



**Universidade do Estado do Rio de Janeiro**  
Centro de Educação e Humanidades  
Instituto de Artes

Mariana Novaes de Medeiros

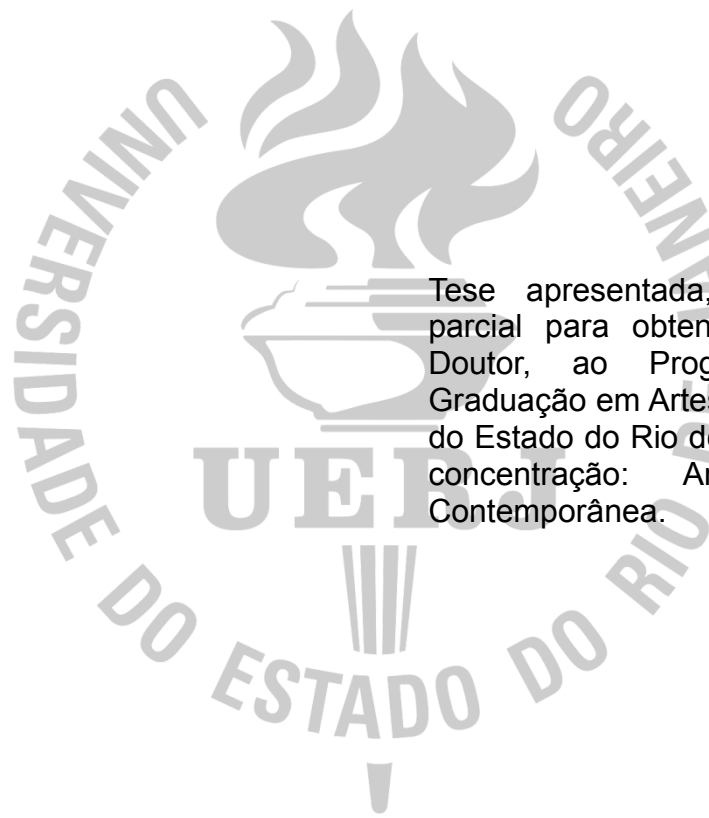
**Argila, Corpo, Encontro:  
processos de arte para outreidade**

Rio de Janeiro

2017

Mariana Novaes de Medeiros

**Argila, Corpo, Encontro:  
processos de arte para outreidade**



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

Orientador: Dr. Aldo Victório Filho

Rio de Janeiro

2017

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

M488 Medeiros, Mariana Novaes de  
Argila, corpo, encontro: processos de arte para outreidade /  
Mariana Novaes de Medeiros. – 2017.  
287 f.: il.

Orientador: Aldo Victorio Filho.  
Tese (doutorado) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro,  
Instituto de Artes.

1. Arte relacional - Teses 2. Corpo como suporte da arte - Teses. 3.  
Arte - Estudo e ensino - Teses. 4. Subjetividade – Teses. 5. Clark,  
Lygia, 1920-1988 - Teses. I. Victorio Filho, Aldo. II. Universidade do  
Estado do Rio de Janeiro. Instituto de Artes. III. Título.

CDU 7.041

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

---

Assinatura

---

Data

Mariana Novaes de Medeiros

**Argila, corpo, encontro: processos de arte para outreidade**

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

Aprovada em 8 de março de 2017.

Banca examinadora:

---

Prof. Dr. Aldo Victorio Filho (Orientador)  
Instituto de Artes - UERJ

---

Prof. Dr. Rodrigo Guéron  
Instituto de Artes - UERJ

---

Prof<sup>a</sup>. Dra. Lílian de Aragão Bastos do Valle  
Instituto de Artes - UERJ

---

Prof. Dr. Jorge Mascarenhas Menna Barreto  
Instituto de Artes - UERJ

---

Prof. Dr. Mauro José Sá Rego Costa  
Faculdade de Dança Angel Vianna

---

Prof<sup>a</sup>. Dra. Marina Bay Frydberg  
Universidade Federal Fluminense

Rio de Janeiro  
2017

## **AGRADECIMENTOS**

Agradeço à Nanã por me emprestar seu barro e me ensinar, através do silêncio, a potencialidade da criação cerâmica.

Ahoboboy Na Brukun! Salúba Nanã, minha mãe!

Agradeço imensamente aos mestres ceramistas Clarice e Marcelo (Celito) por me iniciarem na modelagem e queima rústica. Seu domínio do fogo me encantou e conduziu para o entendimento da infinitude da materialidade cerâmica.

Com toda a minha admiração agradeço aos mestres ceramistas e professores Niva Fernandes, Adelar Bazzanella, José (Zé) Kinceler (*in memoriam*) Rosana Bortolin, Marcos Hernandez, Léo Guimarães, Tião Paineira e Luiz Carlos Canabarro Machado (Cana) por me mostrarem que a materialidade cerâmica, para além de constituir-se metodologia de ensino, é dispositivo relacional que viabiliza um contexto de ensino libertador.

Com todo o meu afeto agradeço a professora Anita Prado Koneski por me mostrar a possibilidade de um percurso de ensino fundamentado em uma ética que parta do Outro.

Agradeço à generosidade dos membros da banca de qualificação e as valiosas contribuições que dedicaram ao texto: Lílian de Aragão Bastos do Valle, Ricardo Roclaw Basbaum, Jorge Mascarenhas Menna Barreto, Mauro José Sá Rego Costa e Hélia Borges.

Agradeço ao orientador Aldo Victorio Filho por me acolher e contribuir com empenho, cuidado e generosidade em vários âmbitos da pesquisa e por sua inspiradora coragem ao apoiar inúmeras pesquisas em tempos tão árduos.

Por fim, agradeço à empresa Tesouro Laser por viabilizar a impressão colorida oferecendo apoio em forma de desconto.

Com o suor do meu corpo

diluo-me dentro da Terra.

Através das sensações  
vou emergindo numa forma.

E deixo que o Fogo  
cristalize uma imagem.

*Katsuko Nakano*

## RESUMO

NOVAES, Mariana. *Argila, corpo, encontro: processos de arte para outreidade*. 2017. 287 f. Tese (Doutorado em Arte, Cognição e Cultura no Programa de Pós-Graduação em Artes) - Instituto de Artes, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2017.

Este trabalho é um acercamento de determinados procedimentos artísticos que envolvem o corpo desde a década de sessenta até a atualidade, tendo como balizadora a articulação entre os conceitos de corpo, corporeidade, arte, ensino e outreidade. Parte de uma proposição dialógica para os conceitos fundamentais do pensamento fenomenológico aplicados à arte. Para tanto, busca uma atualização do projeto artístico da artista Lygia Clark, admitindo que suas proposições trazem elementos fundantes dos procedimentos que a arte atual apresenta. São apontadas características específicas de suas proposições que se mantêm presentes hoje – e que o são, justamente, por terem constituído um marco profundo no percurso nacional de arte. Esta atualização, que se permite apontar para os trabalhos de Lygia e trazê-los à discussão por um pensamento mais conciliador e menos excludente, se construiu com autores das áreas da filosofia, antropologia, sociologia, psicanálise, crítica e história da arte, além do pensamento da própria artista. Para articular os conceitos citados são abordados momentos distintos da arte brasileira, através da análise dos procedimentos poéticos e metodologias de ensino das artistas Celeida Tostes e Rosana Bortolin, além de Lygia Clark.

Palavras-chave: Corpo. Subjetividade. Arte relacional. Ensino da Arte. Outreidade.

## ABSTRACT

NOVAES, Mariana. *Clay, body, encounter: art processes for otherness*. 2017. 287 f. Tese (Doutorado em Arte, Cognição e Cultura no Programa de Pós-Graduação em Artes) - Instituto de Artes, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2017.

This work is an approach of certain artistic procedures that involve the body from the sixties up to the present time, having as a beacon the articulation between the concepts of body, embodiment, art, education and otherness. Starts from a dialogical proposition for the fundamental concepts of phenomenological thought applied to art. In order to do so, it seeks an update of the artistic project of the artist Lygia Clark, admitting that its propositions bring fundamental elements of the procedures that the present art shows. Specific characteristics of his propositions are pointed out that are still present today – and which are precisely because they have been a profound boundary in the national art course. This update, which allows us to point to the works of Lygia and bring them to the discussion by a more conciliatory and less exclusionary thought, was constructed with authors from the areas of philosophy, anthropology, sociology, psychoanalysis, criticism and art history, besides of her own thoughts. To articulate the concepts mentioned, different moments of Brazilian art are approached through the analysis of the poetic procedures and teaching methodologies of the artists Celeida Tostes and Rosana Bortolin, as well as Lygia Clark.

Keywords: Body. Subjectivity. Relational Art. Art Education. Otherness.



## LISTA DE IMAGENS

Imagens 1a e 1b: Rirkrit Tiravanija, “ <i>Untitled (Still)</i> ”, 1992. ....	36
Imagem 2: Rirkrit Tiravanija, “ <i>The Quiet in the Land</i> ”, 2000. ....	37
Imagens 3a, 3b e 3c: Rirkrit Tiravanija e colaboradores, “ <i>The Land</i> ”, 2002. ....	38
Imagens 4a, 4b e 4c: Thomas Hirschhorn, “ <i>Bataille Monument</i> ”, 2002. ....	39
Imagem 5: Lygia Clark, “ <i>Superfície modulada</i> ”, 1955. ....	85
Imagem 6: Lygia Clark, “ <i>Superfície ondulada nº 5</i> ”, 1955. ....	85
Imagem 7: Lygia Clark, “ <i>Casulo</i> ”, 1958. ....	86
Imagem 8: Lygia Clark, “ <i>Casulo</i> ”, 1958. ....	86
Imagens 9a e 9b: Lygia Clark, “ <i>Bicho flor</i> ”, 1960-63. ....	86
Imagem 10: Lygia Clark, “ <i>Bichos</i> ”, 1960. ....	87
Imagem 11: Lygia Clark, “ <i>O Dentro e o Fora</i> ”, 1963. ....	87
Imagem 12: Lygia Clark, “ <i>O Antes é o Depois</i> ”, 1963. ....	87
Imagens 13a, 13b, 13c e 13d: Lygia Clark, “ <i>Bicho com Dobradiça</i> ”, 1963. ....	88
Imagem 14: Lygia Clark, “ <i>Obra Mole</i> ”, 1964. ....	89
Imagem 15: Lygia Clark, “ <i>Abrigo Poético</i> ”, 1964. ....	89
Imagem 16a: Lygia Clark, “ <i>Trepante</i> ”, 1964. ....	90
Imagem 16b: Lygia Clark, “ <i>Caixa Trepante</i> ”, 1965. ....	90
Imagens 17a, 17b, 17c, 17d: Lygia Clark, “ <i>Caminhando</i> ”, 1964. ....	92
Imagem 18: Lygia Clark, “ <i>Nostalgia do Corpo</i> ”, 1968. ....	94
Imagens 19a, 19b, 19c, 19d: Lygia Clark, “ <i>Viagem</i> ”, 1973. ....	96
Imagens 20a, 20b, 20c, 20d, 20e, 20f, 20g, 20h: Lygia Clark, “ <i>Diálogo</i> ”, 1966. ....	98
Imagens 21a, 21b: Lygia Clark, “ <i>Máscaras sensoriais</i> ”, 1967. ....	99
Imagens 22a, 22b, 22c: Lygia Clark, “ <i>Cesariana</i> ”, 1967. ....	100
Imagem 23: Lygia Clark, “ <i>Máscara-abismo</i> ”, 1968. ....	101
Imagem 24: Lygia Clark, “ <i>O Eu e o Tu</i> ”, 1968. ....	101
Imagens 25a, 25b, 25c, 25d: Lygia Clark, “ <i>Nostalgia do Corpo</i> ”, 1968. ....	102
Imagem 26: Lygia Clark, “ <i>Ovo-Mortalha</i> ”, 1968. ....	103
Imagem 27: Lygia Clark, “ <i>A Casa é o Corpo: Labirinto</i> ”, 1968. ....	103
Imagens 28a, 28b, 28c, 28d: Lygia Clark, “ <i>Diálogo: Máscaras Oculares</i> ”, 1973. ....	104
Imagem 30: Lygia Clark, montagem, “ <i>Baba Antropofágica</i> ”, 1973. ....	105
Imagens 29a, 29b: Lygia Clark, “ <i>Túnel</i> ”, 1973. ....	105
Imagens 31a, 31b: Lygia Clark, “ <i>Canibalismo</i> ”, 1973. ....	106

Imagens 32a, 32b, 32c, 32d, 32e, 32f: Lygia Clark, “ <i>Rede de Elásticos</i> ”, 1974.....	107
Imagens 33a, 33b, 33c: Lygia Clark, “ <i>Flor: Relaxação</i> ”, 1974.....	108
Imagem 34a: Lygia Clark, “ <i>Cabeça Coletiva</i> ”, 1975.....	109
Imagens 34b, 34c, 34d: Lygia Clark, “ <i>Cabeça Coletiva</i> ”, 1975.....	110
Imagem 35: Lygia Clark, “Objetos Relacionais: Estruturação do self”, 1977.....	111
Imagens 36a, 36b: Lygia Clark, “ <i>Máscara Sensorial: luneta de pele</i> ”, 1986. ....	112
Imagens 37a, 37b, 37c, 37d: Lygia Clark, “ <i>O pensamento mudo</i> ”, 1986. ....	114
Imagens 38a, 38b: Primeiras oficinas na UDA de Psiquiatria, 2013. ....	131
Imagens 38c, 38d, 38e: Primeiras oficinas na UDA de Psiquiatria, 2013.....	132
Imagens 39a, 39b: Modelagem com venda, 2013-5. ....	133
Imagens 39c, 39d: Modelagem com venda, 2013-5.....	134
Imagem 40: Detalhe do Diário Coletivo, 2013-6.....	135
Imagem 41a: Detalhe do Diário Coletivo, 2013-6.....	137
Imagem 41b: Detalhe do Diário Coletivo: transcrição, 2013-6. ....	138
Imagens 42a, 42b, 42c, 42d: Detalhe do processo poético: ovo, 2014-6.....	138
Imagem 43a: Detalhe do Diário Coletivo, 2013-6.....	139
Imagem 43b: Detalhe do Diário Coletivo: transcrição, 2013-6. ....	139
Imagens 44a, 44b: Dois fornos e sala de equipamentos.....	140
Imagens 45a, 45b: Tanque e esmaltes cerâmicos. ....	141
Imagens 46a, 46b, 46c, 46d: Sala de equipamentos multimídia. ....	142
Imagem 47: Sala principal com mesa e cadeiras.....	143
Imagens 48a, 48b, 48c, 48d: processos compartilhados. ....	144
Imagens 49a, 49b, 49c: processos compartilhados. ....	145
Imagens 49d, 49e, 49f: processos compartilhados. ....	146
Imagens 49g, 49h, 49i: processos compartilhados. ....	147
Imagens 50: Celeida Tostes, “ <i>Passagem</i> ”, 1979.....	174
Imagens 51a, 51b: Celeida Tostes, “ <i>O muro</i> ”, 1982.....	179
Imagens 51c, 51d, 51e: Celeida Tostes, “ <i>O muro</i> ”, 1982.....	180
Imagens 51f: Celeida Tostes, montagem, “ <i>O muro</i> ”, 1982.....	181
Imagens 51g, 51h: Celeida Tostes, Cartaz-convite para o mutirão de construção e folder da obra O Muro, Escola Parque Lage, 1982. ....	182
Imagens 52a, 52b, 52c: aulas de desenho no Galpão Aplauso, 2010. ....	189
Imagens 52d, 52e: aulas de desenho no Galpão Aplauso, 2010. ....	190
Imagens 52f, 52g, 52h: aulas de desenho no Galpão Aplauso, 2010. ....	191

Imagem 53: still do curta-metragem <i>Madame</i> , 2010. ....	193
Imagens 54a, 54b: processo de grafitação, 2010. ....	193
Imagens 54c, 54d, 54e: processo de grafitação, 2010. ....	194
Imagens 54f, 54g, 54h: processo de grafitação, 2010. ....	195
Imagens 54i, 54j, 54k: processo de grafitação, 2010. ....	196
Imagens 55a, 55b, 55c, 55d: Rosana Bortolin, “ <i>Ninhos I, III, IV e V</i> ”,2004. ....	211
Imagens 55e, 55f, 55g: Rosana Bortolin, “ <i>Ninhos VI, IX e XIII</i> ”,2004. ....	212
Imagens 56: Rosana Bortolin, montagem, 2003. ....	214
Imagem 57: Rosana Bortolin, “ <i>Meu corpo é seu ninho I</i> ”,2004. ....	215
Imagem 58: Rosana Bortolin, “ <i>Meu corpo é seu ninho II</i> ”,2004. ....	215
Imagem 59a: Rosana Bortolin, “ <i>Meu corpo é seu alimento I</i> ” (detalhe),2004. ....	216
Imagem 59b: Rosana Bortolin, “ <i>Meu corpo é seu alimento I</i> ”,2004. ....	216
Imagens 60a, 60b: Processo de produção da obra “ <i>Meu corpo é seu ninho I e II</i> ”, 2003-4. ....	218
Imagens 60c, 60d: Processo de produção da obra “ <i>Meu corpo é seu ninho I e II</i> ”, 2003-4. ....	219
Imagens 60e: Processo de produção da obra “ <i>Meu corpo é seu ninho I e II</i> ”, 2003- 4. ....	220
Imagens 60f: Processo de produção da obra “ <i>Meu corpo é seu ninho I e II</i> ”, 2003-4. .....	221
Imagem 61a: Bernini, “ <i>Apolo e Dafne</i> ”, 1622-25. ....	223
Imagens 61b, 61c: Bernini, “ <i>Apolo e Dafne</i> ” (detalhe), 1622-25. ....	224
Imagem 61d: Bernini, “ <i>Apolo e Dafne</i> ”, 1622-25. ....	225
Imagens 62a, 62b, 62c, 62d, 62e, 62f, 62g, 62h: Mariana Novaes, “ <i>Autofagia e Espelhos</i> ”, 2003. ....	240
Imagens 62i, 62j, 62k.62l: Mariana Novaes, “ <i>Autofagia e Espelhos</i> ”, 2003 .....	241
Imagens 63a, 63b, 63c: Mariana Novaes, “ <i>Autofagia e Espelhos – Objetos Contentores</i> ”, 2003. ....	242
Imagens 64a, 64b, 64c: Mariana Novaes, “ <i>Autofagia e Espelhos – Objetos Contentores</i> ”, 2003. ....	243
Imagens 65a, 65b, 65c: Mariana Novaes, “ <i>Processos Relacionais</i> ”, 2005. ....	244
Imagens 66a, 66b, 66c, 66d: Pesquisa de materialidades, 2005. ....	245
Imagens 67a, 67b, 67c: Pesquisa de materialidades, 2005. ....	246
Imagens 68a, 68b, 68c, 68d: Mariana Novaes, “ <i>Autofagia e Espelhos</i> ”, 2016. ....	247
Imagens 69a, 69b: Mariana Novaes, “ <i>Autofagia e Espelhos</i> ”, 2016. ....	248

## SUMÁRIO

INTRODUÇÃO .....	17
1. PROCEDIMENTOS DE ENCONTRO .....	31
1.1 Conceito de Arte Relacional: ênfase no processo .....	31
1.2 Objeto revisto .....	40
1.3 Diluição da autoria.....	48
2. CORPO E PESSOA: CORPO COMO BASE EXISTENCIAL .....	59
2.1 Corpo e linguagem: corpo que pensa, fala e cria – corpo pleno .....	59
2.2 Corpo e conhecimento: formação da pessoa; estar no mundo .....	73
3. LYGIA CLARK: CORPO E ALTERIDADE .....	80
3.1 Contextualização do período.....	80
3.2 Corpo-bicho: Lygia Clark e o conceito de liberdade .....	99
3.3 Arte e Saúde: processos colaborativos em materialidade cerâmica .....	115
3.3.1 <u>Equipamento teórico</u> .....	121
3.3.2 <u>Produção de Vida</u> .....	129
3.3.3 <u>Técnicas Específicas</u> .....	146
3.3.4 <u>Equipamentos Técnicos</u> .....	148
3.3.5 <u>Equipamento Humano</u> .....	149
4. CELEIDA TOSTES: ARTE DO FOGO .....	153
4.1 Arte Atual e Arte Pública de Novo Gênero: ênfase na presença .....	153
4.2 Prescindir do objeto - acontecimento .....	161
4.3 O Muro .....	179
4.4 Centro Espacial – metodologias criadas pela sensibilização coletiva .....	185
5. ROSANA BORTOLIN: CORPO-NINHO PRIMORDIAL .....	199
5.1 O movimento até a casa.....	199
5.2 Meu corpo é seu ninho e seu alimento.....	208
5.3 Da possibilidade de natureza e origem serem restaurados pela alegoria como uma proposta de pedagogia para a outreidade.....	217
5.4 Autofagia e Espelhos.....	229
À GUIA DE CONSIDERAÇÕES FINAIS .....	249
REFERÊNCIAS.....	257

APÊNDICE.....	267
ANEXO A: Suely Rolnik entrevista Lula Wanderley.....	271
ANEXO B: Relato sobre estágio docência da discente Mariana Teixeira .....	285
ANEXO C: Anexos Digitais .....	287

## PREÂMBULO

Talvez o homem não tenha perdido a expressividade em sua relação com o trabalho – ao ponto de tornar-se totalmente estranho a ele – que para redescobrir hoje seu próprio gesto revestido de uma nova significação. Para que uma tal mudança ocorra na arte contemporânea, é necessário algo mais que simplesmente a manipulação e a participação do espectador. É necessário que a obra não conte por ela mesma e seja um simples trampolim para a liberdade do espectador-autor (CLARK, 1966, A propósito da magia do objeto).

Após um período considerável de criação e produção de linguagem, resultantes de graduações e pós-graduação me vejo, como decorrência natural desta pesquisa que percorreu outras áreas de conhecimento, diante da demanda de introdução de novos autores, conceitos e ideias ao meu processo de prática artística, também textual. E me sinto como quem se vê diante da tela tomada pelo branco. Impossível abdicar de ideias que já se acredita suas - estes fragmentos e bricolagens de inegável historicidade acadêmica, agarrados à escrita que, ao menos se pretende, signifique o processo pessoal criativo. Branco tão denso, tão saturado que o gesto criativo hesita na intensidade do último instante de contenção – textualidade, fragmentação e excesso. A forma acadêmica acumula, ao menos em minha experiência, pequenos e constantes movimentos de impedimento, com os quais negocio para acrescentar o novo que me interessa. Nesta negociação orquestrada nada me garante equilíbrio ou medidas justas, pois o gesto criativo é balizado pelas permissões e abdições que me autoimponho. Artista e pesquisadora, já novamente grávida como Lygia Clark, me pergunto como somar ao já fecundo sem que isto se reduza ao símbolo e se mantenha fiel ao gesto criador, ou seja, à produção de sentido. Diante de Nietzsche, Artaud, Merleau-Ponty, Heidegger e tantos outros artistas, filósofos, que acolhemos e nos acolhem na jornada ocidental em busca de formação de sentidos a partir do conhecimento, qual gesto romperia a interdição? Proponho um texto-subjétil que seja suporte e superfície de experiência de criação na medida em que viabiliza algo de interdisciplinar entre filosofia, antropologia, psicologia, ensino e arte. Para tanto

busquei recursos de formatação<sup>1</sup> onde procuro superar a hierarquia convencionalizada pela página verticalizada, jogando com as imagens nas páginas para que funcionem para além da ilustração da escrita textual. Tenciono, também, uma alternativa na escrita, em primeira pessoa nos capítulos onde trato das práticas e poética pessoal, mais evidentemente encarnados, e indefinindo a pessoa nos capítulos teóricos. Com esta alternância das pessoas não pretendo uma hierarquização entre teoria e prática, mas, sim, me permitir uma liberdade maior para jogos de linguagem, que acredito enriquecerem a tessitura de autores de áreas diferentes e minhas proposições nos capítulos teóricos. Já a prática me parece demandar um posicionamento mais direto, o que justifica o uso da primeira pessoa.

O presente texto trata da estética relacional e dos sistemas de arte participativa que enfatizam processos colaborativos. Para tanto, utilizei o tema corpo e os desdobramentos que lhe atribuí para articular alguns autores com a discussão de apreensão de mundo, fenomenologia e experiência estética através de aprofundamento na poética de três artistas pesquisadoras brasileiras. Partindo destas articulações pretendi construir um panorama de viabilidade do ensino da arte hoje, demonstrando algumas práticas pessoais e fundamentando-as no pressuposto de que o ensino já não pode contar com os fundamentos da tradicional leitura de imagens.

Há três anos, quando entrava para o doutorado assisti, via *streaming* de vídeo, a uma fala da artista e *performer* Marina Abramovic. Falando no *Live Stream* (ABRAMOVIC, 2013a), direto MoMA (Nova Iorque), a artista apresentou seu mais atual projeto de Arte, o Instituto Marina Abramovic (MAI). A fala serviu para que ela apresentasse o projeto e explicasse os meios pelos quais o público pode participar do financiamento do projeto. Cercada de toda a tecnologia de vanguarda, a artista demonstrou o jogo *on line* que o MoMA disponibiliza em seu *site*, para que o público participe pagando e esta verba seja revertida para o projeto. Também exibiu imagens da estrutura a ser construída e falou de sua metodologia, a que chama de método

---

<sup>1</sup> A caixa de texto que aparece no início do Preâmbulo, antecipando o texto e, ao longo do trabalho, antecipando os subtítulos de capítulos constitui recurso adotado para dar espaço diferenciado para as falas das artistas. Tais falas, ou fragmentos de falas, foram retirados dos textos sobre arte que Lygia Clark legou na forma de livros-objetos, cartas, diário ou fala em seu filme; textos, livros-objetos e poemas deixados por Celeida Tostes, compilados em recente publicação da FUNARTE e, finalmente, artigos acadêmicos, dissertação de tese e entrevista de Rosana Bortolin. Todos estão devidamente referenciados no final do trabalho, na Bibliografia, mas se optou pela exibição dos títulos para facilitar a leitura, diferenciando as falas das três artistas.

Marina Abramovic<sup>2</sup>, onde se torna imprescindível destacar a oposição, evidente, entre não-artista e artista. Fica também evidente a reivindicação tardia da autoria de uma proposição que coloca o espectador em situação de passividade. Esta metodologia, construída ao longo de sua carreira de artista, também foi aplicada na concepção do futuro instituto. O que desejo destacar é que, apesar de toda a tecnologia ostentada que apontava para algo com toda a pompa de vanguarda cibernética, o fundamental acerca do projeto é um caráter muito aproximado de uma estética dos anos sessenta e setenta da arte relacional inaugurada por artistas brasileiros. Aparentemente, trata-se de um espaço voltado para técnicas de relaxamento e, como colocou a artista, a “viabilização de acesso ao subjetivo e ao sensível”. Dispondo de muita tecnologia, como insisto, atualíssima, a artista projetou dispositivos que levarão os participantes a sessões de interiorização através de experiências sensoriais.

Sabendo que ela esteve em período anterior ao lançamento supracitado no Brasil, coletando imagens e, segundo a mesma, “experiências de cura”, consolidei uma sensação forte de que ela havia logrado, em suas incursões pelos centros de cura mediúncia Dr. Fritz, um encontro fortuito com Lygia Clark. E segui com esta sensação, ao vê-la desfilas salas e mais salas de seu instituto com experiências energéticas através de pedras e cristais, a ponto de imaginar Amélia Toledo convidando as duas para um chá. Amélia Toledo é de uma escola oriental de pintura<sup>3</sup>, baseada no gesto advindo do chakra basal como o formador da pincelada,

<sup>2</sup> A artista enfatiza, tanto em sua fala em tempo real, quanto no texto disponibilizado no referido site, que “pela primeira vez, no método Abramovic, a Arte não é protagonista – posto que o espectador é conduzido para dentro do processo” (ABRAMOVIC, 2013b).

<sup>3</sup> Amélia Toledo frequentou o ateliê de Anita Malfatti (1889 - 1964), em São Paulo, no fim dos anos 1930. Entre 1943 e 1947, estudou com Yoshiya Takaoka, de onde vem seu gesto na pintura, sobre o qual pude ouvi-la falar em palestra, durante sua retrospectiva, em 2005, no Centro Integrado de Cultura do Museu de Arte de Santa Catarina. Segundo Casimiro Xavier de Mendonça: *“Amélia Toledo manteve uma atuação intensa em centros importantes do Brasil: Rio de Janeiro, Brasília e São Paulo. Toda sua obra é pendular, entre o controle formal e a intuição, e, desde os anos 60, ela explora diferentes recursos de expressão: plásticos, bolhas de espuma, águas coloridas, materiais suaves e amoldáveis que em outros momentos cederam lugar ao rigor das chapas de aço... Amélia Toledo exerceu um papel muito ativo na cena brasileira também por sua atividade didática e pela abertura com que sempre conviveu com artistas de diferentes gerações. Mas, ao contrário de alguns mestres que no ensino diluem a própria obra, ela preservou na íntegra a intensidade poética e uma obsessão metafísica que se encontra, até hoje, em todos os seus trabalhos. Seja com o uso de materiais orgânicos, conchas e caramujos, na apropriação da energia dos cristais, nos trabalhos onde procura a união alquímica dos opostos, nas telas onde propõe uma saturação da cor e na vibração de sua pintura caligráfica, existe a fidelidade ao mesmo fio de raciocínio. Em alguns momentos pode-se alinhar a obra de Amélia Toledo a questões internacionais que exploram esta ou aquela linguagem, porém seu caminho sempre foi extremamente interiorizado e solitário. As correspondências, quando existem, foram questão de sincronicidade e não de filiação específica.*



imaginei, por isso, uma cerimônia do chá – com seu tempo distendido, alongado o suficiente para que toda a arte relacional sessentista e seus procedimentos, particularmente brasileiros, pudessem ser descritos à *performer* em detalhes. Nada de chá à maneira inglesa e o pensamento arraigadamente ocidental, com sua historicidade cronológica e heranças estéticas advindas de uma lógica cartesiana; em seu lugar um convite oriental, onde passado e presente coabitam. Para finalizar esta divagação sobre chás e encontros atemporais<sup>4</sup>, dou voz à Amélia Toledo, que há décadas conjuga, magistralmente, o excesso do urbano e do industrial com a ideia de natureza situada nas pedras brutas, nas conchas e na “cor-matéria” com o intuito de sinalizar para uma reflexão que já se iniciava, através de sua vasta obra relacional, avessa a dicotomias:

Não trato a minha obra como prisioneira do tempo. Um trabalho dos anos 1960, como o GluGlu, se atualiza através do toque e do manuseio. É uma obra atual. O reflexo é mais um recurso para incluir o visitante na obra, outra forma de atualização. Reflexo e espaço vazado fazem parte da estrutura construtiva do meu trabalho desde o início. As joias cinéticas, e mesmo as anteriores, dos anos 1930, já apresentavam essas questões em seus recortes (TOLEDO, 2013).

Por fim, diante da crise da interpretação que a contemporaneidade vive em relação à arte, inaugurada, como defenderei, por artistas dos anos sessenta como Amélia Toledo (fica aqui apenas esta singela homenagem, já que não permanecerá no texto que segue) Lygia Clark e seus procedimentos outros, proponho um caminhar na direção de uma arte com vocação para o estranhamento que, quando produz um objeto, este tende a produzir sufocamento em lugar de contribuir para a existência – como tradicionalmente deveria funcionar. Julgo imprescindível assumir este caráter odradekiano<sup>5</sup> dos objetos de arte atuais para lograr uma possível metodologia de ensino de arte voltada a um perfil de estudante, que será aprofundado no decorrer do texto, que está *“muito mais em contato com esta arte problematizada, ou seja, a arte contemporânea, geradora de crise, do que com a*

---

*Amélia Toledo faz parte dos artistas que conseguiram fazer o Brasil deixar o modernismo e desembarcar no Mundo Contemporâneo e sua atuação continua fundamental na cena artística do país”* (MENDONÇA, 2000. p. 20).

<sup>4</sup> Atemporalidade, neste caso, como a fundação de um espaço-tempo em que possamos nos posicionar afirmativamente para buscar *“encontrar, roubar, em vez de resolver, reconhecer e julgar. Porque o reconhecimento é o contrário de um encontro”* (DELEUZE; PARNET, 2004, p.19).

<sup>5</sup> Referência à personagem fugidia, sem muito contorno e definição, Odradek, de Franz Kafka que figura no conto “Tribulação de um pai de família”, de 1919.

*arte do passado (...) conectado com a mídia, com o enfoque nas Bienais e com a arte contemporânea nas ruas.”* (KONESKI, 2009). Digo possível metodologia, com ênfase no possível, por acreditar que já não nos encontremos em tempos de formar verdades absolutas e teorias concretas. Como advoga Viveiros de Castro (2006), ao defender que a antropologia só poderá permanecer como área de conhecimento se reinventando como uma metodologia de “tradução provisória” acredito que a arte e metodologias de ensino de arte caminhem na mesma via. O que faz desta tese, antes de um conjunto de respostas a problemas formais herméticos, um posicionamento heterotópico onde a experiência se escreve sobre o insustentável – já que se insere no contexto atual, onde os procedimentos de arte constituem rebeldia em uma presença que não se dá a revelar e questionam a si próprios, peculiarmente ocultos, desde a ordem do diferente.

## INTRODUÇÃO

O trabalho que aqui se apresenta emerge do acolhimento do corpo que é casa, escombro, crise, vestígio, intensidade, base existencial, presença, pessoa – fora. Nunca à guisa de recorte conceitual, comodismo dos que creem que o corpo pode ser um corpo “como”.

Sai do acúmulo das historicidades para dobrar e desdobrar falas oriundas da produção de sentido e afetos, em desterritorializações onde o processo criativo gera outros espaços em tempos outros. Discute os conceitos de corpo, pessoa e espaço inseridos em contexto de sistema de arte, problematiza o objeto para repensar a relação constituída com ele nos procedimentos artísticos atuais, e se vale de metodologias de ensino da arte e poéticas pessoais de três artistas brasileiras para tratar da construção teórico-prática das metodologias desta pesquisadora.

Considerando tanto a história recente da arte quanto as temáticas e inquietações que vêm tensionando a relação entre suas três principais instâncias (artista, obra e espectador), e não perdendo de vista as diversas interconexões que o momento sociocultural oferece, pensar e explorar o lugar da arte e o lugar do artista nos espaços ainda possíveis constitui ponto fundamental das ações, ou práticas, e reflexões teóricas a que esta pesquisa se destinou. Partiu da investigação dos conceitos supracitados e teve como dispositivo articulador dos vários procedimentos o conceito de corpo, sua influência na subjetividade e identidade dos agentes envolvidos e as possibilidades representacionais advindas desta investigação.

Entende-se que a realização desta pesquisa se deve à necessidade de ampliar e aprofundar as especificidades que ocorrem em práticas de arte participativa, onde os papéis do artista, obra e público não se encontram mais tão delimitados e separados, dadas as mudanças que os próprios espaços de atuação destes três principais agentes têm sofrido. Os sistemas de legitimação da arte já estabelecidos – como os espaços de produção, ateliês e oficinas, espaços de circulação e exposição, tais como museus, galerias e outros eventos da área – se mostram limitados, ou ainda inadequados, para abrigar o contexto onde surgem os projetos de arte desta natureza. Inicialmente não possuindo uma relação direta com

as formas tradicionais de arte, estes projetos propõem experiências de diálogo e contaminação entre os envolvidos e acabam tramando relações importantes dentro deste campo de arte. Nesta qualidade de projetos o ponto central a ser explorado é a investigação de como o papel do artista é influenciado por outras áreas de conhecimento, assim como o do não-artista, que se torna um coautor das proposições, em processos onde importam menos os produtos resultantes e mais as metodologias adotadas, ou como a relação entre artistas e não-artistas é estabelecida. Esse processo transforma ou, melhor dizendo, afeta as práticas artísticas e os cotidianos implicados nos vários contextos que serão aprofundados.

Os procedimentos aplicados, no campo da pesquisa, visaram a utilização de métodos baseados na ação direta, ou seja, provocar alterações/descontinuidades no uso do espaço, viabilizando ambientes de interação, troca e contaminação entre os envolvidos, levando em consideração as questões territoriais imbricadas no(s) contexto(s). Tencionou-se a proposição de experiências de diálogo e contaminação, através de estratégias de nivelamento relacional e exercícios de alteridade, entre artistas e não-artistas, que não pressupunham produtos artísticos mas, sim, devires e encontros que constituíssem uma cartografia de acontecimentos.

Portanto, esta pesquisa pretendeu aprofundar a discussão acerca dos lugares onde a arte pode se instalar atualmente, de como o artista pode atuar quando da superação do paradigma da autonomia da arte em detrimento de procedimentos engajados e, finalmente, das formas de multidisciplinaridade que abrem caminhos outros para a atuação da própria artista-pesquisadora, também professora. A escolha das três artistas trazidas para o diálogo com esta pesquisa se deu, fundamentalmente, com base em suas atuações. Todas elas artistas, professoras e, no caso de duas delas, também pesquisadoras em arte – no sentido estrito da pesquisa acadêmica.

Foram desenvolvidas, especificamente como campo investigativo desta pesquisa, experiências de arte participativa, com ênfase em processos colaborativos, o que sucintamente significa um sistema artístico que articula etapas de organização e produção poética por um grupo de pessoas. Dentro de contextos específicos se investigou, tanto teórica quanto praticamente, através de conhecimentos e procedimentos pertencentes ao campo da arte, buscando contribuições de outras áreas de conhecimento – constituindo-se, assim, também

um processo multidisciplinar, pois gerou produtos multidisciplinares.

Pretendeu-se, neste trabalho, um acercamento de determinados procedimentos artísticos que envolvem o corpo desde a década de sessenta até a atualidade, tendo como balizadora a articulação entre os conceitos de corpo, corporalidade e pessoa. Partindo de uma proposição dialógica para autores advindos de áreas de conhecimento distintas, buscou-se uma análise atualizada do projeto artístico da artista plástica Lygia Clark, pois se admite que tal projeto traz elementos fundantes dos procedimentos que a arte brasileira atual apresenta. Não se pretende formular a ontologia de uma ideia generalizada de arte nacional atual, ou mesmo classificar e restringir o trabalho de Lygia Clark, mas apontar características específicas de seus procedimentos que se mantêm presentes hoje – e que o são, justamente, por terem constituído um marco profundo no percurso nacional de arte. Esta atualização, que permite apontar para os trabalhos de Lygia e trazê-los à discussão através de uma linha de pensamento conciliador e não excludente, se construiu com a aproximação das artistas Celeida Tostes e Rosana Bortolin e autores das áreas da filosofia da arte, antropologia, crítica e história da arte, além do pensamento das próprias artistas.

Para articular, como já mencionado, os conceitos de corpo, corporalidade e pessoa, este trabalho abordou dois momentos distintos da arte brasileira: a arte relacional<sup>6</sup>, ou participativa, e a arte pública atual, que tem como denominador, entre vários outros, arte pública de novo gênero<sup>7</sup>. Foram aprofundados, como desdobramentos destes dois momentos definidores da arte, os conceitos de arte relacional em sua forma complexa e, termo proposto pela própria pesquisadora, sistema de arte participativa com ênfase em processo colaborativo. E, reconhecendo-se os dois primeiros (arte relacional e arte pública) como movimentos

---

<sup>6</sup> A arte relacional, entendida aqui enquanto um procedimento que prima pela participação ativa do espectador, funda uma estética voltada para a promoção do encontro. Nesta dinâmica, o encontro passa a ser conceito, ligado à forma na composição do artista. O procedimento artístico passa a priorizar relações, a partir da presença, em detrimento da construção de objetos definidos *a priori* e que servem como produto final. Assim, o espectador passou a ser requisitado pelos trabalhos como parte constitutiva dos mesmos, sendo convertido em experimentador ativo.

<sup>7</sup> O termo arte pública de novo gênero (ou “*new genre public art*”) é cunhado pela artista e crítica Suzanne Lacy no livro “*Mapping the terrain*” (LACY, 1995). Sob este termo estariam aquelas práticas artísticas onde as estratégias públicas de engajamento (social e político) são consideradas fundamentais na constituição da prática de arte, entendendo este caráter parte indispensável de uma linguagem estética que busca atuar junto à realidade, coletivamente. Constituindo-se, antes, como uma forma de compreender o espaço público e atuar através de procedimentos determinados por este entendimento.

artísticos relevantes sob a perspectiva da história nacional, propôs-se uma aproximação teórica entre ambos. Presentes em diferentes momentos da arte no país – um surge na década de sessenta, o outro, na segunda metade dos anos noventa – eles trazem em seu fundamento características que, similares entre si, os particularizam como movimentos que se consolidam no contexto brasileiro. Para aprofundar-se em ambos e colocá-los em diálogo, este trabalho se referiu, portanto, como já mencionado, a Lygia Clark – que caminhou por todo o texto como um fio-condutor alinhavando a teoria apresentada – Celeida Tostes, Rosana Bortolin e práticas de ensino de arte, realizadas por esta pesquisadora e articuladas com os procedimentos das referidas artistas.

Na introdução do livro “O Espaço de Lygia Clark”, as atividades artísticas dos anos 60 são apresentadas como procedimentos que visavam desestetizar a arte, dando ênfase ao processual e entendendo a arte como procedimento conceitual (FABRINI, 1994). Há, neste pensamento colocado por Fabrini, o costumeiro indicativo do pressuposto dualista de que o procedimento artístico deve ser analisado desde um ponto de vista semiológico, com referência à linguagem, ou desde um ponto de vista fenomenológico, com referência à experiência (tendo o conceito de “desestetização” ligação direta com a estrutura semiológica de análise da obra, enquanto a ideia de “processual” se liga à experiência fenomenológica). Esta tendência dicotômica, não restrita ao campo da arte, que opõe linguagem e experiência, é apontada pelo antropólogo Thomas Csordas (2008) ao propor uma nova perspectiva para a compreensão dos processos que envolvem o corpo, que partiria de uma premissa mais dialógica e menos excludente. Este trabalho vai ao encontro do pensamento de CSORDAS (1994) para quem o conceito de corpo constitui-se tanto pela multiplicidade quanto pela multidisciplinaridade e, mesmo tratado por uma área específica de conhecimento, demanda um acercamento plural, resultante de contaminações. Estas contaminações são aqui pretendidas para se chegar às relações entre artistas, arte e público, através dos procedimentos artísticos que envolvem o corpo, a corporalidade e, finalmente, a pessoa. Articulam-se desde as primeiras experiências participativas de Lygia Clark até as performances, objetificações fugidias e propostas de mediação atuais, no espaço público.

E, para pensar o lugar da diferença implicada, desta multiplicidade advinda

dos procedimentos, são geradas relações, no espaço, que se assumiu, neste trabalho, o que Foucault (2013) chama de “relações de posicionamento”. Seria, no processo do autor, o início de sua pesquisa que culminaria nas discussões da espacialização do poder, aprofundadas em obras posteriores a esta conferência radiofônica, de 1966. Parte do que caracteriza um espaço e, para o autor, estas relações e, um possível posicionamento é “*definido pelas relações de vizinhança entre pontos e elementos; formalmente, podem-se descrevê-las como séries, organogramas e grades*” (FOUCAULT, 2013). Este espaço que se oferece a nós como “relações de posicionamento”, segundo Foucault, pode ser colocado em torno de duas ideias de espaço: as utopias e as heterotopias. As utopias são os “*espaços que fundamentalmente são essencialmente irreais, verdadeiramente não tem lugar algum*” (ibidem, 2013). Por outro lado, temos as heterotopias, que são posicionamentos reais. Como coloca o autor:

Há países sem lugar e histórias sem cronologias; cidades, planetas, continentes, universos cujos vestígios seria impossível rastrear em qualquer mapa ou qualquer céu (...). Sem dúvida, essas cidades, esses continentes, esses planetas nasceram, como se costuma dizer, na cabeça dos homens, ou, na verdade, no interstício de suas palavras (...) numa palavra, é o doce gosto das utopias. No entanto, acredito que há – e em toda sociedade – utopias que têm um lugar preciso e real, um lugar que podemos situar no mapa; utopias que têm um tempo determinado, um tempo que podemos fixar e medir conforme o calendário de todos os dias (...). Ora, entre todos esses lugares que se distinguem uns dos outros, há os que são *absolutamente* diferentes: lugares que se opõem a todos os outros, destinados, de certo modo, a apagá-los, neutralizá-los ou purificá-los. São com que *contraespaços* (...) as *hetero-topias*, espaços absolutamente outros (FOUCAULT, 2013, p. 19-21).

A análise destas heterotopias nos permite compreender as relações de posicionamento de indivíduos e grupos nestes diferentes espaços de “*contestação simultânea entre o mítico e o real*” (ibidem). Apesar de Foucault citar poucos exemplos, bastante metafóricos, como o espelho (utopia e heterotopia ao mesmo tempo), o cemitério, o asilo e o barco, é possível, a partir destas aberturas, explorar as relações de posicionamento geradas pelas imagens, seus dispositivos no espaço e outras formas de representação e experiência do espaço. Assim, acredita-se que sistemas de arte participativa viabilizam experiências do espaço como uma heterotopia revista, o que, por sua vez, justifica e fundamenta o presente trabalho, que se volta para um espaço de práticas de arte, ensino de arte e de pesquisa acadêmica – um espaço a ser vivido e praticado.

Espaço este que se aproxima do conceito de espaço proposto por Michel de Certeau (1994). Diferente do lugar, que estaria ligado à espacialidade planejada, materializada fisicamente e proposto por agentes que buscam controlar tais ambientes, o espaço não possuiria uma sede fixa ou estática, mas indicaria o uso que se desenvolve durante um período de tempo. Como aponta Certeau, “o espaço é o lugar praticado” (ibidem, p. 202). E é justamente este praticar que dá sentido à busca de um lugar para a arte também possível fora da instituição, ou da institucionalização. É neste espaço em que se pode distender o tempo (heterotopia de tempo ou heterocronia), valorizar o encontro e priorizar o acontecimento (DELEUZE, 2007), em uma via de mão dupla onde artista/professora e não-artistas participantes coabitam.

Partir desta prática do espaço viabilizou a dinâmica pretendida nesta pesquisa, de gerar sucessões do que Gilles Deleuze (2007) tratará como acontecimento e que se soma à ideia de heterocronia, ou heterotopia de tempo, em Foucault. Para alcançar este conceito, Deleuze retoma a ideia dos estoicos de explicar o tempo em duas expressões distintas: um representado por *Cronos* e outra por *Aion*. Enquanto para *Cronos* só há o presente, que engloba passado e futuro em uma estrutura sincrônica em instantes que se sucedem incessantemente, *Aion* seria a fragmentação ilimitada do que passou e do que está por vir em um presente onde são desenvolvidos os eventos com duração. À temporalidade de *Cronos* pertencem os corpos e as coisas, e é nele que as causas se originam. Ao passo que *Aion* diz respeito ao incorpóreo, o que acontece, mas não possui matéria – efeito(s) dos encontros e misturas entre corpos. O acontecimento se situa na intersecção dos dois registros temporais pelo fato de provocar alterações na materialidade das coisas e, ao mesmo tempo, continuar sendo sempre o que acabou de passar ou o que está por vir, nunca se efetivando no presente puro. Em outras palavras, a qualidade de acontecimento contribui para que se possa ter a capacidade de atuar no presente, sem se fixar neste tempo, e sim permanecendo aberto a um constante processo de “vir-a-ser”. Nesta sucessão de acontecimentos, gerados nos processos participativos constitutivos desta pesquisa de tese, os desejos afloraram e reforçaram as subjetividades, garantindo tanto ênfases coletivas, quanto individuais, aos procedimentos aplicados. O que será aprofundado até que seja apresentado, e também aprofundado, um terceiro conceito de tempo - *Kairós*.



Foi na constituição de espaços com estas características que se buscou instaurar processos de “contaminação”. Por este termo se entende um tipo de relação onde os diferentes sujeitos se envolvam de um modo não somente participativo, mas estando abertos à influência do outro e a transformação de si, em um processo recíproco. Para Suely Rolnik *“contaminar-se pelo outro não é confraternizar-se, mas sim deixar que a aproximação aconteça e que as tensões se apresentem”* (2003, p. 6). Esta aproximação, que não anula, mas viabiliza a manutenção das identidades em coexistência na prática do espaço e seus acontecimentos decorrentes, demanda uma discussão ética que parta do Outro (LÉVINAS, 1989). Para tanto serão destacadas as especificidades destes fazeres coletivos que resultam do exercício de alteridade radicalizada, ou seja, da aplicação do que chamará Lévinas (Idem, 1989) de outreidade – a resultante de uma ética exercida pela alteridade que reconhece o Outro como forma de afirmar e, até, construir o Eu. Ou seja, procedimentos coletivos onde as identidades envolvidas reconhecem a diferença como forma de potencializar a própria existência e, neste reconhecimento, criar juntos. Ressaltando-se que os procedimentos de transmissão, mesmo no sistema formal de ensino, ou seja, na escola, são considerados neste contexto de tese como formas de fazeres coletivos. Portanto, a ética proposta por Lévinas, aqui adotada como o norte fundamental de todas as práticas a serem tratadas, sintetiza o entendimento da forma relacional em sua acepção de arte e vida indistintas – toda e qualquer relação construída nos procedimentos de arte e/ou ensino partem da respeitabilidade da diferença que é assumida como inerente à existência. Assim, nega-se a redução de qualquer indivíduo à formas totalizadoras, onde prevaleçam modelos generalizadores que supõem a supressão das subjetividades em detrimento das mesmidades (LÉVINAS, 1989) ou seja, por modelos universais de indivíduos onde prevalecem relações de subordinação hierarquizada – como nos casos de estudante submetido ao professor. Por isto, se faz necessário destacar, ou distinguir o Outro, com maiúscula inicial, de o outro, com inicial minúscula. O Outro, é distinto, originalmente irreduzível à mesmidade e esta distinção está adotada ao longo do texto. Nos contextos de fazeres coletivos, como já dito, tratados nesta pesquisa, as relações são entendidas como formas potencializadoras da formação das subjetividades envolvidas e das criações tanto coletivas, quanto individuais. Esta dinâmica se dá no exercício da alteridade a que Lévinas chamará, como antecipado, de outreidade.

O vocábulo *outridade* é utilizado como sinônimo de *alteridade*, com a relação entre o *Mesmo* e o *Outro* sem o domínio do *Mesmo*, sem a negação do *Outro*: esta é uma relação de *outridade*. É também o modo de ser do *Outro*, negando-se à compreensão, à *coisificação* – quando o *Mesmo* *coisifica* o *Outro* já não há mais relação de o *Mesmo* e o *Outro*, mas *mesmidade*, em que o *Outro* já não existe enquanto tal, mas será tomado apenas como “outro”, como “objeto diferente de mim”. O vocábulo também é usado por Paulo Freire (1996, p. 41) da relação o *Mesmo* e o *Outro* sem que o *Outro* nunca seja compreendido (“prender” no ato de conhecer, objetificando). Neste sentido o estudante, o não-artista e todas as subjetividades envolvidas não são nem projeto do professor, nem da escola ou do artista propositor. São *Outro*. Se forem feitos projeto do professor, da escola, das instituições de Saúde ou de instituições de arte o serão de forma violenta, como negação de sua *outridade*, como *mesmidade*, como reprodução da *Totalidade totalizadora*, como *docilização* e *disciplina*, contra o que qualquer fuga será punida (FOUCAULT, 1983).

Para este contexto de tese é fundamental esclarecer a dinâmica estabelecida nas práticas, fundamentada no exercício de identificação e criação de condições e possibilidades da construção de uma relação pedagógica que reconheça e afirme a relação de *outridade* tanto no currículo, quanto nos procedimentos colaborativos de arte que envolvam não-artistas. Assim, o ponto de partida de tal dinâmica deve ser o reconhecimento da *outridade* do estudante e dos demais envolvidos, o que não poderá significar a negação da *mesmidade* do docente/artista, de sua identidade, mas, apenas, que sua constituição não é absoluta na relação com a *outridade* dos demais. Assim, não deixa-se de ser *Eu* quando se relaciona com *Outro*, como se ao misturar-se ao *Outro* ao se formar um *nós*, assim como em tal relação o *Outro* não poderá deixar de ser *Outro*.

A alteridade, a heterogeneidade radical do *Outro*, só é possível se o *Outro* é realmente *Outro* em relação a um termo cuja essência é permanecer no ponto de partida, servir de *entrada* na relação, ser o *Mesmo* não relativa, mas absolutamente. *Um termo só pode permanecer absolutamente no ponto de partida da relação como Eu* (LÉVINAS, 1989, p. 24, grifos do autor).

Assim, permanece-se *Eu* e tal permanência é o que permite que a *outridade* do *Outro* seja radical, respeitada como tal; que não seja violentada. Permanecer *Eu*

é “servir de entrada na relação” com o Outro. Tal é a ideia de ser sujeito, aqui e neste momento: sujeitar-se ao Outro a fim de que o Outro seja o Outro. Negar ao Outro sua outreidade, uma violência, é torná-lo o Mesmo, é “compreendê-lo” no sentido de “encerrá-lo” quando se apossa dele. Novamente, vale recorrer a Lévinas (1997, p. 31):

A compreensão, ao se reportar ao ente na abertura do ser, confere-lhe significação a partir do ser. Neste sentido, ela não o invoca, apenas o nomeia. E, assim, comete a seu respeito uma violência e uma negação. Negação parcial que é violência. E esta parcialidade descreve-se no fato de que o ente, sem desaparecer, se encontra em meu poder. A negação parcial, que é violência, nega a independência do ente: ele depende de mim. A posse é o modo pelo qual um ente, embora existindo, é parcialmente negado.

É importante anotar, aqui, que ente não pode ser tomado como se fora uma espécie de categoria universal e essencial do Ser que se oferece à nossa compreensão ou como se fora uma essência dotada de dinamismo, duração, transcendência e liberdade em oposição às coisas estáticas, inertes, imanentes e determinadas: “O ente como tal [...] só pode ser numa relação em que o invocamos. O ente é o homem, e é enquanto próximo que o homem é acessível, enquanto rosto”, afirma Lévinas (1997, p. 30). Não cabe, portanto, uma compreensão do *homem universal*, que será sempre *Totalidade e totalizadora*. Cabe, isto sim, o reconhecimento do *Outro* como *próximo* que me inquieta sem que me negue a existência concreta, a minha identidade.

Ser eu é, para além de toda a individualização que se pode ter de um sistema de referências, possuir a identidade como conteúdo. O eu não é um ser que se mantém sempre o mesmo, mas o ser cujo existir consiste em identificar-se, em reencontrar a sua identidade através de tudo o que lhe acontece. É a identidade por excelência, a obra original da identificação. (Idem, 1989, p. 24)

Não se deve tomar identidade, portanto, como um conceito que compreende um conjunto de qualidades que se somam para formar um declarado sujeito universal, agora compreendido, que permitiria dizer: o homem é isto; eu sou homem; logo, sou isto. Por isto poderíamos entender: racional, consciente, ativo, animado por uma essência eterna etc. Desta forma, a ideia de identidade que se estabelece é a que nega ao Outro sua condição de Outro ao afirmar-se em torno de um núcleo abstrato, dito essencial, que, para se desenvolver, haverá de negar o Outro na

mesma medida em que se afirma a si mesmo, ontologicamente compreendido, na Totalidade e, por assim ser, destituída de sua singularidade por fundá-la num conceito abstrato chamado essência, alma ou razão; destituída também por fundar a sua identidade a partir da Totalidade. Dirá Emmanuel Lévinas:

O eu não é único como a Torre Eiffel ou a Gioconda. A unicidade do eu não consiste apenas em encontrar-se num exemplar único, mas em existir sem ter gênero, sem ser individuação de um conceito. A ipseidade do eu consiste em ficar fora da distinção do individual e do geral. [...]. A recusa do conceito, neste caso, não é apenas um dos aspectos do seu ser, mas todo o seu conteúdo – é interioridade. Esta recusa do conceito empurra o ser que o rejeita para a dimensão da interioridade. Está em sua casa. O eu é assim a maneira segundo a qual se realiza concretamente a ruptura da Totalidade, que determina a presença do absolutamente Outro. (1989, p. 103)

Cabe, ainda, a recusa ao conceito de identidade entendido como resolução do problema do Ser. Não porque o conceito não seja importante, mas porque não é a identidade. Ou seja, o conceito não é a experiência, não é a interioridade. A interioridade não é o acrisolamento como negação do Outro, mas o *ethos* que se firma como “ponto de partida” e serve de “entrada na relação” (LÉVINAS, 1989, p. 24). É por isso que o Eu está em casa. Deve-se pensar a exterioridade como Infinito. O Infinito não é objeto, mas o estrangeiro, o absolutamente Outro, o transcendente, que se manifesta como vestígio, murmúrio:

A relação com o Infinito não pode, por certo, exprimir-se em termos de experiência – porque o Infinito extravasa o pensamento que o pensa. Nesse extravasamento produz-se a sua própria infinição, de modo que será preciso exprimir a relação com o Infinito por outros termos de experiência objetiva. Mas se experiência significa precisamente relação com o absolutamente Outro – isto é, com aquilo que extravasa sempre o pensamento – a relação com o Infinito completa a experiência por excelência. (LÉVINAS, 1989, p. 13)

Desta forma, a relação com Outrem, que é relação com o Infinito, é a própria infinição. Não se define a infinição, não se pode compreendê-la ou reduzi-la a algum conceito, pois ela se dá quando se dá a experiência como relação com o absolutamente Outro, quando o sujeito serve de entrada na relação. Assim, a idéia do Infinito é o modo de ser da subjetividade. Significa que o infinito da subjetividade é a infinição da subjetividade. Subversão da subjetividade moderna, porque o sujeito se sujeita a Outrem. Paradoxalmente, sujeitando-se vira sujeito. Sujeitar-se, neste sentido, significa servir de abertura ao Outro, colocar-se ao encontro do Outro. Trata-se, pois, de um conceito sensivelmente diferente da ideia de sujeitar-se como

submissão ao poder do Outro. Nem o Mesmo, que se sujeita, nem o Outro podem ser coisificados na experiência da outreidade. É possível e exige-se, portanto, segundo Lévinas, uma relação tal entre o Mesmo e o Outro em que o Mesmo não seja destituído enquanto tal e o Outro não seja objetivado, tornado objeto da e na relação para o Mesmo; que seja mantida a relação entre a subjetividade e a outreidade sem que se confundam e tornem-se um só e o mesmo e sem que se alienem uma à outra. Nisto consiste a ideia de Infinito em Lévinas.

As nossas análises são dirigidas por uma estrutura formal: a ideia do Infinito em nós. Para ter a ideia do Infinito, é preciso existir como separado. Esta separação não pode produzir-se como fazendo eco à transcendência do Infinito. Senão, a separação manter-se-ia numa correlação que restauraria a totalidade e tornaria ilusória a transcendência. Ora, a ideia do Infinito é a própria transcendência, o transbordamento de uma ideia adequada. Se a totalidade não pode constituir-se é porque o Infinito não se deixa integrar. Não é a insuficiência do Eu que permite a totalização, mas o Infinito de Outrem. (LÉVINAS, 1989, p. 66)

Ocorre que a relação entre o Mesmo e o Outro não é, como supracitado, tal e qual uma relação que anula o Mesmo e o Outro a fim de formar alguma unidade indistinta (um nós, por exemplo, sem distinção); também não é certa relação em que tanto quanto o Outro é diverso do Mesmo o Mesmo é diverso do Outro, separados, equidistantes. Isso equivaleria à restauração da Totalidade, antes rompida, quando da separação. Uma separação que se dá na Totalidade mantém a Totalidade e recusa a ideia do Infinito, pois em tal separação se dá o diferente, como partículas da Totalidade que cumprem determinadas e específicas funções em favor da manutenção da Totalidade. A relação do Mesmo com o Outro não pode, assim, inaugurar nova Totalidade, pois destruirá a subjetividade do Mesmo e também a outreidade do Outro.

Assim é que a relação o Mesmo e o Outro não poderá ser entendida como mera oposição, segundo a compreensão de que haja o Mesmo e o seu oposto, o Outro, em relação para formar uma síntese, entendendo síntese como mera junção de coisas que, embora sejam diferentes, não são compõem uma unidade de iguais. Lévinas afirma: “*Se o Mesmo se identificasse por simples oposição ao Outro faria já parte de uma totalidade englobando o mesmo e o Outro*” (1989, p. 26). Tal encontro seria, na verdade, a negação do Outro e, desta forma, também a negação da relação autêntica o Mesmo e o Outro, em que o Mesmo é sujeito que acolhe o Outro sem englobá-lo em si-mesmo. Não seria um encontro de outreidades, mas mera

reafirmação da Totalidade. Em última instância, cabe aferir, nos reconhecemos no vestígio que somos uns aos outros.

Outra importante característica destes processos colaborativos, que se apresentam como consequência das ações a serem tratadas, é seu caráter multidisciplinar, pelo fato das atitudes criativas serem compartilhadas entre vários especialistas e interessados, fazendo com que os saberes de outros campos representacionais possam ser também (re)pensados, nestas dinâmicas onde a diferença é assumida e se torna parte constitutiva das ações de transmissão e criação. Cabe lembrar que estes procedimentos inviabilizam dicotomias, graças ao seu caráter absolutamente gregário e interdisciplinar. Muitas vezes os sistemas de trabalho, ou dispositivos, em nada se assemelham a processos de arte no sentido estrito do termo. Existe uma invisibilidade, ou impossibilidade representacional, nos encontros e mediações, pois muitas vezes eles se voltam para o subjetivo e o efêmero. Como lembra Hélio Ferverza, muitos destes procedimentos, que o autor chama de “arte que não se parece com arte”, constituem-se de ações pouco assemelhadas (ou diferentes) à forma artística:

A arte parecida com a arte considera que a arte é separada da vida e do restante, enquanto que a arte parecida com a vida considera que a arte está em ligação com a vida e com o restante. A arte que se parece com arte constituiria uma prática inscrita dentro da principal corrente da tradição da história da arte ocidental, onde o espírito é separado do corpo, o indivíduo da coletividade, a cultura da natureza, e onde cada arte é separada da outra. Por outro lado, a arte que se parece com a vida não está interessada pela grande tradição ocidental, pois ela tende a misturar as coisas: corpo e espírito, indivíduo e coletividade, cultura e natureza, e assim por diante da mesma forma como pode misturar as categorias da arte ou evitá-las totalmente (...). A maneira como a arte que não se parece com arte se relaciona com a sociedade passa pela atenção a qualquer aspecto das formas, meios e situações de vida dessa sociedade. A atuação desse tipo de arte se produz através da vida social (FERVENZA, 2005, p. 136).

No nível mais pessoal, ou da ordem do micropolítico, a potencialidade destes trânsitos representacionais está na possibilidade de alteração e, ou, afirmação das subjetividades envolvidas. Utiliza-se aqui o conceito de subjetividade de Guattari (GUATTARI; ROLNIK, 2005), que se fundamenta não por princípio de individualidade ou abstração, mas em um conjunto de *modus operandi*, permeado por uma identidade local sem, contudo, ser reduzido a ela pois, para esta pesquisa, são nestes campos de subjetividades múltiplas que se pode atuar. O sistema criado se voltou sempre para as possibilidades de gerar *affectos*: participação, repulsa, alegria,

medo, descontentamento, entusiasmo etc. Uma gama de atitudes que possam ser ouvidas, acessadas por um Outro e que se transformem em uma ponte para o diálogo, convergindo ou divergindo em opiniões, explicitando situações de partilha e incômodo, para que estas possam ser dilatadas ou transmutadas.

O que permanece como problema fundamental nestas práticas, atualmente, é a necessidade de criar dispositivos com todo o material gerado pelos participantes, que funcionem como comunicadores do processo, para potencializá-lo, ainda mais, como algo aberto para novas colaborações e novos procedimentos. É exatamente aqui que reside uma intenção diferenciadora nesta pesquisa, tanto no tocante ao sistema de arte, quanto ao produto acadêmico, pois geralmente os procedimentos de arte colaborativa deixam a geração de dispositivos comunicacionais a cargo dos artistas envolvidos. Entende-se como uma possibilidade real para os sistemas representacionais da arte a abertura para a autorrepresentação dos não-artistas envolvidos, também como forma de criar um espaço viável para os participantes lidarem com o seu simbólico na experiência da cidade, que é cada vez mais um instrumento de violenta desvalorização das subjetividades e supressão das hecceidades. Representar-se na, e através da, multiplicidade por meio de dispositivos comunicacionais gerados coletivamente - metodologia de arte e de ensino de arte que se aproxima de Gilles Deleuze e Félix Guattari (2004) quando tratam de sua tessitura para se instalar no meio das múltiplas linhas que constituem os dispositivos de uma multiplicidade. *“Os princípios característicos das multiplicidades concernem a seus elementos, que são singularidades; a suas relações, que são devires; a seus acontecimentos, que são hecceidades (quer dizer, individualizações sem sujeito); a seus espaços-tempos, que são espaços e tempos livres”* (ibidem, p. 8). E que também recorre ao que Suely Rolnik define como “dispositivo”, conceito emprestado de Deleuze (1990). É pertinente considerar que, assim como o conceito de espaço, o dispositivo funciona como uma convenção que dá conta de uma esfera complexa. Ao final, parece resultado de uma preocupação legítima da autora em não incorrer em qualquer redução. Portanto, segundo a mesma, dispositivo:

É antes de mais nada uma meada, um conjunto multilinear. Ele é composto de linhas de diferentes naturezas... Destrinchar as linhas de um dispositivo, em cada caso, é traçar um mapa, cartografar, agrimensar terras desconhecidas, e é o que [Foucault] chama de ‘trabalho de campo’[...] A dimensão de Si não é absolutamente uma determinação preexistente que

encontraríamos pronta [...] Uma linha de subjetivação é um processo, uma produção de subjetividade num dispositivo: ela deve se fazer desde que o dispositivo o permita ou o torne possível. É uma linha de fuga... O Si não é nem um saber nem um poder. É um processo de individuação que incide sobre grupos ou pessoas, e se subtrai das relações de forças estabelecidas como dos saberes constituídos: uma espécie de mais-valia (ROLNIK, 2003, p. 1).

Observando este recorte realizado pela autora e com o intuito de articulá-lo com o sistema praticado, destaca-se que ela trata de uma cartografia de justaposições temporais da dimensão de Si. Em outras palavras, ela vê no dispositivo a possibilidade de lidar com individualidades na complexidade de suas instâncias de forma ressignificante ou mesmo libertadora.

As experiências de arte, de seu ensino e aprendizagem tratadas ao longo do texto trazem à tona, de forma articulada com as poéticas das artistas-educadoras, os principais elementos considerados na arte relacional, ou participativa, e na arte pública atual. Atuou-se na problematização do procedimento artístico que pensa, ou parte, do tema espaço (desdobrado) em espaço público, nas relações de poder estabelecidas neste espaço e, principalmente, se ateuve aos acontecimentos advindos deste processo de encontro. Os resultados, longe de se constituírem obras predeterminadas, na avaliação dos participantes, foi justamente a soma dos encontros. Portanto, são aqui tratados por constituírem um diálogo frutífero com o fundado pelos procedimentos de Lygia Clark e desdobrado pelas poéticas de Celeida Tostes e Rosana Bortolin. O que se aprofundará, ao longo do que segue, são os meios pelos quais estas atividades de arte e ensino da arte atualizam, dobram, desdobram e dão fala às ideias e práticas destas artistas educadoras.



## 1. PROCEDIMENTOS DE ENCONTRO

### 1.1 Conceito de Arte Relacional: ênfase no processo

Quando um artista transplanta um objeto da vida cotidiana (ready-made) ele pensa dar a esse objeto um poder poético. Meu “Caminhando” é muito diferente. Nesse caso não há necessidade do objeto, é o ato que engendra a poesia. O que acontece, pois, de importante com o ready-made? Nele, apesar de tudo, ainda se acha a transferência do sujeito no objeto, a separação de um e de outro. Com o ready-made, o homem ainda tem necessidade de um suporte para revelar sua expressividade interior. Mas isso hoje não é mais necessário, pois a poesia se exprime diretamente no ato de fazer (CLARK, 1980, A propósito da magia do objeto).

Conforme apontado na introdução, a arte relacional centra seus procedimentos na participação ativa do espectador. Na transformação deste em agente, experimentador (entre outras denominações possíveis) Lygia Clark, já no primeiro ano da década de sessenta, coloca a experiência corporal do espectador no centro de seus procedimentos. Convencionou-se, na História da Arte Brasileira, a série de esculturas “Os Bichos” como marco inaugural da obra participativa em Lygia Clark<sup>8</sup>. A centralidade na experiência corporal que tais obras traziam, inaugura, também, este procedimento no Brasil. Colocando o outro na posição de agente, sujeito de sua experiência, a artista inaugura nos espaços institucionais da arte uma mudança paradigmática: abdica de um discurso fechado e autoral em prol de uma experiência corporal que coloca o Outro em diálogo, ou “em relação”, de maneira ativa. Observa-se, na trajetória desta artista, que seu projeto transborda o espaço institucional e objetiva a inserção na vida. Como será aprofundado na sequência de capítulos, apesar de jamais abdicar de uma estrutura de discurso que tratava do trabalho também como na condição de forma, Lygia sempre se referiu às suas proposições como meios de alcançar a pessoa e, principalmente, sua liberdade. Este conceito, liberdade, será aprofundado no decorrer do capítulo.

O entendimento de que os procedimentos artísticos que envolvem o

---

<sup>8</sup> Após artigo, à época, do crítico de arte Mário Pedrosa e posteriores publicações do mesmo (PEDROSA apud CLARK, 1980. p. 14-17). Com esta série a artista recebe o prêmio de melhor escultora na VI Bienal de São Paulo, em 1961.

espectador de forma a torná-lo participante ativo que surge na década de sessenta serve, através dos escritos de críticos e dos próprios artistas, à época, como fundamento para delinear um divisor de águas para a arte e seus procedimentos. Mas, a formalização destes procedimentos como uma estética (relacional) e a subsequente sistematização das maneiras de execução implicadas se definirão, apenas, na década de noventa. No livro *Estética Relacional* (2006), publicado pela primeira vez em 1998, o autor, curador e crítico de arte Nicolas Bourriaud defende a linha de curadoria e pesquisa na qual atua<sup>9</sup>. O livro foi um passo inicial para identificar tendências que começaram a ganhar mais evidência na arte contemporânea ocidental dos anos 1990 – quando os grandes centros europeus visavam os modos como jovens artistas estavam utilizando técnicas mais tradicionais, como pintura e escultura, após as vanguardas das décadas de 1960 e 1970.

O livro é formado por uma seleção de ensaios do autor, onde cita trabalhos de teóricos como Félix Guattari e Louis Althusser e descreve obras e procedimentos de artistas que, não gratuitamente, figuram nas exposições de sua curadoria<sup>10</sup>. Serão tratadas algumas passagens, pois os assuntos abordados definem as especificidades dos procedimentos artísticos, além de ser uma obra muito referenciada em função de ter cunhado o termo “estética relacional”.

O autor busca construir uma teoria estética que coloca as “*relações humanas como lugar da obra de arte*” (BOURRIAUD, 2006, p. 53) e, com este direcionamento, busca favorecer uma alternativa positiva para a existência, além das sociedades de consumo. Enfatiza os trabalhos de arte que possuem como principal característica a interação do público dentro de propostas que já foram pensadas por artistas, sendo ainda que tais práticas passam, seja como local de partida ou chegada, pelos espaços mais formais de arte, como museus e galerias.

Bourriaud valoriza a ação do artista que se apropria da obra de arte enquanto um dispositivo relacional que busca se aproximar do espectador e colocar outros agentes em contato. Como ele mesmo coloca, metaforicamente, como “*uma*

---

<sup>9</sup> Nicolas Bourriaud foi cofundador e codiretor do Palais de Tokyo, na cidade de Paris de 2000 a 2006, e fundou também a revista “*Documents sur l’Art*”.

<sup>10</sup> De acordo com Claire Bishop, “*certos artistas são mencionados com regularidade metronômica: Liam Gillick, Rirkrit Tiravanija, Phillippe Parreno, Pierre Huyghe, Carsten Höller, Christine Hill, Vanessa Beecroft, Maurizio Cattelan e Jorge Pardo [...]*” (2004, p. 4).

*máquina que provoca e administra encontros individuais ou coletivos*” (ibidem, p. 33), além de destacar uma dimensão democrática e emancipatória.

Como será desenvolvido em capítulo subsequente, a maior crítica que se faz ao autor, no âmbito desta pesquisa, é o fato de não ter considerado os procedimentos artísticos dos anos sessenta como fundadores desta estética. Tais procedimentos, ao se voltarem para as experiências ativas dos espectadores, apontaram fortemente para a saída dos espaços institucionais de arte de forma potencializadora.

No ensaio “Antagonismo e estética relacional” (2004), a professora e crítica de arte Claire Bishop faz uma forte crítica à forma dada ao conceito de estética relacional por Nicolas Bourriaud. Ela começa criticando a instituição *Palais de Tokyo*, por sustentar a ideia da galeria como um espaço de laboratório. Não que tal estratégia não seja considerável para a crítica, mas porque tal discurso, que ela chama de despretensioso, acaba mascarando a tendência de valorizar mais a instituição em si do que os artistas e suas obras. Ela defende que, nestes modelos, as instituições ganham mais destaque que os trabalhos de arte, agregando um capital cultural que a torna um espetáculo superficializado e, conseqüentemente, o diretor ou curador, uma estrela dotada de aura, no sentido benjaminiano<sup>11</sup>. Ela ainda questiona o caráter emancipatório do espectador, defendendo que tal discurso não é novo, mas sim, possui origens nos *happenings*, nas instruções do grupo Fluxus e na *performance* dos anos 1970 ou, ainda, na declaração de Joseph Beuys de que “*todo homem é um artista*”.

Para Bourriaud, a interatividade da obra relacional é superior ao ato de contemplação, considerado passivo e desengajado porque o trabalho de arte é uma “forma social” capaz de produzir relações humanas positivas. Como consequência, o trabalho é automaticamente político em implicação e emancipatório em efeito.

É aqui que Bishop aponta o que para ela constitui o grande engano de Bourriaud. Qualquer obra de arte relacional que promova relações é válida? Bishop

---

<sup>11</sup> Em seu texto “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”, de 1935, Walter Benjamin (1996), analisa as alterações provocadas pelas novas técnicas de produção artística (fotografia e cinema) na esfera da cultura. Benjamin analisa de qual forma as possibilidades trazidas por essas técnicas, em especial, a reprodutibilidade das obras de arte, provocam alterações na produção e recepção da obra de arte e redimensionam o papel desta na sociedade. O principal elemento de seu texto é a tese de que a reprodutibilidade técnica provoca a superação do caráter aurático da obra de arte, ou seja, o caráter possuidor de autenticidade e unicidade. Segundo o autor, estas características dão lugar à existência serial e à natureza aberta e fragmentária da obra de arte.

deseja analisar tais trabalhos de acordo com critérios que não são meramente estéticos, mas políticos e até éticos e, para isso, propõe que haja um julgamento nas próprias “*relações que são produzidas pelos trabalhos de arte relacional*” (ibidem, p. 10). E, como é difícil apreender a estrutura de um trabalho de arte relacional, precisamente porque o trabalho se propõe a ser aberto e processual, a autora observa:

Estou simplesmente me perguntando como decidimos o que constitui a “estrutura” de um trabalho relacional e se isso é separável do tema visível no trabalho ou se é permeável a seu contexto. Bourriaud quer igualar o julgamento estético ao julgamento ético-político das relações produzidas por um trabalho de arte. Mas como medimos ou comparamos essas relações? A *qualidade* das relações em “estética relacional” nunca são examinadas ou colocadas em questão. (...) Se a arte relacional produz relações humanas, então, a próxima pergunta lógica a se fazer é quais *tipos* de relações estão sendo produzidas, para quem e porque (ibidem, p. 11, grifo da autora).

A preocupação de Bishop é pertinente, pois busca se aprofundar na qualidade das relações produzidas pelas obras relacionais. No entanto, ambos ainda pensam na separação entre julgamento estético e julgamento ético-político: Bourriaud tentando igualar e acabando por superficializar as relações, e Bishop corroborando tal separação. Se ela quer julgar a qualidade das relações, é preciso pensar que as relações possuem diversos planos de composição, ocorrendo simultaneamente. Todas possuem dimensões ética, política e estética, seja um projeto de arte colaborativa ou um quadro pintado à tinta óleo. Talvez nos primeiros, fique mais claro que há um envolvimento entre agentes de diferentes interesses, pois há o constante jogo de negociação entre desejos distintos.

Um possível critério que Bourriaud utiliza para avaliar e valorizar determinados procedimentos é, segundo o mesmo, o caráter de possibilitar a existência do espectador diante delas, ou mesmo dentro delas – como se a obra abrisse um espaço-tempo habitável (2006, p. 80). Bishop rebate, afirmando que esta ainda é uma maneira formalista e estruturante de Bourriaud. De modo geral, todos os artistas citados pelo autor possuem preocupação com a estrutura do trabalho e sua forma – como o trabalho vai estabelecer as relações e se apresentar visualmente, durante suas etapas de interação ou mesmo após sua realização, quando as relações são transformadas em obras a serem expostas.

Grant Kester (2006), já como um terceiro ponto de vista, critica esta perspectiva, pois nela o artista ainda está no controle completo da forma e estrutura

do trabalho de arte, sendo que as trocas da estética relacional ficam coreografadas, como em um evento direcionado para o consumo do público. O autor caracteriza a prática relacional na tensão entre dois movimentos. No primeiro – onde Kester localiza Bourriaud e também a crítica Claire Bishop – há um privilégio da visualidade e do desejo de literalizar a interação social, enquanto que no segundo há um contínuo que parte da obra, como um algo concebido previamente, mas que vai em direção ao imprevisto sem deixar de arcar com as sempre decorrentes responsabilidades. Para Kester (ibidem, p. 19), há um desconforto com o caráter ativista, que vem de um certo ceticismo em relação à ação política organizada de um modo geral, por parte de uma geração de intelectuais pós Guerra Fria.

O autor se coloca a favor da capacidade de resistência do indivíduo, usando os conceitos de “revolução molecular” de Félix Guattari e “biopolítica” de Michel Foucault. Teóricos como Michael Hardt e Toni Negri (apud KESTER, ibidem, p. 21) também apontam para estes modos de proposição frente ao capitalismo contemporâneo e suas formas de opressão sutis e descentralizadas como da ordem do “*esporádico, descoordenado e singular*” (ibidem, p. 21).

Segundo o autor, há uma descrença nos formatos coletivos de organização que buscam uma utopia de revolução social que acaba, indiretamente, descredibilizando as práticas artísticas que buscam se inscrever em um campo político explícito e acabam por serem categorizadas, de forma generalizante e despotencializante, como arte “política” ou “ativista”. A opção que Kester faz é ver potencialidade justamente nos trabalhos que não se pode encaixar em uma categoria fixa ou “*projetos [...] situados dentro de um contínuo com as formas de ativismo cultural, mais do que sendo definidos em oposição pura e simples a elas.*” (ibidem, p. 21).

Também tratando da generalização e despotencialização dos procedimentos contemporâneos acarretados por determinados termos a professora e filósofa Anita Koneski coloca:

Abordar uma categoria performativa da arte a partir de conceitos antropológicos constitui um erro lamentável, uma vez que constitui em basear a experiência artística contemporânea em fórmulas tais como “o que é arte?”, quando o correto seria perguntar “para que serve a arte?”, “para onde se dirige a arte?”, “de que maneira podemos pensar a arte hoje?”. Constitui-se numa explicação comum ler esta arte como transgressora. Embora esta carregue uma carga de transgressão a determinadas fronteiras sócio ético culturais, o fato de reduzir toda a intencionalidade dos artistas a

um mero desejo de provocação não confere à arte uma profundidade de abordagem. Abordá-la como transgressora talvez seja simplificar uma questão da qual não damos conta (KONESKI, 2009, p. 93).

Indo ao encontro da ideia de que estes procedimentos suscitam questões das quais não se tem uma apreensão total ou, mais ainda, cujos efeitos tende-se a sublimar. Bishop traz a noção de antagonismo para suspender as relações postuladas por Bourriaud como democráticas, já que são baseadas em uma subjetividade fechada e comunidade formada por iguais. Para tratar destas interdições relacionais comuns ao cotidiano, onde não se desenvolve efetivamente a aceitação da diferença e, por conseguinte, procedimentos relacionais serviriam para dar um mascaramento a esta dificuldade ao simularem tal aceitação (que



Imagens 1a e 1b:  
Rirkrit Tiravanija, “*Untitled (Still)*”, 1992.

não se verifica, de fato, nos trabalhos apontados por Bourriaud) a autora apresenta uma das primeiras instalações de Tiravanija denominada “*Untitled (Still)*” [Sem título (Ainda)] (1992)<sup>12</sup> (ver imagens 1a e 1b). Ela destaca que o público envolvido continuou sendo “o mesmo de sempre” – pessoas interessadas em arte, outros artistas, galeristas, colecionadores. Ou seja, segundo a autora, um grupo que não

<sup>12</sup> No trabalho realizado na 303 Gallery em Nova Iorque, Tiravanija tirou tudo que encontrou no escritório e no depósito da galeria e colocou na sala principal do espaço expositivo, incluindo o galerista, que foi obrigado a trabalhar em público em meio ao cheiro de comida e acompanhado por comensais. No depósito, ele organizou o que foi descrito por um crítico como uma “cozinha de refugiados improvisada” com pratos de papel, garfos e facas de plástico, fogareiros, utensílios de cozinha, duas mesas portáteis e alguns banquinhos dobráveis. Na galeria ele preparou legumes com curry para os visitantes e os detritos, utensílios e embalagens de comida tornaram-se a exposição de arte enquanto o artista não estava lá. Muitos críticos e o próprio Tiravanija observaram que esse envolvimento do público é o aspecto principal de seu trabalho: a comida é um meio que permite o desenvolvimento de uma relação de convívio entre o público e o artista.

expressaria a diferença.

É fato, para o âmbito desta pesquisa, que nestes primeiros trabalhos de Tiravanija o que ainda está muito latente é uma produção poética participativa na qual a autoria ainda é delimitada e protegida, assim como sua inserção imediata dentro dos circuitos tradicionais da arte. A interação permitida ao público é planejada anteriormente, não havendo espaço para que outros desejos ou ações não planejadas entrem em cena. Por outro lado, se analisarmos as obras subsequentes realizadas por Tiravanija, observamos que a qualidade de interação vai se tornando mais aprofundada e de



Imagem 2: Rirkrit Tiravanija, “*The Quiet in the Land*”, 2000.

um tempo mais estendido, como sua interação dentro do projeto “*The Quiet of the Land*”<sup>13</sup> (ver imagem 2), e posteriormente, no projeto “*The Land*” (ver imagens 3a, 3b e 3c).

<sup>13</sup> O projeto “*The Quiet of the land*” (A Quietude da Terra) é coordenado por Francis Morin e realizado em diferentes comunidades. O primeiro projeto “A quietude da terra: Vida diária, arte contemporânea e os Shakers” na localidade de Sabbathday Lake (EUA), começou em 1995 e terminou em 1996. O segundo projeto intitulado “A quietude da terra: Vida diária, arte contemporânea e Projeto Axé” foi realizado em Salvador (Brasil) iniciando em 1997 e finalizado em 2000. O terceiro projeto começou em 2004, em Luang Prabang, (Laos), e se intitula “A quietude da terra: Arte, Espiritualidade, e vida diária”. Os três projetos mesclam formas de representação específicas: educação, espiritualidade e criatividade formam uma complexidade que se manifesta num espaço de convívio das diferenças. No caso citado, Rirkrit Tiravanija preparou uma refeição tailandesa com os meninos participantes do projeto, realizado em Salvador. Os jovens ficaram encarregados de cortar verduras, colher folhas e outros ingredientes para preparar o alimento. Enquanto cozinhava, Tiravanija conversava com eles sobre o conceito de dar e enfatizou as diferenças e semelhanças entre as comidas baiana e tailandesa.

Para defender sua teoria do antagonismo, Bishop destaca e se aprofunda nos artistas Thomas Hirschhorn e Santiago Sierra que, segundo ela, foram pouco citados por Bourriaud. Santiago Sierra é referenciado pela autora em função da criação de performance onde tematiza a crueldade do capitalismo. O artista paga atores ou, mesmo, pessoas com algum grau de exclusão (vendedores ambulantes ilegais, imigrantes) para a realização de ações dentro dos locais de exposição (como nas edições de 2001 e 2003 da Bienal de Veneza). Sua poética parece dar-se pelo alto grau de desconforto e crueldade que consegue gerar, pois, segundo a autora, tais performances “*sustentam uma tensão entre observadores, participantes e contexto*” (ibidem, p. 16), realmente tocando e expondo problemas sociais. Quando perguntado, diretamente, o artista expressa que não acredita que através da arte exista a possibilidade real de mudança<sup>14</sup> e que entende, também, que toda esta encenação performática não deixa de ser um envolvimento metafórico com a realidade. Como defende, sobre os procedimentos contemporâneos de arte que não necessariamente tratam da representação literal, mas que funcionam com o desconforto que, em muitos casos, alcança a arte abjeta, Anita Koneski:



Imagens 3a, 3b e 3c: Rirkrit Tiravanija e colaboradores, “*The Land*”, 2002.

Representar a catástrofe, dizê-la na sua infinita possibilidade de ser catástrofe, é estar diante do fracasso da possibilidade de interpretar. Instala-se aqui a crise da representação. É a partir daí, segundo Lévinas e Blanchot, que devemos conceber a arte como espaço no qual o poeta se perde, em que a obra questiona a si própria. A obra adquire, então, uma

<sup>14</sup> Depoimento do artista: “*Não posso mudar nada. Não há possibilidade de mudarmos nada com o trabalho artístico. Fazemos nosso trabalho porque estamos fazendo arte e porque acreditamos que a arte deve ser alguma coisa, alguma coisa que acompanha a realidade. Mas eu não acredito na possibilidade de mudança.*” (in *Santiago Sierra: Works 2002–1990*. Birmingham, England: Ikon Gallery, 2002, p. 15 apud BISHOP, 2004).



vocação ao estranhamento (...). Suas imagens, seus objetos confrontamos, impõem-se, não se deixam ler, há uma rebeldia na sua presença (idem, p. 94-5).

Já para analisar um projeto realizado no espaço público, Hirschhorn é citado por Bishop com o trabalho “*Bataille Monument*” (2002), feito para a Documenta XI, realizado no bairro de Nordstadt, um subúrbio de Kassel (ver imagens 4a, 4b e 4c). Nele, um conjunto de três instalações foram montadas pelo artista. Hirschhorn constrói uma relação direta com os moradores e os envolve no trabalho. Uma das instalações é um bar gerido por uma família residente e uma companhia turca de taxis é quem leva os visitantes para ver a obra. Ao localizar o “*Bataille Monument*” no meio de uma comunidade cuja etnia e *status* econômico não considerada como público-alvo da Documenta, Hirschhorn gerou um fluxo diferente entre os turistas de arte e os residentes da região. Para Bishop (2004, p. 21), em lugar de fazer a população local se sujeitar ao que ela chama de “efeito zoológico”, ficando exposta ao visitante consumidor de arte, o projeto de Hirschhorn fez com que os visitantes (público da Documenta) é que se sentissem como intrusos infelizes. Por fim, importante destacar que o intuito de Hirschhorn era de promover uma maior aproximação dos moradores deste local com os conteúdos do trabalho/monumento<sup>15</sup>.



Imagens 4a, 4b e 4c: Thomas Hirschhorn, “*Bataille Monument*”, 2002.

O interesse de Bishop pelos trabalhos de Thomas Hirschhorn e de Santiago Sierra se dá não apenas por sua abordagem mais incisiva das “relações” do que

<sup>15</sup> Depoimento do artista: “*Não quero convidar ou obrigar os observadores a interagirem com o que eu faço; não quero ativar o público. Quero me doar e me engajar a tal ponto que os observadores confrontados com o trabalho possam participar e se envolver, mas não como atores*”. (BISHOP, 2004, p. 27).

aquelas propostas por Bourriaud, mas por não seguirem padrões ou regras já predeterminadas. Assim, apontam para um conjunto de critérios, suscitados pelos próprios procedimentos, que auxiliam na análise destes projetos, possibilitando avaliar a qualidade das relações produzidas com o público. Como a autora coloca: “*a posição do sujeito que qualquer trabalho pressupõe, as noções democráticas que sustenta e como essas se manifestam na experiência do trabalho*” (ibidem, p. 22-3).

Assim, faz-se necessário reconhecer as limitações do que é possível com a arte, sabendo que as modalidades de experiência artística requerem, não um sujeito unificado como pré-requisito para uma comunidade-come-unidade (Bishop relaciona esta concepção com a estética relacional), mas uma ideia de “*sujeito incompleto e dividido de hoje*” (ibidem, p. 24). A autora contribui, portanto, para o conceito de estética relacional, demonstrando que é necessário reconhecer tanto as possibilidades quanto as limitações da arte – como parte deste projeto de aprofundamento acerca dos trabalhos de arte que postulam a colaboração como fundamento.

## 1.2 Objeto revisto

Hoje tudo está sendo checado fundamentalmente, o antiobjeto, a antipsiquiatria, o antiÉdipo, é difícil delimitar a fronteira entre normalidade e patologia. Mas sobram os comportamentos, embora caiam os títulos e os mesmos merecem atenção. (CLARK apud COTRIM; FERREIRA, 2006, p.351)

A linha de pensamento proposta nas reflexões aqui realizadas considera que as relações sociais constituem importante meio para estabelecer a arte relacional no contexto brasileiro. Pressupondo o corpo como base existencial da cultura, como será aprofundado subsequentemente, defende-se no âmbito da pesquisa que a arte relacional no Brasil possui estrutura específica – o que leva a uma resultante atual. As tensões geradas na sociedade dos anos sessenta, sob um contexto social dado, resultaram em um modo de fazer arte e em rupturas nos processos vigentes no período que ofereceram mudanças nos paradigmas representacionais e culminaram na arte pública de novo gênero, realizada hoje com características e abordagens

muito particulares. Estas características são, fundamentalmente, a transformação do artista em mediador, e abordam a compreensão do sistema de arte desde a relação interpessoal, a ponto de se prescindir do objeto. Rompe-se, então, o paradigma artista – espectador – obra. Para não incorrer em um postulado dicotômico, parecendo apontar para um cenário onde a arte é explicada pelo social, reitera-se que nesse período social conviveram e foram criados vários modos de fazer arte. Os procedimentos relacionais aqui tratados, com ênfase na poética de Lygia Clark, constituem uma dessas possibilidades de fazer surgidas. Como já posto, não se pretende aqui uma ontologia dos modos de fazer ou um fundamento, de raiz historicista, detentor de algum estatuto de verdade que se sobressaia entre fazeres contemporâneos, mas elucidar, mesmo que parcialmente, na perspectiva da pesquisa, os meios pelos quais estes se constituíram através das poéticas e do contexto do referido período.

No Brasil, desde os anos sessenta, a obra é resultante de uma tensão promovida pelo artista para a experiência do seu espectador. Como especifica Ricardo Basbaum:

Diferentemente dos artistas da bodyart, entretanto, o suporte principal do trabalho de [Hélio] Oiticica e [Lygia] Clark não era seus corpos próprios, mas os corpos de outros: o padrão você-espectador, eu-artista foi sensorialmente revertido por eles no fluxo conceitual você-se-tornará-eu, não por meio de uma simples inversão especular, mas no sentido de mover você da posição passiva de espectador para o papel ativo e singular de ser o sujeito de sua própria experiência (BASBAUM, 2008, p. 111).

Observa-se que esta tensão, em Lygia Clark, se dava através da corporalidade, e entendendo corporalidade como o processo realizado pela pessoa, através de suas experiências corporais no mundo, na formação de sua subjetividade. Corporalidade é entendida, no contexto deste trabalho, como coloca Sonia Maluf:

(...) uma dimensão corporificada da experiência. (...) Outro exemplo é dado pelas chamadas novas identidades urbanas, que envolvem a formação de grupos de jovens que compartilham de uma mesma estética corporal (...). Quando uma pessoa faz uma tatuagem ou um *piercing* no corpo ela não está apenas inscrevendo símbolos, significados e valores culturais em uma “matéria bruta” – a pele ou a carne até então imaculadas. Portar uma tatuagem ou um *piercing* é também uma forma de se constituir como um determinado tipo de sujeito – nesse caso é o corpo, ou mais especificamente uma determinada corporalidade, que constrói uma determinada pessoa (MALUF, 2002, p. 95-6).

Partindo deste conceito e levando-o para o contexto da década de 1960, define-se que Lygia Clark buscava a diversificação da experiência corporal como forma de gerar pluralidade de corporalidade. Era um momento de liberação de posturas (quer fossem políticas ou artísticas) e este fato implicou, em seus procedimentos artísticos, na construção de propostas que levaram à experiências de diversidade tanto espectadores quanto criadores (tanto a própria artista, quanto companheiros de proposições coletivas). Tal diversidade, base do paradigma artístico inaugurado pela artista, era reivindicada também pela luta social que buscava o fim do regime político-ditatorial. Como coloca Celso Favaretto (2008, p. 16): “*A posição crítica e a atuação cultural requeridas pelo momento faziam coincidir o político e a renovação da sensibilidade, a participação social e o deslocamento da arte*”. Portanto, cabe dizer que a fundação deste novo paradigma artístico, interessado na diversidade da experiência e fundamentado na corporalidade, acontece da tensão experimentada pelo momento artístico, que era transpassado por um contexto sociopolítico que afetava artistas e espectadores. Esta tensão atuou no processo criativo porque afetava diretamente a base existencial dos artistas e, por isto, é fundamental considerar o corpo como fato social - ao valer-se do procedimento artístico que envolvia o corpo como meio de liberação, os artistas davam testemunho de que suas experiências corporais faziam parte de sua constituição enquanto pessoas. Aqui se evidencia o fato de que o artista, de modo geral, sente-se inserido no mundo como parte dele, no sentido emprestado de Merleau-Ponty, de “*o mundo ser feito do estofado mesmo do corpo*” (MERLEAU-PONTY, 2004, p. 17); o mundo e o corpo do artista não estavam em dualidade, mas em consonância com seus projetos. Referindo-se ao processo de apreensão do mundo, Maurice Merleau-Ponty coloca o corpo como o agente principal de um sistema que leva à percepção de si à medida que se determina o mundo e as coincidências deste mundo no e pelo corpo. Como postula o autor:

Nós reaprendemos a sentir nosso corpo, reencontramos, sob o saber objetivo e distante do corpo, este outro saber que temos dele porque ele está sempre conosco e porque nós somos corpo. Da mesma maneira, será preciso despertar a experiência do mundo tal como ele nos aparece enquanto estamos no mundo por nosso corpo, enquanto percebemos o mundo com nosso corpo. Mas, retomando assim o contato com o corpo e com o mundo, é também a nós mesmos que iremos reencontrar, já que, se percebemos com nosso corpo, o corpo é um eu natural e como que sujeito da percepção (MERLEAU-PONTY, 1994, p. 278).

Imprescindível destacar que, à despeito de todas as críticas recebidas no tocante à ideia de uma apreensão de mundo que se daria *a posteriori* e de forma total, em sua última obra<sup>16</sup> o autor parece apontar para uma experiência fragmentada e não total de uma carne que é mundo – muito mais próxima da arte contemporânea, que impede sua leitura, ou tradução, do que poderiam imaginar seus mais ferrenhos críticos.

Nos projetos que Clark tinha para o mundo contava, antes de mais nada, com o seu corpo para mediar a arte, pois seu fazer implicava em ação; o corpo passa, então, a ser primordial, pois é meio e, ao mesmo tempo, não deixa de estar integrado ao mundo. Ou seja, a diversidade correspondia à liberação. A ideia de liberação é de grande relevância para compreender o trabalho de Lygia Clark, pois se destacam em suas falas de artista a preocupação com o autoconhecimento e a liberação através da experiência. O termo é recorrente em seus textos, como no livro-obra “A propósito da magia do objeto” (1966), ou anotações para o artigo “Da supressão do Objeto” (1975), quando a artista aponta para novas possibilidades para o gesto criador que não precisaria mais do objeto, para as relações corporais que viabilizariam novas formas de existência. A artista, partindo de sua própria necessidade de liberação, transformava seu processo criativo e acabava transformando-se em mediadora/propositora (de experiências). Já que estas experiências corporais, no caso de Lygia Clark, criavam/possibilitavam diversidade através da corporalidade, atuavam na noção de pessoa e invadiam a vida.

Compreender este processo é importante para se alcançar um entendimento da proposição fundamental da artista, que consistia em atuar na esfera da vida, para além do campo da arte e, principalmente, em nivelamento relacional com seus interlocutores – ex-espectadores, agora participantes. A ideia de pessoa identifica a maneira como os indivíduos se veem e são vistos no interior da experiência social; é resultante de um processo de individuação erigido pela relação interpessoal, ou de “vizinhança” como colocaria Viveiros de Castro (2008) e advém de sistemas de representações coletivas. Neste sentido, vários estudos antropológicos foram realizados, em diferentes culturas e sociedades, para determinar os mecanismos que definem a pessoa – que recortam e definem o indivíduo dentro do coletivo, ou

---

<sup>16</sup> MERLEAU-PONTY, Maurice. **O olho e o espírito**. Tradução de Paulo Neves e Maria Ermantina Galvão Gomes Pereira. São Paulo: Cosac & Naify, 2004. 166p. Publicado originalmente em 1964.

da experiência social que o determinam. O antropólogo Marcel Mauss (1974, p. 220-1) coloca que o processo de individuação cultural é uma forma de pensamento que funciona relativizando a noção de indivíduo nas culturas ocidentais. Seguindo esta lógica, ele argumenta que a forma moderna da pessoa é relativizada no momento em que serve como referência para buscar a pessoa em outras culturas ou momentos históricos.

Portanto, no tensionamento entre gesto criador e novas possibilidades de existência, ou seja, abdicando do objeto e atuando na esfera da vida, no e pelo corpo da pessoa, a artista colaborava para a indefinição que é usualmente atribuída ao fazer artístico – já não definia autoria da obra, pois a mesma era compartilhada com os espectadores que atuavam ativamente. E já não se fazia viável a rotulação de sua poética entre as categorias clássicas de arte (pintura, escultura etc). Imperioso destacar como adota um discurso ferrenho contra a utilização do objeto em detrimento de um procedimento relacional que a colocava em relação direta com o experienciador ou o colocava em vivência que resultaria em transformação pessoal. Especificava como o objeto poderia ser aparentemente ressignificado por novos procedimentos, mas ainda padecer do clássico uso alegórico – que a artista trata como “transferencial”. Para determinar a diferença no uso de objetos em sua poética, que serviam como dispositivos para viabilizar a experiência corporal ressignificante, a artista descreve o uso com o qual não concorda:

(...) O expressar-se era ainda uma projeção, e hoje já não se trata de projeção mas do contrário, de introversão. Receber em bruto as percepções, vivê-las, elaborar-se através do processo, regredindo e crescendo para fora, para o mundo. Anteriormente, na projeção, o artista sublimava os seus problemas através de símbolos, figuras ou objetos construídos. O artista que perde a autoria da obra teve inicialmente várias atitudes compensatórias. Cultivou a sua personalidade como obra, passou a ser a sua própria assinatura. (...) Acabar com o “objeto transferencial” e assumir-se me parece a sua maior dificuldade. Assumindo a sua patologia e acabando com o “objeto transferencial”, ele não precisa ilustrá-la utilizando para isso o seu próprio corpo, mutilando-o, sofrendo, ou ainda expondo a mesma através de um caso clínico. (...) Destruir o próprio corpo na medida em que ele se transforma em temática, em que ele é o próprio objeto transferencial é destruir-se a si mesmo ou nessa destruição está inserido o mito do artista? Parece-me mal resolvido como pensamento da negação da obra e do mito do artista (CLARK apud COTRIM; FERREIRA, 2006, p. 351).

Nesta fala destaca-se a discordância com o uso que aponta para a ênfase em um fazer que coloca os envolvidos em relação direta e que pode resultar, através da experiência corporal, em novas formas de existência. Por isso, para o contexto desta

pesquisa, a artista fundava o que se convencionou chamar de estética relacional. Quando Suely Rolnik (ROLNIK, 2011, p. 12) afirma que a poética da artista não deve ser rotulada como relacional apenas porque seus objetos passaram a receber este nome<sup>17</sup>, apontando para a variedade das proposições e suas singularidades que as diferenciavam entre si, como forma de destacar a pluralidade e vastidão da obra como um todo, demonstra uma preocupação coerente. Mas, aparentemente, a crítica ao entendimento do termo relacional como uma redução, ao longo da argumentação da autora, parece ser mais estratégica (para funcionar como argumento de que a obra é vasta e múltipla) que fundamentada. Nas palavras da autora, quando comenta de seus critérios curatoriais para montar exposição com acervo de Lygia Clark:

(...) as investigações de Lygia Clark envolvendo objetos e dispositivos que apelavam para a experiência corporal de um receptor que se tornara ativo ocuparam dois terços de sua produção. O segundo princípio consistia em mostrar que a obra produzida durante esses 26 anos não é uma espécie de magma indiferenciado composto de objetos qualificados pela própria artista de "sensoriais" ou "relacionais" de cujos respectivos sentidos se tem um conhecimento vago quando não nulo. Isso aparece, por exemplo, no uso equivocado do termo relacional, que tende a ser confundido com participação do espectador e, mais recentemente, com a teoria estética que adotou esse qualificativo. Trata-se, diferentemente, de proposições muito distintas umas das outras, agrupadas pela própria artista em cinco fases, que ela designou com nomes específicos (ibidem, p. 11-2).

Porém, no mesmo texto, ao problematizar a manutenção do acervo da artista em museus, destaca o caráter relacional dos objetos como especificidade determinante:

Esses não podem ser considerados "objetos de arte" em si, não porque seriam não-objetos, como queria Ferreira Gullar, mas pelo contrário porque, embora sejam essenciais e tenham uma inegável qualidade estética, essa só pode realizar-se em seu uso relacional no interior da proposição artística para a qual foram criados (ibidem, p. 15).

Não se trata, no contexto desta tese, de insistir em uma ou outra rotulação de poética tão vasta e notória quanto a de Lygia Clark e, principalmente, de tratar a questão da definição e categorização de procedimentos como artísticos ou de outra área de conhecimento como um exercício de suma importância. Mas, de ressaltar as características inaugurais, desde uma perspectiva da arte mundial naquele contexto

<sup>17</sup> Referência à série chamada "Objetos Relacionais", parte integrante do procedimento "Estruturação do Self", que constituiu a última fase da artista, entre 1976 e 1988.

dado, de centralizar a poética na experiência ativa do espectador e prescindir, tanto do objeto, quanto da autoria, tencionando alcançar a formação de subjetividade e estar no mundo dos envolvidos. Tais características suscitaram uma crise na categorização das poéticas de forma a, em um primeiro momento, desqualificá-las a ponto de empurrar a artista para fora, para outra área de conhecimento (psiquiatria) e, num segundo e vários outros subsequentes momentos, demandar contaminações e diálogos com outras áreas. A partir destas contaminações, a crise da categorização deu lugar a procedimentos mais complexos, livres e, paulatinamente, mais próximos do cotidiano, da vida fora dos espaços institucionais. Dessa crise da categorização decorrem a diluição das fronteiras em arte, saúde, poética, cura etc. Por isto, no contexto desta pesquisa, faz-se imprescindível destacar a atuação fundamental de Lygia Clark para o alcance da liberdade que a arte tem, atualmente, para atuar de forma direta junto à realidade e de forma complexa. Como coloca Rolnik:

Na resposta singular que Lygia oferece, com sua obra, ao desafio colocado por esse estado de coisas, podemos supor que o que importava para ela era a operação da prática artística e o acontecimento que ela promovia e não o campo em que esse se dava, nem sua designação ou categorização, e muito menos o lugar que lhe era atribuído numa hierarquia pre-estabelecida de valores culturais. Ora, naquele momento, o campo institucional da arte era o menos propício para tal operação. Assim, foi necessário para Lygia, migrar para o campo da clínica, a fim de prosseguir e completar sua operação que consistiu na criação do território insólito que ela construiu no transcorrer de sua trajetória. Do ponto de vista desse território, a polêmica relativa ao lugar onde situar essa obra – se ainda na arte, ou já clínica, ou mesmo na fronteira entre ambas ou em seu ponto de junção – revela-se totalmente estéril, falso problema, via sem saída (ibidem, p. 7).

Já no contexto atual, onde a crise é de leitura, mas permanecem discussões sobre a categorização de procedimentos relacionais desenvolvidos fora dos espaços institucionais, o teórico, artista e curador mexicano Pablo Helguera, no texto “Educação para uma arte socialmente engajada” (2011), também argumenta a favor da indefinição de categorização. O autor também descreve a existência de uma pluralidade de nomenclaturas, atendo-se com mais exatidão ao contraste entre os conceitos de “estética relacional” e “prática social”, sendo o segundo uma forma de resposta ao primeiro. A estética relacional, como conceito de Nicolas Bourriaud, ainda estaria muito preocupada com uma arte pautada pelo conceito de estética, ou seja, de natureza mais tradicional, ainda considerando a representação (até mesmo



tendo a beleza como referência incontornável). A prática social, tendo excluído a palavra “arte” da terminologia, seria uma proposta contrária, priorizando o envolvimento e a preocupação no e com o social. Helguera concorda com tal direcionamento, mas usa a terminologia “arte socialmente engajada” por entender a necessidade de incluir o campo da arte no termo, ao mesmo tempo em que aumenta a simbiose com o social: *“o que caracteriza a arte socialmente engajada é sua dependência das relações sociais como um fator essencial à sua existência”*. (ibidem, p. 35) Mesmo justificando a genealogia do termo nesta localização dualista, Helguera valoriza a capacidade interdisciplinar e nômade de que tais práticas são dotadas:

Ainda, o posicionamento inexato da arte socialmente engajada, identificada como uma arte ainda localizada no intervalo entre formas de artes mais convencionais e disciplinas relacionadas à sociologia, política e outras, é exatamente o espaço que esta deveria ocupar. (ibidem, p. 36)

Com isso, os artistas com tais tendências procedimentais podem, e devem, desafiar o mercado de arte, pois sua renúncia se dá não só em produzir objetos direcionados para o consumo, mas também no âmbito da autoria de modo geral. Por outro lado, há o risco de serem chamados de “cientistas humanos” – e Helguera não vê nenhum problema nisso (acha, inclusive, que os artistas não deveriam se preocupar com isso). Tal deslocamento temporário entre disciplinas é um aspecto positivo, segundo o autor, pois é a partir de tal suspensão que problemas se tornam visíveis.

O autor considera esta esfera da arte uma zona híbrida ou estado “entre disciplinas”. Para o âmbito desta pesquisa, não fica totalmente elucidado o fato de que, apesar dos campos da arte ficarem mais efêmeros e temporários, existem espaços bem fixos de efetuação da arte e que são acionados, posteriormente, visando a legitimação enquanto um trabalho de arte. Ou seja, o que interessa enquanto postura política não é só a qualidade da metodologia que busca a colaboração entre artistas e não-artistas, situada nesta indefinição entre disciplinas, mas como e onde tais processos são divulgados, quais as intenções de quem continua informando e narrando os fatos acontecidos. Seguindo esta linha de raciocínio, é este posicionamento – que passa por uma localização física e se estende até a afirmação de uma postura política – fundamental para a construção de uma conscientização crítica acerca de tais projetos. Os agentes de outras disciplinas

podem classificar ou não de arte, concordar ou discordar dos métodos, aceitando os resultados, porém é de responsabilidade do artista localizar tal prática dentro de uma ou mais áreas, ou seja, definir um posicionamento – até mesmo heterotópico.

A pauta que fundamenta as questões colocadas acima é, em suma, o desejo de construir uma base crítica mais sólida, a fim de, diante de processos artísticos com tais características, ter subsídios teóricos mais consistentes. Somente o fato do artista entrar em contato com um grupo de pessoas e realizar um trabalho artístico não deve ser considerado um mérito em si mesmo pois, neste contexto de tese, considera-se ser importante e necessário reconhecer que se faz necessário definir algumas diretrizes que apontem para a formação de olhares mais críticos, dialogando com outras áreas também, e criando um panorama aberto e plural. Tal necessidade surge de nosso atual contexto, onde é possível notar uma diversidade de projetos que se dizem “colaborativos”, ou mesmo o crescente interesse de agentes da teoria e crítica de arte ao longo das últimas duas décadas na abordagem sobre tais temas – com diferentes graus de aprofundamento. Reconhecer os procedimentos inaugurais dos anos sessenta e a base da crise que suscitaram parece ser uma forma de criar critérios para reconhecer nos trabalhos atuais seus limites, problemas e, principalmente, potencialidades para a construção de uma ética procedimental bem mais urgente que a consolidação de um termo que dê conta desta categoria de arte.

### 1.3 Diluição da autoria

Recusamos o espaço representativo e a obra como contemplação passiva; Recusamos todo mito exterior ao homem; Recusamos a obra de arte como tal e damos mais ênfase ao ato de realizar a proposição; Recusamos a duração como meio de expressão (CLARK, 1980, Nós recusamos).

Partindo da mediação para lograr diversidade das formas de se construir como sujeito (MALUF, 2002) ou, ainda, de se reconstruir como pessoa (MAUSS, 1974) se entende aqui que o corpo tem relevância total no procedimento da arte relacional nos anos sessenta. É importante reiterar que este corpo não é tão somente parte de um espectador passivo, presenteado com uma experiência

solipsista que lhe atravessasse, mas sim base existencial, meio pelo qual a atuação artística pretende gerar diversidade de experiência social e liberar o indivíduo, transformando-o. Cabe salientar que os meios pelos quais os procedimentos artísticos de Clark voltaram-se para a experiência corporal consideravam a pessoa na sua totalidade e tinham como fim atuar na vida, na existência. O objeto deixou de ser o detentor do sentido, na medida em que abriu espaço para que o processo se tornasse o foco; e tal processo estava voltado para as relações e experiências interpessoais.

Ao integrar-se ao espectador, agora participativo, atuante e diverso, a artista comunicava ao meio artístico que o discurso mudara, pois estava aberto. Assim, sem a incumbência de trazer um discurso iluminador, formado como linguagem, fechado e determinado *a priori* por um único artista/autor, implantaram-se as possibilidades da diferença e da coexistência de pluralidade. Neste sentido, Nicolas Bourriaud (2006, p. 73) sintetiza o processo: *“A aura da arte já não se situa no mundo representado pela obra, nem na forma mesma, senão diante, em meio à forma coletiva temporária que produz ao se expor”*. Mas cabe à Lygia uma particularidade processual: enquanto o cenário dos anos sessenta se voltava para a utopia da quebra do paradigma dentro da arte, seu caminho a levava para fora das discussões estéticas, para a cotidianidade, para um posicionamento heterotópico, na relação consigo mesma e a aceitação da própria fragmentação para dialogar com o Outro. Assim, constrói um procedimento não linear, onde a arte viabiliza a multiplicidade, em lugar de um corpo único, o conflito, a diversidade e as possibilidades. Lygia, ao caminhar para a aceitação do estranhamento (o diálogo com o Outro) e a recuperação de si, em seus procedimentos artísticos, inaugura o que Bourriaud (2006) chamará de procedimentos concernentes ao seu conceito/categoria “estética relacional” e que, injustamente, este autor atribuirá apenas aos artistas dos anos noventa. Como já dito, observa-se que o que o autor coloca como restrito aos anos noventa cabe à artista:

A provisão de certas formas para as relações sociais é uma constante histórica desde os anos sessenta. A geração dos [anos] noventa retoma esta problemática, central nas décadas de 1960 e 1970, mas abandona a questão de definição de arte. O problema já não é deslocar os limites da arte, senão testar os limites de resistência da arte dentro do campo social global. A partir de um mesmo tipo de prática se propunham duas problemáticas radicalmente diferentes: ontem se insistia nas relações internas do mundo da arte, no interior de uma cultura modernista que

privilegiava o novo e que chamava a subversão através da linguagem; hoje o acento está posto nas relações externas, no marco de uma cultura eclética onde a obra de arte resiste à massificadora “sociedade do espetáculo” (ibidem, p. 34-5).

Enquanto o contexto questionava os limites da arte, alargando-os até sua falência, paradoxal e paulatinamente empurrando Lygia Clark para fora deles, atribuindo-lhe a função de psicoterapeuta, a artista afirmava um processo criativo que priorizava o contato direto entre os participantes de seu trabalho. Como destaca Suely Rolnik:

Vale a pena lembrar que, ao longo dos doze anos em que Lygia realiza a Estruturação do Self, ela insiste em afirmar que se trata de uma prática terapêutica e, ao mesmo tempo, repete inúmeras vezes que nunca deixou de ser artista, nem tornou-se psicanalista ou algo do gênero. Se levamos em consideração o que diz a própria artista, como entender seu exílio para o território da clínica? Talvez essa tenha sido a saída que encontrou para libertar o exercício que pressupõe a palavra “arte” das determinações pelos princípios que predominavam no território institucional em que esse exercício se encontrava confinado na época; gesto compartilhado com muitos artistas de sua geração que fizeram da problematização desse contexto o foco central de sua estética (ibidem, p. 6-7).

Se, inicialmente, suas proposições colocavam em relação pessoas e objetos, é justo dizer que este foi apenas o encaminhamento para a construção de estratégias que visavam colocar seus participantes em relação consigo mesmos (e todos os seus múltiplos) e com o Outro. Especialmente no período em que atuou em oficinas experimentais na Sorbonne<sup>18</sup>, suas proposições sempre tiveram um caráter fortemente construído pela relação – que era necessária para a efetivação das propostas.

Assim, já aqui, para viabilizar sua investigação artística, Lygia Clark opta por exilar-se do território institucional e disciplinar da arte, migrando para a universidade. Ali, torna-se mais viável sustentar em suas proposições a alteridade do campo de forças que desestabiliza as formas dos sujeitos e objetos, dissolvendo sua separação perceptiva, representacional e racional. Fortalecia-se, assim, em sua obra a lógica da alteridade no próprio corpo e do tempo dos devires que ela implica, que tendia a ser banida do mundo oficial da arte naquele momento (ibidem, p. 4-5).

Já na década de sessenta, ela abdicou da autoria – segundo afirmava, “em

---

<sup>18</sup> *UFR d'Arts Plastiques et Science de l'Art de l'Université de Paris I, Sorbonne*. Faculdade de artes plásticas, onde a artista lecionou entre 1972 e 1976. Conhecida por *Saint-Charles*, nome da rua em que se situava, essa foi a primeira faculdade de artes na Universidade, criada como resposta ao conservadorismo das escolas de belas-artes, às quais se restringia esse ensino na França até então.

benefício da ação” que ofertava ao espectador, e que via como meio para que este se convertesse em artista - participante agente. Nos anos seguintes, construiu um acervo propositivo fundamentado na participação, menos mediada pelo objeto e mais voltada para o corpo como formador do sentido da experiência. O objeto se efetivou, portanto, como um dispositivo relacional, que atuava nas várias instâncias suscitadas pelos procedimentos que, ao final, atuavam na esfera da vida. Como destaca Rolnik:

Convém assinalar que o convite que a obra de Lygia Clark faz à mobilização do corpo como elemento decisivo tampouco pode ser confundido com o simples convite à manipulação dos objetos criados pelo artista como tendia a acontecer nas propostas de participação do espectador. Na correspondência entre Lygia Clark e Hélio Oiticica chama a atenção a insistência de ambos em distinguir seus trabalhos dessas práticas, comuns na cena artística da época. Estabelecer tal distinção é tanto mais importante, visto que esse tipo de proposta continua na ordem do dia: refiro-me aos trabalhos contemporâneos que se caracterizam por um fascínio pela “interatividade”, nos quais a estética que se costuma qualificar – e, mais recentemente, teorizar – como “relacional” se reduz a uma relação estéril entre a fachada dos objetos e a do corpo daquele que os manipula, ambos tornados coisas. Muito diferente da experiência disruptiva que se faz por meio da mobilização da vibratibilidade do corpo do receptor proporcionada pelos Objetos Relacionais e pelo dispositivo que orienta o modo de abordá-los(...) esfera na qual o corpo e os objetos que ele encontra despertam de sua inércia como coisas, para existir como vivos, num processo de criação permanente que se faz entre eles e os leva a tornar-se outros. (ibidem, p. 4).

Retornando ao autor Pablo Helguera, destaca-se seu conceito de arte socialmente engajada<sup>19</sup> que, de acordo com o mesmo, se configura por utilizar práticas simbólicas, porém tendo como meta a modificação na esfera do real, diferenciando-se, assim, de *“obras que foram criadas para lidar com problemas políticos e sociais em um nível simbólico, metafórico ou alegórico”* (2011, p. 37). Esta esfera simbólica não é dispensada, pois é a partir dela que eventos da ordem do criativo, do imaginável, do impossível podem se tornar tangíveis e possíveis, para o autor. Porém, o centro das ações dos artistas da arte socialmente engajada está voltado para a interação social, provocadora de impactos profundos na esfera pública. Portanto, cabe perguntar ao autor: que contexto é este que se pretende mudar? O artista é capaz de realizar tal mudança? Ou ainda, sobre a realidade do próprio artista: qual o grau de abertura às mudanças dentro do seu contexto pessoal? Lygia Clark aponta para o cerne desta problematização de contexto ao

---

<sup>19</sup> O autor usa a sigla SEA, abreviação de para *“socially engaged art”*.

descrever o próprio processo:

Já não invento só: as invenções nascem a dois, a três numa troca comum de diálogo, sendo isso que mais colado à vida consegui propor. Divido a proposição e aceito a invenção do outro. Grande instinto de morte colado à grande vitalidade. A consciência de que não havia opção para fazer tudo o que fiz até agora, várias opções se abrindo para viver a vida de várias maneiras, o espaço real onde, na dinâmica do corpo, elaboro meus passos, meus gestos, o tempo real onde se manifestam coisas concretas. A recolocação do real em termos de vida. Pensamento mudo, o se calar, a consciência de outras realidades, do meu egocentrismo que de tão grande me fez dar tudo ao outro, até a autoria da obra. O silêncio, a interação do coletivo, a recomposição do meu eu, a procura de um profundo sentido de vida no grande sentido social, o meu lugar no mundo (COTRIM; FERREIRA, 2006, p.355).

Todo este aspecto “social” salientado por Helguera subentende a ideia de que os projetos de arte colaborativa deteriam um potencial transformador da realidade, pressupondo esta como carente em algum aspecto e o artista como agente de transformação. Tal potencialidade e vontade de mudanças podem ser encontradas em diversas vivências, dentro e fora da arte, como quando um grupo de pessoas (educadores, ativistas, profissionais de várias áreas) se envolvem na construção de um ateliê coletivo, dentro de ambientes onde as pessoas possuem interesses diversos e, muitas vezes, bem distantes. Ainda para o autor, este movimento por mudança precisa, então, ser colocado e acompanhado passo a passo para que não se torne uma imposição, balizado por uma ética que parta dos protagonistas deste contexto que recebe a proposição artística.

Para pensar possíveis formas de sistematizar as práticas, o que se mostra coerente e importante no contexto desta pesquisa no caminho para a formação de ética destacada, Helguera aponta cinco aspectos importantes nos projetos de arte socialmente engajada (ibidem, p. 38): 1) a construção de uma comunidade ou grupo social temporário através de uma experiência coletiva; 2) a construção de estruturas participativas com multicamadas; 3) o papel da mídia social na construção da comunidade; 4) o papel do tempo; e 5) suposições sobre o público.

No primeiro item, ele aponta para a relação entre os projetos de arte socialmente engajada e um grupo específico de pessoas situados em um determinado local, ou seja, uma comunidade. Eles dependem de comunidades, mas também as criam, e esta relação de participação é fundamental para que o projeto aconteça, na opinião do autor. Muitas vezes os projetos participativos buscam tirar o

público do papel de receptor passivo, porém acabam delimitando exatamente o que o espectador pode fazer para participar da obra – o que continua dentro do domínio da autoria do artista.

O que permanece como problema fundamental nestas práticas, atualmente, é a necessidade de criar dispositivos com todo o material gerado pelos participantes, que funcionem como comunicadores do processo, para potencializá-lo e fazê-lo aberto a novas colaborações e novos procedimentos. É exatamente aqui que reside uma intenção diferenciadora desta pesquisa, tanto no tocante ao sistema de arte, quanto ao produto acadêmico, pois geralmente os procedimentos de arte colaborativa deixam a geração de dispositivos comunicacionais a cargo dos artistas envolvidos. As práticas que constituíram o campo desta pesquisa encerraram metodologias para a construção de imagens, como será descrito em capítulo posterior, que funcionassem como uma possibilidade real para os sistemas representacionais da arte a abertura para a autorrepresentação dos não-artistas envolvidos. Também como forma de criar um espaço viável para os participantes lidarem com o seu simbólico na experiência da cidade, que é cada vez mais um instrumento de violenta desvalorização das subjetividades. Isto significa abertura táctica, dentro do sistema geral da arte, para novas e efetivas formas de representação. Helguera constata que este movimento de abertura é um legado da arte ativista dos anos 1970, só que levado agora de maneira menos “política” (ibidem, p. 39), e mais em direção a criação de uma plataforma de ações com duração mais extensa. No entanto, a concepção do autor sobre o que se refere ao político (algo mais ligado às práticas de protesto panfletário) pode ser rebatida como uma visão mais ampliada do termo. Para pensadores como Deleuze e Guattari, a dimensão do político é um componente da subjetividade, sendo esta atravessada por diversos agenciamentos coletivos de enunciação simultaneamente: desde aqueles de natureza extrapessoal quanto infra-humana, infrapsíquica, infrapessoal (GUATTARI, 2005, p. 39). Assim como Lygia Clark, a partir da corporalidade, uniu as dimensões macro e micro, uma vez que o contexto sócio-político afetava artistas e espectadores. O político é relacionado intimamente com o pessoal, como coloca Felshin (apud BLANCO et al, 2001, p. 74), mas depende, primeiramente, de como o artista propicia ao Outro, não-artista, a participação.

Este é o segundo ponto levantando por Helguera, que constata a participação

do espectador como uma característica intrínseca a qualquer obra de arte, que só se realiza com a ação deste que a observa e a valida (ibidem, p. 40). Muitos teóricos acreditam na observação como atividade de intensa participação, como aponta Reinaldo Laddaga (2006, p. 36-7). Porém Helguera cria uma taxonomia experimental, indicando quatro tipos de participação (ibidem, p. 40):

- Nominal: o Outro, não-artista, fica na posição de observar e refletir sobre a obra, passivamente;
- Dirigida: quando há uma indicação de como participar ativamente pelo artista;
- Criativa: onde é permitido ao público criar dentro da estrutura do artista;
- Colaborativa: onde o público é responsável pela estrutura e conteúdo, em conjunto com o artista.

Normalmente, a participação nominal e a dirigida acontecem em um único encontro, enquanto a participação criativa e a colaborativa tendem a se desenvolver após longos períodos de tempo (desde um único dia a meses e anos). Entretanto, Helguera ressalta que não há uma hierarquia de valor pelo tempo de contato. Cada tipo de participação implica em objetivos possíveis, o que possibilitará avaliar as intenções dos envolvidos na construção de um fazer coletivo.

Além destes quatro graus de participação, o autor comenta sobre três tipos de predisposição do envolvimento do outro nos trabalhos que exigem uma participação mais ativa (ibidem, p. 41), relacionado às participações dirigida, criativa e colaborativa: 1) voluntário: quando há o envolvimento consciente e ativo (podendo ser inclusive um *“flash mob”*<sup>20</sup>); 2) não voluntário: quando o público é coagido a participar, como no caso de uma turma de escola; e 3) involuntário: quando o público se envolve sem saber, necessariamente, que se trata de um projeto artístico<sup>21</sup>, pelo

---

<sup>20</sup> De acordo com o próprio Helguera (ibidem, p. 41), o *flash mob* se define por *“um grupo de pessoas, normalmente de estranhos, [que] se reúne de repente, direciona-se para um mesmo local através da comunicação de um líder por uma rede social on-line. Os flash mobs normalmente não se declaram como obras de arte, mas se enquadram perfeitamente na categoria de participação dirigida descrita anteriormente.”*

<sup>21</sup> Neste último caso, nota-se que quem atribui a qualidade de arte são os agentes oriundos deste campo (o artista e outros viabilizadores, como produtores ou patrocinadores) ou que irão, posteriormente, inserir tais acontecimentos nesta esfera, transformando tal participação do espectador em obra de arte.



fato de estar acontecendo em espaços públicos ou sem se assemelhar a uma ideia padronizada de arte (*“arte que não se parece com arte”*, como colocaria Ferverza, 2005). Ter consciência destas qualidades, para o autor, é importante pois proporcionaria mais domínio e clareza na maneira de abordar como as relações se estabelecem. Se o projeto for de uma participação não voluntária de não-artistas e for de interesse do artista o envolvimento, ele poderá criar estratégias para dotar mais senso de propriedade, possibilitando maior apropriação do público, que estaria em uma situação de coação. Ou se a participação estiver sendo involuntária, cabe ao artista optar por informar ou esconder que se trata de um trabalho de arte, que ele pretende incluir o envolvimento no trabalho, podendo expor em outros lugares posteriormente. Adicionando outra camada nas vias de comunicação adotadas pelo artista está o relacionamento com as mídias sociais (este é o terceiro elemento levantando por Helguera, porém pouco aprofundado).

Um grande fator (e quarto item na lista de Helguera) é o tempo de envolvimento, uma vez que geralmente novos conhecimentos demandam longos períodos para serem apreendidos e trocados. Curtos períodos também podem ser muito proveitosos, desde que haja uma consciência do que pode ser feito, dada a limitação de tempo. Ele aponta problemas semelhantes entre dois casos distintos: tanto projetos comunitários quanto artistas, quando convidados para, dentro do ambiente das bienais, realizar trabalhos que exigem a colaboração, podem sofrer com a falta de tempo e/ou envolvimento ao propor metas não alcançáveis. É colocado um problema: transformar as maneiras realizadas dentro de um projeto de envolvimento intenso e longo, com pessoas que, mesmo integrando um mesmo grupo ou comunidade, possuem singularidades e desejos próprios, em um modelo “aplicável” em outros contextos não parece uma boa ideia, para o autor. Por outro lado, seria completamente dispensável todo este conjunto de experiências? O que se leva de projeto colaborativo intenso? No contexto deste trabalho, se vivenciar um processo intenso é uma experiência intraduzível, ao mesmo tempo, pode-se pensar que há um aprendizado mútuo – tanto do artista que se desloca para outro contexto quanto para o público, pertencente a diferentes territórios – constituído pela análise das vivências realizadas, com seus prós e contras, e que podem servir para futuras interações. Não se pode deixar de considerar, contudo, que nem sempre o que ocorre com o público dessas iniciativas é administrável ou aferível pelo artista.

O próprio Helguera parece concordar com este pensamento desenvolvido, por citar o projeto *“The Quiet of the Land”* (“A quietude da terra”), da curadora e artista Francis Morin, que age como *“uma catalisadora no desenvolvimento de projetos de artistas, movendo-se pelas regiões onde está interessada em trabalhar por longos anos antes de iniciar o trabalho para ganhar a confiança da comunidade”* (ibidem, p. 42). Seus projetos definitivamente envolvem uma grande quantidade de artistas e não-artistas, com o objetivo de criar espaços diferenciados para a troca, mas possuem todo o respaldo e suporte que a artista obteve anteriormente, inserida dentro dos circuitos institucionais, para conseguir viabilizar.

Por fim, o último elemento citado por Helguera, não menos importante, é o público. O autor levanta o questionamento de como definir quem compõe esta categoria. Ele critica aqueles que se negam a estabelecer um público anteriormente ou que acreditam que qualquer pessoa é um possível participante. É claro que, por serem processos abertos e, muitas vezes, em lugares desconhecidos pelos artistas, fica difícil de prever com precisão qual será o público. No entanto, sua visão busca um meio termo entre estes dois extremos ao afirmar que toda obra já possui um público implícito. Mesmo se dizendo completamente abertos, os projetos de arte socialmente engajada implicam em públicos específicos, ainda mais se forem considerados os ambientes institucionais e códigos que a arte normalmente oferece, mesmo involuntariamente, sendo assim ainda mais excludentes.

O autor destaca três registros de públicos que geralmente são operados nestes procedimentos: o primeiro é o círculo imediato de participantes e apoiadores; o segundo é o mundo da arte crítica, ao qual normalmente se recorre em busca de validação; e o terceiro é a sociedade em geral, englobando estruturas governamentais, a mídia e outras organizações ou sistemas que podem absorver e assimilar as ideias ou outros aspectos do projeto.

O que se pode relacionar com a categorização feita por Suzanne Lacy (1995) e retomada por Paloma Blanco (BLANCO et al, ibidem, p. 37-8) relacionando seis formas permeáveis de participação, organizando de forma concêntrica e permeável, um círculo dentro do outro em esferas, porém sem hierarquias. Ao representar a gênese da obra, como um ponto no centro de um círculo, os demais círculos vão se irradiando para fora. Sua sistematização se dá da seguinte maneira:

1. Origem e responsabilidade: estão os indivíduos responsáveis pela

- obra, situada no centro e corresponde ao impulso criativo;
2. Colaboração e co-desenvolvimento: é o círculo seguinte, inclui quem colabora e co-desenvolve a obra, que participam profundamente de sua autoria;
  3. Voluntários e executantes: estão no nível seguinte, são aquelas pessoas sobre, para e com quem se cria a obra;
  4. Público imediato: é outro nível do círculo e compreende quem tem a experiência direta na obra. Esse seria o nível que tradicionalmente tem-se chamado público (pessoas que assistem a uma performance, visitam uma instalação e outros).
  5. Público dos meios de massa: os efeitos da obra, a princípio continuam além da exposição ou performance de arte pública interativa, atingido o público que “experimenta” a obra por meio de reportagens ou documentos. Esse público inclui quem lê sobre a obra em jornais, a vê na televisão ou exposições documentais;
  6. Público do mito e da memória: o público porta a obra de arte pelo tempo como mito e memória. A obra de arte se converte na literatura da arte ou na vida da comunidade, em uma possibilidade frequente de recordação e celebração.

Ao se analisarem os projetos de artes colaborativa com este esquema, nota-se que há uma participação mais ativa do público na obra nos três primeiros níveis. Os outros três se referem a um público indireto, mas não menos importante: mesmo não participando da execução direta, estes níveis compõem o contexto onde a obra (e conseqüentemente o artista) são inseridos.

Pablo Helguera conclui seu texto apontando para sua proposta ao artista cuja poética se dá em processos colaborativos: tornar as relações claras e os diversos agentes envolvidos conscientes dos seus objetivos e métodos para suas ações (ibidem, p. 44). Neste sentido, não há nenhuma diferença de outros profissionais que buscam estabelecer relações sinceras com seu público.

Porém, cabe aqui pontuar quatros questionamentos: Quais as intenções do artista? Por que ele faz este movimento de ir até uma comunidade específica? Como

o artista reage com o inesperado? O que será feito depois da participação e interação entre artista e público? Perguntas suscitadas por uma base ética: a relação que é estabelecida com o “Outro”. Portanto, para além do uso documental ou alegórico das imagens geradas, busca-se demonstrar, através das práticas desta tese, que é possível pensar na forma desde uma perspectiva da criação de significantes onde os referentes aparecem por eles mesmos. Em outras palavras, o dispositivo comunicacional, enquanto significante, potencializa a representação do referente, que aparece na realidade. As operações representacionais se dão na vida e a tematizam. É, portanto, na criação de representações que servem de resgate do subjetivo e (re)afirmação de singularidades na experiência da vida pública que o exercício de alteridade é potência, é vir-a-ser. O espaço onde tais representações são suscitadas, através do encontro, é o que apenas se ativa a partir de uma ética própria, que parta da absoluta diferença imanente que baliza, sobretudo hoje, as relações interpessoais.

## 2. CORPO E PESSOA: CORPO COMO BASE EXISTENCIAL

### 2.1 Corpo e linguagem: corpo que pensa, fala e cria – corpo pleno

Encostada num tronco curvo de árvore, eu me sinto como se fosse o próprio tronco. Passando a mão em volta de uma estátua, viro a prega de seu manto. O cotidiano, o nihilismo, a imobilidade... Penso na morte como solução. Minha cara era lisa, sem arquitetura, sem relevo, sem cavidade (...). Do avião, o solo todo revolvido, a Terra se move num processo contínuo, como o começo do mundo. Sinto um calor que vem de dentro do corpo, como se tivesse engolido um tijolo quente. Sinto-me grávida (CLARK apud SCOVINO, [ca. 1980], Diálogo: óculos).

É fundamental compreender, na perspectiva desta pesquisa de tese, a demanda multidisciplinar implicada pelo conceito de corpo para se alcançar sua aplicação no que se propõe enquanto arte. Serão discutidos no presente texto, portanto, abordagens de diferentes áreas de conhecimento para se construir um conceito de corpo que satisfaça tal demanda.

Há dois paradigmas, implicados nos estudos relativos ao corpo, que se estendem para o campo da arte de maneira desdobrada: convenciona-lo como construção cultural e social, ou como dado natural. Este já conhecido modelo dualista e cartesiano vem se mantendo nos campos da antropologia e da filosofia, repercutindo na estética. A base epistemológica na abordagem do corpo, assim essencialista, vem colocando em correspondência dualismos como corpo *versus* espírito e natureza *versus* cultura. Esta visão, aplicada à arte, recai no paradigma, também dualista, que se opõe ao corpo como suporte da cultura (e dos símbolos) ou como fenômeno. Em ambos os casos, que remetem diretamente a uma leitura da arte pelo viés da semiótica ou da fenomenologia, o corpo ocupa papel secundário quando do entendimento de pessoa<sup>22</sup>. As diferentes linhas de pensamento que abordam o corpo têm em comum esta construção paradigmática, que tem como fim o corpo como objeto. Como coloca Sônia Maluf:

Este [o corpo] é reconhecido, no limite, como o substrato onde a cultura e

<sup>22</sup> A ideia de pessoa identifica a maneira como os indivíduos se veem e são vistos no interior da experiência social; é resultante de um processo de individuação erigido pela relação interpessoal.

os símbolos e valores culturais irão se inscrever; como receptáculo da produção simbólica ou das representações sociais geradas na e pela “cultura” (cuja especificidade e autonomia em relação à “natureza” seria garantida por sua radical exterioridade em relação a essa) (...) o “corpo” é tomado, mesmo por estudiosos e pesquisadores no campo das ciências humanas, como o reduto da natureza em um ser humano genérico, obedecendo a instintos e necessidades biológicas, e não como produto e produtor de regras e valores culturais (2002, p. 87-9).

Na antropologia, desde Marcel Mauss, o corpo vem sendo o foco de estudos que, entendendo-o como objeto de análise, construíram dinâmicas de atuação e delimitação para circunscrevê-lo na experiência social. Atribuindo-lhe funções, por vezes objetivas e tomadas das ciências biológicas, por outras subjetivas e complexas, determinou-se um campo específico de estudo, onde o corpo, objeto/tema, foi balizado. Imprescindível ressaltar que a determinação deste tema de análise inaugura um processo que suscitará novas relações de ideias e entendimentos distintos do que vem a ser, hoje, a base epistemológica de conceitos fundamentais nas definições de indivíduo, sujeito, pessoa, entre outros. Não cabe dizer aqui que foi quando se fundaram estes conceitos, mas sim, compreender que a maneira pela qual se organizam hoje, mesmo que ainda em sistemas dualistas, remonta ao esforço iniciado por Mauss. Em 1934, ele apresenta uma comunicação à “*Société de Psychologie*”, publicada dois anos depois como “As Técnicas Corporais”. Para melhor apresentar seu postulado, cita-se:

O corpo é o primeiro e o mais natural instrumento do homem. Ou mais exatamente, sem falar de instrumento, o primeiro e mais natural objeto técnico, e ao mesmo tempo meio técnico do homem é seu corpo. (...) Antes das técnicas com instrumentos, há o conjunto de técnicas corporais (MAUSS, 1974, p. 217-8).

Ele explica as técnicas corporais como “*as maneiras como os homens, sociedade por sociedade e de maneira tradicional, sabem servir-se de seus corpos*” (ibidem, p. 211). Para ele, modos de dormir, escavar, parir, sentar, comer, comparados entre culturas diversas, constituem técnicas corporais e podem ser entendidas, cada uma delas, como “fato social total”. Estes são fenômenos que abarcam dimensões diferentes da experiência individual e social, ou seja, o que se pode descrever como *habitus*. Para Loïc Wacquant (2002) este é um conceito filosófico clássico, originário no pensamento de Aristóteles, retomado na escolástica medieval, e que foi retrabalhado depois dos anos 1960 pelo sociólogo Pierre Bourdieu, na construção de uma teoria da disposição da ação capaz de reintroduzir

na antropologia estruturalista a capacidade inventiva dos agentes, sem com isso retroceder ao intelectualismo cartesiano. As raízes do *habitus* encontram-se na noção aristotélica de *hexis*, elaborada na sua doutrina sobre a virtude, significando um estado adquirido e firmemente estabelecido do caráter moral que orienta os nossos sentimentos e desejos numa situação e, como tal, a nossa conduta. No século treze, o termo foi traduzido para o latim como *habitus* (particípio passado do verbo *habere* - ter ou possuir) por Tomás de Aquino. É um conceito que integra a maior parte das propostas de pensadores que tratam da ação humana, sempre relacionado à interdependência entre disposição pré-objetiva, ou seja, sistema de motivadores da ação, individuais ou advindos do meio social, que não passam pela racionalização prévia da mesma e objetivação. Como coloca o autor:

Mas é no trabalho de Pierre Bourdieu, que estava profundamente envolvido nestes debates filosóficos, que encontramos a mais completa renovação sociológica do conceito delineado para transcender a oposição entre objectivismo e subjectivismo: o *habitus* é uma noção mediadora que ajuda a romper com a dualidade de senso comum entre indivíduo e sociedade ao captar “a interiorização da exterioridade e a exteriorização da interioridade”, ou seja, o modo como a sociedade se torna depositada nas pessoas sob a forma de disposições duráveis, ou capacidades treinadas e propensões estruturadas para pensar, sentir e agir de modos determinados, que então as guiam nas suas respostas criativas aos constrangimentos e solicitações do seu meio social existente (WACQUANT, 2002, s/d.).

O que se pode complementar com o que traz Maluf:

Estes atos serão descritos a partir do conceito de *habitus*, definido por Mauss como produto da “razão prática”, coletiva e individual, variando socialmente e historicamente. Depois de expor formas diferentes de classificar os atos e as posturas corporais (sexo, idade, rendimento, transmissão de técnicas, os diversos momentos da história pessoal, etc.), Mauss conclui discutindo a forte “causa sociológica” para esses atos comandados pelo social e cujas técnicas teriam como objetivo o controle do corpo (inibindo os movimentos desordenados) (ibidem, p. 89).

Determinando o corpo como objeto e meio técnico, o autor traz à luz a dimensão corporal, enquanto dimensão social. Apesar de ainda permanecer como objeto (de representação social), a partir de Mauss o corpo alcança um entendimento que está para além de sua característica natural e se inicia, como coloca Maluf (ibidem, p. 90), “*um verdadeiro programa para a reflexão antropológica em torno do corpo*”. Daí derivaram estudos determinantes para a compreensão das instâncias que são ocupadas pelo corpo. Variadas abordagens, de culturas distintas, definiram o que constitui a pessoa a partir de suas relações corporais, em exercícios

etnográficos que passaram por sociedades totêmicas, xamânicas, com construção corporal coletiva etc. Observar estas sociedades e entender como construíam suas individuações, foi importante para que estes pesquisadores<sup>23</sup> legassem a compreensão de que distintas concepções de corpo e pessoa existem e exigem que novas metodologias, não dualistas, viabilizem a admissão e o entendimento de sua existência plural.

Enquanto estes antropólogos, por meio de comparações em seus exercícios etnográficos, definiram os contornos que determinam a pessoa, no campo da filosofia o enfoque na corporalidade também coloca em relação as ideias de fenômeno, objeto e outros apontamentos que partem do corpo. Apesar de não ser um filósofo que se dedicou a pensar o corpo, mas sim como se apreende a realidade, Martin Heidegger contribui para o pensamento que permeia este trabalho, já que viabiliza o entendimento de que a realidade, segundo ele, nunca se dá a conhecer na sua totalidade e ainda porque traz a experiência estética de volta ao centro da discussão filosófica. Fragmentando a realidade, negando a metafísica clássica em prol da razão, este filósofo realiza uma crítica ao pensamento ocidental arraigado na noção de recuperação de estruturas prévias de pensamento, com sua ideia de homem pós-moderno (*Ser-aí*)<sup>24</sup> e o conseqüente entendimento de experiência fragmentada que lhe atribui.

Heidegger não propõe o conceito “pós-moderno”, mas seu pensamento que rompe com o até então estabelecido, leva Gianni Vattimo para este termo que atribui, desde um ponto de vista filosófico, ao autor. Como define Gianni Vattimo:

O passo decisivo para efetuar a conexão entre Nietzsche-Heidegger e o “pós-modernismo” é a descoberta de que aquilo que este último procura pensar com o prefixo “pós” é, precisamente, a atitude que, em termos diversos, mas segundo nossa interpretação, profundamente afins, Nietzsche

---

<sup>23</sup> Claude Lévi-Strauss, discípulo de Mauss, escreveu entre outros, sobre a relação entre o tipo de trabalho exercido e personalidade (LÉVI-STRAUSS, 1985); Robert Hertz (HERTZ 1980), interlocutor de Mauss, escreve sobre a proeminência da mão direita; Maurice Leenhardt (LEENHARDT, 1971) trata da sociedade canaque e os contornos da pessoa somente dados por suas relações sociais; eram pessoas que se diziam conscientes de possuírem alma, e que apenas se tornaram conscientes do corpo a partir do contato com o branco; Anthony Seeger, Roberto Da Matta, Eduardo Viveiros de Castro (SEEGER; DA MATTA; VIVEIROS DE CASTRO, 1979), que publicam juntos “A construção da pessoa nas sociedades indígenas brasileiras”. A presente apresentação pretende apenas, para efeito de citação, relacionar de autores em relação mais direta com Mauss. Omitem-se vários outros.

<sup>24</sup> Para Vattimo, todas as possibilidades que constituem o projeto Ser-aí são seu ser-no-mundo (1996, p. 113).



e Heidegger procuraram construir em relação à herança do pensamento europeu, que puseram radicalmente em discussão, recusando-se, porém, a propor sua “superação” crítica, pela boa razão de que isso teria significado continuar prisioneiros da lógica de desenvolvimento própria desse mesmo pensamento (...) Mas precisamente a noção de fundamento, e de pensamento como fundação e acesso ao fundamento, é radicalmente posta em discussão por Nietzsche e Heidegger. Eles se acham, assim, por um lado, na condição de terem de distanciar-se criticamente do pensamento ocidental enquanto pensamento do fundamento; de outro, porém, não podem criticar esse pensamento em nome de outra fundação, mais verdadeira. É nisso que, a justo título, podem ser considerados os filósofos da pós-modernidade (VATTIMO, 1996, introdução).

Não se pretende, neste trabalho, um aprofundamento na teoria heideggeriana e no niilismo fundado no pensamento de Nietzsche, mas trazer à discussão aspectos da teoria que, tocados em sua superfície, já acrescentam ao pensamento aqui contido desdobramentos que dialogam com o corpo atualizado pela artista Lygia Clark e os novos procedimentos de arte relacional e arte pública atual no tocante à pessoa. É importante ver que, em certa medida, ao negar a possibilidade de retomar a fundação, ou seja, ao pensamento fundante, que por longo tempo consistiu o pensamento ocidental, o pós-modernismo filosófico deixa uma tensão para a arte que se instaura.

O pensamento fundante é, em termos gerais, o “princípio da razão” (HEIDEGGER, 1996). É problematizando a estrutura de pensamento metafísica, através do conceito de “razão” estabelecido, que o autor desenvolve sua crítica ao pensamento absolutista clássico, que legitima as coisas do mundo através da metafísica. Ou seja, o autor coloca que não existe uma única possibilidade para o princípio (fundamento) da existência, da razão. Afirmando que a verdade das coisas do mundo é ambivalente, que não pode ser explicada, ou legitimada, por um movimento de retorno que parta do ser e chegue ao seu fundamento que seria metafísico. Ele nega, assim, a infinitude da existência. Como esclarece Stein:

Toda a problemática do fundamento é arrancada de sua perspectiva metafísica essencialista. Fala-se de fundamento não mais buscando razões, causas, mas descobrindo-se nele um acontecer originário ligado à transcendência, melhor, à existência do ser-aí. Esta subversão das estruturas nodais da ontologia tradicional deixa entrever o impacto radical e, paralelamente, a dificuldade de compreensão da pretensão heideggeriana. Nessa passagem o filósofo aponta a “desordem”, a dissimulação do acontecer do fundamento, provocada pelo conhecimento humano finito (1996, p. 115).

Enquanto muitos artistas autoproclamados pós-modernos se preocuparam

com a prática do novo, do inaugural (ou seja, com a quebra deste pensamento fundante) Lygia Clark se coloca como mediadora para a liberdade, na vida (CLARK apud CLARK, 1980, p. 114). Este é um aspecto que a aproxima muito mais do nivelamento relacional proposto pela estética relacional dos anos noventa, como já se citou em Nicolas Bourriaud (ibidem), onde sua ação se dissolve no coletivo que atua, do que nas práticas artísticas dos anos sessenta, onde o artista ainda detinha autoria do que se pretendia como inaugural ou fundante.

Em Heidegger, a tendência dualista também se faz presente, mas se acrescenta a ideia do ser-em-si, atrelada à noção de verdade – que se faz possível a partir da essência (HEIDEGGER, 1996). A problematização destes conceitos é fundamental para a oposição que o autor faz à estrutura do pensamento metafísico, o que se desenvolve para o que postula como experiência estética, que está totalmente vinculada à ideia de linguagem. Como o filósofo observa na conferência “O Princípio de Identidade”, de 1957:

A constituição ontológica da metafísica emerge do imperar da diferença que sustenta separados e unidos ser como fundamento e ente como fundado-fundamentante, sustentação que a decisão consuma. O que assim é designado remete nosso pensamento para o âmbito do que não pode mais ser dito pelas palavras-guias da metafísica, ser e ente, fundamento-fundado. Pois o que estas palavras designam, o que representa o modo de pensar por elas orientado, nasce como o diferente da diferença. A origem da diferença não mais se deixa pensar no horizonte da metafísica (ibidem, p.199).

Pressupondo que a experiência pós-moderna só pode ser uma experiência estética, o autor se debruça sobre o universo do homem que chega a seus dias fragmentado, resultante de uma experiência que tem como fim a razão e que compreende as coisas do mundo através da linguagem. Enquanto objeto depositário de representações sociais, o corpo é parte de um processo que, finalizado pela racionalidade, vela e revela fragmentos da realidade. Para Martin Heidegger, a verdade está ao alcance do leitor que sabe olhá-la e os objetos (e aqui cabe o corpo) são contentores do real quando são em si mesmos. É importante, para a proposta deste trabalho, considerar esta dinâmica porque ela viabiliza a inserção do corpo no sistema de (re)conhecimento da vida (entendida aqui como realidade fragmentada), mesmo que como objeto coadjuvante da razão. Ao afirmar que a verdade é condição para a essência do ser, e que esta é passível de alcance pelo homem (*Ser-aí*), Heidegger não se isenta de um pensamento dualista, pois instaura

uma dinâmica de revelação e ocultação, ou como se cita abaixo, “desocultação”. Tratando do objeto e de suas qualidades imprescindíveis, aponta o conceito de verdade:

A pequenez e a obtusidade do nosso conhecimento da essência da verdade evidencia-se na negligência com que nos abandonamos ao uso desta palavra fundamental. Por verdade entende-se, a maior parte das vezes, esta e aquela verdade. Quer isto dizer: algo de verdadeiro (...). O que é que aqui quer dizer real? Como tal, para nós, em verdade, vale o sendo(...) verdade é a essência do verdadeiro. A essência verdadeira de uma coisa define-se a partir do seu ser verdadeiro, a partir da verdade do respectivo ente (...). Mas esta essência da verdade, para nós, a justeza da representação (Vorstellen), depende em absoluto da verdade como desocultação (HEIDEGGER, 1977, p. 39-41).

Como se pode observar, segundo Vattimo (1996) o autor aponta para uma crise dos fundamentos, ou seja, a crise dos valores que até então sustentaram a vida moderna, *substância, essência, sujeito e consciência*, diante da linguagem necessária em Heidegger para se alcançar a verdade do que constitui o mundo, são revistos. Frente à secularização, há a transvaloração de conceitos como *belo e bom*, advindos do renascimento, para *bom e verdadeiro*. Por este comum mecanismo de associação de pensamentos, justifica-se a recorrente associação às proposições niilistas de Nietzsche, principalmente nas obras “Humano demasiado Humano” e “Assim Falou Zaratustra” e a célebre frase que esta contém: “Deus está morto”. Como define Vattimo:

(...) niilismo é a situação em que o homem reconhece explicitamente a ausência de fundamento como constitutiva da sua condição (aquilo que, em outras palavras, Nietzsche chama de morte de Deus). Ora, a não identificabilidade de ser e fundamento é um dos pontos mais explícitos da ontologia heideggeriana: o ser não é fundamento, qualquer relação de fundação se dá já sempre no interior de uma época do ser, mas as épocas como tais são abertas, e não fundadas pelo ser (VATTIMO, 1996, p.115).

Para Vattimo, há a viabilização da consciência de si enquanto objeto, pelo sujeito (*Ser-aí*), ou seja, consciência da consciência (1996). A consequência direta, para o autor:

Significa que o Ser-aí só se funda como uma totalidade hermenêutica na medida em que vive continuamente a possibilidade de não existir. Podemos descrever essa condição dizendo que a fundação do Ser-aí coincide com seu “desfundamento”: a totalidade hermenêutica do Ser-aí é fundada unicamente em relação com a sua possibilidade constitutiva de não existir mais (ibidem, p. 113-4).

Importante destacar que, ao negar uma origem metafísica que explicaria a existência dos entes e o estar-no-mundo do Ser-aí, Heidegger empresta à obra de arte, ou melhor colocando, mantém na mesma, uma capa metafísica. No ensaio “A origem da obra de arte”, Heidegger diz que só quem dá a verdade, a essência do ente (das coisas) no mundo, é a obra de arte. Assim, se apropria de um elemento de uma pintura, para explicar o que é a produção que a obra encerra. Falando dos sapatos da camponesa de um quadro de Van Gogh, coloca que enquanto apetrechos (no real) não dão a essência do que é ser sapatos de camponesa, mas a obra de Van Gogh, com os ordinários sapatos de camponesa, ela sim dá a essência da existência, do labutar da camponesa. Portanto, esta “verdade”, ou seja, a essência, só se dá na obra de arte. Heidegger afirma que “*a obra de arte fez saber o que o apetrecho de calçado na verdade é*” (HEIDEGGER, 1977, p. 27). E esta verdade não é absoluta, é apenas o iluminar-se de uma face da obra, uma face da multiplicidade de verdades. A obra de arte é o meio, a ferramenta que articula a interpretação do Ser-aí do que lhe é familiar. Para Vattimo:

De fato, ser-no-mundo não significa estar efetivamente em contato com todas as coisas que constituem o mundo, mas sim estar sempre familiarizado com uma totalidade de significados, com um contexto referencial (...). Essa familiaridade preliminar com o mundo, que se identifica com a própria existência do Ser-aí, é o que Heidegger chama de compreensão, ou pré-compreensão. Qualquer ato de conhecimento nada mais é que uma articulação, uma interpretação dessa familiaridade preliminar com o mundo (...). Quando Heidegger fala da obra de arte como “pôr-em-obra da verdade”, explica que ela é tal na medida em que “expõe um mundo” e “produz a terra”. A exposição de um mundo é o significado de abertura histórica que a obra tem (...). Mas o que é a produção da terra? Nos termos de Heidegger, ela é o fato de apresentar a terra como o elemento obscuro em que todo o mundo se arraiga, de que extrai a sua vitalidade, sem nunca conseguir exaurir a sua obscuridade (...). Assim, sempre no mesmo ensaio, os sapatos da camponesa no quadro de Van Gogh, que Heidegger adota como exemplo da sua discussão do conceito de coisa, exibem rachaduras que não são entendidas como representação realista da vida dos campos, mas antes, uma vez mais, como presença da terestridade enquanto temporalidade vivida, nascimento, envelhecimento e morte (ibidem, p.124-6).

Seguindo o autor, tem-se a realidade que é a verdade, que é múltipla, e os objetos essenciais recortes depositários da verdade. O real, o ser das coisas do mundo, pode ser lido, alcançado através da experiência estética. O corpo, portanto, no revelar e desvelar dualista, pode ser apreendido – se dá a conhecer – e traz em si a multiplicidade da realidade fragmentada. Em Heidegger há também um dualismo específico para a determinação da essência de algo, que se impõe na necessidade

de afastamento da mesma para se alcançar o que lhe é intransferível e determinante. Ou seja, este afastamento vem a servir para o reconhecimento de tudo o que não é, para se especificar o que é (do objeto em questão<sup>25</sup>). Entre os conceitos de “essência” e “não-essência” (ou “desordem”), Heidegger faz a discussão do movimento de velamento e desvelamento no processo de conhecimento da realidade. Tal movimento, pensamento-chave para se alcançar a ambivalência da existência para o autor, é também o que colocará seu pensamento em consonância com a fenomenologia. Como muito já se afirmou no presente trabalho, aqui se faz necessário um pensamento dialógico, pois se associa uma interpretação da realidade de tendência à linguagem, com um sistema fenomenológico. Como esclarece Stein (ibidem, p. 115-6):

Ainda que *Wesen* designe de per si, essência e *Unwesen* (não essência) desordem, Heidegger carrega os dois termos com um sentido fenomenológico. De acordo com sua compreensão do método fenomenológico, passam a ter força verbal. *Wesen* significará então: acontecer, imperar, revelar-se, a manifestação fenomenológica; *Unwesen* (*trieben*) frustrar e perturbar o acontecer, o imperar, dissimulação do que de si se revela, ocultação “fenomenológica”. *Wesen* e *Unwesen* exprimem, assim, de maneira decidida, um traço básico do pensamento heideggeriano. Apontam sobretudo também para a superação da tradição essencialista. A nova carga semântica os transforma numa chave (ou clave) que desloca toda a linguagem do filósofo para dentro de um novo horizonte conotador. Todo o conteúdo ontológico tradicional se torna fenomenológico. Ontologia se torna fenomenologia. Na nova postura se revela, já desde o início, seminalmente, a destruição, transformação, repetição em outro nível, de toda a metafísica ocidental. Esta violenta metamorfose das palavras transfere toda a linguagem filosófica para um novo começo; e dele emerge o impulso do pensamento existencial como Heidegger o compreende.

Estes dois aspectos, o processo de afastamento como condição para conhecer, ou determinar, e a fragmentação da existência, são importantes na constituição do processo de Lygia Clark, principalmente em suas últimas proposições voltadas para a experiência corporal, o que será desenvolvido em capítulo a seguir, quando voltaremos a discorrer sobre este assunto. Quando Heidegger desconstrói com a visão absolutista da realidade, que pertencia à metafísica clássica, e quebra os fundamentos, os valores estabelecidos, as verdades absolutas e diz que o ser não contém uma única verdade – mas várias – ele está dizendo que a realidade é múltipla – há uma realidade diferente para cada

---

<sup>25</sup> O autor também utiliza os termos “coisa” e “coisicidade”, mas para facilitar a fluidez do texto, optou-se por sintetizar com o termo objeto.

ponto de vista. Esta multiplicidade heideggeriana para a existência é um viés para a forma, em Lygia Clark, que rompe com a arte classificável e com a arte institucionalizada – com o processo criativo no seu devido lugar pré-estabelecido, catalogável. A artista multidisciplinariza tudo, usa o corpo, envolve o corpo em outros âmbitos de vivências e isso tudo passa a constituir a obra, ou seja, funda o relacional que transborda a instituição. A arte é tudo, o corpo é o veículo primordial, e este transbordamento demanda uma reorganização do pensamento artístico para a multiplicidade humana que Lygia coloca em enfrentamento dentro da própria arte. A artista problematiza a relação de existências fragmentárias, únicas, e cobra uma postura estética, que parta do artista propositor. A potência desta demanda é tamanha que Lygia acaba “expulsa” do conceito de artista. Por se colocar em relação com “essências” e encarar esta postura como procedimento criativo, é “realocada” para uma área de conhecimento onde se legitimaria mais eficazmente sua relação com seu espectador participante. Lygia é transmutada em “psicoterapeuta” por encarar a fragmentação do homem pós-moderno e expressar isto (através da arte que pratica). Por outro lado, também é possível um desdobramento dentro da arte desde um ponto de vista processual, que problematiza as categorias mesmas do fazer artístico. Lygia estabelece um movimento como o de Heidegger quando também rompe com o pensamento fundante, em seu caso na arte, e estabelece um pensamento diferente - que faz o corpo participar da arte como agente pleno, dilui a autoria da ação, dá ênfase ao momento e ao encontro, etc. Heidegger diz que não são mais possíveis os pensamentos que fundamentavam o pensamento ocidental. Assim como ele rompe com esse pensamento vigente e inova o olhar para o mundo, (não há mais um único modo de ver a realidade, mas uma multiplicidade de modos de ver a mesma realidade), ou seja, coloca a questão da ambiguidade, Lygia aponta para uma multiplicidade de modos de ser arte, e a arte assume o corpo como seu veículo primordial. É, então, a ruptura da artista com o pensamento vigente.

Enquanto Heidegger se volta para o entendimento da realidade através da centralidade no homem e sua possibilidade de decifrar as coisas do mundo através da articulação da arte e no reconhecimento do que lhe é familiar, pelo exercício da razão, o corpo fica em um plano secundário, agregado ao Ser-aí como um prolongamento. Mas, para se chegar ao procedimento artístico atual, com total centralidade nos participantes (aqui se considera também o artista propositor) é

inegável a relevância do pensamento heideggeriano, pois foi este quem trouxe a discussão das coisas do mundo para perto do homem. Desvincular a arte do pensamento metafísico, suscitando a necessidade de todo um novo programa estético que legitimasse os novos produtos artísticos, foi um divisor de águas que não se pode ignorar. Como neste trabalho se propõe um pensamento mais dialógico, não se encontrou constrangimento em utilizar esta linha semiológica heideggeriana, apesar de o projeto, em última instância, ser o de entender o corpo na arte de forma não associada ao signo. Ou seja, não ir ao encontro de uma leitura semiológica do corpo na arte e, conseqüentemente, não entender o processo artístico como linguagem. Assim sendo, não adotar para o artista um papel de detentor de discurso, ou texto, a ser interpretado através da sistemática da semiótica.

Para Maurice Merleau-Ponty, o corpo é agente central, um instrumento de apreensão do mundo – é pelo corpo que se apreende o mundo. Ou seja, este autor já se debruça especificamente nas questões relativas ao corpo. Merleau-Ponty é quem vai trazer o entendimento das coisas do mundo a partir dos mecanismos engendrados pelo corpo (do homem). E, ao referir-se ao corpo, este autor sempre se remeterá à alternância entre percepção e razão como a base epistemológica do homem para apreensão do mundo. É fundamental ressaltar que esta dinâmica é, para o autor, o que retira o corpo da condição de objeto e o faz participante ativo no processo do conhecimento. O corpo de Merleau-Ponty é singular, pois lhe é dado o tempo da experiência (individual). Nela, cada corpo se relaciona com o mundo e percebe o que está fora de si de maneira única, individual. Para o autor, nosso acesso ao mundo dá-se através do corpo inserido no sensível. Recortado no mundo, através da singularidade de seu corpo, o homem é, então, acrescentado à natureza, que o autor define que deva ser entendida como irreduzível, infinita, e que está colocada diante do homem que a organiza (MERLEAU-PONTY, 1994). A experiência de apreensão do mundo, para o autor, se dá pelo corpo que é consciente da distância que possui de todos os objetos que constituem a vida. Ao seu alcance, estes existem e são parte do que constitui o que pode vir a ser conhecimento sensível – quando da aproximação e da experiência perceptiva. O autor lembra que esta consciência de si se dá, para o corpo, pelo conhecimento do que lhe é externo, ou seja, dos objetos que oferecem seus lados para que sejam experimentados. Assim, ele coloca:

É verdade que também os objetos exteriores só me mostram um de seus lados, escondendo-me os outros, mas pelo menos posso escolher à vontade o lado que eles me mostrarão. Eles só podem aparecer para mim em perspectiva, mas a perspectiva particular que a cada momento obtenho deles só resulta de uma necessidade física, quer dizer, de uma necessidade da qual posso me servir e que não me aprisiona (...) (ibidem, p. 134).

É importante, no pensamento do autor, compreender esta implicação física mesmo do deslocamento que se faz necessário para o corpo que apreende o mundo. É ele, tal deslocamento, quem dá ao corpo a dimensão diferenciadora, para que ele mesmo não recaia em um paradoxo onde se fixe na condição de objeto. Assim, se destaca que neste ser no mundo, integralmente e, como já citado, “o mundo ser feito do estofa mesmo do corpo” (ibidem, p. 17), existe uma consciência diferenciadora do corpo que o define. Como explica o autor:

Embora veja ou toque o mundo, meu corpo não pode no entanto ser visto ou tocado. O que o impede de ser alguma vez objeto, de estar alguma vez “completamente constituído”<sup>26</sup>, é o fato de ele ser aquilo por que existem objetos. Ele não é nem tangível nem visível na medida em que é aquilo que vê e aquilo que toca (...). não apenas a perspectiva de meu corpo não é um caso particular daquela dos objetos, como também a apresentação perspectiva dos objetos só se compreende pela resistência de meu corpo a qualquer variação de perspectiva (ibidem, p. 134).

Para o caso da arte e as implicações da relação do corpo com o objeto, é imprescindível entender, em Merleau-Ponty, que a experiência perceptiva se dá através do corpo diferenciado do mundo – que percebe no sentido da consciência de si. Seguindo por esta linha de raciocínio, entende-se que a perspectiva renascentista, ou seja, o pensamento metafísico, não viabilizaria na experiência da obra de arte esta diferenciação, já que coloca o corpo dentro da lógica do objeto indiferenciado, fora da lógica do corpo (ibidem, p. 41). Como ressalta o autor, diferenciando sua maneira de entender o papel do corpo na arte:

Essência e existência imaginário e real, visível e invisível, a pintura confunde todas as nossas categorias ao desdobrar seu universo onírico de essências carnavais, de semelhanças eficazes, de significações mudas (...). A magia das espécies intencionais, a velha ideia da semelhança eficaz, imposta pelos espelhos e pelos quadros, perde seu último argumento se todo o poder do quadro é o de um texto proposto à nossa leitura, sem nenhuma promiscuidade entre o vidente e o visível (...). A visão não é a metamorfose das coisas mesmas em sua visão, a dupla pertença das coisas ao grande mundo e a um pequeno mundo privado. É um pensamento que decifra estritamente os signos dados no corpo. A

---

<sup>26</sup> Nota do autor: C.F “*La structure du comportement*”, cap I e II.



semelhança é o resultado da percepção, não sua motivação (ibidem, p. 23-6).

Ao trazer o artista e sua ação, que entende como corporal e plena, para uma relação com o mundo que é de pertencimento e estranhamento – no sentido de que seu corpo cria pelo o que vê, mas é visto ao perceber – o autor dá a possibilidade para que se entenda, em Lygia Clark, uma disposição de formação de sentido através deste duplo pertencimento do corpo e do objeto na arte. É para (e através de) este corpo agente, que percebe a semelhança de si com o mundo e que não apenas vê, para depois decifrar o mundo com o pensamento, que a obra desta artista se dá. Pensando o corpo como objeto, já que inserido no procedimento artístico, mas mantendo a consciência de que o corpo está sempre em diferenciação, porque é agente formador de sentido, Henri-Pierre Jeudy explica como Merleau-Ponty foge de um possível paradoxo para este corpo/objeto na arte:

(...) o corpo figurado é sempre objeto de um jogo de comparações que torna inesgotável o princípio da ilusão. (...) A perspectiva da Renascença é, então, somente um momento no ritmo incessante da “informação poética do mundo”, e as técnicas que transformam o tempo e o espaço de nossas representações jamais determinam, apesar de seu poder de organização simbólica das relações entre o corpo e seu meio, todas as nossas modalidades de percepção (...). O corpo se apreende e é apreendido como um “estranho sistema de trocas”, de tal maneira que o “eu” não decide sempre o que vê ou o que ele está habilitado a ver. (...) A distinção sujeito / objeto não tem mais muito sentido: o corpo, como um objeto entre outros, é também sujeito, com o ato de ver implicando que a corporeidade das coisas se impõe a ele no momento mesmo em que – como objeto – ele crê decidir por uma boa parte do que está vendo (JEUDY, 2002, p.148-50).

O mundo percebido em Merleau-Ponty também separa o artista do discurso, para colocá-lo na ação. O corpo, portanto, distanciado da linguagem e de seus atributos, como a metáfora, não está mais incumbido de construir representação para eficiência (discursiva), mas para o exercício de acessar o mundo através do sensível. O autor funda um vocabulário não dicotômico para as coisas do mundo e, no ensaio “O olho e o espírito” (2004) também traz conceitos fundamentais para pensar a representação. O conceito principal está no olhar, que para ele é igual ao espírito (espírito aqui se entenda como pensamento, inteligibilidade, é o corpo atual, o corpo que pensa de Merleau-Ponty) e que se serve para postular que o olhar, partindo na ação humana do pintar, diferencia o homem do ver animal. Estas colocações deixam claro que, para o autor, pintar não é realizar uma cópia do mundo, é expressar, aprofundar-se nas coisas mesmas. E, para o autor, esta

capacidade de aprofundar-se seria o que diferencia o homem do animal. Em “O olho e o espírito” destaca que é um erro o entendimento de que a expressão tem que ser exata e infalível, ou seja, descarta a ideia cartesiana de ver através de um modelo. Como já citado, o autor coloca a natureza como irreduzível, e seguindo este raciocínio, aponta que a expressão não pode ser de um pensamento já dado, tem que ser originalmente do irreduzível. Portanto, o envolvimento do corpo no fazer artístico é eminentemente ação formadora de sentido. Tratando da pintura de Cézanne, no ensaio “A dúvida de Cézanne”, o autor explica:

Para ele [Cézanne] a linha divisória não está entre “os sentidos” e a “inteligência”, mas entre a ordem espontânea das coisas percebidas e a ordem humana das ideias e das ciências. Percebemos coisas, entendemos a seu respeito, nelas ancoramos e é sobre este pedestal de “natureza” que construiremos ciência. É este mundo primordial que Cézanne quer pintar e eis por que seus quadros dão a impressão da natureza à sua origem, enquanto que as fotografias das mesmas paisagens sugerem os trabalhos dos homens, suas comodidades, sua presença iminente. Cézanne nunca quis “pintar como um animal”, mas recolocar a inteligência, as ideias, as ciências, a perspectiva, a tradição em contato com o mundo natural que estão destinadas a compreender, confrontar com a natureza, como disse, as ciências “que saíram dela” (ibidem, p. 128-9).

Ou seja, o homem organiza a natureza e a ela é acrescentado pelo artista. Para ele, Cézanne vai tratar da natureza ideal, mas com uma visão de irreduzibilidade para a mesma. Ele descende, faz um movimento de aproximação da natureza infinita, irreduzível, partindo da idealização, do exercício mental, utilizando uma lógica do mundo percebido, nascente, primordial. É nesta ontologia do “sensível” que reside a articulação possível entre as proposições do autor e os procedimentos de Lygia Clark, pois o projeto merleau-pontyano é, em última análise, um projeto estético. Contudo, há que se destacar que existe um forte caráter solipsista em Merleau-Ponty que se dissipa em Clark, já que esta evolui sua obra para o coletivo. Ou seja, há que se destacar que este autor não pensou o corpo em relação com os outros corpos ou, diga-se, nos encontros e confrontos entre os “projetos” destes corpos que circulam e se desdobram juntos. Lygia, por sua vez, amplia este corpo merleau-pontyano – nela o sentido se dá a partir da noção e da relação com o Outro. Digamos que Lygia faz filosofia com sua arte, e nela faz presente o pensamento do filósofo ampliado. Assim, em seu trabalho, o sentido se dá a partir da noção e da relação com o Outro. Mas Merleau-Ponty é fundamental para que se compreenda como o envolvimento do corpo, para além de sua

representação, nos processos de Lygia Clark e na arte pública de novo gênero tem (e é) fundamentação para a formação de sentido. Apenas considerando que o aprofundamento dado pelas experiências corporais é resultado de uma ação plena (dada através de um agente completo) pode-se lograr um pensamento que considere as relações interpessoais atuais como sendo expressões (artísticas) do mundo - de um contexto dado, como colocaria Paul Ardenne (2006 apud PARRAMON, 2007).

## 2.2 Corpo e conhecimento: formação da pessoa; estar no mundo

A impressão que eu tenho é que agente vai fazer um grande retorno e voltar àquela época em que a Arte era uma coisa de vida tão anônima, que não havia o artista como nome e como mito. As pessoas criariam naturalmente, quase como um ato de comer, de fazer amor, de viver, mas sem a preocupação de ser o artista. Ao meu ver, todo mundo tem, potencialmente, a capacidade de criar (CLARK apud SCOVINO, [ca. 1980], Canibalismo).

Os limites do corpo, na atualidade, não podem ser dados por uma ideia de passividade ou inércia, típicas dos objetos. É digno de nota o fato de que o corpo tem se convertido na referência onde muitas transformações são instauradas, sendo ao mesmo tempo o veículo pelo qual tais ações são realizadas e o lugar onde estas acontecem. Para citar alguns exemplos, relacionam-se as intervenções feitas por procedimentos de cirurgia plástica voltados exclusivamente para reconfigurações baseadas em determinados critérios de beleza, ou ainda a desconstrução do corpo frente às tecnologias cibernéticas e as práticas virtuais nos eventos de tele-presença<sup>27</sup>. Estas, entre outras possibilidades, constituem um panorama que reclama a construção de identidades, ou de *pessoas*, a partir do corpo. Trata-se da necessidade, instaurada pelo contexto, de um recorte dos limites da pessoa, dentro da coletividade, que parta do corpo individualizado. Faz-se, portanto necessária,

<sup>27</sup> Outros exemplos imprescindíveis são as discussões de gênero e transgênero, investigações de técnicas de fertilização extra-corporais, clonagem de embriões e de partes diferenciadas do corpo, distúrbios alimentares como bulimia e anorexia – aparentemente motivados por um padrão de aparência corporal determinado culturalmente. No Brasil, especificamente, há também a centralidade na linguagem corporal nos ambientes de cultos religiosos. Mas, não se pretende aqui um aprofundamento nos fatos, o que leva ao simples apontamento sem qualquer intenção de hierarquização de valores.

uma abordagem do corpo como produtor de sentido e de presença, dotado de agência própria e resultante do contexto social.

Para construir uma metodologia capaz de entender este corpo, o antropólogo Thomas Csordas propõe um novo conceito, que tem como ponto de partida a agência do corpo como dada e suas implicações: trata-se de “corporeidade”<sup>28</sup>. Como o próprio explica:

Corporeidade, no sentido que estou usando, é um ponto de vista metodológico onde a experiência corporal é entendida como a base existencial da cultura e do eu<sup>29</sup>, e, portanto, um ponto de partida valioso para suas análises (CSORDAS, 1994, p. 269)<sup>30</sup>.

Em suas práticas investigativas, embasadas na antropologia psicológica, Csordas vem trabalhando nos limites entre a fenomenologia e o sistema de representações próprios da linguagem, dentro da cultura. Seu campo investigativo é a cura religiosa, tendo partido dos cultos de cura do movimento de “Renovação Carismática”, uma ramificação da Igreja Católica dos Estados Unidos. Depois acompanhou os rituais dos índios Navajos e, como ele mesmo define (Idem, 2008): “*Meus estudos levaram a um mundo de curadores incluindo xamãs, remedistas, benzedores, médicos feiticeiros, curandeiros, médiuns espíritas, lamas, charlatões e médicos*”. O que aproxima o pensamento apresentado neste trabalho das proposições do antropólogo é o entendimento que este traz da necessidade instaurada, pelo contexto contemporâneo, da revisão da estrutura dualista quando do estabelecimento do fundamento da existência e da experiência humanas. Buscando a base epistemológica dos agentes nos rituais de cura, Csordas conclui que a clássica sistemática dualista que estipula um corpo biológico (natural) diferenciado de um corpo sujeito da cultura precisa ser revista desde uma mudança paradigmática. O que o autor enfatiza é que a motivação do agente (em seu caso do indivíduo que se submete à cura) está no interstício entre a pré-objetivação, ou seja, em última instância a experiência fenomenológica, e a objetivação, ou seja, a racionalização traduzida em discurso – linguagem. Revendo as proposições da hermenêutica heideggeriana e a fenomenologia de Merleau-Ponty, o que ele coloca

---

<sup>28</sup> No original, o termo é *embodiment*. Como o autor foi recentemente traduzido para o português, pela Editora da UFRGS, optou-se por seguir tal tradução, já que oficial.

<sup>29</sup> Tradução da palavra “*self*”.

<sup>30</sup> Tradução nossa.

é que este interstício, lugar onde se funda a ação, é o corpo, mas o corpo dentro da cultura. Ele explica que sua preocupação

com a natureza da experiência humana na cultura emergiu em um momento da teoria antropológica em que a “experiência” estava sob a suspeição de ser indefinível ou inacessível. Ao resistir a essa tendência, vim a compreender a experiência como significância do significado, imediata tanto no sentido de sua concretude, sua abertura subjuntiva, sua desobstrução da realidade sensorial, emocional e intersubjetiva do momento presente como também no sentido de ser a rica ascensão não-mediada, impremeditada, espontânea ou não-ensaiada da existência primeira. Consequentemente, o desafio antropológico não é o *de capturar* a experiência, mas o de *dar acesso* à experiência como a significância do significado (idem, 2008, p.16).

Sua preocupação é construir um método que viabilize a compreensão dos modos de ser-no-mundo (com uma acepção hermenêutica) que dialoguem com o que a experiência abarca de subjetivo e intuitivo, ou seja, os motivadores que escapam da linguagem, mas que se dão através de uma noção de *habitus*. Mas, esta centralidade no corpo deve afastar o dualismo que o pensamento cartesiano lhe impõe, dividindo-o entre objeto passivo ou natureza e razão. Para refutar o recorrente problema, Csordas propõe:

Preso nas cadeias destas relações problemáticas está o eterno problema da relação entre sujeito e objeto. A indeterminação desta relação é iluminada pela observação de que, dependendo do ponto de vista metodológico, ambos, mente e corpo, podem ser construídos tanto como sujeito quanto como objeto (idem, 1994, p.8).

Tal indeterminação, interstício dos motivadores do corpo agente, sinaliza para o paradigma da arte que esta tese aborda. Aqui, através das proposições das artistas tratadas e das práticas atuais de arte, o dualismo entre o mundo da experiência fenomenológica e da centralidade na ideia de cultura textualizada da semiótica também encontram, no corpo contemporâneo, o lugar de revisão paradigmática. Se hoje o sistema de arte participativa, com ênfase em processos colaborativos, se volta para os processos de engajamento e políticas locais, com evidência nos agentes envolvidos, cabe, para a arte, entender quem é esse agente a quem se destina e com quem dialoga; quais os meios e processos engendrados por ele para ser-no-mundo e, principalmente, qual o espaço ocupado pela mediação artística nesse ínterim. A metodologia proposta por Thomas Csordas se faz pertinente para esta abordagem artística, na medida em que toca no paradigma fundamental da arte, e o faz de maneira propositiva e, ironicamente, colocando em

diálogo o princípio de não exclusão de sua metodologia. Este colocar em relação - de complementação experiência e linguagem - atualiza a discussão dos procedimentos colaborativos e de diluição de autoria em arte. Contribuem para clarificar os mecanismos de negação, ou não reconhecimento, dos procedimentos do sistema de arte participativa ao colocarem luz sobre a resistência corrente nos meios de conhecimento em admitir os processos não textuais como detentores de expressão (ou seja, o paradigma que se instaura pelo princípio de exclusão: se não há um produto a ser “lido”, não houve representação artística a ser validada. Paralelamente, uma experiência vivida pelo corpo, como no caso de Lygia Clark, Celeida Tostes e Rosana Bortolin, tampouco constituiriam materialmente um objeto de análise/leitura). Csordas pensa o dilema da dualidade fenomenologia *versus* semiótica, destacando que submeter o corpóreo ao semântico é empiricamente insustentável (idem, 2008, p. 370). E segue, apontando que tanto a percepção é formadora de conhecimento, como complementada pela racionalização objetivada. E que, para que ambos possam ser admitidos como complementares, é necessário que se acrescente ao processo metodológico a pressuposição de que os motivadores da experiência perceptiva são construídos pela noção que o agente tem de cultura. E esta noção se dá a partir do reconhecimento da multiplicidade, da existência do Outro e de determinadas recorrências comportamentais – e aqui entra a revisão do conceito de *habitus* em Bourdieu. Nas palavras do autor:

Em suma, posto que os estudos de percepção em antropologia e psicologia são, de fato, estudos de categorias perceptivas de classificações, Merleau-Ponty concentrou-se na constituição de objetos perceptivos. Para Merleau-Ponty, a percepção começa no corpo e, através de pensamento reflexivo, acaba em objetos. No nível da percepção ainda não há uma distinção sujeito-objeto – nós simplesmente estamos no mundo. Merleau-Ponty propôs que a análise começa com o ato pré-objetivo da percepção em vez de com objetos já constituídos. Ele reconheceu que a percepção sempre esteve integrada em um mundo cultural, de modo que o pré-objetivo não implica em forma alguma um “pré-cultural”. Ao mesmo tempo ele admitiu que seu próprio trabalho não elaborou os passos entre a percepção e a análise histórica e cultural explícita (CSORDAS, ibidem, p. 370).

O autor aponta para uma falta na teoria perceptiva, mas há que se considerar que o distanciamento histórico é o que viabiliza esta crítica. Mais de duas décadas se passaram para que a teoria de Merleau-Ponty pudesse sofrer um acréscimo resultante de um longo percurso empírico realizado por Csordas (CSORDAS, 1994 e 2008). O próprio autor se refere às mudanças nas tendências conceituais em sua

área de atuação. Aponta para as que ocorreram na antropologia desde a década de setenta, no que se refere aos conceitos de experiência e cultura e que foram determinantes para o pensamento que desenvolveu até chegar no conceito de corporeidade:

Quando comecei esses estudos nos anos 1970, a definição mais fluente de cultura era a de que ela é um sistema de símbolos (...). Meu desconforto tomou forma no contexto de várias mudanças fundamentais no pensamento e na teorização antropológicas sobre a natureza da etnografia que estavam acontecendo nos anos 1980 (ibidem, p. 18).

É este mesmo distanciamento que dá a Lygia Clark e à negação de seus procedimentos com o corpo como artísticos, uma revisão dentro do paradigma da arte. A artista sempre enfatizou que seu espectador/participante trazia seu corpo munido de referenciais que o constituíam e singularizavam (CLARK, 1980) enquanto participante, ou seja, se referia à constituição de pessoa através do corpo. E ela se direcionava para o que movia este corpo na ação artística, para seus motivadores, criando justamente mediadores para a ação livre. Nos diários que escreveu, faz relatos de experiências, referindo-se enfaticamente às reações e opções tomadas pelo participante através dos estímulos criados para e pelo corpo (ibidem). Ou seja, ela apontava para todo um mecanismo de motivação e expressão do agente que antecedia a racionalização (ou objetivação através da linguagem, textualização). O que nos leva a crer que ela entendia, realmente, os processos engendrados pelo corpo, como meios de expressão (muitas vezes ironicamente pré-objetiva) – ou seja, como linguagem (artística). O que, possivelmente, aumentava a dificuldade de compreensão de sua proposta era o fato de a artista, ao final, ainda abdicar desta linguagem expressa, conferindo o que seria a objetivação ao participante. Ao procedimento da artista, propõe-se o acréscimo de Csordas:

A preocupação de Bourdieu com o corpo, trabalhado no domínio empírico da *prática*, é paralela e compatível com a análise de Merleau-Ponty no domínio da *percepção*. Conjugando a compreensão de Bourdieu do “*habitus*” como uma orquestração não-auto-consciente das práticas com a noção de Merleau-Ponty do “pré-objetivo” sugere que a corporeidade não precisa ser restrita à microanálise pessoal ou diádica geralmente associada com a fenomenologia, mas também é relevante para as coletividades sociais. Admitir a dialética entre consciência perceptiva e prática coletiva é uma maneira de elaborar a corporeidade como um campo metodológico (2008, p. 370-1).

Admitindo que o diálogo entre a percepção da experiência vivida e o

reconhecimento de que há uma operação dada pela noção do culturalmente instaurado como “habitus” nos procedimentos da pessoa, a teoria de corporeidade viabiliza uma abordagem da arte atual, focada no diálogo, desde um paradigma estético que se dá pelas formas coletivas de expressão. Ao se considerar que as pessoas envolvidas nos procedimentos de arte coletivos participam das experiências levando uma noção de si que é construída a partir da noção do Outro, a multiplicidade de percepções e a resultante de expressões pode ser entendida como linguagem formada, objetivada. E o que, em meio às experiências vividas, é destacado e resulta da motivação do agente para ser focado, Csordas (1994 e 2008) chamará “modos somáticos de atenção”, como Merleau-Ponty (1994) já chamara de “atenção”. Nos dois autores, este conceito é fundamental para ligar pessoa à cultura, pois se constitui a partir do trabalho da experiência que constrói o objeto – com e a partir do corpo. Como explica o autor:

Os modos somáticos de atenção são maneiras culturalmente elaboradas de estar atento a e com o corpo em ambientes que incluem a presença corporificada de outros. Como a atenção envolve um engajamento sensorio e também um objeto, precisamos enfatizar que nossa definição de trabalho refere-se tanto a estar atento “com” quanto a estar atento “a” o corpo. Até um certo ponto ele precisa ser as duas coisas. Estar atento a uma sensação corpórea não é estar atento ao corpo como um objeto isolado, mas estar atento à situação do corpo no mundo. A sensação envolve algo no mundo porque o corpo está “sempre já no mundo” (CSORDAS, 2008, p. 372).

Este conceito se liga às práticas de arte colaborativa na medida em que se refere às eleições e aos motivadores dos coletivos constituídos. O grau de complexidade instaurado na experiência é de elevado caráter de alteridade, pois, lembrando Laddaga (ibidem, p.13) “*são processos, agenciamentos e negociações na construção de modos de vida social artificial*”, ou seja, são situações artificiais que instauram motivadores e objetivos comuns. Como reforça Csordas:

Como nós não somos subjetividades isoladas presas dentro de nossos corpos, mas compartilhamos um meio intersubjetivo com os outros, precisamos também especificar que um modo somático de atenção significa não apenas atenção a e com o nosso próprio corpo, mas inclui atenção aos corpos de outros. O que nos preocupa é a elaboração cultural do engajamento sensorio, e não uma preocupação com o próprio corpo como fenômeno isolado (ibidem, p. 372-3).

Um aspecto importante, para o pensamento aqui proposto, é que a metodologia construída por Csordas oferece a oportunidade de se fazer um



movimento inverso ao comumente utilizado na análise do procedimento artístico, utilizando áreas humanas de conhecimento como receptoras da arte e não aplicadas a ela. Melhor dizendo, diante do perspectivismo histórico que permite que Lygia Clark, finalmente, tenha o corpo de seu participante pleno (de agenciamento) e incluído em um sistema cultural, pode-se aplicar este corpo à antropologia, à fenomenologia, à psicologia e à filosofia: ou seja, a arte aplicada às áreas humanas. Sobre o caráter intersubjetivo da corporeidade, Csordas coloca:

É um truísmo dizer que, embora nossos corpos estejam sempre presentes, nem sempre damos atenção a e com eles. Deixem-me reiterar, todavia, que o constructo que estou tentando elucidar inclui a atenção culturalmente elaborada a e com o corpo na imediatividade de um meio intersubjetivo (...). Assim, devemos incluir, por exemplo, a elaboração cultural de uma sensibilidade erótica que acompanha a atenção à atratividade e a elaboração de sensibilidades interativas, morais, estéticas em torno da atenção à “gordura”. Esse[s] exemplo[s] de atenção à forma corporal de outros inclui também dar atenção com o próprio corpo – há com certeza um elemento visceral de atenção erótica, e pode haver um componente visceral em dar atenção a outros aspectos das formas corporais de outros (...) estamos interessados em uma fenomenologia que leve a conclusões sobre a padronização cultural de experiência corporal, e também sobre a constituição intersubjetiva de significado através dessa experiência (ibidem, p. 373-5).

Em suas proposições, criando com grupos de pessoas situações “artificiais” (LADDAGA, 2006) com um mesmo fim, que consistiam em experiências com o corpo da “corporeidade” (CSORDAS, 1994; 2008), a artista abria caminho, dentro da realidade nacional, para a mediação que tensiona/explicita relações intersubjetivas. A ênfase dada, nas experimentações, aos significados construídos pelo corpo que experimenta estes mundos artificiais de suas proposições, é associada sempre à ideia de que o resultado, inclusive a objetivação, se dará na vida (CLARK, 1980).

### 3. LYGIA CLARK: CORPO E ALTERIDADE

#### 3.1 Contextualização do período

Trata-se de um abrigo poético onde o habitar é o equivalente do comunicar. (...) Uma folha de plástico colocada aberta no chão ainda não é nada. É o homem que, penetrando-a, a cria e a transforma, pois desenvolve em seu interior comunicações táteis (CLARK, O corpo é a casa – 1980).

Como antecipado na introdução, o presente trabalho preocupa-se com a articulação das proposições artísticas de Lygia Clark com o pensamento que nos é possível atualmente, graças às contribuições teóricas dos autores apresentados que culminaram no conceito de corporeidade. Conforme o pensamento aqui elaborado, a articulação entre uma visão de mundo e de existência textual pode ser realizada com a experiência fenomenológica, pretende-se ofertar aos entendimentos de arte e pessoa, em Lygia Clark, esta possibilidade. Portanto, reportar-se à trajetória da artista não deve significar retroceder a um contexto prévio ao entendimento de corporeidade aplicado à arte, mas sim, propor um recorte no curso da história da arte e, ali, inserir seu processo criativo. O que o contexto dos anos sessenta colocou como impedimento para que a artista tivesse seu trabalho compreendido como artístico, sendo, como já mencionado, paulatinamente transferido (para não se dizer banido) para a psicanálise, se faz possível agora, mas a partir de seus trabalhos. Ou seja, o entendimento imanente, em toda a sua obra, de que ao diálogo entre fenomenologia e semiótica é imprescindível e que pode ser empiricamente comprovado em uma arte que se dê através do corpo, permite recolocá-la no curso de uma análise crítica de arte.

Lygia nasceu em Minas Gerais, cresceu em casa com quintal, brincando com a irmã Sônia. Mas, também, ouvindo histórias do avô Lins, quando este vinha do Rio de Janeiro para visitar os netos. É possível perceber, nos escritos deixados sobre arte, como recorria a esse imaginário construído com a ajuda do avô. Das histórias, a irmã comenta:

Contava de incestos, cisnes engravidando mulheres, água que Tântalo não

bebia, cavalos aéreos despressurizados, homens se transformando em porcos por haverem dormido com sereias; estórias contadas com o dedo em riste, o que nos fazia acreditar em sua veracidade (LINS, 1996, p. 28).

O corpo da artista, em seus trabalhos, muitas vezes figurou como memória e, esta memória, como remetimento à formação da pessoa. Como se demonstrará na sequência do texto, a abordagem do movimento em suas proposições está diretamente ligada à memória, porque, para ela, o movimento do corpo era de acesso ao interno e depois extravasamento – memória e experiência – difícil não incorrer na dicotomia dentro e fora (de si). Na década de setenta, as proposições com ênfase no corpo geraram escritos e cartas, principalmente porque ela vivia em Paris e se apropriava das cartas como meta-textos. O teor destes textos, em diversas ocasiões, é de remetimento a uma memória que se presentifica pelo corpo que foi acionado, (re) mexido e, por vezes, acessado pelos sonhos. Em uma destas cartas, comenta com a irmã:

Nunca pensei que tivesse me apropriado de tantos monstros graças a toda mitologia que nos foi contada por vovô Lins: estou com sintomas incríveis, saem formas dos buracos do meu corpo e se tornam polvos terríveis ou grandes aranhas negras. É incrivelmente belo o processo: abri meu corpo com as mãos em forma de concha em todos os pontos capitais. Depois que encontrei a serpente e a águia, vivo comendo frangos que preparo com uma tesão magistral (CLARK apud LINS, 1996, p. 28).

É este movimento e os processos advindos dele, que interessam a Lygia para encontrar o Outro, seu espectador participante. Reconhecendo os mecanismos destes processos em si mesma, se municiava para novas proposições. A descoberta de si, para mediar a descoberta do outro de si mesmo – o que propiciaria a descoberta do Outro. Ou seja, um dentro-fora imanente, onde a dinâmica é de um corpo (des/re) organizado, uma matéria intensa, não estratificada, feita de regiões de intensidade que produz agenciamentos (por isso imanente) para colocar em comunicação as continuidades que constituem suas intensidades – um “corpo sem órgãos”, concebido por Artaud, em 1948, e desenvolvido por Deleuze e Guattari (2008). A artista transformava o corpo empírico em um corpo de sensação, como será descrito a seguir, e por isso um corpo de desejo. E isto se dava, em seus procedimentos, através de operações de desorganização da ordem estratificada do corpo – dos órgãos interiores do corpo<sup>31</sup>, pois operava uma reversão do espaço

---

<sup>31</sup> Apesar da construção do corpo sem órgãos, para os autores, também encerrar uma crítica à ideia

interior.

Remontando ao início do percurso de Lygia, constata-se que a orientação para o sensível, o fenomênico e a memória sempre existiu. Como ela ressalta em carta, a importância dada ao que o primeiro “mestre” lhe oferecia dá relevância ao acesso aos temas citados:

Durante mais de três anos este “excelente mestre”, que dava “total liberdade de criação a cada aluno”, procurando não “influenciá-lo no que fazia”, não apenas introduziu na técnica do desenho e da pintura, como também apresentou-lhe as “personalidades marcantes” da pintura moderna, como Picasso, Matisse e Mondrian. E, mais do que isto, desenvolveu seu “interesse pela vida animal e sensitiva, presente desde a infância” e que a levou a ser sua aluna (FABBRINI, 1994, p. 19).

Seus trabalhos iniciais, em pintura, foram figurativos quando ainda era aluna de Burle Marx<sup>32</sup>. Mas se encaminhou para a abstração, segundo Mario Pedrosa (apud FABBRINI, idem, p. 21) sem sofrer uma “*redução gradual da figura natural a uma economia puramente pictórica*”, ou seja, o crítico considera o período figurativo como de exercícios. A primeira década de sua produção foi marcada pela “*investigação construtiva*” (ibidem), de preocupação com “*a força rítmica da linha*” (ibidem), o que a levou a integrar o grupo que implantou o abstracionismo geométrico no Brasil. Pouco realmente se registrou de sua produção figurativa; em contrapartida, os primeiros tempos de abstracionismo foram profícuos e tomaram a cena artística graças ao momento de interesse nacional no tema – após a I Bienal de São Paulo (1951) e a I Exposição Nacional de Arte Abstrata (1953), em Petrópolis.

O período de ênfase no abstracionismo se iniciou como oposição à tradição figurativa, no Brasil, com a arte geométrica que surge nos últimos anos da década de 1940. Houve uma sucessão de eventos que contribuíram para a consolidação do movimento abstrato – como as fundações dos museus de arte moderna de São Paulo, em 1947 e do Rio de Janeiro, em 1948. Os dois museus abrigaram

---

fenomênica de corpo, salienta-se que, para o contexto desta pesquisa, está sendo adotada, como já destacado, a última fase de Merleau-Ponty, onde o autor aponta para a experiência dada de forma não-organizada no sentido dicotômico corpo *versus* mente, mas no velar-desvelar assumindo tanto a fragmentação da experiência na existência contemporânea quanto os *níveis da sensação* (DELEUZE, 2007). O que serve, neste contexto de tese, para a ideia de um corpo que experimenta fora do corpo empírico – corpo organismo.

<sup>32</sup> Lygia iniciou seus estudos em pintura, aos vinte e sete anos, com Burle Marx. Frequentou seu atelier, no Rio de Janeiro, como aluna entre 1947 e 1950. Depois foi para a França, onde estudou por dois anos com Fernand Léger, Arpad Székely e Dobrinsky.

exposições que colocaram o tema em foco e trouxeram nomes expoentes no cenário internacional, como Alexander Calder e Max Bill (que traz os princípios da Arte Concreta). A década de 1950 consolidou a discussão de novas formas de se pensar o espaço, em São Paulo se formou o Grupo Ruptura, comprometido com a arte concreta internacional e, no Rio de Janeiro, o Grupo Frente que, segundo Fabbrini:

[era] formado, entre outros, por Hélio Oiticica, Lygia Pape, Aluísio Carvão, Décio Vieira, Franz Weissman, Abrahan Palatnik, Lygia Clark e Ivan Serpa, diferentemente do Grupo Ruptura não se alinhou à arte concreta internacional. A atuação teórica de Mário Pedrosa e Ferreira Gullar, o interesse de alguns de seus membros pelas manifestações artísticas das crianças, dos loucos e dos artistas primitivos, além da preocupação de dar à arte um sentido social mais nítido, pragmático e mesmo educativo, distanciavam os artistas do Rio de Janeiro dos de São Paulo (ibidem, p. 25).

A década de 1950 foi, para a produção de Lygia, não apenas um aprimoramento técnico, mas fundamentalmente um caminho de amadurecimento conceitual. Em suas falas, o mais recorrente é a incessante busca pelo “orgânico”. Enquanto os grupos que polarizavam o contexto, Ruptura e Frente, se reafirmavam nas suas diferenças, Lygia participava preocupada com a relação entre o conceito e a experiência:

Eu era muito mais orgânica. Não usava, por exemplo, a forma seriada, pois achava que para você ver um quadro com esta forma, você via quase que mecanicamente, parcialmente, então eu procurava um espaço orgânico (CLARK apud FABBRINI, 1994, p. 28).

Sua preocupação com a relação estabelecida pela experiência do quadro, entre o objeto e o espectador, levou à construção de um procedimento diferenciado, que culminou na eliminação da moldura. O que é mais significativo neste procedimento é a já clara inclinação à fusão entre experiência e linguagem. Naquele contexto dado, o objeto artístico ainda era detentor de linguagem, símbolo semiológico e Lygia, motivada por uma preocupação com a experiência (“de ver”) se volta para a essência do objeto – tentando acrescentá-lo ao real. É nítida a relação direta que ela faz entre a ideia de “orgânico” com experiência e como é esta a ideia que ela tem de totalidade, de relação plena com seu trabalho. Ou seja, o que esperava de melhor para sua produção era uma possibilidade de “visão orgânica”, mais aproximada da experiência que a parcial visão mecânica – despertada por uma produção conceitual, voltada para a racionalidade. Principalmente depois de 1954, ela passa a um processo de enfrentamento com as leis pictóricas, assim como com

a oposição entre metáfora (linguagem) e espaço (de experiência). Começa, como já mencionado, problematizando o espaço pictórico mesmo, ao paulatinamente, abdicar da moldura. Como ela explica:

O plano é um conceito criado pelo homem com fins práticos: para satisfazer sua necessidade de equilíbrio. O quadrado, criação abstrata, é um produto do plano. O plano, marcando arbitrariamente os limites do espaço, dá ao homem uma ideia inteiramente falsa e racional de sua própria realidade. Daí surgem os conceitos antagônicos como o alto e o baixo, o avesso e o direito – contribuindo para destruir no homem o sentimento da totalidade. É também a razão pela qual o homem projetou sua parte transcendente e lhe deu o nome de Deus. Assim, colocou o problema de sua existência – inventando o espelho de sua própria espiritualidade (CLARK, 1980, p. 13).

Este processo gradual serviu como uma lente, que evidenciou a metáfora guardada pela superfície do quadro delimitada pela moldura, como a detentora da transferência da organização racional que o homem faz do mundo. À medida que amadurecia seus procedimentos e invadia o espaço de fora do plano bidimensional do quadro, Lygia destruía com as oposições habituais do pensamento, associando o espaço metafórico (superfície do quadro) da experiência (no plano, através do multisensorialismo) na vida. Como se evidencia em sua fala, havia uma preocupação com o sistema dicotômico para o pensamento, e em como isto determina a formação da pessoa. Sua preocupação não era com o sistema de representação, mas com a subversão dos sistemas de existência, de ser-no-mundo. *“Tomando consciência de que se tratava de uma poética de si mesmo projetada para o exterior, ele [homem] compreendeu de um só golpe que precisava reintegrar em si esta poética – como parte indivisível de sua pessoa”* (Ibidem, s.d.). Importante destacar que, apesar da ideia de totalidade para a pessoa, ela aponta para o homem uma parte transcendente, que remete a multiplicidade, conceito este fundamental para os períodos seguintes de sua produção. Nestes termos, o que parece lhe importar é o abandono de uma significação transcendente do plano, da linguagem representacional. Ao restituir ao homem sua “poética”, reintegra a expressão à experiência e traz para a arte uma função no espaço real. Como sintetiza Milliet:

Tendo despido o plano de significação transcendente, Clark procede a seguir à sua fragmentação, figurando, deste modo, o estilhaçamento da janela renascentista o que corresponde a uma nova concepção do ser no mundo. (...) O tema dentro-fora constitui linha importante para o entendimento amplo de Lygia Clark tanto se pensado no sentido dialético homem/mundo quanto em sua tradução plástica baseada numa percepção topológica (MILLIET, 1992, p.57).

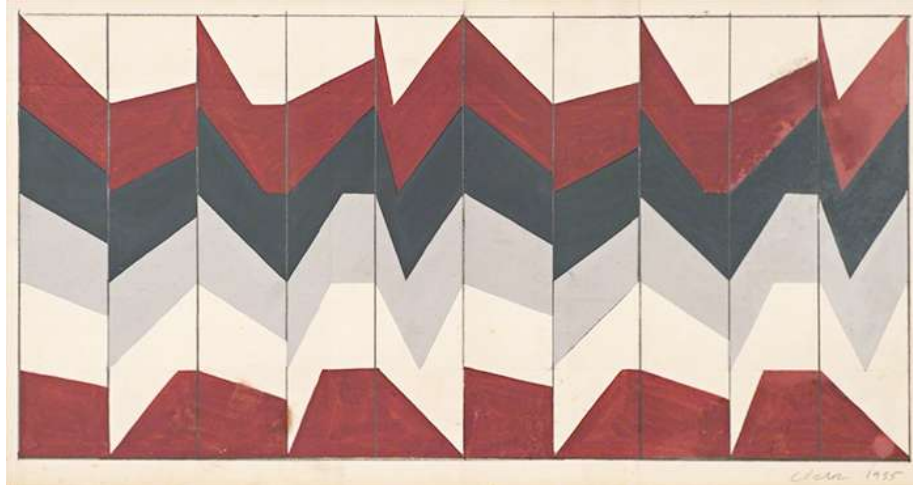


Imagem 5: Lygia Clark,  
“Superfície modulada”, 1955.

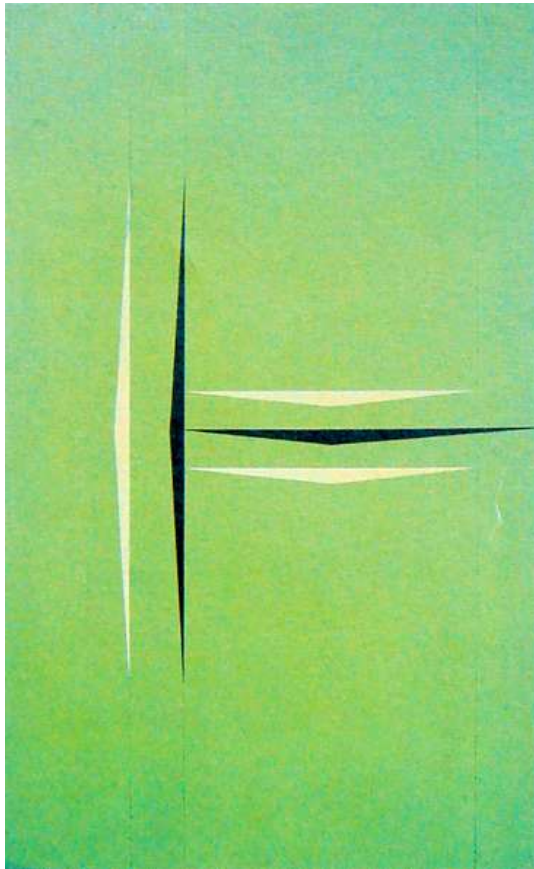


Imagem 6: Lygia Clark,  
“Superfície ondulada nº 5”, 1955.

Extrapolando o plano, invadindo o espaço em busca do real, Lygia saiu da parede e seu olhar passou a ver os elementos da pintura, em outros planos. Suas telas destruíram o quadrado, o retângulo, perderam “a forma” e a artista já jogava com “o espaço exterior como “o dentro” – para o espectador atingir, profundamente, cada vez mais, o seu próprio eu” (CLARK apud CELESTE, 1993). No final da década de 1950, Lygia trouxe o conceito de “linha orgânica”, segundo ela:

A linha orgânica aparece quando duas cores são iguais e desaparece quando são

contrastantes. Passei a chamá-la de linha orgânica, pois era real, existia em si mesma, organizando o espaço. A linha espaço passou a ser um módulo construtor de planos, agindo como delimitadora da própria cor (idem).

Este foi um salto não apenas do olhar, pois a artista reconheceu na arquitetura uma extensão do quadro. Inicialmente percebeu a linha orgânica entre os batentes das portas e no assoalho, ou seja, na sobreposição de dois planos. Neste período produziu a série “Superfícies Moduladas” (1955) (ver imagens 5 e 6), abandonando o uso das cores e já se atendo à materialidade dos elementos constitutivos. O trabalho seguinte é um último desdobramento possível para a obra na parede. Com a série “Casulos” (1958) (ver imagens 7 e 8) Lygia já não pôde deixar de tratar de uma problemática tridimensional, pois as peças criavam espaços entre suas faces e a parede - existiam fora da bidimensionalidade, mas permaneciam suspensas. Ali ela já lança mão de uma materialidade mais próxima da escultura, trabalhando com ferro. É interessante este momento, aparentemente ambíguo, mas coerente: Lygia prenuncia uma tomada do espaço tridimensional, dobrando e desdobrando a superfície do plano que vinha negando. É, claramente, um aceno à multiplicidade da existência no real, do ser-no-mundo que a materialidade impinge. Em 1957, possivelmente um ano

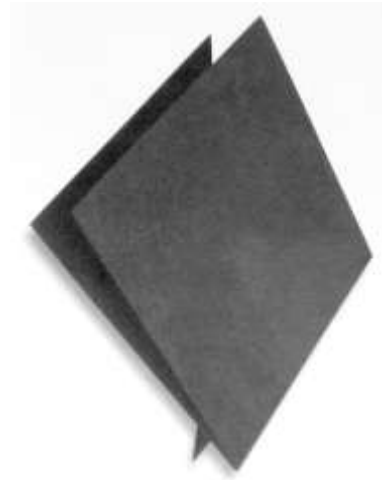
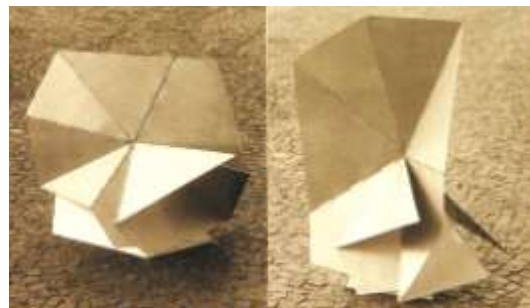


Imagem 7: Lygia Clark,  
“Casulo”, 1958.



Imagem 8: Lygia Clark,  
“Casulo”, 1958.



Imagens 9a e 9b: Lygia Clark,  
“Bicho flor”, 1960-63.



antes dos casulos, ela escreve em um caderno de anotações: “A obra de arte deve exigir uma participação imediata do espectador e ele, espectador, deve ser jogado dentro dela” (CLARK, 1980, p. 16).

Em 1960 surge a série “Bichos” (ver imagens 9a, 9b, 10), quando finalmente Lygia assume a tridimensionalidade. As peças, de placas de metais diversos, madeira ou borracha, eram extremamente articuladas. A série teve várias obras e com alguma regularidade de organização formal. Destacam-se “O Dentro e o Fora”, (1963, aço inoxidável, ver imagem 11), “O Antes é o Depois” (1963, aço inoxidável, ver imagem 12), “Bicho com Dobradiça” (1963, alumínio anodizado, ver imagens 13a, 13b, 13c, 13d), “Obra Mole” (1964, borracha, ver imagem 14), “Abrigo Poético” (1964, folha de flandres, ver imagem 15), “Trepante” (1964, madeira e cobre, ver imagem 16a) e “Caixa Trepante” (1965, cobre e estanho, ver imagem 16b).

Como já mencionado, a artista costumava trazer em escritos os processos internos que muitas vezes transformava em proposições, principalmente no período das experimentações com o corpo. Mas



Imagem 10: Lygia Clark,  
“Bichos”, 1960.



Imagem 11: Lygia Clark,  
“O Dentro e o Fora”, 1963.

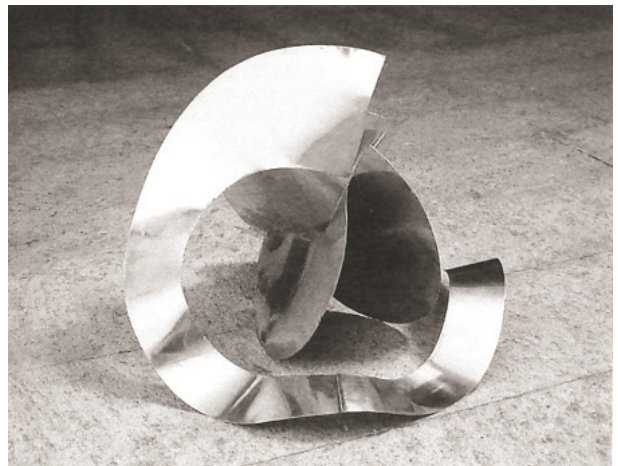
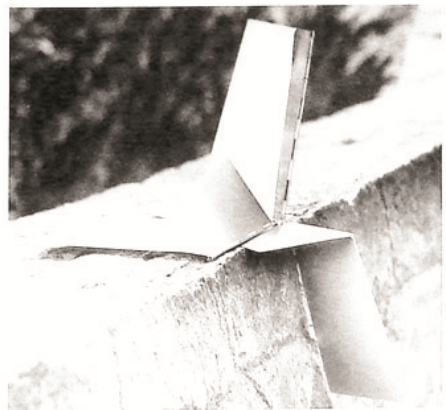
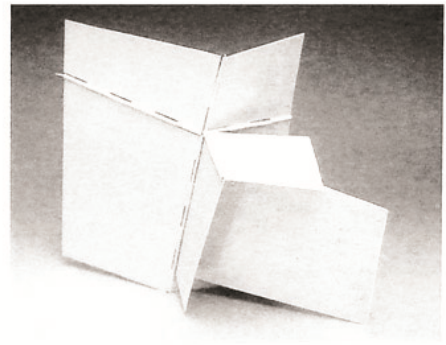
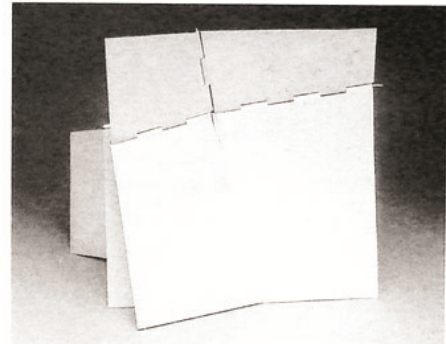
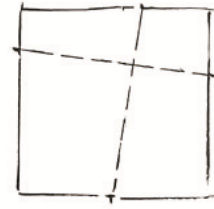


Imagem 12: Lygia Clark,  
“O Antes é o Depois”, 1963.

esta série tem um remetimento ao momento particular do seu processo criativo, pois invade o espaço tridimensional com preocupações ainda da linguagem pictórica, é como uma materialização da transição. Ainda havia uma necessidade de problematizar a linha, mesmo que para superá-la, transformando o plano (e suas sobreposições) em unidade constitutiva da forma. As peças, ao invadirem o plano real, como tencionava Lygia, o fizeram requerendo o toque, a participação do espectador. Muito se descreveu os trabalhos, ainda com vocabulários apegados à forma, às nomenclaturas clássicas. Até mesmo Mário Pedrosa (CLARK, 1980, p. 17-21), um de seus comentadores mais próximos, extenuou-se descrevendo o que não podia ser fixado: a forma do bicho. Pois, para ser, o Bicho tinha que estar em movimento, incapturável e múltiplo. Na descrição que a artista lhe confere, se destaca sua preocupação com o conceito “orgânico”, como um remetimento direto à existência e à experiência:



Imagens 13a, 13b, 13c e 13d: Lygia Clark, “Bicho com Dobradiça”, 1963.

É o nome que dei às minhas obras desse período, pois suas características são fundamentalmente orgânicas. Além disso, a chameira de união entre os planos me faz lembrar uma espinha dorsal. A disposição das placas de metal determina as posições do Bicho, que ao primeiro golpe de vista parece ilimitado. Quando me perguntam quantos movimentos o Bicho pode efetuar, eu respondo: “não sei nada disso, você não sabe nada disso; mas ele, ele sabe...” Os Bichos não têm avesso. Cada Bicho é uma entidade orgânica que

só se revela totalmente no seu tempo interior de expressão. Ele tem afinidade com a concha e os mariscos. É um organismo vivo, uma obra essencialmente ativa. Uma integração total, existencial, estabelecida entre ele e nós (...) esta relação entre obra e espectador – antigamente virtual – torna-se efetiva (ibidem).



Imagem 14: Lygia Clark,  
“*Obra Mole*”, 1964.

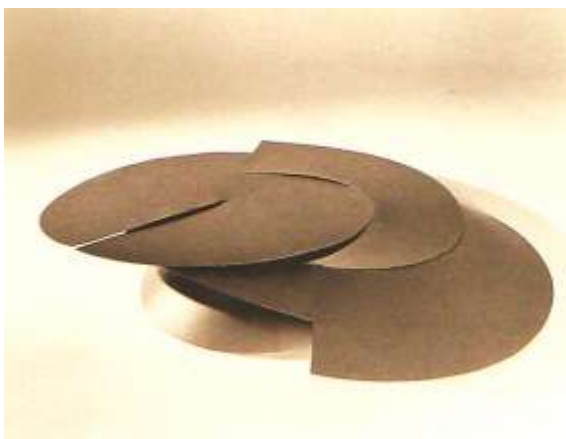


Imagem 15: Lygia Clark,  
“*Abrigo Poético*”, 1964.

Lygia reivindica uma existência integral para sua obra. Articula, para defini-la, multiplicidade e integração total, tempo interior de expressão e relação efetiva, sem passividade de qualquer parte. Para o contexto, onde fundamentalmente se questionavam os limites da arte, esta série foi divisora de águas. Ainda que não compartilhasse sua autoria, reivindicava a participação do público, quebrava com o paradigma da passividade do espectador e o aproximava do artista propositor. É importante lembrar o fato de a artista conferir uma condição de existência à obra – sua “relação existencial entre ele e nós”. Apesar de conferir-lhes autonomia e jogar com a ideia de independência “no seu próprio tempo”, subliminarmente a artista nos lembra que, entre a obra e nós, não há mais a “possibilidade de passividade”. Portanto, em algum momento desta relação, o Outro é condição de existência. Lygia joga com o objeto,

leva seu espectador a este enfrentamento para que se reconheça como agente, lhe dá condição de ser-no-mundo pela experiência de identificação com o objeto. É um claro jogo de articulação entre a experiência merleau-pontyana, que se dá pela identificação com o objeto, e um remetimento à identidade dada pela fragmentação.



Imagem 16a: Lygia Clark,  
“*Trepante*”, 1964.



Imagem 16b: Lygia Clark,  
“*Caixa Trepante*”, 1965.

O articular do Bicho, seu dentro e fora, é velar e desvelar hermenêutico. Portanto, Lygia tensiona com sua obra, para além dos limites da arte e seus dualismos clássicos, pois é direta a ligação que faz entre seu bicho e a pessoa. Alguns anos de inquietação foram suficientes para que a artista chegasse à total remoção da aura do objeto. Como destaca o médico sanitarista, artista e terapeuta Lula Wanderley, definindo o conjunto da obra da artista:

Percurso em busca do corpo: arte dentro de uma linguagem orgânica que acabava por nos revelar a nós mesmos (...) À medida que essas construções vão se tornando mais complexas, uma subjacente organicidade desprende-se e exige a participação ativa do público. Essa dimensão orgânica vai adquirindo uma linguagem plurissensorial que, ao articular com a percepção e a fantasmática daquele que costumávamos chamar de espectador, abre passagem através de seu corpo tocando-lhe a subjetividade e a fantasia. Lygia Clark percebe que suas “propostas” (como passou a chamar seu trabalho), ao estabelecer relação entre o metafórico e o físico a partir da vivência do participante (como passou a chamar o espectador), amplia a percepção que as pessoas têm de si e, conseqüentemente, recondiciona seu destino diante de sua realidade (WANDERLEY, 2002, p. 18-9).

Como coloca Pedrosa, convencionou-se tratar na História da Arte Brasileira, a série de esculturas “Os Bichos” como marco inaugural da obra participativa em Lygia Clark

(PEDROSA apud CLARK, 1980). A centralidade na experiência corporal que tais obras traziam, inaugura, também, este procedimento no Brasil. Colocando o outro na posição de agente, sujeito de sua experiência, a artista inaugura, nos espaços institucionais da arte, uma mudança paradigmática: abdica de um discurso fechado e autoral em prol de uma experiência corporal que coloca o outro em diálogo, ou “em relação com”, de maneira ativa. Tratavam-se de esculturas articuladas, feitas em diversos metais e outros materiais, como já citado, construídas com formas geométricas unidas por dobradiças. Este artifício (dobradiças) abria as peças à transformações, quando manipuladas pelo público. Como descreve Wanderley:

Essa múltiplas possibilidades formais dos Bichos são reveladas ao espectador por acaso, pois são inerentes à estrutura da própria obra. O espectador-participante não tem o domínio da direção do processo, o que dá ao objeto uma autonomia semelhante a uma “organicidade”. Cria-se, dessa maneira, uma “cumplicidade” entre o espectador e a obra, pois, paradoxalmente, a autonomia dos Bichos só é revelada pela ação do participante (Ibidem, p. 19).

Analisando a trajetória da artista, observa-se que seu projeto transborda o espaço institucional e objetiva a inserção na vida. Apesar de jamais abdicar de uma estrutura de discurso, que tratava do trabalho também enquanto forma, Lygia sempre se referiu às suas proposições como meios de alcançar a pessoa e, principalmente, sua liberdade. Como coloca em artigo de 1965:

Qual é, então, o papel do artista? Dar ao participante o objeto que em si mesmo não tem importância, e que só virá a ter na medida em que o participante agir. É como um ovo que só revela a sua substância quando o abrimos. (CLARK, 1980, p.1-5).

Apesar da revolução que causaram suas peças da série Bichos, para Lygia aparentemente, elas eram apenas parte de um processo que não se resolvera. Como ressalta Lula Wanderley, ao tratar do processo criativo de Lygia Clark:

Sua trajetória não tem um ponto determinante, uma descoberta em torno da qual toda uma produção orbita. É uma experimentação artística contínua que cessa apenas, quando, pouco antes de sua morte, dá por encerrado seu trabalho (...). Seu prazer de achar fez com que cada descoberta emitisse conceitos que se desdobram em outra descoberta onde o longo processo de pesquisa une-se à revelação. Seu percurso – agora o vemos – é sua própria obra e aponta para a invenção, para o inesperado, para a liberdade (WANDERLEY, 2002, p. 19).



Imagens 17a, 17b, 17c, 17d: Lygia Clark, “Caminhando”, 1964.

Isto se evidencia no texto que trata de seu trabalho seguinte, “Caminhando” em 1964 (ver imagens 17a, 17b, 17c, 17d):

Pela primeira vez descobri uma realidade nova não em mim, mas no mundo. Reencontrei um “Caminhando”, um itinerário interior fora de mim. Antes, o Bicho emergia em mim, jorrava em uma explosão obsessiva – por todos os sentidos. Agora, pela primeira vez, com “Caminhando”, dá-se o contrário. Eu percebo a totalidade do mundo como um ritmo único, global, que se estende de Mozart aos gestos de futebol de praia (...). Agora não estou mais só. Sou aspirada pelos outros. Percepção tão impressionante que me sinto arrancada de minhas raízes. Instável no espaço. Parece que estou me desagregando. Viver a percepção, ser a percepção (ibidem, p. 23).

Da série Bichos, o último trabalho, chamado “O Dentro e o Fora” (ver imagem 11), era constituído por uma placa metálica única e fechada, semelhante a uma fita de Moebius, mas sem a participação do espectador, pois não possuía mobilidade. A imobilidade, a separação entre o espaço contido pela obra e o espaço externo a ela pareciam apontar para uma inquietação da artista, mas não especificamente quanto à forma. Ao que tudo indica, esta inquietação se comprova e é superada logo após, quando surge “Caminhando”, trabalho seguinte à série Bichos, que consistia em uma fita

de Moebius de papel, que Lygia propõe ser cortada, pelo participante, com uma tesoura, no sentido de seu comprimento, sem dividi-la em duas partes. Wanderley enfatiza a migração da poética para o ato:

O espaço contínuo da fita de Moebius faz com que o trajeto descrito pela tesoura crie um vazio pois, ao mesmo tempo que revela a superfície, a estrutura desaparece sendo incorporada ao gesto de quem faz. O corte é ato. A arte passa a ser ação que busca significado em si mesma (idem, p. 20).

Lygia descreve o trabalho, mas é perceptível a mudança da estrutura textual:

agora, o destaque é para o conceito que envolve o trabalho, que é ação, e não o objeto em si:

Caminhando é o nome que dei à minha última proposição. Daqui em diante atribuo uma importância absoluta ao ato imanente realizado pelo participante. O Caminhando leva todas as possibilidades que se ligam à ação em si mesma: ele permite a escolha, o imprevisível, a transformação de uma virtualidade em um empreendimento concreto. Faça você mesmo um Caminhando: pegue uma dessas tiras de papel que envolvem um livro, corte-a em sua largura, torça-a e cole-a de maneira que obtenha a fita de Moebius. Em seguida tome uma tesoura, crave uma ponta na superfície e cote continuamente no sentido do comprimento. (...) Quando você tiver dado a volta na fita de Moebius, escolha entre cortar à direita e cortar à esquerda do corte já feito. Esta noção de escolha é decisiva. O único sentido dessa experiência reside no ato de fazê-la. A obra é seu ato (CLARK, 1980, p. 25-6).

Interessante como a descrição, com destaque para “*a transformação de uma virtualidade em um empreendimento concreto*” demonstra que a artista detinha consciência de que viabilizava uma construção, através do proposto pela obra, e que se efetivava através do desejo do participante. O que parecia apontar, de forma germinal, para uma revolução no modo social de existir, pois começava a inventar outros usos do corpo – para um conjunto de práticas que enfatiza a experiência em detrimento da representação. O que se aprofundará, ainda neste capítulo, é que o fato do paulatino abandono da virtualidade (imagem a ser representada) para dar lugar ao empreendimento (a experiência) aponta para a ideia de corpo sem órgãos (DELEUZE; GUATTARI, 2008).

Tamanho arrebatamento significou, como se pode saber atualmente, a guinada no processo criativo que efetivou o caráter de seus procedimentos. Lygia compreendeu que não bastava romper com o paradigma da instituição e conferir autonomia à obra enquanto símbolo: a autonomia necessária era para a pessoa, na vida. O que lhe faltava era a consciência de que o que ansiava com o conceito de orgânico, era, em suma, alcançar a pessoa, sem com isto retomar o paradigma do objeto na experiência. Lygia ansiava pela manutenção da experiência, mas precisava resolver o objeto, remover o significante. Para isto, como se verifica no texto apresentado acima, ela substituiu o objeto pelos “outros”. Ou seja, à liberdade para ação não mediada, experiência plena, soma-se a multiplicidade de existências possíveis – viver e ser a percepção. E a ação, centralizadora do trabalho, sugere um

abandono do continuum e uma afirmação do presente, do momento do “ato”. Este recorte temporal, diante da arte, termina de colocar por terra qualquer valorização do objeto, a arte passa a ser uma quebra rítmica, que se instala em um interstício da história.



Imagem 18: Lygia Clark, “*Nostalgia do Corpo*”, 1968.

Após “Caminhando” surge um novo objeto, feito para o toque do participante - “Pedra e Ar”, em 1964. Pequeno, feito de um saco plástico cheio de ar, com uma pedra acondicionada em um de seus vértices. Ele dá origem a uma série de pequenos objetos, feitos de materiais diversos e com o fim do toque e contatos com o corpo do participante. A partir daí, o objeto passou a receber uma conotação de “sensorialidade”, conferida pelos textos da própria artista e de críticos de arte, assim como Lula Wanderley:

Por sua sensorialidade, ele consegue ser ao mesmo tempo objeto e parte do corpo e se dá o que Lygia chamou de *Nostalgia do Corpo*. Através da vivência da expressão de interioridade no toque do “objeto”, o corpo é redescoberto ocupando o lugar vazio deixado pela obra quando era finalidade da arte (WANDERLEY, 2002, p. 20).

O crítico também aponta para o caráter de “dispositivo” dos objetos de Lygia, que para o contexto desta pesquisa já se definiu como o colocado por Suely Rolnik. Apesar de não utilizar o conceito, Wanderley (2002) salienta que os objetos deste período da artista abriam passagem através do corpo e tocavam na subjetividade do participante, ou seja, longe da função de constituir representação, funcionavam de forma outra. A série de objetos inaugurada por “Pedra e Ar” foi seguida de “Nostalgia



do Corpo” (ver imagem 18) e “Fantasmática do Corpo” – proposições de experiências coletivas mediadas por objetos sensoriais. Sobre este período da artista comenta Suely Rolnik:

A partir de 1963, a obra já não pode sustentar-se na autonomia do objeto, isolado da experiência proporcionada pelo contexto do dispositivo específico do qual faz parte, sob pena de convertê-lo em uma espécie de nada. Essa é a estratégia de Lygia para tornar suas criações refratárias a qualquer desejo de fetichização (ainda que mesmo um nada possa converter-se em obra fetichizada pelo sistema institucional da arte). A artista *digeriu o objeto*: a obra torna-se acontecimento, ação sobre a realidade, sua transformação. Convém assinalar que o convite que a obra de Lygia Clark faz à mobilização do corpo como elemento decisivo tampouco pode ser confundido com o simples convite à manipulação dos objetos criados pelo artista como tendia a acontecer nas propostas de *participação do espectador*. Na correspondência entre Lygia Clark e Hélio Oiticica chama a atenção a insistência de ambos em distinguir seus trabalhos dessas práticas, comuns na cena artística da época (ROLNIK, 2011, p. 4).

Depois de 1964 e de seu “Pedra e Ar”, Lygia se volta para o envolvimento do espectador e acaba saindo do “mercado”, como já citado quando de sua ida à Sorbonne. De Paris, ela escreve para Hélio Oiticica sobre seu desinteresse pelo objeto:

É crise de estrutura – não estrutura formal como sempre houve mas *estrutura total* – é o retângulo que já não satisfaz como meio de expressão (...). Daí nasce a meu ver o ato somente imediato – todos te dão a possibilidade de atuar na obra, mas o seu gesto é completamente destituído de expressividade. É o brinquedo (...). Falta por aí, se vê, a transposição que vai além do objeto. É a falta completa de metafísica. Não é como nós pretendemos [Lygia e Oiticica]: revelar o *avenir* no próprio momento-ato. Falta-lhes a nova atitude ética (introjeção da metafísica ou do sentido religioso). Por conseguinte, eles não podem expressar um organismo vivo antiformal. São os formalistas que organizam o mundo por fora através do objeto colocado (representado) no espaço real (CLARK apud FIGUEIREDO, 1998, p. 19).

A partir deste período, Lygia se dedica à experiência e dá ênfase às abordagens do corpo. Suas proposições passam a ser coletivas e se instalam em espaços diferenciados, muitas vezes longe da galeria. Como coloca Lula Wanderley:

Ao propor a redescoberta do corpo através do contato com pequenos objetos de particular sensorialidade tátil (...), Lygia Clark percebe a mútua ruptura e incorporação objeto-corpo, o que torna a experiência intensa e perturbadora pois tende a abolir tanto a arte (objeto) quanto o corpo (imagem do corpo), fazendo-os ressurgirem como espaço potencial de criação no interior de cada criatura. Experiência que dilui a noção de superfície, supera a dicotomia sujeito-objeto e se projeta para mais além do “eu” que determina a individualidade (WANDERLEY, 2002, p. 21).

No Brasil, o contexto político era de endurecimento da censura e isto se refletia nas produções artísticas. Lygia, sempre fundindo arte e vida, mantinha suas abordagens da arte, precedidas pelo conceito de “ato” como diretamente ligado à pessoa, em sua totalidade. Esta sistemática suscitou proposições que a artista sempre ligou à liberdade. Este conceito que inicialmente se ligava mais ao procedimento do artista propositor, aos poucos e à medida que se intensificou sua ênfase na experiência corporal, se ligou a uma nova demanda estética. Como ela já comentava pouco antes de maio de 68: *“Se o homem não conseguir uma nova expressão dentro de uma nova ética, ele estará perdido. A forma já foi esgotada em todos os sentidos”* (ibidem, p. 34).

Para esta nova ética, em construção, Lygia se dedica voltando-se para as experiências corporais. Focada na pessoa, seu participante, a artista criava proposições que tinham a intenção de colocá-lo em contato consigo mesmo no presente. Geralmente criava situações de fragmentação e restituição do corpo, introjeção e extroversão de sensações, muitas das vezes com mediações de objetos. Mas o objetivo era claro: tocar a existência. Lygia construiu sua ética baseada numa ideia de estética construída através do corpo, mas um corpo inserido no contexto, experimentado, agente de conhecimento. Até sua ida para a Sorbonne, onde foi contratada para levar suas experiências a grupos de alunos, em uma oficina chamada “Espaço do Corpo”, passou por um período de formulações de textos<sup>33</sup> sobre a importância do ato e a superação do paradigma do objeto. Também criou



Imagens 19a, 19b, 19c, 19d:  
Lygia Clark, “Viagem”, 1973.

<sup>33</sup> Escreveu: “A propósito do Instante”, “A propósito da Magia do objeto”, “Um mito moderno: a colocação em evidência do instante como nostalgia do cosmos”, “Arte, religiosidade, espaço-tempo”, “Nós recusamos”, “Nós somos os propositores”, “Somos domésticos?”, além de ter publicado textos de críticos de arte a respeito de seu trabalho no Brasil e na Europa, e ter concedido entrevistas.

proposições com objetos<sup>34</sup> que mediavam a experiência do corpo. Em relato sobre a experiência coletiva “Viagem” (ver imagens 19a, 19b, 19c, 19d), a fotógrafa Maria de Fátima Pombo de Barros, que acompanhou as filmagens de “O Mundo de Lygia Clark” descreve:

Ele foi embrulhado dos pés a cabeça, por jornais e depois embalado e carregado em silêncio total, tudo feito em silêncio total, balançando para frente e para trás suavemente. Deram voltas com ele imitando sons musicais, e quando o desembulharam a começar pelos olhos ele gargalhou, como nunca ninguém havia feito. E enquanto todo isto acontecia a Lygia Clark, observando, tinha o seu próprio êxtase (BARROS, 2007).

Os procedimentos dão mostra do mergulho de Lygia no Outro, na constituição mesma das pessoas. E estas experiências de fragmentação do corpo, referência à morte e reorganização, demonstram como seu processo criativo foi se voltando para a experiência interna, pessoal. E o fato de coletivizar estes momentos demonstra a intenção de fazer do nivelamento relacional um exercício ético para a vida.

Este ato proposto, dentro de uma experiência que tencionava atuar nos modos de subjetivação, gerando novas práticas corporais e modos de existência, para o contexto desta tese, se faz ligado a uma ideia de corpo reorganizado, ou revisto, onde os limites entre o que é fora (social) e o que é dentro (subjetividade) se dá por uma dinâmica outra, como um corpo não submetido à organização hierárquica dos órgãos – um corpo sem órgãos. Em Deleuze e Guattari (2008), o corpo sem órgãos, noção emprestada de Artaud<sup>35</sup>, é uma construção dada pelo desejo, um conjunto de práticas, não um conceito, e, como aponta José Gil<sup>36</sup>:

---

<sup>34</sup> As proposições tinham, em geral, duas possibilidades: para um espaço mais intimista, com relação direta com a artista e praticamente uma experiência individual, ou uma experiência coletiva, que Lygia assistia sem muito envolvimento direto. O período em que esteve na Sorbonne, entre 1973 e 1976, foi muito intenso com estas atividades, as turmas chegavam a ter mais de vinte participantes. Ela chega a comentar que “*quando subia as escadas da faculdade com sua maletinha, a faculdade inteira subia atrás*” (idem, p. 85). A “mala” levava os objetos utilizados nas proposições.

<sup>35</sup> O texto “Para acabar com o julgamento de Deus”, de 1948, a partir do qual Deleuze e Guattari montaram a ideia de Corpo sem Órgãos – que os autores enfatizam não se tratar de um conceito, mas uma construção/reorganização dada por processos intensivos.

<sup>36</sup> Apoiado na ideia de Corpo Sem órgão de Deleuze e Guattari, José Gil (1997) define o conceito de “corpo paradoxal”. A concepção articula-se com a noção de “corpo vibrátil” de Suely Rolnik (2006).



Imagens 20a, 20b, 20c, 20d, 20e, 20f, 20g, 20h:  
Lygia Clark, "Diálogo", 1966.

Um processo de passagem do interior ao exterior, ou do fundo do corpo à superfície: o corpo sem órgãos é um corpo intensivo, deixando circular nele as intensidades mais potentes (...). É um corpo de sensação, resultado da transformação do corpo empírico. O CsO é virtual-real, mais real do que o corpo empírico (GIL, 1997, p.186).

Portanto, as proposições de Lygia Clark possibilitam uma concepção de corpo intensivo, ou seja, uma abordagem do universo corporal enquanto uma espécie de metafenômeno que preconiza a intensidade sobre a representação e enfatiza a diferença em detrimento da identidade. Sempre no enfrentamento com o

Outro, com a diversidade de si e a multiplicidade no contexto dado, Lygia, embrulhando, comendo, regurgitando o Outro, reconhecia algo de si e se dava a conhecer. Em carta de 1971, ela comenta o contexto da arte na Paris onde vivia e fala de si:

Enquanto eu vivo mil voltas em volta da Terra o resto do pessoal daqui está marcando passo, com raras exceções, indo para trás, e nada é dinâmico, tudo é pausa e morte. Na própria vida nota-se o processo. Até acho que invento minha própria vida, que a recrio todos os minutos e ela me recria à sua imagem; vivo mudando, me interrogando maravilhada, sem controle de nada, dos mínimos acontecimentos, me deixando fluir, despojada de quase tudo, guardando somente minha integridade interior. (...). Sem nada a controlar, eis a contradição, me reconstruo, faço minha biografia, eis-me qual obra projetada para fora dividindo pessoa e coisa, hoje uma só identidade. Onde a patologia, onde a saúde, onde a criação? Nada sei. O não-saber é lindo: é a descoberta, é a aceitação da mistura das situações das defasagens, das integrações do recomeço, do não-tempo linear, da percepção pura da descultura que nunca tive fundando a minha própria que é posta em questão sempre. A descoberta nunca pára e às vezes penso

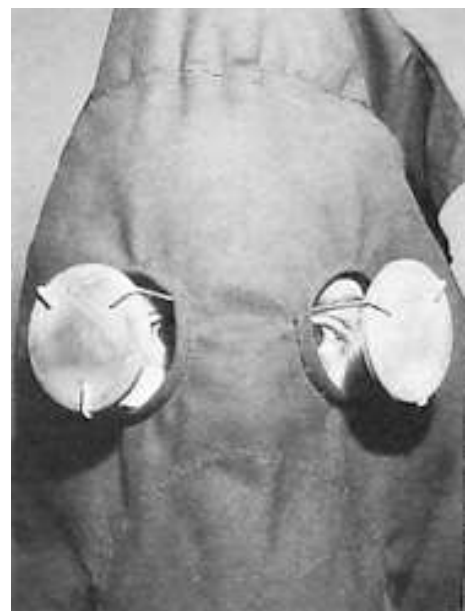
que viver uma vida é viver todas as fases anteriores da humanidade (CLARK apud FIGUEIREDO, 1996, p. 207-8).

É para este direcionamento de “corporeidade” que Csordas (1994; 2008) leva a experiência na cultura atual. É digno de nota, em Lygia, sua intuição para buscar o “habitus” quando, no contexto, a ênfase ainda era a forma.

### 3.2 Corpo-bicho: Lygia Clark e o conceito de liberdade

Se a pessoa, depois de fazer essa série de coisas que eu dou, consegue viver de uma maneira mais livre, usar o corpo de uma maneira mais sensual, se expressar melhor, amar melhor, comer melhor... Isso, no fundo, me interessa muito mais como resultado do que a própria coisa em si que eu proponho a vocês. Isso é um exercício para a vida (CLARK, 1980, *Baba Antropofágica*).

O ponto de diferenciação definitivo dos procedimentos de Lygia, no contexto de sua produção do que era vigente, é a discussão ética em dualidade com a autonomia. Já no início, pode-se lembrar que sua discussão estava permeada por uma problematização da autonomia e, após “Caminhando” isto é explícito nas falas da artista. O que não foi possível no período, foi realmente alcançar a profundidade de sua demanda por uma nova ética da forma. Naquele contexto não se podia chegar a uma problematização de forma indissociada da vida. A atualidade do conceito de corporeidade, que permite o acréscimo da pessoa na experiência artística, viabiliza este entendimento: Lygia é política, trata de empoderamento, muito além da experiência na arte. O que ela



Imagens 21a, 21b: Lygia Clark, “*Máscaras sensoriais*”, 1967.

sistematizou foi uma abordagem que, através da experiência, buscava transformar as pessoas em direção a uma nova ideia de liberdade.

Foucault foi muito criticado por dar atenção demasiada aos mecanismos de subjugação dos indivíduos pelos sistemas de poder (CSORDAS, 2008). Mas, em publicação póstuma, é trazido um conceito de liberdade que se aproxima muito do programa de ética em Lygia, pois se dá através da construção interpessoal. Neste texto, o autor diferencia ideias de liberdade a partir de relações estabelecidas: ele coloca os conceitos de “Liberação” ou “libertação” e adverte que não são o mesmo que liberdade, pois esta última envolve escolha (mais de duas opções, ao contrário da libertação, que se limita ao binário “livre” ou “preso”, “oprimido” ou “opressor”) e, portanto, ética. As práticas de liberdade não se confundem com um processo de libertação, uma vez que aquelas são consideradas e viabilizadas pelas práticas refletidas do sujeito pensante. Tais práticas refletidas ocorrem em oposição à ideia de privação do indivíduo em relação ao que seria seu estado “natural” ou “perdido” de existência (FOUCAULT, 2004, p. 265-6). Segundo essa visão, ou significação essencialista sobre o ser, bastaria ao sujeito libertar-se dos fatores que o oprimem para então se re-associar a sua suposta natureza perdida. E a isso não subjazeria a necessidade de reflexão dele para com suas atitudes e modos de constituir a si mesmo. O caso apresentado acima outorga a exaltação de uma concepção unívoca do sujeito, apresenta-o apenas como objeto subjugado às forças – ou ao poder coercitivo, de dominação – dos mecanismos político-institucionais à sua volta. Entretanto, Foucault não nega o caráter de necessidade ou de “única saída” às sangrentas batalhas de libertação que acompanharam as sociedades (como no caso



Imagens 22a, 22b, 22c: Lygia Clark, “*Cesariana*”, 1967.



Imagem 23: Lygia Clark, “Máscara-abismo”, 1968.



Imagem 24: Lygia Clark, “O Eu e o Tu”, 1968.

das lutas dos povos pela emancipação frente a seus colonizadores). Com isso também deseja dizer que a liberação é, às vezes, a condição primeira para uma futura prática de liberdade. Foucault se pergunta “o que é a ética senão a prática refletida da liberdade?” (ibidem, p. 267).

Dialogando com o Outro e, principalmente, levando-o através de novas experiências a um conhecimento mais aprofundado de si, Lygia afirmava categoricamente que o que pretendia era a liberdade. Diante de seus procedimentos e associando-os ao processo pelo qual Foucault propõe que é viável se pensar na construção gradativa de liberdade, observa-se que o alcance pretendido pela artista, no tocante à liberdade, provavelmente exacerbava os limites da arte.

No período de proposições coletivas, Lygia desenvolveu uma série de trabalhos que intensificaram o diálogo, denotando um certo erotismo no toque/troca que provocaram, mas voltados para a construção de um corpo já coletivizado, como em “Diálogo” (1966, faixa elástica em forma de munhequeira, ver imagens 20a,

20b, 20c, 20d, 20e, 20f, 20g, 20h) que a artista descrevia: *“quando o homem toca a mão da mulher, a mão dela cola à dele de tal maneira que seria como se ela se tocasse. E ele também. Cada um toca o outro como se tocasse a si próprio”* (CLARK apud FABBRINI, 1994, p. 111).

Lygia realizou a série “Nostalgia do Corpo”, sobre a qual escreveu: *“O homem encontra seu próprio corpo através de sensações táteis realizadas em objetos exteriores a si”* (CLARK, 1980, p. 35). Dentro desta grande série voltada para a experiência do participante, muitas vezes de forma coletiva, ela desenvolve os trabalhos: “Máscaras sensoriais” (1967, *bricolages* de materiais) que comenta: “[algumas das máscaras se assemelham a] *papos de aves e barrigas de animais e outras são roupas que envolvem todo o corpo do usuário*” (CLARK apud FIGUEIREDO, 1998, p. 21), (ver imagens 21a, 21b); “Cesariana” (1967, trajes com uma bolsa que simula uma barriga grávida), (ver imagens 22a, 22b, 22c); “Máscara-abismo” (1968, *bricolages* de materiais composta de redes cônicas com abertura para a penetração da cabeça), (ver imagem 23); “O Eu e o Tu” (1967, trajes com capazes ligados a casacos), (ver imagem 24); “Nostalgia do Corpo” (1968), este apresentado na Bienal da Bahia (ver imagens 18, 25a, 25b, 25c, 25d); “Ovo-Mortalha” (1968), (ver imagem 26); “Camisa de força” (1968, vestimenta de sacos de estopa que enfaixam a cabeça e os braços do participante); “A Casa é o Corpo: Labirinto” (1968, instalação para ser percorrida, com vários estímulos sensoriais), (ver imagem 27); “O corpo é a casa” (1969, roupas construídas com borracha e outros materiais, muitos deles colhidos nas ruas e lixeiras de Paris); “Viagem” (1973); “Diálogo: Máscaras Oculares” (1973), (ver imagens 28a, 28b, 28c, 28d); e da série “Corpo Coletivo”, os trabalhos: “Túnel” (1973), (ver imagens 29a, 29b); “Baba Antropofágica” (1973), (ver imagem 30); “Canibalismo” (1973), (ver imagens 31a, 31b); “Rede de Elásticos”



Imagens 25a, 25b, 25c, 25d:  
Lygia Clark, “Nostalgia do Corpo”,  
1968.





Imagem 26: Lygia Clark,  
“Ovo-Mortalha”, 1968.



Imagem 27: Lygia Clark,  
“A Casa é o Corpo: Labirinto”, 1968.

(1974), (ver imagens 32a, 32b, 32c, 32d, 32e, 32f); “Flor: Relaxação” (1974), (ver imagens 33a, 33b, 33c); “Cabeça Coletiva” (1975), (ver imagens 34a, 34b, 34c, 34d). Sobre estas obras ver anexo C1.

Este período significou a transição definitiva para uma poética voltada para as subjetividades envolvidas. Como os participantes eram, em sua maioria, os estudantes da Sorbonne, Lygia pôde desdobrar experiências voltadas para um fazer coletivizado, a que Lula Wanderley chamou de construção de um corpo coletivo (2002). Sobre este período de intensa produção,

principalmente na Sorbonne, comenta Suely Rolnik:

Ali, torna-se mais viável sustentar em suas proposições a alteridade do campo de forças que desestabiliza as formas dos sujeitos e objetos, dissolvendo sua separação perceptiva, representacional e racional. Fortalecia-se, assim, em sua obra a lógica da alteridade no próprio corpo e do tempo dos devires que ela implica, que tendia a ser banida do mundo oficial da arte naquele momento. Esse contexto levará a artista a dar um passo adiante. As condições de seu trabalho na universidade lhe permitem uma exploração microscópica da experiência que seus dispositivos propiciam. Pela primeira vez, ela acompanha de perto os efeitos de seus objetos e procedimentos na subjetividade dos receptores. Com um grupo relativamente estável de pessoas em sessões suficientemente longas, cria-se um ambiente propício para que os participantes deixem emergir as sensações que a proposição mobiliza e possam dar livre voo às imagens que essas convocam e até verbalizá-las, quando for o caso. Nesse cenário, o processo se amplia e se desdobra ao longo do tempo e ao ritmo da regularidade das sessões. Além disso, a presença de Lygia torna-se indispensável para que aconteça a experiência que sua obra supõe. A



Imagens 28a, 28b, 28c, 28d:  
Lygia Clark, *“Diálogo: Máscaras Oculares”*, 1973.

artista participa do processo: um ritual que ela conduz, manipulando os objetos no corpo dos estudantes, ou propiciando as condições de suas experimentações (ROLNIK, 2011, p. 4-5)

Estas situações coletivas, onde o aprofundamento nas respostas foi viabilizado, como destacou Rolnik, em função da exploração microscópica da experiência propiciada, mostraram para a artista que o corpo possuía memória e que, tal memória, por vezes, criava impedimentos para a entrega dos participantes às proposições. Para algumas destas experiências, a artista criou versões para dois participantes, intensificando o diálogo. Como complementa Lula Wanderley (2002) as experiências fomentavam tal intensidade individual que fragmentava o corpo, uma corporalidade que colocava os participantes em um forte contato consigo mesmos, expandindo a vivência de interioridades. Coletivizar a experiência, para Wanderley, teria sido uma maneira de “conter” a intensidade individual, ou, como aponta Rolnik, desenvolver uma elaboração da memória do corpo como meio de enfrentar e suplantar as barreiras fantasmáticas, constituintes das corporalidades:

A nova experiência lhe permitirá deparar-se com as dificuldades dos participantes de se entregarem às suas proposições de modo a liberar sua experiência estética e a capacidade poética que ela mobiliza. Lygia então se dá conta de que a possibilidade desse acontecimento na subjetividade, que seus objetos supõem e mobilizam como condição de sua expressividade, choca-se com barreiras psíquicas de seus receptores, erguidas pela fantasmática inscrita na “memória do corpo”, como a própria artista a nomeou (...). Tais barreiras fantasmáticas – que, nesse caso, se manifestavam na resistência dos alunos a vivenciar as proposições da artista – são erguidas como proteção da memória de traumas sofridos no passado em tentativas malogradas de viver a experiência estética em suas existências e reinventar-se a partir dela. Essas tentativas são inibidas quando não se encontra resposta num entorno avesso a essa qualidade de relação (Ibidem, p. 5).



Imagens 29a, 29b:  
Lygia Clark, "Túnel", 1973.



Imagem 30: Lygia Clark, montagem, "Baba Antropofágica", 1973.

Já nos anos 70, algumas proposições parecem retornar ao interesse pela experiência individual. “Baba Antropofágica” (ver imagem 30), “Canibalismo” (ver imagens 31a e 31b) e “Flor: Relaxações” (ver imagens 33a, 33b e 33c) jogam com o corpo coletivo (exterior) e uma parte mais íntima da corporalidade (voltada para o interior). Lula Wanderley comenta a especificidade deste jogo propositivo:

Como se através da incorporação do toque plurissensorial emergisse, em cada participante, vivências interiores (fantasia) em diálogo com a estrutura do Corpo coletivo. A comunicação se passa de um dentro para outro dentro (...) tocando a vida de cada pessoa. Lygia Clark reconstrói a comunicação da arte (perdida com a dissolução do Objeto em sensorialidade) através do diálogo pela reconstrução permanente do Eu e do Outro: a dissolução no coletivo reconstrói a individualidade (WANDERLEY, 2002, p. 22).



Imagens 31a, 31b: Lygia Clark, “Canibalismo”, 1973.

Neste desdobramento das corporalidades envolvidas Lygia sempre se colocou, também, no enfrentamento de si mesma. Em alguns momentos mais atuante como mediadora das proposições, como Rolnik (2011) destaca, em outros experimentando as proposições em coletivo, sendo parte dos corpos coletivos que se formavam, como aponta Wanderley (2002). Neste jogo entre experiência interiorizada e corpo coletivo, as proposições apontavam para um movimento de ambivalência, como diria Blanchot (1987, p.254) entre uma “solidão essencial”, embora vivamos de imediato ao “nível do mundo”. As experiências de Lygia propiciavam, de forma até mesmo disruptiva deste jogo, maneiras outras para se constituírem subjetividades. Como explica Anita Koneski sobre os processos de arte:



Imagens 32a, 32b, 32c, 32d, 32e, 32f:  
Lygia Clark, *“Rede de Elásticos”*, 1974.

No mundo estamos inseridos dentro das questões políticas e econômicas, em que nossa experiência interior se encolhe, porém sem dissociar-se do mundo, uma vez que é no mundo que elaboramos nossa experiência interior. Nossa experiência interior é, então, esse espaço que deseja “afirmar-se sem os outros”, o “Eu sou”, e que, no entanto, não se afasta do “eu sou no mundo” (...). Assim, compreendemos que nossa existência comporta radicalmente uma vivência social e uma vivência de “solidão” perante tudo. Não temos mais na arte uma pretensão de conduzir-nos à clareza do mundo. A arte não nos promete nada, mas de modo outro contribui para nosso contato com o mundo (...) ela ainda é o elo entre nós, como “solidão essencial”, e o mundo, porém, insistimos, por outras vias, digamos, pela via da transgressão (KONESKI, 2010, p. 205-6).

E, inserida nas proposições, Lygia Clark assumia um caráter de nivelamento relacional com os participantes e terminava por atuar, também, na subjetividade da artista - como se evidencia na forma como ela descreve este período propositivo:



Imagens 33a, 33b, 33c:  
Lygia Clark, “Flor: Relaxação”, 1974.

Através de pequenos objetos sem valor como elásticos, pedras, sacos plásticos, formulo objetos sensoriais cujo toque provoca sensações que identifico imediatamente como o corpo. Daí o nome “Nostalgia do Corpo”, fase analítica em que decompõho o corpo em partes, mutilando-o para reconhecê-lo através do toque com grande sensualidade. A fantasia do mundo como um grande bicho não percebido pelo homem. Deixava construir sobre o seu corpo, pequenas arquiteturas, cidades, deixava navegar no seu mijo que são rios, tragava tudo ao esboçar um bocejo ou um pequeno gesto. A nostalgia do homem de ser coberto, unificado no grande corpo (...). Formulo grandes “máscaras-órgãos” com plásticos, sacos de cebolas com pedras. Quando se coloca essas máscaras, se percebe um grande espaço abismal e o tocá-las ainda é o reconhecimento do corpo. Perdi minha identidade, estou diluída no coletivo (...). “Eu sou o outro”. (...) O inconsciente aponta através de sonhos uma regressão profunda. Sinto a nostalgia da normalidade e tenho medo da loucura. Controlo o meu inconsciente, corto na fase crítica os sonhos de regressão, induzo o inconsciente a soltar um material de crescimento. Fragmentada vivo o erótico com um, a sensualidade com outro e ainda a criança perversa e libidinosa em função de um terceiro (CLARK apud COTRIM; FERREIRA, 2006, p. 352-3).

Faz-se necessário destacar, ainda, o caráter arquitetural de vários procedimentos deste período, citado tanto por Rolnik (2011) quanto por Lula Wanderley (2002) e, ainda, pela própria artista (2006). Nestes, uma estrutura desenvolvia as experiências no espaço (heterotópico), onde os corpos eram interligados de maneira a levar os gestos individuais a condicionarem todo o grupo.

Esta construção que se dava no espaço, criando camadas de experiência, ora coletivas, ora individuais, enfatizando as intensificações (WANDERLEY, 2002) suscitando um corpo coletivo remetem, à superação dos estratos considerada por Deleuze e Guattari (1996) na formação de um corpo sem órgãos, que como já citado (GIL, 1997), é ato construtivo:

Um CsO é feito de tal maneira que ele só pode ser ocupado, povoado por intensidades. Somente as intensidades passam e circulam. Mas o CsO não é uma cena, um lugar, nem mesmo um suporte onde aconteceria algo. Nada a ver com um fantasma, nada a interpretar. O CsO faz passar intensidades, ele as produz e as distribui num *spatium* ele mesmo intensivo, não extenso. Ele não é espaço e nem está no espaço, é matéria que ocupará o espaço em tal ou qual grau – grau que corresponde às intensidades produzidas (...). Produção do real como grandeza intensiva a partir do zero. Por isso tratamos o CsO o ovo pleno anterior à extensão do



Imagem 34a: Lygia Clark,  
“Cabeça Coletiva”, 1975.

organismo e à organização dos órgãos (DELEUZE; GUATTARI, 1996, p. 13-4).

Depois de mergulhar nas situações coletivas, principalmente no período em que ficou na França, Lygia voltou para o Brasil, em 1976. No primeiro período do regresso desenvolveu “Objetos Relacionais: Estruturação do self” (1977), (ver imagem 35). Depois “Máscara Sensorial: luneta de pele” (1986), (ver imagens 36a, 36b); “O Pensamento Mudo” (1986), (ver imagens 37a, 37b, 37c, 37d). Pode-se compreender que esta derradeira fase articulou experiências individuais, intensificadas pela presença da artista que passa de artista-propositora para mediadora-terapeuta (WANDERLEY, 2002).

Neste período, iniciado em 1977, intensificou um trabalho mais intimista, com os objetos relacionais que desenvolvera, inicialmente, para as oficinas da Sorbonne. Explorou os efeitos terapêuticos destes objetos, fundando as experiências nos contatos corporais dos participantes, aos quais passou a chamar de “clientes”, com os objetos. Longe de ficar refém de um “*discurso convencional de arte psicopatológica, arraigada em conceitos pré-formados de psiquiatria*” (FABBRINI, 1994, p. 197), ela ressalva:

A meu ver tudo aquilo em que a poética se manifesta de maneira transferente a comunicação é metafísica. Não pode ser imanente. A imanência está no que você sente e expressa no momento de agir, quando realmente as coisas estão mudando dentro de você. Os homens, “a sós consigo”, livres da “eticidade” enraizada na “transcendência” dos mitos ou “religiões” deveriam fundar, em conjunto, uma “natureza inteiramente desdivinizada” (ibidem, p. 199).

A “Estruturação do Self” é o trabalho da artista que define, como dito, sua última pesquisa poética. É desenvolvido após seu retorno ao Brasil, em 1976, como desdobramento dos procedimentos de criação de corpos coletivos. Estava voltado para a solução dos impedimentos e interdições que as intensidades das proposições coletivas geravam, impedindo que o participante se entregasse totalmente à



Imagens 34b, 34c, 34d: Lygia Clark,  
“Cabeça Coletiva”, 1975.

proposição. Suely Rolnik ressalta que estas interdições eram da ordem do trauma inscrito na memória do corpo e que funcionavam como estratégia de defesa. A Estruturação do Self teria sido concebida para atuar nesta memória do corpo e tratá-la, agregando uma dimensão terapêutica aos procedimentos que passaram a ser intimistas, individuais (ROLNIK, 2011). Como descreve a autora:

Para realizá-la, ela destinou especialmente um cômodo de seu apartamento para uma espécie de instalação, onde recebia uma pessoa por vez, em sessões de uma hora, com a periodicidade de uma a três vezes por semana, durante meses e até anos. Os Objetos Relacionais eram os instrumentos concebidos pela artista para tocar o corpo de seus “clientes”, como ela mesma qualifica aqueles que se dispunham a viver a experiência. Desnudos, eles se deitavam sobre um daqueles objetos, o Grande colchão, e assim começava a sessão. Eram muitos os usos dos Objetos Relacionais e estes se definiam em função daquilo que Lygia escutava como pedido do corpo do cliente a cada instante do processo. Era a sensação dessa demanda invisível que a orientava na escolha dos objetos, assim como na sequência de seu uso na sessão e no modo como os manipulava (Ibidem, p. 6).

As sessões aconteciam em seu apartamento, como dito, e era de inegável domínio de repertório a forma como Lygia aplicava os objetos nos corpos e multiplicava as formas de uso de cada um deles. Impressiona o vigor com que tocava os clientes e a precisão com que administrava o tempo do procedimento (ver anexo C2).



Como salienta Suely Rolnik:

(...) a criação de sua proposição artística derradeira lhe foi imposta pela própria lógica de sua investigação, que a levou a agregar a seus dispositivos uma dimensão deliberadamente terapêutica. A artista estava preparada para isso por seus muitos anos de psicanálise, que a fizeram adentrar a complexidade da memória do corpo e o trabalho de desfazer seus nós. Operou-se aí um novo exílio do terreno institucional da arte, agora para o terreno da clínica, uma região bem mais distante das fronteiras da arte. Vale a pena lembrar que, ao longo dos doze anos em que Lygia realiza a Estruturação do Self, ela insiste em afirmar que se trata de uma prática terapêutica e, ao mesmo tempo, repete inúmeras vezes que nunca deixou de ser artista, nem tornou-se psicanalista ou algo do gênero (ROLNIK, 2011, p. 6).

Neste ínterim, isolada do contexto da arte do período, Lygia recorre a interlocutores da psiquiatria e outras áreas. Já o havia feito com a aproximação de Rolnik ainda em Paris, mas neste período, no Brasil, cria um grupo interdisciplinar de trabalho que se submete ao seu procedimento e, também, envia pacientes psiquiátricos para ela. Ela adota como metodologia anotações minuciosas das sessões e, como ressaltava Suely Rolnik (2011), substitui qualquer pretensão método de “cura” pelo rigor destas notas. Como comenta Guy Brett:



Imagem 35: Lygia Clark,  
“Objetos Relacionais: Estruturação do self”, 1977.

Ler as notas clínicas de Lygia Clark das sessões com seus “clientes”, sem qualquer pretensão de ser capaz de avaliá-las de um ponto de vista psicoterapêutico, é ser cativado por seu experimento. Os registros são uma mistura de seus testes exploratórios, suas observações imparciais, seus



Imagens 36a, 36b: Lygia Clark,  
 “Máscara Sensorial: luneta de pele”, 1986.

próprios sentimentos, sua compaixão, sua irritação, suas autocríticas (BRETT apud WANDERLEY, 2002, p. 13).

Nesta fase, Lula Wanderley se aproxima da artista e passa ser seu “cliente”, que era como Lygia se referia aos participantes da proposição. Com o desenrolar da “terapia” se tornam amigos e Lula passou a ser seu colaborador, criando, por insistência dela, uma extensão da Estruturação do Self em seu próprio ateliê. Ela o ensinou a trabalhar com os Objetos Relacionais e passou a enviar jovens com graves conflitos emocionais para que ele atendesse. Após um primeiro período de trabalho em seu ateliê, Lula passou a aplicar os procedimentos em pacientes em sofrimento psiquiátrico, em sua sala no Centro Psiquiátrico Pedro II.

Para tanto, mesmo em um período de renovação do tratamento e dos espaços psiquiátricos no país, Lula precisou subverter muitas regras da psiquiatria para aplicar o trabalho. Como ele descreve:

Teria de tocar as pessoas, envolvê-las com objetos, alguns dos quais com formas tão semelhantes aos usados para reprimir. Um percurso em que, pela radicalidade da proposta, mesmo estando ao lado de outras pessoas que se moviam em sentido contrário às práticas asilares, estaria só (Wanderley, 2002, p. 25).

Em entrevista sobre esta colaboração com Lygia, para Suely Rolnik, Lula Wanderley detalha a transição de cliente para colaborador e responde questões sobre o procedimento e a relação artista-terapeuta de Lygia no trabalho (ver anexo C1 e anexo C2). Para o contexto desta pesquisa, esta entrevista constitui um dos

materiais mais ricos e específicos sobre esta última fase da artista, por isto foram destacados, na transcrição textual (anexo C1), momentos de aprofundamento nas práticas e/ou detalhamentos das posturas da artista nas várias instâncias tocadas no período testemunhado e vivido por Lula Wanderley. Como conhecedor do repertório dos Objetos Relacionais e sua aplicabilidade, Lula mantém as práticas na atualidade, em pacientes do Espaço Aberto ao Tempo (EAT), fundado por ele nas dependências do complexo do Engenho de Dentro, antigo Centro Psiquiátrico Pedro II. Após a morte de Lygia e de um primeiro período onde o acervo da artista não foi recepcionado pelo meio artístico, ele passou a cuidar das exposições dos Objetos Relacionais em mostras, retrospectivas e outras categorias expositivas pelo mundo. Como enfatiza na entrevista (ver anexo C1 e anexo C3) mantendo uma postura dialógica com os contextos locais onde a obra é exposta sem perder de vista a complexidade encerrada no exercício de expor os objetos.

Pode-se, ainda, no tocante à Estruturação do Self, observar a proposição de uma ética, por Lygia Clark, construída na ideia de um aprofundamento em si, para se atingir o Outro, em um contexto social. Como destaca Lula Wanderley:

A arte contemporânea estigmatizada como hermética, fechada em si e de linguagem agressiva para a sociedade, abre, com a obra de Lygia Clark, caminho por entre a fragmentação social e é acolhida por pessoas anônimas, perdidas nas enfermarias e pátios de hospital, excluídas da família, da sociedade e da cultura (Ibidem, p. 25).

Lygia aproveitava os objetos como forma de mediação para reativar o corpo, corpo este que passava a perceber o mundo e redefinir-se a despeito do espaço que lhe era exterior. A multiplicidade de objetos abordava o corpo pela fragmentação, numa proposição de experiência que tinha como fim a reconstrução do participante. Lygia aplicava os objetos buscando, através de estímulos externos, ativar vivências interiores. Observa-se aqui um remetimento a ideia original de “movimento” comentada anteriormente onde a alternância de experiências, interna e externa, contribui na construção da pessoa. O dentro e o fora tão enfatizado em sua obra transforma-se em um movimento que migra do objeto estético para a ação. É justamente esta migração que se efetiva nesta última fase do seu trabalho. É ela também o elo fundamental entre as proposições de Lygia, voltadas para a constituição das pessoas, com as novas práticas de arte, como as de arte pública de novo gênero e outros procedimentos complexos que hoje desfrutam de uma



Imagens 37a, 37b, 37c, 37d:  
Lygia Clark, “O pensamento mudo”, 1986.

acepção de arte graças ao iniciado por Lygia e alguns artistas contemporâneos a ela. Como destaca Rolnik:

O trabalho de Lygia Clark nos convida especialmente para esse questionamento: a coragem e a radicalidade com que a artista assumiu a singularidade do que se impunha ao seu pensamento em sua época nos impelem a enfrentar os problemas que se apresentam no atual estado de coisas no terreno da arte e contribuem para desnudá-los. Se Lygia Clark – e, com ela, muitos outros artistas de sua geração, não só no Brasil – ainda nos convoca é porque permanecem atuais as questões que o legado de sua força crítica nos leva a colocar. Como e onde comparece, na vasta e variada produção contemporânea, a potência política imanente à ação artística, seu poder de instaurar possíveis face às supostas impossibilidades do presente? (Rolnik, 2011, p. 16)

Esta atualidade de Lygia Clark viabiliza procedimentos mais complexos, na contemporaneidade, ao ser observada desde um perspectívismo histórico. Se no contexto de suas práticas a artista foi obrigada a abrigar-se, ou exilar-se, fora da arte

e dentro da psiquiatria, hoje os procedimentos interdisciplinares alcançam espaços outros com liberdade e abertura para sua classificação como procedimentos artísticos.

### 3.3 Arte e Saúde: processos colaborativos em materialidade cerâmica

Com Nietzsche todas as projeções religiosas do homem em direção ao exterior são rejeitadas, o sentimento religioso se introverteu: o homem é divino. O mesmo acontece na arte: a proposição, antigamente percebida pelo espectador como exterior a ele, encerrada em um objeto estranho, é agora vivida como parte dele mesmo, como fusão. Todo homem é criador. (CLARK, 1980, Arte, religiosidade, Espaço-Tempo).

Há poucos meses, em conversa com Lula Wanderley, este comentava de seu cansaço após a experiência da grande retrospectiva destinada à Lygia Clark pelo Museu de Arte Moderna de Nova Iorque<sup>37</sup>. Aceitara participar de alguma atividade relacionada aos Objetos Relacionais e foi a Nova Iorque. Em nossa conversa, citou, como principal motivo do cansaço, a reincidência das mesmas questões que problematizam a exibição do trabalho – como o impedimento ao toque dos corpos dos que percorrem a exposição, já que para a manutenção do legado da artista, o espectador deveria ser convertido em participante ativo da proposição. Também falamos da problemática em torno da manipulação direta das esculturas da série Bichos, pelo público, e a utilização das vestimentas da série Nostalgia do Corpo. Comentei com Lula que ele ainda sentiria este cansaço por um longo período, já que Lygia nunca deixará de ser atual – o que me leva a crer que sua obra ainda será muito exposta e ele muito solicitado. A atualidade de Lygia, não pretendendo aqui reduzir suas obras a esta definição, mas destacando que está na problemática que sua produção inaugura, na década de 1960, acerca da relação institucional da arte com suas obras e, paradoxalmente, nos limites da corporalidade atual. Assim como Lula Wanderley, Suely Rolnik aponta as mesmas questões quando relata os percalços pelos quais passou para montar um projeto, que entre outros

<sup>37</sup> Exposição intitulada “*Lygia Clark: The Abandonment of Art, 1948–1988*”, ocorrida entre 10 de maio e 24 de agosto de 2014 (MOMA, 2014).

desdobramentos montou uma retrospectiva<sup>38</sup> da artista no Brasil, a partir de 2002:

(...) levando em conta o modo como são geralmente apresentadas, tais proposições na maioria dos casos encontram-se esvaziadas de sua vitalidade (...) É que tais proposições, especialmente a Estruturação do Self, são estritamente incompatíveis com a presença de qualquer pessoa em posição de “espectadora”, exterior à obra e imune à experiência que ela supõe e mobiliza – isso sem mencionar o silêncio, a continuidade temporal e a intimidade muda entre corpos vibráteis, aspectos indispensáveis para que a obra propriamente dita tenha chances de se realizar(...).No melhor dos casos se apresentam objetos acompanhados de documentos, ou apenas documentos – que só permitem apreender tais ações fragmentariamente e em sua mera exterioridade, destituídos de sua essência relacional, no sentido desse termo que se pode extrair da obra de Lygia Clark. Anula-se assim o gesto poético da artista (Rolnik, 2011, p. 8).

Suely resolve a questão de forma relacional – convida pessoas que experimentaram as proposições de Lygia e conviveram com ela, para falarem do experienciado. Como coloca a autora:

O caminho que encontrei para construir essa memória foi a realização de uma série de entrevistas registradas em filme. A memória que eu quis evocar com essas entrevistas não era a das formas dessas ações ou dos dispositivos e objetos que implicavam, tal como haviam sido representados. O objetivo era trazer à tona a memória das potências mobilizadas pelas proposições de Lygia Clark, suscitando uma imersão nas sensações vividas naquelas experiências. A lógica temporal das sensações não obedece à ordem cronológica própria ao tempo das percepções. As sensações não têm passado, presente ou futuro; estão sempre ali, à espera de serem acessadas para que o que está sob as fissuras da cartografia em curso, e que elas anunciam, possa tomar corpo e levar à sua reconfiguração. Ativar,

<sup>38</sup> Trata-se da criação de um projeto de construção de uma memória corporal da obra de Lygia Clark e do contexto que lhe dá origem, realizado entre 2002 e 2010. O resultado é um arquivo de 65 filmes de entrevista, dos quais 53 foram selecionados para montagem em DVD, e vários desdobramentos já realizados ou em curso: uma exposição da obra da artista no *Musée des Beaux-Arts de Nantes* (2005) e na Pinacoteca do Estado de São Paulo (2006), uma série de exposições do próprio arquivo em vários países, sua incorporação ao acervo de museus da América Latina, Europa e Estados Unidos com legendagem nas respectivas línguas e, por fim, uma caixa contendo uma seleção de 20 DVDs, acompanhados de livreto. Os 53 DVDS do arquivo estão à disposição do público para consulta gratuita em museus e instituições culturais em vários países. No Brasil, já estão disponíveis em São Paulo, na Cinemateca Brasileira, onde também se encontram para consulta os DVcams das 65 entrevistas realizadas, em sua versão original na íntegra, sem edição. Exposições de partes do arquivo, acompanhadas de palestra da autora do projeto, foram realizadas nos seguintes países: na Bélgica, por iniciativa conjunta de quatro instituições: Performing Arts Research Training Studios (PARTS), Extra City - Center for Contemporary Art, Teatro Beursschouwburg e Galeria Jan Mot, com palestras e workshops de Hubert Godard e Guy Brett, em colaboração com a autora (Bruxelas e Antuérpia, de 24/3 a 31/4 de 2007); na Alemanha, no IN TRANSIT 08 Performing Arts Festival - “Singularities”, na Haus der Kulturen der Welt (Berlim, de 11/6 a 21/6 de 2008); no Brasil, no Museu Universitário de Arte da Universidade Federal de Uberlândia (Uberlândia, de 14/3 a 25/4 de 2008), no Centro Cultural Banco do Nordeste (Fortaleza, de 17/4 a 07/5 de 2010) e no Museu de Arte Moderna Aloísio Magalhães - Mamam (Recife, 2011). Além das exposições do arquivo, 5 DVDs de entrevistas foram apresentados na Espanha, por iniciativa do Ministério da Cultura do governo brasileiro, na edição da ARCO'08 que teve o Brasil como país privilegiado (Madrid, de 13/2 a 18/2 de 2008).

hoje, essas políticas do desejo e de relação com o mundo, performatizadas nas experiências que a obra de Lygia proporcionava, era o intuito maior do projeto (Ibidem, p. 9-10).

Trago estas questões para destacar que a metodologia adotada em minhas práticas de ensino da arte considera a dificuldade imanente de categorização dos processos contemporâneos que tem, no legado de Lygia Clark, uma amostragem de intensidade ímpar. E, para definir esta metodologia, inserida em um sistema de arte participativa, não pude me furtar de considerar que falar de arte hoje, em uma situação de ensino, é assumir que há um Fora, uma corporeidade outra, dada pela conjuntura pós-moderna que apela para a fragmentação e a solidão individuais e a necessidade de um posicionamento diante do Outro. Este posicionamento demanda, tanto por parte do artista propositor e professor, assim como dos participantes, uma construção ética. Como coloca Anita Koneski:

A relação do indivíduo com a realidade não é uma relação pacífica. É uma relação de luta, de instintividade, de racionalidade e certeza de morte. Ao mesmo tempo que o indivíduo está inserido na totalidade do mundo, percebe-se só. A arte assume, entre a totalidade da realidade e a “solidão essencial”, um espaço de denúncia. Trata-se de dizer que a totalidade, esquecendo o singular, é constituída pela violência e corrupção. Assim a arte nos dá uma experiência diante do Outro e nos diz que ele é anterioridade a qualquer pensamento no momento em que nos remete a um lugar inatingível, ou seja, lugar do Outro. Desse modo a arte questiona as bases de todas as relações sociais (Idem, p.203).

Já a partir dos anos noventa, como é possível identificar nos dispositivos de Dias & Riedweg e, como salienta Rolnik, os universos dos artistas e do grupo por eles atingido é absolutamente diverso. A contemporaneidade nos coloca diante do absolutamente Outro, principalmente quando nos apercebemos das ferramentas excludentes da vida pública. Já não é possível para o artista pensar no Outro como uma singularidade próxima, abarcável por seu discurso. Ou seja, uma ontologia do ser em Si não resultaria em um mesmo, ela sequer é possível, pois não há como ter o Outro como referência. É por isto que os procedimentos colaborativos reafirmam as diferenças, ou seja, o exercício de alteridade implica em uma indefinição, em última instância. Como coloca o filósofo Terry Eagleton:

(...) é por meio de um compromisso com o Outro que nós mesmos somos trazidos à existência subjetiva. Visto que nunca posso captar, conhecer, tematizar nem conceituar o Outro, pois tudo isso seria reduzi-lo a uma identidade imaginária comigo mesmo, ele significa para mim uma alteridade absoluta (...) e é, portanto, tão transcendente a minha personalidade quanto

o Deus que vive em nós dois (...) O Outro é, a um tempo, íntimo e impossível de possuir, próximo demais para evitar, mas distante demais para apreender. Ele é, digamos, dado a mim em sua insuportabilidade, sem prejuízo de sua transcendência absoluta em relação a mim, e sua pele torna visível a sua profunda invisibilidade (EAGLETON, 2010, p. 314).

O que me leva a pensar que a demanda ética dos procedimentos onde incluo meu sistema de trabalho é justamente saber como me apoiar conceitualmente se me volto para (reforçar e afirmar) singularidades “outras”, absolutamente distantes. O exercício de afirmação da diferença viabiliza o encontro e fortalece os processos colaborativos atuais, mas é imperativo, a meu ver, considerar que a questão ética que constitui as mediações é delicada. Esta aproximação, que não anula, mas viabiliza a manutenção das identidades diferenciadas, em co-existência na prática do espaço e seus acontecimentos decorrentes, demanda uma discussão ética que parta do Outro (LÉVINAS, 1994) e não se destine a ele.

Pressupondo a materialidade cerâmica como um dispositivo metodológico e, também, viabilizador de experiência corporal, entendo a metodologia que promove o contato com a cerâmica como também uma experiência corporal disruptiva, característica imanente à arte. Portanto, defino esta metodologia construída como uma prática de ensino da arte, fundamentada na experiência corporal e que tem como dispositivo a materialidade cerâmica. Considerando, como questão fundamental da arte atual, o abandono da tradição de leitura de imagens que infere a possibilidade de dar respostas aos questionamentos da arte e não entendendo o objeto como um produto final, ou ainda capaz de contribuir para qualquer leitura. Como ressalta Anita Koneski (2009, p. 91), *“um objeto que sufoca enquanto é presença de algo que nos parece um absolutamente outro em nosso meio, quando sempre demos a ele a função de contribuir para nossa existência”*. Portanto, para montar uma metodologia que trata de arte, dentro de um sistema de arte, considere estas questões acerca do objeto, para poder prescindir dele e levei a abordagem da arte de forma a não recair na inviável, hoje, leitura de imagens. As oficinas de cerâmica constituíram um espaço de fazer cerâmico, tanto na arte, quanto no artesanato praticados, e, também, de tratar de arte como ensino-aprendizagem. Os estagiários advindos da licenciatura em artes puderam ter contato com uma metodologia de ensino de arte não-formal, onde a temática foi a arte contemporânea. E sobre esta arte, para o direcionamento das práticas, assumi a impossibilidade, assim como da leitura dos objetos e imagens, também da



contemplação passiva. Como postula Koneski:

Falar agora de contemplação já não é mais possível enquanto pensada como coexistência e repouso, mas o próprio não-repouso, pois estamos diante da obra que mais indaga, mais problematiza do que responde, uma vez que está sempre contestando sua própria presença. Ela parece negar-se a nos ensinar a ver o mundo pelos moldes tradicionais (Ibidem, p. 95).

Portanto, não assumindo a viabilidade de a obra encerrar um discurso passível de leitura, detentor de uma possível verdade, assumi uma separação radical de qualquer vínculo com as metodologias tradicionalmente aplicadas pela terapia ocupacional, onde o objeto serve como dispositivo de transbordamento do inconsciente. Estas metodologias foram fortemente difundidas no país graças às experiências exitosas de Dr<sup>a</sup> Nise da Silveira, fundamentadas pela teoria de Carl Jung e ganharam notoriedade a partir dos anos 1930. Não se trata de contestar a metodologia desta área de conhecimento, mas de assumir de onde parto e de onde se fundamenta minha metodologia, ou seja, de um procedimento de arte contemporânea e das bases de ensino da arte atual. O que também faz imprescindível reconhecer o contexto micropolítico que sustenta este espaço praticado, que é o da promoção do encontro com pessoas que têm, na constituição de suas corporalidades, a experiência do Fora. Como especifica Peter Pál Pelbart:

O Fora não é a plenitude do vazio onde viria alojar-se as diferentes forças previamente constituídas. Cada ponto se define pela distância que as separa das outras forças, a tal ponto que qualquer força só poderá ser pensada no contexto de uma pluralidade de forças. O Fora é indissociável dessa pluralidade de forças. Ele remete, antes, à distância entre as forças, isto é, a Diferença. O Fora será sempre um Entre: não um espaço, mas “vertigem do espaçamento” (Blanchot), criação de um espaço pela diferença de um entre-forças (...). Na relação das forças do Fora a diferença entre elas não é um puro vazio, mas constitui uma intensidade. Também por isso essa distância não pode ser entendida como espaço, mas como espaçamento vertiginoso. Vertigem é o estado intensíssimo que sentimos diante de um abismo, uma quantidade (de espaço) transformada em qualidade (intensiva) (PELBART, 2009, p. 107-8).

Portanto, a metodologia aplicada não partiu da confecção de objetos ou outros meios expressivos para acessar, ou tratar, subjetividades envolvidas e realizar leituras de inconscientes, mas, sim, fez uso da materialidade cerâmica como dispositivo relacional para afetar e viabilizar outras formas que ser. Pois a arte radicalmente já não é mais da ordem da revelação.

Parte de minha pesquisa de doutorado e as práticas das quais tratarei neste

subcapítulo se inserem em um projeto advindo da realização de uma parceria entre o Instituto de Artes, o Programa de pós-graduação em Artes do Instituto de Artes da UERJ, onde sou doutoranda, e a Unidade Docente e Assistencial de Psiquiatria do Hospital Universitário Pedro Ernesto. O propósito desse esforço foi criar um espaço de pesquisa que redundasse em benefícios para ambas às unidades acadêmicas, com resultados positivos para as pesquisas e fortalecimento intelectual dos estudantes engajados, bem como nos procedimentos que envolvessem os atendimentos aos pacientes (usuários) assistidos pela unidade clínica. Participei, portanto, de em um primeiro momento, de uma equipe interdisciplinar que buscava, a médio e longo prazo, gerar produtos multidisciplinares.

Para o contexto de minha pesquisa, para definir minha metodologia de trabalho, levei o entendimento de que viabilizar tal produção dever ser o resultado de um esforço conjunto por estar junto, se contaminando (ROLNIK, 2003) por saberes de áreas distintas e, assim, se empoderando (CLAYTON; OAKLEY, 2003). Desde o lugar da arte, da pesquisa em arte e ensino da arte, venho identificando em minha pesquisa as práticas que colaboram para a efetivação de um fazer coletivo que, no compartilhar desejos, produz poética. Integrar esta equipe interdisciplinar constituiu uma maneira outra para o mesmo fim, diferindo das outras áreas apenas nas metodologias aplicadas. Apesar de constituirmos um único grupo, para fins de pesquisa e fluência do texto, apontarei algumas características específicas concernentes a cada área envolvida ainda, com o intuito final, de demonstrar os pontos de comunicação que considero como dispositivos relacionais.

A elaboração do projeto se baseou em algumas premissas, como as experiências bem sucedidas no trato clínico de pacientes psiquiátricos que se valeram da produção plástica, estética e poética; o interesse e necessidade de duas unidades universitárias de expandirem suas atuações no âmbito da pesquisa aplicada e no desfronteiramento disciplinar de seu enredamento acadêmico; o propósito de alcançar, via a efetivação de práticas específicas, a qualidade do atendimento clínico e a ampliação da compreensão da relação humana com a produção artística, assim como propiciar maior aprofundamento da investigação entre criação estética e diversidade humana e, sobretudo, incentivar e investir em atividades que permitam, via realizações práticas de importância comunitária, a ampliação da qualidade da produção teórica das áreas de estudo envolvidas. Além,

certamente, dos benefícios aos pacientes e demais usuários do espaço multilinguagens que abriga as práticas artísticas.

### 3.3.1 Equipamento teórico

Defino meu trabalho como um desdobramento dos procedimentos relacionais iniciados pela arte dos anos sessenta. É uma forma de arte participativa, com ênfase em processos colaborativos, o que significa um sistema artístico que articula etapas de organização e produção poética por um grupo de pessoas. Neste sistema minha atuação, enquanto artista e educadora de arte vem sendo mediar relações estabelecidas em nivelamento com os outros envolvidos, viabilizando diálogos que suscitem e reforcem a expressão das subjetividades. A prática alcançou definição de dinâmica específica, ou seja, encontros periódicos presenciais realizados com um grupo de pacientes da enfermaria de psiquiatria do Hospital Universitário Pedro Ernesto e um grupo interdisciplinar de profissionais envolvidos.

Nestes encontros construímos um espaço de multilinguagens, com equipamentos próprios para o fazer artístico e aprofundamos procedimentos de investigação da materialidade cerâmica. Realizei oficinas voltadas às questões da representação tanto na arte, quanto na vida, tendo como enfoque principal o fazer cerâmico - com práticas criativas que investiguem sua influência na subjetividade e identidade dos envolvidos e as possibilidades representacionais advindas desta investigação. Houve, também, consequentes desdobramentos estéticos (visuais, plásticos, sonoros, audiovisuais etc.) que podem, eventualmente, não se encaixar na categoria de produto artístico, no sentido tradicional do termo, mas possuem uma materialidade específica que aponta para a preocupação central desta pesquisa de doutoramento – procedimentos que viabilizem o estar junto, definindo um sistema artístico voltado para o compartilhamento de desejos entre artistas e não-artistas.

A prática se localizou, partindo do sistema adotado, em um contexto relacional que convocava os participantes a ações conjuntas, operando estrategicamente para gerar processos dialógicos que resultassem, em última instância, no enriquecimento das subjetividades envolvidas. A partir deste contexto de nivelamento relacional pretendi enriquecer a discussão acerca dos espaços onde a arte pode se instalar

atualmente, o papel destes espaços na própria formação dos projetos artísticos e em como o artista pode atuar quando da superação do paradigma da autonomia da arte em detrimento de procedimentos engajados socialmente.

Em última instância, aponta para formas de fazer (Arte, educação, clínica, produção de vida<sup>39</sup> etc) que se articulam com e na subjetividade. Portanto, ao articular conceitos de áreas distintas na estruturação das metodologias aplicadas no fazer cerâmico e nos desdobramentos de minhas oficinas, priorizo a viabilização de intensidades e de sistemas onde se afeta e se é afetado. Como lembra Peter Pál Pelbart:

Cada indivíduo poderia ser definido por um grau de potência singular e, por conseguinte, por um certo poder de afetar e de ser afetado. (...) Então somos um grau de potência, definido por nosso poder de afetar e de ser afetado, e não sabemos o quanto podemos afetar e ser afetados, é sempre uma questão de experimentação. (...) Vamos aprendendo a selecionar nossos encontros, e a compor, é uma grande arte (2007, p. 1-2).

Para além da manutenção de uma pretensa autoridade, fundamentada no tradicional modelo iluminista de ensino, ou de uma ideia de autoria, conferida pelo sistema clássico de arte, baseado na capacidade técnica voltada para a mimesis, o sistema participativo atualiza o fazer artístico justamente quando lhe cobra centralidade na subjetividade. Fazer arte hoje é afetar e ser afetado em um sistema que prescinde papéis fixos, onde a poética é fluxo, contaminação.

Como antecipado na introdução, entendo que este sistema de arte participativa que é, também, educação em arte, constitui uma heterotopia porque estabelece um espaço outro, dentro do Hospital. Este espaço, definido pela prática cerâmica e outros procedimentos metodológicos, se estabelece a cada encontro com os participantes e fica suspenso até o próximo. Mas esta suspensão não esvazia ou reduz sua potência, apenas reafirma seu caráter heterotópico. As heterotopias referem-se à possibilidade de reinventarmos e darmos novos sentidos aos espaços físicos, geográficos, políticos, afetivos, ou subjetivos, que aprendemos a ver de maneira empobrecida na modernidade, perdendo de vista sua multiplicidade. Em suas análises, Foucault (2013) elenca uma série de exemplos que nos ajudam a contextualizar o conceito. O primeiro seriam os espelhos, objetos

---

<sup>39</sup> Aqui, entendida como plenitude de corporeidade, culturalidade-e-identidade e espiritualidade-transcendentalidade.

que agregam tanto utopias, quanto heterotopias. Ao mesmo tempo que a imagem refletida é um lugar sem lugar que não pode ser alcançado, ela nos faz perceber a nós mesmos, o espaço ao nosso redor e o que está atrás de nós, o que configuraria uma espécie de devolução heterotópica de nós mesmos. Casas de repouso, clínicas psiquiátricas e prisões são lugares onde o desvio produtivo se transforma em norma, nessas heterotopias de desvio os “indesejáveis” são submetidos a ociosidade e ao tempo livre. Portanto, reconfigurar estes espaços, de desvio de produção de subjetividade em espaços de criação é refundar uma heterotopia, através da prática de arte e ensino. Uma heterotopia, dentro de uma velha heterotopia de desvio, que resignifica o espaço a partir da prática. Uma heterotopia de caráter político, socialmente engajada.

Para se compreender a potência política do uso deste espaço mínimo, quer seja em relação ao Hospital Pedro Ernesto, quer seja em relação à cidade, se faz necessária a apresentação do conceito que utilizo em minha pesquisa e compartilho com o grupo de participantes, que é a escala “nanolocal”. Ela diz respeito a uma escala ainda mais reduzida que a microlocal. São, por exemplo, os locais de moradia (casas, prédios, apartamentos), de lazer (praças, praias) ou de trabalho (escritório, fábrica, clínica, ou mesmo um trecho da calçada), onde “(...) *as relações de poder remetem a interações face a face entre indivíduos, os quais compartilham (coabitam, trabalham, desfrutam) espaços muito pequenos, em situação de co-presença*” (SOUZA, 2006, p.317). Os grupos que povoam esta escala são do tipo primário, como as famílias ou agrupamentos de desconhecidos, mas que, por certa situação, passam a interagir – entrando, conseqüentemente, em “(...) *negociação e conflito em torno do desfrute e da apropriação do espaço*” (ibidem, p. 318).

As heterotopias seriam, então, regidas por seis princípios, que permitiriam compor não uma ciência, mas uma “descrição sistemática das heterotopias”: (1) heterotopias estão presentes em todas as sociedades; (2) no curso da história uma heterotopia pode se transformar; (3) elas têm o poder de justapor em um só lugar real vários posicionamentos que são em si próprios incompatíveis; (4) nas heterotopias há uma heterocronia, isto é, uma ruptura com o tempo real; (5) elas supõem sempre um sistema de abertura e fechamento que simultaneamente as isola e as torna penetráveis; (6) sua função em relação ao restante dos espaços oscila entre dois polos extremos, a ilusão e a compensação/perfeição.

Desta forma, ao falar desse tipo de espaço de fora, isto é, espaços nos quais vivemos e “somos atraídos para fora de nós mesmos”, Foucault (2013) está também falando de resistência. De mecanismos que, mesmo institucionalizados, tornam possíveis outras formas de viver. O cinema, o teatro e os museus estão entre os seus muitos exemplos. Assim, parece evidente que a arte se coloca também como uma heterotopia, à medida que ela resiste e questiona. É importante, então, analisar referências que ajudam a pensar possíveis posicionamentos heterotópicos, bem como suas aplicabilidades.

Este uso político do espaço, sua ativação tanto virtual quanto material, por se tratar da questão da topologia da ocupação do espaço real, por ações e objetos reais e virtuais, leva-me a mencionar a colocação de Gilbert Simondon sobre a questão e o processo de individuação e *morphogenese*, do qual destaco a análise de uma topologia do universo instaurado pelo paradigma mágico-religioso:

O universo mágico é estruturado segundo a mais primitiva e a mais pregnante das organizações: aquela da reticulação do mundo em lugares privilegiados e em momentos privilegiados. Um local privilegiado, um local que tem um poder, é aquele que canaliza para ele toda a força e a eficácia do domínio que ele limita; ele resume e contém a força de uma massa compacta de realidade; ele a resume e a governa, como um lugar elevado governa e domina uma região baixa (SIMONDON, 2008, p. 164-5).

O autor continua na sua busca por uma topologia remagiscizada, visto que esta não se instaura no cotidiano, salvo as próprias quebras do cotidiano mediante o próprio rito: “*são, em particular, as licenças, as festas, as férias, que compensam, por sua carga mágica a perda de poder mágico que a vida civilizada urbana impõe*” (ibidem, p. 165). Este papel participativo do indivíduo em sociedade, mediado por ritos que também corroboram para a produção de informação e redundância, é abordado por Flusser, em caráter heterotópico. Segundo o próprio autor:

Sociedade significa a estratégia, graças à qual esperamos realizar-nos através da troca de informações com o outro (...). Uma realização recíproca com outros e noutros pressupõe a existência duma abertura entre os diferentes participantes, uma entrega de um para o outro (FLUSSER, 1998, p. 23).

Se a mediação do processo participativo oferece o ativamento do espaço e a oportunidade da ocupação expressiva e poética, o espaço deste debate como devir, quando ativado, promove também uma quebra com o fluxo do cotidiano, com a

intervenção crítica e sígnica da função do espaço e da interação/interjeição com a mensagem (re)transmitida a partir do encontro dos diferentes agentes.

Com os processos colaborativos que desenvolvi em minha pesquisa enquanto, também, procedimentos de ensino, busco construir alternativas propositivas para os sistemas de legitimação da arte já estabelecidos. Inicialmente não possuindo uma relação direta com as formas tradicionais de arte, estes processos colaborativos e os sistemas por eles concatenados propõem experiências de diálogo e contaminação entre os envolvidos e acabam tramando relações importantes dentro do campo da arte atual. Nesta qualidade de processos colaborativos um eixo a ser explorado é a investigação de como o papel do artista é influenciado por outras áreas de conhecimento, assim como o do não-artista, que se torna um co-autor de tais proposições, em processos onde importam menos os produtos resultantes e mais as metodologias adotadas, ou como a relação entre artistas e não-artistas é estabelecida.

Posso dizer que o grupo de participantes da oficina de cerâmica, através destas ações/encontros entre pessoas, tem muita aproximação com o conceito de Laddaga enquanto “produção coletiva de desejos”. Neste sentido, o conceito de desejo estaria próximo das concepções de Félix Guattari e Gilles Deleuze, segundo as quais o processo é visto *“não como algo que sucede entre o encontro entre pessoas, senão o que se sucede entre uma singularidade desterritorializada e um fora desformalizado”* (LADDAGA, 2006, p.83). Ou seja, se dá na presença efetiva e comprometida com o Outro – um processo de alteridade. O espaço em que tais situações se desencadeiam, no caso da sala de cerâmica tem menos interesse em sua relação com a instituição arte (no que se refere aos círculos de mercado, galerias, museus, instituições de ensino) do que nas realidades enfrentadas. Como aponta Miwon Kwon:

Se a crítica do confinamento cultural da arte (e do artista) via suas instituições foi a “grande questão”, um impulso dominante de práticas orientadas para o site (*site-oriented*) hoje é a busca de um engajamento maior com o mundo externo e a vida cotidiana – uma crítica da cultura que inclui os espaços não-especializados (*non-art spaces*), instituições não-especializadas e questões não especializadas em arte (em realidade, borrando a divisão entre arte e não-arte) (KWON, 2008, p. 8).

Assim o campo da arte é contaminado por outros campos, como é colocado por Grant H. Kester: *“Eu sustento, no entanto, que alguns dos mais desafiadores*

*projetos de arte colaborativa estão situados dentro de um contínuo com as formas de ativismo cultural, mais do que sendo definidos em oposição pura e simples a elas”* (2006, p. 21). Este interesse apontado para as dificuldades encontradas na realidade faz com que muitos artistas entrem em projetos deste âmbito, mas de certa forma, a maneira como esta relação é posteriormente divulgada e exposta no campo da arte é o que pode incorrer nos velhos padrões de exibição e participação dos espectadores.

Por outro lado, mesmo circulando nestes espaços artísticos, o que de fato importou neste projeto foi a ampliação do tempo de experiências e convívio que eles demandam. Uma duração que não consegue ser predeterminada com precisão, pois depende intrinsecamente do envolvimento de cada um no processo e está sempre em constante negociação com agentes de fora. Este envolvimento não se resume a estimular encontros fortuitos ou simplesmente de entretenimento, mas é nele que se busca posicionar questionamentos que possam causar alguma alteração no cotidiano que viabilize resignificações e atue na subjetividade. Segundo Grant H. Kester:

(...) o efeito da prática colaborativa é enquadrar essa troca (especialmente, institucionalmente, processualmente), afastando-a suficientemente da interação social cotidiana para estimular um grau de autorreflexão; chamar a atenção para a própria troca como práxis criativa (ibidem, p.31).

Outra importante característica deste processo colaborativo, é seu caráter multidisciplinar, pelo fato de as atitudes criativas serem compartilhadas por vários especialistas e interessados, fazendo com que os saberes de outros campos representacionais possam ser também repensados. Cabe lembrar que estes procedimentos inviabilizam dicotomias, graças a seu caráter absolutamente gregário e interdisciplinar. Muitas vezes os sistemas de trabalho, ou dispositivos, em nada se assemelham a processos de arte no sentido estrito do termo. Existe uma invisibilidade, ou impossibilidade representacional, nos encontros e mediações, pois muitas vezes eles se voltam para o subjetivo e efêmero.

No nível mais pessoal (ou da ordem do micropolítico), a potencialidade destas mesclas está na possibilidade de alteração das subjetividades envolvidas. Retornando ao conceito de subjetividade colocado por Guattari (2005), que se fundamenta não por princípio de individualidade ou abstração, mas em um conjunto



de *modus operandi*, permeado por uma identidade local, sem contudo ser reduzido a ela, pois acredito que é nestes campos de subjetividades múltiplas que se pode atuar – no que se refere a minha pesquisa e seus desdobramentos. O sistema criado se voltou para a provocação, ou viabilização de atitudes que pudessem ser ouvidas, acessadas por um Outro e que se transformassem em uma ponte para o diálogo.

Diante da possibilidade de um espaço intersticial em que prevaleçam e se reafirmem subjetividades, construo minha metodologia para fazer reverberar, por onde for possível, o que se lhe comunicou, nas mais distintas esferas da vida pública. O que se fez imperativo, nesta pesquisa, foi a manutenção da construção de dispositivos que comunicassem através de formas representacionais absolutamente outras – no que se referiu à minha atuação poética direta. Como coloca Rolnik acerca dos produtos comunicacionais:

Tais estratégias [representacionais] capitalizam a vivência compartilhada para potencializar a inscrição da presença do outro no campo social. Daí a necessidade de gerar produtos cuja função é a de ser instrumento de disseminação da alteridade viva – sejam tais produtos os vídeos das narrativas dos participantes ou os objetos por eles criados (...) É a imagem dessa subjetividade viva em interação intensiva, com toda a sua densa complexidade, que será posta em circulação nas redes produzidas pelos dispositivos entre mundos selecionados para este fim. Projetada no campo social, a existência viva deste outro se faz presente, causando desassossego e convocando resposta (ROLNIK, 2003.p. 35).

Por isso, foi adotado o exercício da fotografia das oficinas por qualquer participante que se dispusesse a contar a história daquele dia através da captura de seu olhar, sabendo que compartilharia a autoria desta história com outras pessoas que também utilizaram este dispositivo. A construção desta história coletiva também foi compartilhada no diário onde, através da escrita, as pessoas compartilharam páginas de *affectos*, *perceptos* construindo um diário/bloco de sensação (DELEUZE, 2007).

Cabe salientar que a prática deste espaço da oficina, resignificado por seu uso dentro de um hospital, resultando em uma heterotopia, não deve ser confundido com o uso que se faz de espaços na arte orientados como *site-specific*. Kwon problematiza o uso desta categoria de espaço para apontar a importância da centralização do caráter relacional dos elementos constitutivos deste tipo de obra de arte. Em última instância, importa menos o lugar e mais a forma como ele foi

praticado – assim como venho enfatizando que interessa esta pesquisa de doutoramento e se fundamenta a metodologia aplicada. Pensando trabalhos que colocam em questão mais diretamente a relação da obra com o lugar Miwon Kwon (2008) discute três paradigmas do *site-specific*: fenomenológico, quando a relação entre trabalho e sua localização são inseparáveis; social e institucional, quando o questionamento está ligado a prática artística dentro das instituições; discursivo, quando o uso do site se associa a imperativos estéticos, institucionais, socioeconômicos e políticos. Os três paradigmas não seguem uma ordem apenas cronológica e podem em muitos momentos se associar. Contudo, ao chegarmos ao paradigma discursivo, passa a ser possível conceber o site como algo “*mais do que um lugar - como uma história étnica reprimida, uma causa política, um grupo de excluídos sociais - é um salto conceitual crucial na redefinição do papel ‘público’ da arte e dos artistas.*” (p. 173) O que gera uma crescente impermanência do site. Kwon problematiza as transformações que ocorreram chamando atenção para como a produção em série de obras ditas *site-specifics* acabam por colocar o artista numa posição de especialista que transforma práticas locais pré-existentes em arte e as auto-reflexões esvaziadas que acabam sendo incorporadas ao discurso. Kwon sugere que a potência do *site-specific*, hoje, se encontraria no que ela chama de especificidade relacional:

Isso significa endereçar-se às diferenças das adjacências e distâncias entre uma coisa, uma pessoa, um lugar, um pensamento, um fragmento ao lado do outro, mais do que evocar as equivalências via uma coisa após a outra. Só essas práticas culturais que têm essa sensibilidade relacional podem transformar encontros locais em compromissos de longa duração e intimidades passageiras em marcas sociais permanentes e indelévels – para que a sequência de lugares que habitamos durante a vida não se torne generalizada em serialização indiferenciada, um lugar após o outro (KWON, 2008, p. 184).

Por isto, enfatizar esta especificidade relacional constituiu uma constante nas práticas desta pesquisa. Estas análises levam a possibilidades de que o próprio uso outro se configure como espaço potente e resistente. O posicionamento das práticas poderá ser heterotópico à medida que se faz com o Outro, numa relação de troca que não prevê a submissão alienante de nenhuma das partes. Algo próximo à especificidade relacional, como coloca Kwon (2008).

### 3.3.2 Produção de Vida

As práticas que realizei, dentro de minha pesquisa de doutoramento na Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ), aconteceram dentro da vila psiquiátrica, na Unidade Docente-Assistencial de Psiquiatria (UDAPq). Criada na década de 1960, é uma das unidades do Hospital Universitário Pedro Ernesto (HUPE), que pertence à Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Este hospital desenvolve atividades de assistência, ensino e pesquisa através de equipe multidisciplinar. A UDAPq conta com três espaços de atendimento: Ambulatório, Enfermaria e Centro de Convivência – onde trabalham professores, psiquiatras, psicólogos, terapeutas ocupacionais, enfermeiros e assistentes sociais. Localiza-se em prédio anexo ao Hospital Geral, composta arquitetonicamente por uma vila de casas. Tem capacidade para quinze vagas, sendo distribuídas em oito leitos masculinos e sete femininos. Possui a característica de ser uma enfermaria aberta, de internação de curta permanência, que pode ser intercalada com licenças domiciliares e, ainda, quadros psiquiátricos agudos. Atuei, especificamente, no Núcleo de Atividades Integradas em Saúde Mental (NAISM) – constituída por uma casa/espço de atividades e convivência que possibilita intervenção durante a internação e intermediação da alta do paciente da enfermaria; e também inclui a participação de todos que desenvolvem atividades junto aos pacientes e frequentadores.

Durante décadas a internação representou isolamento determinando, assim, um histórico de hospitalismo e asilamento dos pacientes em sofrimento psíquico. Com a reforma psiquiátrica, houve uma mudança desse quadro, com um trabalho de investimento durante a internação no sentido de estimular a interação da pessoa, fortalecendo o compromisso com o tratamento e estimulando a participação familiar, considerando a internação um momento importante do processo terapêutico. Neste sentido, o NAISM procura ser um espaço de criação, de acolhimento, de trabalho individual e coletivo, de encontros, de trocas artísticas, de convívio, valorizando o contato afetivo onde o paciente tem liberdade de se expressar. Oferece acompanhamento terapêutico individual além de atividades grupais, lançando mão de diversos recursos terapêuticos.

Fui convidada para integrar uma equipe que se formaria para criar um projeto de Saúde e Arte, dentro do NAISM, no início de 2013 – quando de minha entrada no

programa de pós-graduação do Instituto de Artes da UERJ. A iniciativa para a formação desta equipe partiu dos coordenadores dos dois departamentos, após contato inicial, feito pelo coordenador da UDAPq, que manifestou interesse em pensar, juntamente com o Instituto de Artes, uma forma de viabilizar o contato com arte para os usuários dos serviços oferecidos pela UDAPq. Como já acumulava experiências em processos interdisciplinares e meu projeto inicial de pesquisa já se voltava para um sistema de arte participativa com ênfase em processos colaborativos com não-artistas, decidi que seria coerente direcionar meu trabalho para este projeto e integrei a equipe desde o início de sua formação. A equipe se formou a partir do interesse comum, entre pesquisadores, educadores e equipe de saúde, em criar uma estrutura que viabilizasse, na vila psiquiátrica, o contato com fazeres artísticos. Participaram deste primeiro momento coordenadores dos dois departamentos envolvidos (UDAPq e Instituto de Artes) pós-graduandos do Instituto de Artes e estagiários de psiquiatria.

Durante o primeiro ano de trabalho, aplicamos oficinas práticas que atenderam usuários internados e usuários em acompanhamento ambulatorial que, voluntariamente, retornam ao espaço para participarem de oficinas e receberem acompanhamento de seus tratamentos, além de estagiários acompanhantes. O espaço utilizado demandava adequações e transformações estruturais, além de ainda não contarmos com verba para material. Por estes motivos, as primeiras oficinas tiveram caráter experimental (ver imagens 38a, 38b, 38c, 38d, 38e), mas o foi, principalmente, porque se fazia imperativo detectar, por parte dos usuários, a necessidade efetiva do que a equipe pretendia implantar. Dito de outra forma, julgamos necessário verificar se havia interesse e motivação, por parte dos usuários, para que o trabalho se justificasse. Desta maneira, desenvolvemos oficinas que foram ministradas por pós-graduandos e voltadas para suas respectivas pesquisas e poéticas como cerâmica (que eu ministrei), dança, performance e produção coletiva de escrita de artista.

A cerâmica transita entre um saber utilitário, participante do dia a dia nas mais diversas culturas e classes sociais (LÉVI-STRAUSS, 1986)<sup>40</sup> e a arte em sua

---

<sup>40</sup> Como destaca o autor: *A cerâmica é, ao lado da tecelagem, uma das grandes artes da civilização. Há milênios, sob todas as suas formas – barro esmaltado ou não, faiança, porcelana – a cerâmica está presente em todos os lares, humildes ou aristocráticos. Tanto que os antigos egípcios diziam “meu pote” para dizer “meu bem”, e nós mesmos, quando falamos em reparar danos de qualquer espécie, ainda dizemos “pagar os vasos quebrados”* (ibidem, p. 17).

acepção mais histórica. Para a constituição da metodologia aplicada nestas oficinas, voltada tanto para a produção de objetos utilitários como panelas, canecas, pratos, vasos e, até mesmo, decorativos artesanais, quanto para a produção poética, estabeleci critérios de diferenciação entre arte e artesanato. Assumi-los e “transmiti-los como forma de criar um sentido de retorno”, como propõe Thierry de Duve (2012, p. 143). Diferenciar esta forma de produção não no sentido de criar uma hierarquia de valores, onde prepondera a arte, ou encarcerando o artesanato na função utilitária, mas, sim, “transmitindo o saber para que se possa julgar por si próprio” (ibidem, p. 150). Nesse sentido, após alguns encontros, os participantes puderam definir, por si mesmos, quais seriam os direcionamentos de sua produção cerâmica e pude assumir o papel de mediadora de conhecimento e técnicas. Desta forma, as técnicas foram apresentadas sob uma metodologia que facilita a concretização de todo o ciclo cerâmico. Importante lembrar que, como toda e qualquer matéria, a argila apresenta muitas possibilidades, mas guarda, também, suas limitações. A metodologia construída e aplicada, ao longo dos anos em pesquisa e produção cerâmica, viabiliza a passagem da formação técnica que supera estas limitações materiais sem, contudo, recair em um fazer tedioso, acumulador de muitas frustrações no decorrer do processo. Lograr transformar argila em cerâmica, contemplando



Imagens 38a, 38b:  
Primeiras oficinas na UDA de Psiquiatria, 2013.

todos os estágios necessários, significa, nesta metodologia, compreender e viver os limites da materialidade como potência criadora. O êxito, ao final de cada peça, também é a finalização de um pequeno processo de auto-organização.

No que concerne às minhas práticas, o primeiro ano foi muito profícuo para apresentar a materialidade cerâmica como um dispositivo que motivava a todos estarmos juntos, compartilhando o desejo de conhecer a cerâmica, suas potencialidades e, através dessa dinâmica, nos conhecermos dentro de uma rotina. Utilizei, portanto, a materialidade cerâmica como um dispositivo relacional neste contexto de ensino. Contexto, este, fundamentado na respeitabilidade da diferença.

Como não dispúnhamos de forno para queima, as peças produzidas eram desmanchadas no final do processo. Esta dinâmica ofereceu inúmeros ganhos no tocante ao tratamento terapêutico, relatados pelos estagiários de psiquiatria e assistência social que frequentavam a oficina e médicos psiquiatras acompanhantes dos usuários. Desde a perspectiva do ensino e da investigação em arte, a formulação de metodologias que se adequassem à realidade dada (sem mesa apropriada, pouquíssimas ferramentas e a ausência do forno de queima, o que fecha o ciclo cerâmico) viabilizaram aprofundamento significativo. Este primeiro ano não contou com estagiários de arte, mas já realizávamos o registro imagético de forma compartilhada, bem como escrevíamos em um diário coletivo. O grupo inicial



Imagens 38c, 38d, 38e:  
Primeiras oficinas na UDA de Psiquiatria, 2013.

era constituído, principalmente, de pacientes em alta. A oficina servia, de forma exitosa, como uma estratégia para motivá-los voltarem ao hospital e, assim, complementarem seus exames e manterem-se em atendimento com os respectivos psiquiatras. Também houve a participação simultânea de pacientes em situação de internamento, muitos em crise agravada. Alguns destes passaram a frequentar a oficina após sua alta. De qualquer forma, independentemente da forma de frequência, no momento da oficina todos nos encontrávamos com a cerâmica de forma a viver uma experiência corporal.

Neste primeiro ano (2013) apresentei o ciclo cerâmico, levando-os a experimentarem todas as etapas concernentes à transformação do barro (argila) em cerâmica. Mas, antes dos procedimentos técnicos, sempre abrimos os encontros com experiências corporais que, aos poucos, incorporavam a argila, tais como respiração, alongamento, estímulo dos outros sentidos como vendar os olhos e sentir meu acervo de cheiros<sup>41</sup>, modelar vendados etc (ver imagens 39a, 39b, 39c, 39d). Também experimentamos diversas técnicas de modelagem para que todos pudessem escolher um repertório procedimental pessoal. Inicialmente, dei acesso à materialidade cerâmica, suas limitações técnicas e potencialidades, priorizando a experiência, o percurso construído entre a experiência



Imagens 39a, 39b:  
Modelagem com venda, 2013-5.

<sup>41</sup> Levo sempre para as oficinas e aulas que ministro, e assim procedi nas oficinas que constituem esta pesquisa, uma maleta onde guardo frascos com vários cheiros diferentes. São óleos essenciais que utilizo na aromaterapia e cosmetologia vegetal que pratico, plantas medicinais desidratadas, temperos etc. Me apoio nas teorias ayurvédicas e holísticas (GÜMBEL, 2016) que conferem, ao sistema olfativo, a capacidade de acessar o sistema límbico de forma a promover experiências corporais que promovem, entre outras coisas, cura em um sentido holístico – ou seja, operam experiência corporal intensiva.

corporal viabilizada pelo contato com a argila e deixando o produto final (objeto artístico) em segundo, terceiro, último plano. Desdobrando, assim, tanto a materialidade cerâmica quanto a prática de ensino, enfatizando processos que dessem acesso à subjetividade – e não, necessariamente, ao aprimoramento técnico voltado para a produção de objetos finais que poderia funcionar como mero impeditivo de aprofundamento poético ou de simples, mas vital, regularidade nos encontros.

Após alguns encontros com a argila e experiências diversas, cada participante passou a eleger a maneira como modelaria o barro. Os critérios para se estabelecer a técnica a ser utilizada eram pessoais e sempre respeitados. Houve quem decidisse por uma forma final – como uma esfera, ou uma panela, ou mesmo uma escultura abstrata – e buscasse a melhor técnica para obter esta forma sem prejuízo da materialidade. Outros preferiram optar por uma técnica e se deixar levar até uma forma final. Houve, ainda, quem não perseguisse um projeto final. Assim, enquanto alguns buscaram utilitários, como panelas e xícaras ou moringas musicais, outros passaram a desenvolver poética através da construção de séries ou esculturas únicas. Em função de um desejo pessoal de construir algo coletivamente, fiz três propostas ao grupo mais fixo de participantes: a primeira consistia em fazermos juntos



Imagens 39c, 39d: Modelagem com venda, 2013-5.



uma série de pequenas bolas que fomos armazenando em um recipiente de vidro transparente. Esta proposta alcançava a todos, ao menos na primeira participação na oficina, pois eu procurava realizar este pedido sempre que conhecia um novo participante. A segunda proposta foi executarmos um jogo de chá, também de forma coletiva. Todos faríamos as peças de forma livre e intercambiável, inspirados pela história de Alice no País das Maravilhas (CARROLL, 1980) e o capítulo sobre o Chá das Cinco. Esta proposta veio como apoio metodológico para a discussão que levantamos sobre os atributos das peças de arte – sua possível função – e as especificidades do que executávamos nas oficinas, já que a relação entre tratamento terapêutico e nosso fazer inserido em um sistema de arte (e não de terapia) sempre vinha à tona. A terceira foi a escrita de um diário coletivo. Providenciei um caderno que sempre disponibilizava, durante as oficinas, para que os participantes escrevessem o que fosse suscitado pelo momento propiciado por nossos encontros.

Este caderno encerrou toda a diversidade alcançada pela oficina durante os anos de trabalho (ver imagem 40). Houve quem escrevesse uma única vez, por jamais ter voltado à oficina, só tendo passado por ela em situação de internação; houve quem escrevesse algumas poucas vezes e depois tenha abandonado a escrita por razões diversas e houve quem mantivesse uma escrita regular. Neste último caso, o diário se configurou como um desdobramento do dispositivo, pois acompanhou usuários em situação de internação, pós internação e em vias de internação – quando, muitas das vezes, a verbalização está comprometida, ou anulada.

Em uma situação específica, o diário serviu para aproximar uma usuária que não se identificava com o fazer cerâmico, mas gostava de permanecer no ambiente da oficina.



Imagem 40: Detalhe do Diário Coletivo, 2013-6.

Conversávamos muito e, quando percebi que ela gostava de literatura, sugeri o uso da escrita no diário. Após um período de aproximação percebi que poderia comentar seus escritos e me ative a um texto onde ela falava do ovo, sua fragilidade e lembranças de infância associados a essa relação ovo-fragilidade. Perguntei se poderia sugerir uma leitura e ela foi muito receptiva – deste momento em diante nos aproximamos muito e uma cumplicidade se formou. Como ela tinha acesso a internet passei os dados para que ela mesma buscasse a leitura e sugeri, então, o texto “Arte Cura?”, de Suely Rolnik, disponível em sua página na internet, recomendando atenção especial à citação direta de Lygia Clark, no início do texto. Trata-se da citação a seguir:

Quantos seres sou eu para buscar sempre do outro ser que me habita as realidades das contradições? Quantas alegrias e dores meu corpo se abrindo como uma gigantesca couve-flor ofereceu ao outro ser que está secreto dentro de meu eu? Dentro de minha barriga mora um pássaro, dentro do meu peito, um leão. Esse passeia pra lá e pra cá incessantemente. A ave grasna, esperneia e é sacrificada. O ovo continua a envolvê-la, como mortalha, mas já é o começo do outro pássaro que nasce imediatamente após a morte. Nem chega a haver intervalo. É o festim da vida e da morte entrelaçadas (CLARK apud ROLNIK, 1996).

Ela realizou a leitura e voltou à vila psiquiátrica antes do dia regular da oficina, pois queria muito escrever no diário sobre a experiência suscitada pelo texto. Apesar de não ser um dia de oficina, eu me encontrava nas dependências da vila, em função de uma reunião com a chefia da UDAPq e a coordenadora do espaço que abrigava a oficina. Pude entregar-lhe o diário, que ficava trancado em um armário do referido espaço, e ela escreveu mais sobre o ovo. Depois conversamos e ela compartilhou seu entusiasmo com que estava compreendendo: o fazer artístico a partir do ovo de Lygia que, em lugar de fragilidade, trazia criatividade para ela. Falei, então, dos procedimentos da Dr<sup>a</sup> Nise da Silveira, de interpretar as obras como possíveis leituras do inconsciente e perguntei se ela não gostaria de ler um texto da terapeuta, falando sobre esta metodologia. Acabei emprestando um volume de “O Mundo das Imagens” (SILVEIRA, 2001) para que ela escolhesse, por si mesma, a leitura de algum texto ou capítulo. Na semana seguinte, ela voltou com o livro inteiro marcado por pequenos pedaços de papel, que serviam para destacar os textos, ou fragmentos de texto, que fotocopiara para ler aos poucos, porque não havia tido tempo para ler muita coisa. Nesse dia escreveu pouco no diário, mas manteve o tema. Na semana seguinte voltou com um texto escrito em folha avulsa e perguntou

se podia copiá-lo no diário, já que era a continuação de seus escritos, resultantes das leituras sugeridas. Sugeri que colasse a folha no caderno, o que ela acatou e se transformou em procedimento recorrente, para os momentos em que escrevia fora da oficina. Partindo dessa produção escrita cada vez mais intensa, fiz uma provocação para que ela se aproximasse do fazer cerâmico, usando o ovo como um possível tema escultórico – perguntei se ela não gostaria de fazer uma série de ovos ocos (feitos por um processo de ocagem, onde o interior da peça é removido) que poderia preencher com textos de sua autoria. A partir daí, ela se tornou ainda mais assídua na oficina e produzimos muitos ovos juntos e ela, com a facilidade da professora de línguas que é (francês), muitos outros textos para o diário. Com o tempo, o tema passou a ser diversificado (ver imagens 41a, 41b, 42a, 42b, 42c, 42d, 43a, 43b).

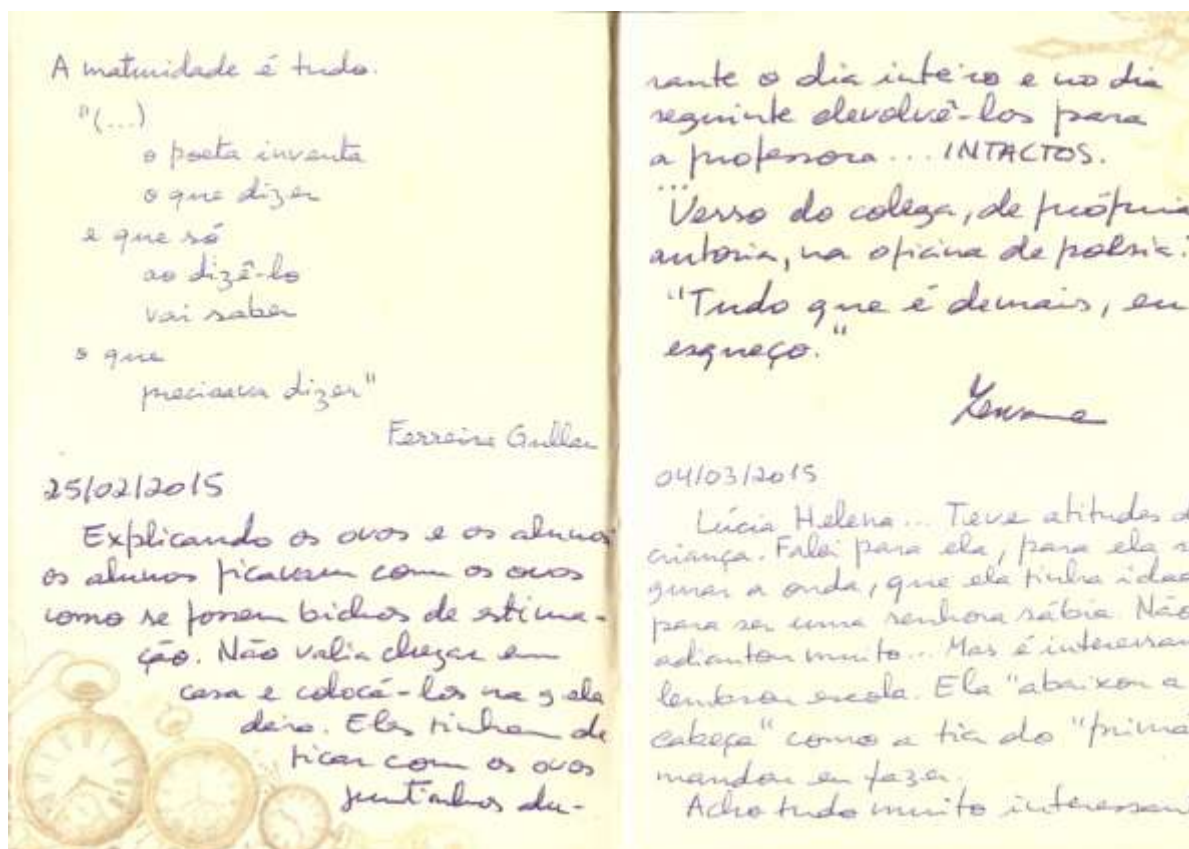


Imagem 41a: Detalhe do Diário Coletivo, 2013-6.

25/02/2015

Explicando os ovos e os alunos: os alunos ficavam com os ovos como se fossem bichos de estimação. Não valia ficar em casa e colocá-los na geladeira. Eles tinham de ficar com os ovos juntinhos durante o dia inteiro e no dia seguinte devolvê-los para a professora... INTACTOS.

Verso do colega, de própria autoria, na oficina de poesia:  
“Tudo que é demais, eu esqueço”.

Imagem 41b: Detalhe do Diário Coletivo: transcrição, 2013-6.



Imagens 42a, 42b, 42c, 42d: Detalhe do processo poético: ovo, 2014-6.

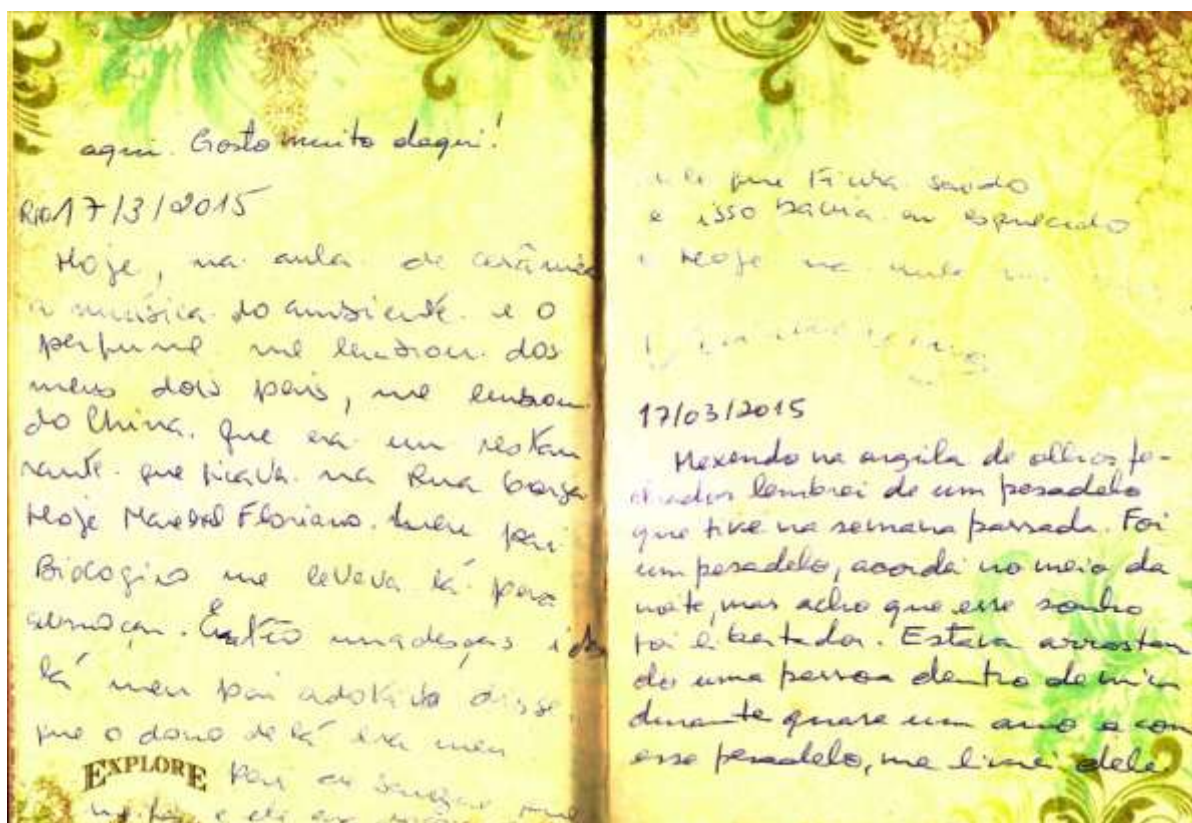


Imagem 43a: Detalhe do Diário Coletivo, 2013-6.

17/03/2015

Mexendo na argila de olhos fechados lembrei de um pesadelo que tive na semana passada. Foi um pesadelo, acordei no meio da noite, mas acho que esse sonho foi libertador. Estava arrastando uma pessoa dentro de mim durante quase um ano e com esse pesadelo, me liberei dela.

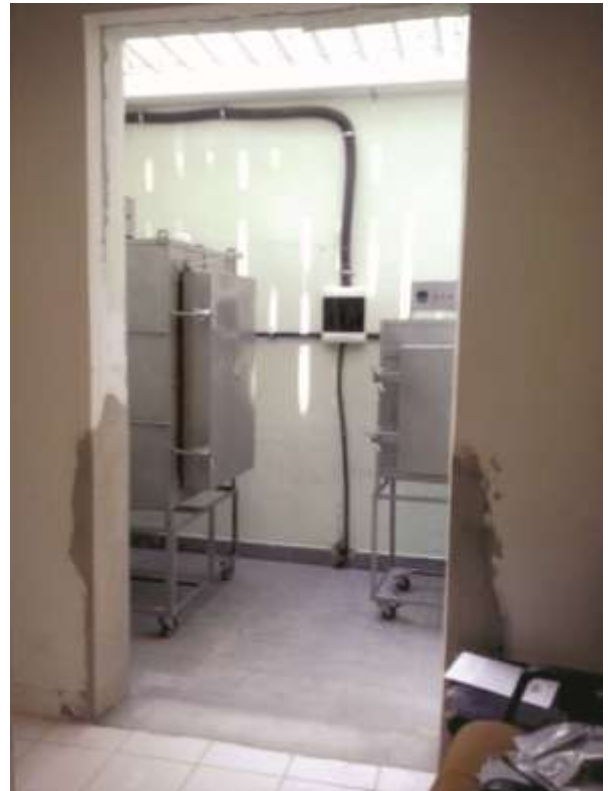
Imagem 43b: Detalhe do Diário Coletivo: transcrição, 2013-6.

A partir de 2014, em função de financiamento obtido com a contemplação de um edital da agência de fomento FAPERJ, pudemos contar com a total transformação do espaço e aquisição de equipamentos e materiais para as oficinas previstas no projeto inicial de cerâmica e construção e edição de imagem. O projeto inscrito neste edital (FAPERJ/Apoio às Universidades Estaduais do Rio de Janeiro) foi elaborado a partir do esforço da diretora e do vice-diretor do Instituto de Artes, com a finalidade de oferecer melhores condições de trabalho para osicineiros, melhorando as condições de efetivação das transmissões (ensino de arte) e experimentação ampla, por parte dos usuários. Colaborei com esta escrita e, principalmente, com o pensamento que estruturou todo o espaço, ao definirmos os

materiais e equipamentos destinados à transformação estrutural que ocorreu posteriormente.

O projeto foi assinado pelo vice-diretor do Instituto de Artes, à época, e quatro professores da UDAPq, ficando a coordenação do projeto assumida pelo vice-diretor do Instituto de Artes. Passar por uma transformação do espaço gerou significados diversos, que contribuíram para a pesquisa, como a importante “prática do espaço” apontada por Michel de Certeau (1994). A oficina de cerâmica foi privilegiada na aplicação dos recursos em função de ter sido definida, pela equipe de trabalho e usuários, como a mais significativa e urgente. Passei, portanto, para a citada prática do espaço desde a sua implementação arquitetônica, em intensa negociação com as equipes de engenharia e arquitetura que atendem o hospital, até efetivar novas metodologias dispondo de material e equipamentos diversos e adequados ao fazer cerâmico.

Pudemos instalar dois fornos de alta temperatura em uma área de serviço que teve seu telhado convertido em um sistema abre-fecha (zetaflex), articulada pela quebra de uma parede com uma sala que abriga o equipamento (argila, ferramentas, peças produzidas etc) (ver imagens 44a, 44b, 45a, 45b). Outra sala, vizinha a esta, foi transformada para cumprir a dupla função de ser sala para atendimento psiquiátrico e abrigar os equipamentos de uma ilha de edição de imagens (ver imagens 46a, 46b,



Imagens 44a, 44b:  
Dois fornos e sala de equipamentos.

46c, 46d). Na sala principal da casa instalamos uma mesa, construída pela equipe de arquitetura do hospital, para as oficinas de cerâmica, que é acompanhada de banquetas com pistão a gás. (ver imagem 47). Esta implementação propiciou uma significativa diversificação da produção, em função da abundância de argila e ferramentas que facilitavam os procedimentos. O grupo que se consolidou no primeiro ano com assiduidade se manteve e isto viabilizou o aprofundamento de poéticas pessoais. Desde a metodologia que era aplicada no ano de 2013 pude ampliar o conceito de materialidade cerâmica, pois, graças às queimas regulares, pudemos passar e reciclar a argila e, em função da abundância de barro, a fazer argila líquida (barbotina).

As técnicas de modelagem sempre foram apresentadas de forma a evitar a frustração gerada pelo usual pouco domínio técnico da modelagem do qual padecem os adultos que não praticam, ou nunca tiveram acesso à argila, antes de chegarem às oficinas. Isto se torna fácil quando abdicamos do objeto como fim e buscamos experiência corporal em seu lugar. A metodologia era a seguinte: no primeiro dia de oficina, após um período de relaxação, com respiração trabalhada e alongamento do corpo, propunha que comesçassem a fazer bolinhas com a mão não proeminente. Explicava que, desta maneira, em função da dificuldade acarretada,



Imagens 45a, 45b:  
Tanque e esmaltes cerâmicos.

passariam a sentir mais a argila e conversar com ela – percebendo a materialidade com todos os sentidos do corpo. Depois, pedia que se deixassem vendar e passavam a fazer as mesmas bolinhas vendados. Ao que geralmente reagiam dizendo que constituía exercício mais fácil. Depois sugeria que modelassem, ainda vendados, um bule. Por fim, pedia que removessem as vendas e modelassem outro bule, agora enxergando. Após muito protesto para remover as vendas, realizavam o último bule e, quase que unanimemente, concordavam entre si que modelar vendados era mais fácil. Assim, removía a proeminência retiniana e demonstrava, através da prática pessoal, que é possível, e fácil, modelar formas com a argila. Esta primeira turma se manteve assídua durante todo o período em que ministrei esta oficina. Eram em torno de dez pessoas. A eles se somaram, ao longo dos dois anos seguintes, algumas outras pessoas de presença constante. Todos os que chegavam recebiam as mesmas proposições, mesmo que de forma variada, no primeiro dia de contato com a argila. O grupo fixo os encorajava, principalmente diante da desconfiança com a venda – regularmente pude ouvir frases encorajadoras como: “Coloca a venda sim - as vozes<sup>42</sup> somem”. Confesso que perguntei, algumas vezes, se as vozes sumiam mesmo. Todas as respostas foram afirmativas. As vendas também serviram para aproximar profissionais que atuavam na Vila Psiquiátrica, por uma questão divertida e prosaica: correu o boato de que eu estava “conseguindo” vendar pacientes, o que,



Imagens 46a, 46b, 46c, 46d:  
Sala de equipamentos multimídia.

<sup>42</sup> Tais vozes constituem sintoma da esquizofrenia – o paciente alega ouvi-las ininterruptamente nos momentos de agravamento das crises.





Imagem 47: Sala principal com mesa e cadeiras.

aparentemente, seria feito impossível no caso das crises de agravamento, onde os pacientes tendem a ficar muito receosos e pouco receptivos. No primeiro dia, notei que se aglomeravam pessoas nas janelas, mas julguei que se devia à novidade que consistia a oficina. Com o tempo, foi-me explicado que as pessoas se aproximavam para conferir o que julgavam impossível – um grupo de pacientes em crise vendados, por opção própria, e produzindo modelagem.

Enfim, este acontecimento levou para a janela uma assistente social que passou a integrar as oficinas. E ela levou uma colega de trabalho, que lembrou de um paciente há muito afastado da vila psiquiátrica e, por isso, sem muito acompanhamento. Ela me procurou perguntando se poderia acompanhar este paciente que, por ter uma síndrome rara, provavelmente apresentaria muitas dificuldades. Mas, mesmo considerando as dificuldades, disse-me que gostaria de tentar levá-lo como um recurso para reaproximá-lo do acompanhamento e tratamento. Aceitei prontamente, observando que, caso ele não apresentasse dificuldades, ela poderia continuar frequentando e aprendendo. Hoje sempre rimos muito desta minha observação, pois ela foi premonitória – apesar de muito comprometimento motor e dificuldade na fala, causados por tremor excessivo e não ritmado, o paciente aceitou participar da oficina. Fato é que, literalmente, desaparecem os sintomas quando ele toca o barro. Em muito pouco tempo, ele desenvolveu técnicas de modelagem pessoais, experimentando uma firmeza nas mãos da qual não desfruta no dia-a-dia. Pude ensinar todas as técnicas que domino e ele escolheu o que mais funcionou para a poética que desenvolveu – uma série de esferas de finíssima espessura, ocas como deve ser a peça cerâmica escultórica –

inspirado pela ceramista Katsuko Nakano. Quanto à sua acompanhante, a assistente social, é hoje uma excelente paneleira, afeita à técnica do acordelado também para bules e xícaras (ver imagens 48a, 48b, 48c, 48d).

A partir do ano de 2014 e até a finalização destas práticas, no início de 2016, coordenei regularmente, em encontros semanais de duas horas, sem nenhuma interrupção, oficinas de cerâmica de alta temperatura onde, também, tratei de arte contemporânea através de aulas expositivas, apoiada por vídeos e publicações que o projeto adquiriu. Recebi, nos anos de 2013 e 2014, informalmente, estudantes de licenciatura em artes, do Instituto de Artes. Já em 2015, recebi uma estudante, formalmente, em estágio docência. Além das oficinas que acompanhou integralmente, ela pôde acompanhar os trabalhos realizados por uma oficina de projeto de extensão do mesmo Instituto, voltada para edição de som e procedimentos de arte sonora, ministrada por professor efetivo do Departamento de Linguagens Artísticas. Esta estudante me presenteou, e a todos os envolvidos no projeto, com um texto livre sobre sua experiência na vila psiquiátrica, relatando o significado alcançado por ela do ato de ensinar arte em um contexto não-formal. Evidentemente o relato desta jovem profissional, prestes a entrar no mercado de trabalho, repleto de encantamento, esperança e disposição emocionou a todos nós (ver anexo B, texto da estudante sobre sua experiência neste estágio docência).



Imagens 48a, 48b, 48c, 48d:  
processos compartilhados.

Este fragmento de metodologia acima descrito tem mais significância pessoal que todo o restante das práticas tratadas nos outros campos de minha pesquisa de doutoramento. É o que mais significativamente demonstra o que pude criar, como uma cerâmica pessoal. Dentro de toda a minha prática cerâmica, é o que há de mais relacional em sentido desdobrado: coloca as pessoas em contato com a materialidade cerâmica e com suas próprias capacidades, que são potencializadas. É cerâmica em estado de potência, pois é argila encarnada, viabilização de corporalidade e poética (ver imagens 49a, 49b, 49c, 49d, 49e, 49f, 49g, 49h, 49i). Incomparável a qualquer série que pudesse conceber em cerâmica ou outra materialidade poética, é minha cerâmica interpessoal, minha cria-ação, mundo interno transformado em coletividade. Para além da materialidade, é minha cosmologia cerâmica.



Imagens 49a, 49b, 49c:  
processos compartilhados.

Ainda sobre a metodologia aplicada, descrevo, o que segue, de forma sucinta e com o intuito de traçar um panorama do ensino de cerâmica de alta temperatura aplicado nas práticas desta pesquisa de doutoramento, como amostragem do mais relevante nos desdobramentos com outras áreas de conhecimento envolvidas – como um glossário dos procedimentos de transmissão e multidisciplinaridade.

### 3.3.3 Técnicas Específicas

- Queima de Baixa Temperatura: consiste na finalização do ciclo cerâmico, ou seja, transformar as peças manufaturadas em argila em peças cerâmicas através de sua submissão ao forno cerâmico à uma temperatura de até 1000°C. Resulta em peças de menor valor agregado, mas com características suficientes para comercialização.
- Queima de Alta Temperatura: consiste na finalização do ciclo cerâmico, ou seja, transformar as peças manufaturadas em argila em peças cerâmicas através de sua submissão ao forno cerâmico à uma temperatura de até 1300°C. Resulta em peças de maior valor agregado, com melhores características de durabilidade, resistência, acabamento refinado e sofisticação estética.
- Acordelado e amassado: técnicas de construção de ampla aplicabilidade, muito utilizadas para grupos de adultos que podem apresentar dificuldades ou limitações motoras. Resultam satisfatoriamente tanto em baixa quanto em alta temperatura de queima. Consiste em realizar cordas de argila que são moldadas e coladas umas nas outras.



Imagens 49d, 49e, 49f:  
processos compartilhados.

- Cola de placa: Técnica de ampla aplicabilidade, demanda mínima capacidade motora de adulto. Resulta satisfatoriamente tanto em baixa quanto em alta temperatura de queima.
- Molde e contra-molde: Técnica que envolve a construção de moldes de peças a serem reproduzidas em série, muito utilizada na fabricação de utilitários como conjuntos de xícaras, pratos, vasos etc. Resulta satisfatoriamente tanto em baixa quanto em alta temperatura de queima.
- Torno: Ferramenta de modelagem para a construção de séries de peças de forma rápida. Consiste em um motor elétrico que impulsiona um disco giratório. Amplamente utilizada na confecção de utilitários para ambas as queimas.



Imagens 49g, 49h, 49i:  
processos compartilhados.

- Processos escultóricos: Amplo grupo de técnicas que viabilizam modelagens para formas variadas, como o corpo humano, animais, vegetais etc. Utilizadas na complementação decorativa das peças utilitárias e, principalmente, na confecção de esculturas artísticas exclusivas, que trazem maior valor agregado.
- Esmaltados: Finalização da peça cerâmica com cobertura impermeabilizadora, tanto transparente quanto colorida, também para

aplicação em interiores. Confere durabilidade, viabiliza o uso em cozinha e decora. Aplicada em ambas as temperaturas de queima.

- Baixas-cobertas: Técnica de cobertura da peça cerâmica com motivos decorativos. Confere durabilidade e decora. Aplicada em ambas as temperaturas de queima.
- Vitrificações (*fusing*): Técnica de cobertura da peça cerâmica e decoração de interiores através da fusão de vidros coloridos. Para baixa temperatura de queima.

### 3.3.4 Equipamentos Técnicos

O ateliê cerâmico necessita, basicamente, de sua matéria-prima (argila) e forno para a transformação da argila em cerâmica. Os equipamentos e ferramentas somados definirão o grau de sofisticação das peças finais e seu valor agregado.

- Mesa grande: Fundamental para todos os procedimentos, principalmente para esticar placas. Pode ser substituída pelo chão, mas haverá dificuldade no procedimento.
- Forro: Recomenda-se a utilização de curvim para forrar as peças e mesas com o intuito de evitar que a argila cole no fundo que a sustenta.
- Placas de madeira: Para o transporte e manuseio das peças de forma segura.
- Torno elétrico: ferramenta já citada e descrita no subitem 3.3.4.
- Forno Elétrico: Equipamento que finaliza o processo de construção cerâmica, onde a argila é transformada em cerâmica. Suas especificações técnicas, locais de fabricação e profissionais de instalação não são problemáticos no mercado nacional e podem ser detalhados em próxima etapa do projeto.
- Ferramentas para modelagem da argila: Sua confecção pode ser agregada à metodologia do projeto. Geralmente são de madeira, acrílico e, ou, plástico. Facilitam os acabamentos mais delicados, esticar as placas, esculpir detalhes etc.
- Ferramentas para esmaltação: para a aplicação dos esmaltes e baixas-cobertas. Consistem em pincéis de tamanhos variados e sprays borrifadores.

### 3.3.5 Equipamento Humano

Partindo da perspectiva da clínica, aponto que por termos, nesta parceria interdepartamental, viabilizado um projeto dentro do sistema único de saúde (SUS) cabe salientar que nos apoiamos nos conceitos adotados pelas novas práticas propostas pelo Ministério da Saúde. O que significa, via de regra, que muitos dos conceitos utilizados na articulação das diferentes áreas envolvidas serviram como dispositivos relacionais no atendimento a usuários (do sistema único de saúde, ou seja, os pacientes) que aprendem a lidar com uma ideia de doença que não é erradicada, mas controlada. Por exemplo, esta ideia de equipe interdisciplinar que construímos vai ao encontro do novo modelo de “rede” proposto pelo Ministério da Saúde na elaboração de seu documento base para gestores e trabalhadores do SUS, divulgado na cartilha intitulada “Humaniza SUS”:

Uma importante bandeira de luta na construção do SUS foi a ampliação da concepção de saúde, que deixou de ser reduzida à ausência de doença. O processo saúde-doença passou a ser compreendido como produto e produtor de uma complexa rede, uma produção social composta de múltiplos fatores. Junto com esta noção ampliada de saúde, a saúde foi afirmada como direito e foi proposta uma nova forma de atenção e gestão: um sistema de saúde universal, integral, unificado e articulado em redes regionalizadas e descentralizadas. A construção de redes tornou-se, então, uma estratégia indispensável que permite criar múltiplas respostas para o enfrentamento da produção saúde-doença (BRASIL, 2010, p. 107).

A proteção do desenvolvimento do usuário em ambiente hospitalar é um problema que demanda estudos e pesquisas dentro de novos paradigmas necessários para uma devida implementação da atual Política Nacional de Saúde, cujo programa inclui conceitos de atenção humanizada, de clínica ampliada e atenção multiprofissional e interdisciplinar (idem, p. 105-9). A atenção humanizada pressupõe um atendimento que transcenda o combate à doença, em que a atuação da equipe atenda às demandas de promoção, prevenção e tratamento de saúde produzindo vida. Portanto, todos os processos físicos, psicológicos e sociais que constituem as experiências de vida e seu desenvolvimento deverão ser considerados – uma vez que o usuário faz parte de um ecossistema dinâmico que inclui a família, o meio social e, no contexto específico ao qual se volta este trabalho, os profissionais que atendem no hospital.

Esta pesquisa e, conseqüentemente, as práticas que constituíram a metodologia aplicada nas oficinas de cerâmica partiu do pressuposto de que, apesar

de não ser possível anular os efeitos do adoecimento e da hospitalização, é possível implementar meios de proteção e prevenção e o ambiente do espaço de arte é um contexto para essa implementação – um lugar para produção de vida. Tencionei problematizar a extensão de tal produção enfatizando possíveis aplicabilidades metodológicas. Se a esta problematização e, por conseguinte, à pesquisa, corresponderem respostas satisfatórias, a mesma poderá ser instrumento de apoio à demanda de produção poética realmente funcional nos hospitais públicos, ambulatorios, CAPS (Centro de Atenção Psicossocial) e demais unidades de saúde, ampliando a clínica e humanizando-a. Poucas pesquisas podem ser verificadas a respeito e, principalmente, com esse objetivo específico de avaliar as possibilidades de um contexto criado em ambiente físico especial, fundamentalmente artístico, nas interações que podem proteger e estimular o desenvolvimento do usuário hospitalizado. Desse modo, essa pesquisa se pretendeu instrumento de ampliação do conhecimento na academia e na prática hospitalar, contribuindo para a saúde dos usuários e suas famílias e, por extensão, dos outros sistemas em que estão inseridos.

Apesar da produção de pesquisas acerca do tema não ser expressiva e a despeito da excelente qualidade das existentes, projetos que envolvem arte e saúde mental no Brasil em unidades psiquiátricas constituem uma longa tradição historicamente reconhecida. Uma das primeiras iniciativas dessa ordem reporta aos anos de 1950, quando no Hospital Psiquiátrico do Juqueri em São Paulo, foram criados pelo médico e crítico de arte Osório César ateliês de pintura e escultura tendo como referência experiências bem sucedidas na França, Itália e nos EUA. Mais tarde, a ação pioneira da Dr<sup>a</sup> Nise da Silveira no Hospital Psiquiátrico Pedro II, no Rio de Janeiro, abriu novos campos de investigação sobre a natureza e resultados de produções poéticas ou estéticas que, ao longo dos muitos anos de atividade do seu centro de artes, afirmaram o inegável valor da arte como instrumento de reabilitação, cidadania e de formação humana. Este pressuposto norteou a criação, dentro do complexo do Hospital Psiquiátrico Pedro II, do Museu de Imagens do Inconsciente e de outros projetos bem sucedidos em outras instituições públicas dedicadas à saúde mental. Desde uma perspectiva mais diretamente aproximada à minha pesquisa de doutoramento, o Instituto de Artes da UERJ, unidade acadêmica dedicada à formação profissional para as diversas áreas nas quais a arte tem interfaces com a educação, com a produção artística ou com a



produção e gestão cultural, compreendeu que parcerias como esta fomentam a criação de novas redes institucionais e validam a perspectiva interdisciplinar – como exige o paradigma da produção científica e cultural contemporâneas. O Instituto apoiou minha pesquisa, portanto, assumindo-a como possível ampliação da abrangência dos estudos sobre a arte e das aplicações de seu ensino e da sua prática na dinâmica da diferença e na força da alteridade. Ampliação voltada para produtos multidisciplinares, como já dito, e avanço das produções teóricas e conceituais, ou seja, na realização prática de ações e resultados concretos e positivos para a comunidade atendida pelo projeto. Especificamente, este apoio se deu, na parceria interdepartamental (Instituto de Artes, UDA de psiquiatria) ao determinar a Unidade de Desenvolvimento Tecnológico (UDT)<sup>43</sup> Laboratório de Ensino da Arte (LEA) como parceira direta, ou melhor dizendo, a parte do Instituto de Artes diretamente relacionada na parceria. Integrante desta UDT, recebi uma bolsa Qualitec<sup>44</sup>, com a qual substituí uma bolsa da agência de fomento CAPES. A Bolsa Qualitec, voltada para os projetos desenvolvidos pelo LEA, me incumbia da pesquisa e oferecimento de oficina na UDA de psiquiatria, entre outras demandas. Assim, vinculei ao LEA a produção de um vídeo curta-metragem (ver anexo C4) que realizei com o apoio dos equipamentos do projeto vencedor do edital supracitado, onde documento a atividade cerâmica de um oleiro expoente no cenário nacional, Seu Tião Paineiras, residente em Tiradentes, MG. Seu Tião é convidado, há algumas décadas, por escolas particulares das capitais de São Paulo e Rio de Janeiro, para dar palestras sobre a história da região de Tiradentes e demonstrar a atividade no torno cerâmico, assim como recebe turmas destas escolas em sua oficina. Realizei algumas visitas a sua oficina, em Tiradentes, para registrar suas atividades, entrevistá-lo e, como ele costuma dizer: “trocar um dedo de prosa”. Os vídeos que realizei foram editados aos poucos, entre as várias visitas que fiz, e foram exibidos

---

<sup>43</sup> As Unidades de Desenvolvimento Tecnológico (UDT's) são espaços físicos dotados de equipamentos que reúnem pesquisa, extensão e serviços e poderão, através do processo seletivo, serem contempladas com Bolsas de Nível Superior e de Nível Médio - Técnico, que terão a duração de até três anos (36 meses). A UDT contemplada deve se comprometer a capacitar o bolsista em sua respectiva área de atuação. "*Pretendemos dar aulas de empreendedorismo, inovação e gestão de projetos*", diz a professora Marinilza. Os certificados das 240 horas totais de atividades de aperfeiçoamento serão emitidos pela Sub-Reitoria de Extensão e Cultura (UERJ, 2016).

<sup>44</sup> O Projeto Qualitec - Profissionais para as Unidades de Desenvolvimento Tecnológico (UDTs) objetiva proporcionar o aperfeiçoamento profissional e a formação acadêmica voltada para utilização dos equipamentos, incluindo-se os laboratórios de alta complexidade e a gestão das incubadoras, por meio do programa de qualificação específico desenvolvido e aplicado pela UERJ (UERJ, 2016).

na oficina de cerâmica, na UDA de psiquiatria, assim como outros artistas ceramistas, como material de apoio à metodologia construída. Houve, por parte do grupo de usuários, a vontade manifesta de realizarmos uma visita a Seu Tião, pois em função da idade avançada, já não viaja mais para outras cidades – o que nos impediu de convidá-lo para falar e demonstrar o feitiço de peças no torno no espaço da vila psiquiátrica. Esta visita não se concretizou em virtude da crise financeira da UERJ – não haveria gasolina para utilizarmos os veículos da instituição, tão pouco verba para alugarmos um veículo terceirizado. Por fim, o vídeo integrou um evento sobre a cerâmica artesanal em Minas Gerais, onde Seu Tião foi homenageado, promovido pelo curso de Artes Aplicadas com ênfase em cerâmica, da Universidade Federal de São João Del-Rey<sup>45</sup>.

Parto do princípio de que a materialidade cerâmica e as práticas a ela destinadas entram em ação como uma plataforma relacional de encontro, contaminação e diálogo entre usuários, profissionais de saúde, artistas, educadores e pesquisadores. Nos encontros, além de colocar em contato os conhecimentos e desejos trazidos pelos participantes, exploro a dimensão tanto da palavra falada quanto escrita, possibilitando um compartilhamento também de memórias. A prática da escrita, na forma do diário coletivo que circulava durante o tempo da oficina de cerâmica, foi apropriada no projeto como um caminho para repensar e propor outros usos do memorial descritivo, já que aqui é coletivo e tem autoria compartilhada. Tanto as metodologias aplicadas ao fazer cerâmico, quanto a voltada para a escrita e a fala, buscam fomentar a reflexão sobre estar no mundo e, também, sobre as relações que se entrelaçam para formar um território propício para produções interdisciplinares. Procurei construir um sistema-percurso para, através de metodologias outras, formadas da indiscernibilidade entre educação/ensino de arte e processo poético, vivenciar com o grupo este percurso, como forma de demonstrar sua viabilidade e concretude como uma pedagogia libertadora.

---

<sup>45</sup> Evento: Fórum de Cultura Popular, com o vídeo intitulado “Tião Paineiras: um mundo entre as mãos” (ver anexo C4).

## 4. CELEIDA TOSTES: ARTE DO FOGO

### 4.1 Arte Atual e Arte Pública de Novo Gênero: ênfase na presença

É muito importante para mim, juntar, sem nenhum caráter panfletário, segmentos diferentes, porque acontece assim. Eu trabalho no morro e eles ajudam. Os alunos do Parque Lage trabalham comigo, meus companheiros de trabalho trabalham comigo e cada um está numa característica dos chamados segmentos; no final são todos iguais. (TOSTES, 1991, p.6, anexo 10 apud SILVA; COSTA, 2014, p.211)

O fato de o corpo ser considerado centro da experiência, ser a referência dos procedimentos artísticos, serve como elo para a mediação que fundamenta os procedimentos da arte pública, hoje, no Brasil. É por vir tensionando a experiência pessoal, através da mediação direta e não objetual nos procedimentos relacionais, que se pode entender que a particularidade hoje, no prescindir o objeto, remonta aos anos sessenta e, especificamente, ao trabalho de Lygia Clark. Enquanto naqueles primeiros processos havia a preocupação dos artistas com a transgressão e a tensão dentro dos parâmetros da arte, atualmente o foco está na dinâmica do encontro, e na diluição da autoria. Nestes procedimentos, o artista prioriza uma mediação que coloque os participantes ativos em relação – com o espaço, com o Outro, com a realidade dada – e o produto final se dissolve, assim como a autoria única. Não há mais ênfase em um artista que assina a obra, mas diversos participantes, com diferentes graus de interação, que são responsáveis pelo acontecimento de um processo. Se a arte relacional, na década de sessenta, rompia paradigmas representacionais, valendo-se da ciência de que a relação com o corpo é definidora da situação pessoal, social e cultural dos espectadores, o que se coloca em prova, na arte atual, é resultado deste paulatino abandono do objeto. Com o desenrolar dos procedimentos artísticos, a presença atuante tomou lugar central na formação de sentido. Sobre esta transição estética viabilizada pelo contexto, Nicolas Bourriaud destaca:

Já não se busca hoje progredir através de opostos e conflito, senão inventar novos conjuntos, relações possíveis entre unidades diferenciadas, construções de alianças entre diferentes atores. Os contratos estéticos e os contratos sociais são assim: ninguém pretende voltar à idade da pedra na

Terra e só se pretende criar *modus vivendi* que possibilitem relações sociais mais justas, modos de vida mais densos, combinações de existência múltiplas e fecundas. E a arte já não busca representar utopias, senão construir espaços concretos (2006, p. 55).

Afirma-se, portanto, segundo Bourriaud, a partir da década de noventa, um procedimento artístico constituído pela relação na cotidianidade. Neste contexto, já não é central a problematização do espaço na arte, mas a busca por viabilizar relações na esfera da vida. Isto é, também, resultante do contexto histórico, demanda da sociedade fragmentária atual, que sinaliza para a arte o desafio para um novo jogo: o espaço a ser ocupado já não pode ser o institucional e a arte ocupa o espaço público, resistindo (como transgredia nos anos sessenta) e atuando coletivamente. É imprescindível observar que Bourriaud torna claro que já não há dissociação, nos procedimentos relacionais, entre contratos sociais e contratos estéticos, ou seja, não se faz possível um projeto de arte autônomo, no sentido clássico da estética. Este espaço concreto a que se refere o autor está na esfera da vida, da cotidianidade e não pode ser desvinculado de uma ética própria de um sistema engajado (em sentido amplo) de produção – entenda-se este como um sistema balizado pelos valores da esfera da vida, que parta do espaço que ocupa, já não mais da arte autônoma e do espaço da instituição arte. Portanto, a produção poética se localiza em um campo onde não há fundamento no espaço expositivo mas, sim, um sistema relacional que se origina na realidade vívida do grupo de participantes.

A estrutura de trabalho, no caso das oficinas de cerâmica no Hospital Universitário Pedro Ernesto e no que será tratado, subsequentemente neste capítulo, foi desenvolvida sob as estratégias adotadas pela estética da arte pública de novo gênero. Apesar de as oficinas de fazer cerâmico e todo o sistema de trabalho do grupo interdisciplinar se localizar, fisicamente, entre os muros de uma vila de casas, dentro do Hospital Universitário Pedro Ernesto, adotou-se o entendimento de que este fazer artístico se dá em uma esfera pública de experiência. Os autores Alexander Kluge e Oskar Negt no artigo “*Esfera pública y experiencia: hacia un análisis de las esferas públicas burquesa y proletaria*” discutem um conceito de esfera pública baseado no termo alemão “*Öffentlichkeit*”, abarcando uma variedade de significados que aludem a sua simplificação na língua inglesa como “*public sphere*”. Assim como neste termo, “*Öffentlichkeit*” denota

espacialidade, os lugares sociais onde os significados se articulam, distribuem ou negociam, assim como o corpo coletivo que se constitui neste processo, “o público”. Mas também denota o critério ou substância ideal, “*glasnost*” ou “abertura” (“*openess*” compartilha a mesma raiz que o termo alemão “*offen*”), que se produz nestes lugares, mas também em contextos desterritorializados mais amplos. Kluge afirmou que um equivalente de “*Öffentlichkeit*” seria “*Glasnost*”, no sentido que designa uma esfera pública que contém experiência, uma esfera pública substantiva que é moral, com consciência. É isto que se faz imprescindível ressaltar. *Öffentlichkeit* é um fenômeno oposto ao privado (KLUGE; NEGT, 2001, p. 228). Como coloca Suely Rolnik:

Vida pública (...) é uma máquina humana que, a partir do confronto de universos múltiplos e variáveis, fabrica diferenças intensivas – matéria prima da produção de tecido social, consistência subjetiva e mapa de sentido, que se produzem simultânea e inseparavelmente. Uma máquina micro e macropolítica que atua, portanto, no intensivo e no empírico. Entendida desta perspectiva, arte pública é aquela que participa desta produção da vida coletiva e isto pode acontecer de muitas maneiras e em qualquer tipo de espaço, inclusive dentro de um museu (...) sua singularidade consiste na inserção em pontos específicos no planeta, os quais são escolhidos exatamente por seu teor de disparidade entre universos e, portanto, por seu coeficiente potencial de transversalidade e de produção de diferença. Intensificar este coeficiente é o alvo de seus dispositivos (ROLNIK, 2003, p. 38).

A atualidade traz questões complexas ao contexto da arte relacional, às formas de criar em coletivo nos mais diversos sistemas empreendidos por artistas que enfatizam a interação, à medida que as relações sociais se complexificam e atuam/afetam as subjetividades. Para o contexto desta pesquisa de doutoramento, portanto, é de vital importância para a função da arte na presente condição reconhecer que suas formas de legitimação vão se auto-construindo à medida que o processo criativo tem o potencial de gerar as devidas desconstruções, tanto na própria reinvenção do cotidiano, quanto nas difíceis articulações do jogo representacional em arte na contemporaneidade. Nos procedimentos relacionais atuais, respeitar as diferenças, como o discurso contemporâneo acentuou nas últimas décadas, já não consegue dar conta das necessidades de representação em arte frente a um mundo onde o simulacro é tomado como realidade. Neste sentido, o processo criativo se expande a formas relacionais que acentuam o convívio, o encontro, o diálogo e a participação como atitudes legítimas. Isto significa viver segundo lógicas que promovam a instalação de outros paradigmas existenciais,

livres de uma normatização hermética para a subjetivação (FOUCAULT, 2006). Não basta respeitar as diferenças e seguir distanciado das formas complexas de subjetivação. Esta fórmula, o Capital Mundial Integrado já realiza por meio de seu aparato técnico-científico-midiático, pelo qual o desejo é manipulado e leva as pessoas a serem mais um número, e um número que deve consumir – o que foi vinculado por meio de imagens pensadas para provocar desejos preestabelecidos. O necessário, então, é entrar em estado de contaminação com o micro-social (ou nano-local, como já apontado), abrir-se a conviver, saber viver juntos, trocando experiências num espaço dialógico que pode ser estabelecido por estratégias relacionais de arte atual. Estas estratégias, complexificadas, como já dito em função das mudanças nas relações interpessoais e artísticas nas últimas décadas, passaram a ser descritas e executadas pelos artistas dos anos sessenta. Como se reitera, ao longo deste trabalho, os procedimentos relacionais de Lygia Clark, assim como de outros contemporâneos a ela, passaram a ser centrais nas poéticas e modos de ser no mundo de vários artistas e isto reverbera, desdobrado, na atualidade. Como coloca o professor José Luiz Kinceler:

O processo criativo na contemporaneidade se implementa quando este abandona o lugar de conforto representacional, o campo específico da arte, e passa a envolver uma série de complexidades que necessitam da articulação constante com o outro, exigem uma percepção atenta no intuito de gerar um interstício cultural, desejam produzir acontecimentos e vivências integrais (KINCELER, 2008, p. 1798).

As formas de representação atuais, que se desdobram entre arte, ensino e vida, nos procedimentos relacionais, advém de processos iniciados, como dito, nos anos 1960, mas que se subdividiram em categorias, ou formas de fazer, a partir dos anos subsequentes. Estas categorizações se fazem relevantes, para o âmbito desta pesquisa, porque viabilizam a inserção de procedimentos específicos ao campo relacional de que se vem tratando. Como adiantado na introdução do presente texto, entre estes procedimentos há mais interesse nos perpetrados por artistas cuja poética envolve características pedagógicas, implícita ou explicitamente.

No caso de Celeida Tostes, mais que explicitar ambas as características, há uma fusão, ou indiscernibilidade, entre poética pessoal e metodologia de ensino. Como será aprofundado, em sua meticulosa investigação das potencialidades das materialidades utilizadas, Celeida transforma método de construção de poética em

pedagogia. Sua metodologia investigativa vira processo, onde vários acontecimentos se sobrepõem em, muitas das vezes, períodos longos sob a mesma temática. Na maioria das sucessões de trabalhos o que ocorre, na verdade, é o desdobramento da pesquisa, cujo projeto final é obter o melhor possível de determinada materialidade. Inclusive abdicando, em alguns casos, do uso mais convencional dos materiais e formas de apresentação. Como no caso de “O Muro”, sucessão da pesquisa realizada para o trabalho anterior “Aldeia”, que foi sucedido por um segundo projeto de “Muro” e que, finalmente, foi sucedido por “Mil Selos” e a produção de cenários e figurinos para o longa-metragem “Quilombo”, do cineasta Cacá Diegues.

Tratando especificamente da argila como materialidade investigada e potencializada por Celeida, tanto como metodologia de ensino, quanto como poética pessoal, pode-se demonstrar que a investigação da materialidade enfatizava o processo, que por sua vez pretendia um produto final de resultado plástico potencializado ao máximo. Por esta estrutura processual chega-se ao fato de a artista ter abdicado de finalizar o ciclo cerâmico na construção poética “O Muro”, ou seja, não queimando os tijolos de adobe que o constituíam. Apesar de inúmeros trabalhos pessoais e, também, experiências de salas de aula onde a queima em forno elétrico foi aplicada com total domínio técnico, especificamente na Universidade Federal do Rio de Janeiro, em alguns casos Celeida abdicou da finalização com a queima, evidentemente como resultado de uma apurada investigação da materialidade que resultaria no desdobramento estético mais adequado – muitas das vezes sem a queima, o que provavelmente fez convulsionar alguns ceramistas e críticos mais “tradicionalistas”.

No processo seguinte, “O Muro” e “Mil Selos”, à frente de uma oficina de queima rústica, ou seja, que finaliza o ciclo cerâmico levando as peças a forno artesanal, alimentado por lenha, a artista realizou, com a assistência de uma equipe de quinze pessoas, milhares de peças. A extensa produção se deu na “Oficina da Terra”, montada em Xerém para a realização dos cenários e figurinos do longa-metragem “Quilombo”. Como descreve a jornalista Raquel Silva:

Para a Oficina da Terra foram construídos dois grandes fornos a lenha, para que Celeida e sua equipe de 15 pessoas transformassem 20 toneladas de terra em dois mil potes de diferentes tamanhos, 500 meio-potes, seis canhões e 300 bolas de munição, dois mil metros de muros, 18 mil telhas e

50 mil contas e botões para pulseiras, colares, cocares indígenas e roupas de época (COSTA; SILVA, 2014, p. 74).

Portanto, o que se pretende destacar e aprofundar é a indiscernibilidade entre artista e educadora em arte, a ênfase no processo investigativo que leva a desdobramentos estéticos potentes e, muitas das vezes, libertadores e revolucionários, tanto no aspecto pessoal quanto no concernente à arte e seus procedimentos. Como coloca Daniela Name:

Celeida transpôs para o seu próprio percurso a ideia de que uma criação pode se emprenhar de outra, que lhe ocupa o lugar como ênfase. A dificuldade para quem analisa uma obra como a dela (ou como a de Lygia Pape ou a de Amélia Toledo) é compreender que certos artistas levam aos últimos estertores a noção de que a vida é um constante “rearranjo de potências”. Se a vida é devir, fluxo e movimento, é bastante complexo exigir constância e coerência de uma obra, sobretudo porque é parte constitutiva da arte o flerte com o caos (NAME, 2014, p. 64).

E, finalmente, o caráter eminentemente relacional que constitui os processos de Celeida Tostes, que efetiva a adesão a uma temporalidade específica (PELBART, 1993) para seus procedimentos coletivos. A ceramista, com inerente domínio do fogo, que ousou abdicar do mesmo para viabilizar processos de ensino em arte e poética pessoal, em procedimentos coletivos, relacionais, que chegaram a envolver milhares de pessoas em uma única proposição – ou ênfase em determinado tema/materialidade investigativo. Como destaca Mauro Costa, após acompanhar um curso oferecido por Celeida:

Em termos "pedagógicos", vejo uma familiaridade evidente entre as práticas de Celeida e as reflexões e práticas de Lygia Clark. Suas aulas nesse curso eram "proposições" como as que Lygia desenvolveu na Sorbonne - no sentido de dar elementos abertos à possibilidades de exploração sensorial-afetiva livre. Uma diferença importante é que ela não abandonava a preocupação com um resultado plástico ao final da experiência. A experiência não é um percurso vivido pelo aluno-artista, um embarcar nos seus devires, visando à socialização-verbalização da experiência, ao final. Ela tem outro endereço: processos de experimentação que resultem ou façam estender possibilidades plásticas, embora funcionando inteiramente fora dos joguinhos de composição da plástica mais conhecida, essencialmente "visual" (COSTA, 1994, p.123).

Para a ênfase no colaborativo, investigativo e eminentemente plástico, a artista se cercou de pessoas em contextos muito diferentes e utilizou metodologias muito variadas. A maneira como ela especifica o processo criativo que constituiu o trabalho “Gesto Arcaico”, apresentado na 21ª Bienal, demonstra ênfase no



colaborativo e preocupação com a metodologia investigativa:

GESTO ARCAICO, nome que encontrei para a ação reflexa da mão quando recebe em seu bojo o barro macio, é o trabalho que apresento na 21ª Bienal Internacional de São Paulo. Foi feito de mutirão. Sem referência de classe, centenas de mãos se identificaram no gesto. Só um aperto, um toque, um amassado. Não há nenhuma intenção de forma, mas cada olho com sua história irá construir um objeto, uma referência. O trabalho realizou-se no presídio Frei Caneca no Rio de Janeiro, no Morro do Chapéu Mangueira, comunidade chamada favela, na Universidade Federal do Rio de Janeiro, no Parque Lage, no Museu de Arte Moderna do Rio, com gente que passava, com doutores da COPPE da UFRJ, com empregadas domésticas, com meninos de rua. Foram gastas quatro toneladas e meia de barro, terra de diversas procedências do Estado do Rio de Janeiro, óxidos de metais, materiais diversos. A apresentação do trabalho, com 20 mil amassadinhos dispostos em três painéis de seis metros por três, e uma roda vermelha no chão, ao centro, confrontam o ato de construção do objeto e a construção da técnica na referência do olhar. Nos milhares de amassadinhos, a mão da criança de um ano se encontra com a mão do presidiário (TOSTES apud COSTA; SILVA, 2014, p. 168).

Celeida teve uma produção extensa, legada de forma muito fragmentada e de difícil organização na atualidade. Após um início de carreira como professora de gravura, vindo de uma formação tradicional, passou por faculdades nos Estados Unidos<sup>46</sup>, onde teve contato com a cultura indígena/xamânica que, como ela mesma comentou em diversas ocasiões, a levou para uma ruptura com o formalismo estético e a realizar um rito de passagem, com a argila - matéria que passou a nortear sua poética. Pode-se dizer, para o que se pretende defender neste contexto de tese, que a artista transformou sua metodologia de ensino, inicialmente formalista, em proposições colaborativas, à medida que passou a enfatizar o processo de investigação/relação com as materialidades tendo como busca final um produto estético, mas desdobrado e complexo, também para sua poética pessoal. Como ela destaca:

A preocupação que o norteia [o projeto] não é a transmissão de técnicas do fazer, mas a descoberta através do fazer, visando à conscientização dos recursos já existentes (...), à relação desta com a matéria-prima e, dentro desse processo, provocar a geração e o resgate da linguagem criativa. (TOSTES, 1988, p.61).

---

<sup>46</sup> No segundo semestre de 1958 embarcou para os Estados Unidos com bolsa de estudos de um ano, especializando-se em educação secundária na Universidade Southern, na Califórnia, e na Universidade New Mexico Highlands, no Novo México. Nessa época fez estágio com a índia Navajo Maria Martinez (1887-1981), descendente dos povos Pueblo do Novo México, conhecida como a Oleira de San Ildefonso. Maria Martinez lhe ensinou o manejo do barro, a mistura do adobe e a cerâmica indígena, e, segundo a própria Celeida, a convivência foi decisiva para a escolha do barro como matéria-prima de seu trabalho (FERREIRA; SILVA, 2014, p. 222).

Pensar a metodologia desenvolvida por Celeida demanda compreender que o fluxo estabelecido entre o interior e pessoal afeta e é afetado pelo contexto, de forma ampla. Como comenta a pesquisadora Katia Gorini:

Essas intermediações entre a arte e as relações socioculturais revelaram indícios de sua experiência de vida e atuação política através de suas obras. Como reflexo, trouxe novas possibilidades artísticas rompendo os limites do uso da técnica da produção cerâmica como uma produção artesanal. Isto é, serviu-se do barro e da cerâmica como expressão artística contemporânea, valorizando todo o processo de conhecimento adquirido ao longo de sua trajetória diretamente envolvida com as questões que residem nas artes plásticas, educação e ação comunitária popular. Com isso, o processo de trabalho de Celeida, considerando-a uma artista engajada em projetos artísticos e sociais, resulta em uma produção dominada de realidade. Sua obra vai para além do reflexo no objeto, considerando o trânsito de seus projetos entre as fronteiras da cultura popular e erudita (GORINI, 2014, p. 207).

A coletivização dos procedimentos, muitas das vezes gerando atravessamentos de estratos sociais, em um momento de abertura política, onde a tendência intimista do ateliê solitário de artista dava lugar para os encontros na esfera pública, sempre teve um caráter de grandiosidade – envolvia muita gente e ocupava muito espaço e, principalmente, gerava produtos de complexidade ímpar. Como comenta o artista Luiz Aquila:

Outro aspecto interessante é que a arte brasileira, até a geração de vocês [de Ricardo Ventura e de Jorge Emmanuel], sempre foi muito ligada às questões materiais. (...) Então, um trabalho que transcende a si próprio, como o de Celeida, era completamente novo na arte brasileira. É um trabalho que não termina, não se encerra em si mesmo. Em minha própria obra, você olha um quadro pronto e ele não é mais do que isso: um quadro. Não pretende ir além – tê-lo feito assim já foi, para mim, um esforço. Mas para Celeida a obra era parte de um processo que estava em permanente andamento, e que envolvia o outro [a alteridade]. No caso dos nossos amigos do ateliê da Lapa, eles tinham sim um processo em andamento, mas este não envolvia o outro. Essa é a diferença (AQUILA; EMMANUEL; VENTURA, 2014, p. 16).

A magnitude dos processos, a temporalidade assumida e a multiplicidade envolvida na construção da poética/metodologia de ensino de Celeida vão ao encontro das especificidades concernentes a uma categoria de arte advinda das complexificações dos processos relacionais iniciados nos anos 1960 - ser tratada a seguir.

## 4.2 Prescindir do objeto - acontecimento

Despojei-me  
Cobri meu corpo de barro e fui.  
Entre no bojo do escuro, ventre da terra.  
O tempo perdeu o sentido de tempo.  
Cheguei ao amorfo.  
Posso ter sido mineral, animal, vegetal.  
Não sei o que fui.  
Não sei onde estava. Espaço.  
A história não existia mais.  
Sons ressoavam. Saíam de mim.  
Dor.  
Não sei por onde andei.  
O escuro, os sons, a dor, se confundiam.  
Transmutação.  
O espaço encolheu.  
Saí. Voltei.  
(TOSTES, sem dados apud COSTA; SILVA; 2014, p.52)

Um dos conceitos que surge após a complexificação processual iniciada nos anos 1960 é o de arte pública de novo gênero (tradução de *new genre public art*) colocado pela artista e crítica Suzanne Lacy no livro “*Mapping the terrain*” (1995). O termo “*new genre public art*” foi inaugurado pela artista e designa as novas práticas artísticas, para ela emergentes a partir dos anos oitenta. Sob este termo estão as práticas onde as estratégias públicas de engajamento são consideradas fundamentais na constituição do procedimento de arte, entendendo este caráter parte essencial de uma linguagem estética que busca atuar junto à realidade. Nos procedimentos concernentes à esta pesquisa que serão tratados neste capítulo,

foram criados sistemas colaborativos que partiram desta cotidianidade, visando realizações naturalizadas dentro dos espaços criados – já que se contou, também, com processos expressivos de não-artistas. A arte pública de novo gênero, segundo Lacy, se apropria de diversos meios, como o uso e construção de objetos, equipamentos urbanos ou dispositivos tecnológicos, para comunicar e interagir com um público amplo e diversificado sobre questões relevantes e, ou, motivadores comuns deste público. Ainda de acordo com a autora, além de diluir os limites da arte e buscar inovações na própria forma, esta categoria adicionou uma nova sensibilidade sobre os papéis do espectador, nas estratégias sociais e na efetividade dos trabalhos. Há que se destacar que, diferentemente dos procedimentos tratados anteriormente, estes sistemas adotados atuam sob a ênfase do contexto da esfera pública, do compartilhado para criar novos significados coletivamente neste âmbito.

Esta aproximação de artista e público, em ações onde a interação é fundamental para seu funcionamento, tem uma influência que transforma os papéis e funções destes dois agentes constituintes do jogo representacional da arte. Resumidamente, o sistema adotado pelo artista, e do qual se valeram as práticas adotadas para esta tese, em oficinas, é de posicionamento do (a) artista, professor(a) de artes, como mediador(a) ou propositor(a) de situações junto a um grupo de pessoas que, sendo consideradas de suma importância para a realização de uma proposta, se tornam co-autoras nesta e todos atuam em afinidade com as preocupações do contexto onde se situam. Os resultados desta relação não se limitam mais a objetos e/ou produtos materiais, mas se situam como dispositivos relacionais, ou seja, procedimentos ou maneiras de fazer – que possuem ênfase na relação que promove o encontro. As características de possíveis objetos gerados importam menos que a maneira como os processos de interação entre envolvidos são estabelecidas e quais outras relações são construídas (ou desconstruídas) neste sistema. Segundo Lacy (ibidem), o objeto de arte se colocava anteriormente como uma ponte entre artista e espectador, mas ainda os mantinha separados, deixando um espaço vazio. Nos trabalhos de arte pública de novo gênero este espaço é *“preenchido com a relação entre artista e público, priorizada nas estratégias de trabalho do artista”* (ibidem, p.35) e ainda, para muitos autores, professores e artistas, este relacionamento se torna o próprio trabalho de arte. Nesta aproximação entre a ação do artista e a reação do não-artista, as suas próprias presenças levam ao surgimento de situações onde a separação entre arte e

cotidianidade se torna mais diluída, sem contornos muito bem definidos. Para o autor Nicolas Bourriaud (2006) este espaço vazio, a distância entre artista e público, é justamente o interstício destinado à ocupação da arte atual, que coloca todos os participantes em diálogo. No caso específico das práticas adotadas na vila psiquiátrica, já tratadas no capítulo anterior, há uma rede de relacionamentos consistente viabilizando procedimentos artísticos sob uma mentalidade de espaço público. O grupo formado conta com produtores de material representacional criativo, expressivo e consequentes desdobramentos estéticos. Todos os participantes, não-artistas (usuários, servidores, técnicos e médicos), são agentes no sistema artístico adotado – o que gera uma certa indefinição nos papéis e diluição do cotidiano com o processo criativo. Não se pretende, aqui, sugerir uma relação dicotômica entre cotidianidade e criatividade, mas sim, mostrar que esta indefinição dos limites é intensificada neste sistema de arte.

Diferenciando-se do que se entendia até então como arte pública, muito identificada com bibelôs decorativos de remetimento histórico, como as estátuas, para Lacy este novo procedimento de arte se define como:

arte visual que se apropria dos meios tanto tradicionais quanto alternativos para comunicar e interagir com um público amplo e diversificado sobre questões de extrema relevância a estas pessoas – é baseado no engajamento. (...) Tensionando limites, [estes] artistas (...) inovam na forma de atuar, mas adicionando novas sensibilidades sobre [a questão] do espectador, das estratégias sociais e da efetividade (...) (LACY, 1995, p.19-20).<sup>47</sup>

Esta indefinição dos limites é, também, abordada por Reinaldo Laddaga (2006, p.21). Para este autor, a arte atual está tomada por uma proliferação de projetos onde são iniciados, ou intensificados, processos abertos de conversação com a preocupação em dilatar o tempo e o espaço das experiências propostas (ibidem, p.21). Projetos nos quais formas e contornos vão surgindo lentamente, constituindo uma “estética emergente”, através dos mais diferentes meios e que, por estas características, provocam uma constante instabilidade nos limites e regras da arte. Estas características poderiam ser confundidas com práticas da educação que também utilizam a arte como um meio, mas tais projetos estão mais interessados nos processos, agenciamentos e negociações na construção de “modos de vida

---

<sup>47</sup> Tradução nossa.

social artificial” (ibidem, p.13). Artificial se explica, como já explicitado no capítulo 2, pelo fato de estes processos possuírem um caráter improvável de realização, dentro dos parâmetros dos saberes comuns. Estes processos se desdobram em comunidades experimentais, onde o que importa é não só a maneira como se organizam os saberes e informações, mas se pautam na capacidade destas comunidades de improvisar e lidar com o imprevisível (ibidem, p.14-5). Estes *modus operandi* são também destacados por Nicolas Bourriaud, que insiste na característica relacional como fundamental nestes tipos de trabalhos de arte. Segundo Bourriaud:

Hoje, depois de dois séculos de luta pela singularidade e contra os impulsos de grupo, há que se lograr uma nova síntese que poderia nos preservar do fantasma da regressão à obra. Utilizar novamente a ideia do plural é para a cultura contemporânea, que resulta da modernidade, a possibilidade de inventar modos de estar juntos (...) já não é a emancipação dos indivíduos o que se revela como mais urgente, se não a emancipação da comunicação humana, da dimensão relacional da existência (ibidem, p. 73).

Nota-se, então, que as formas de proceder possuem extrema importância em tais processos, pois além de fundarem as bases das relações com o meio externo onde são desenvolvidas, estabelecem internamente as dinâmicas entre os agentes envolvidos e acabam formando propostas diferenciadas de organização e ação destes grupos. Nas palavras de Laddaga (ibidem, p.15): “[estes procedimentos] implicam colaborações entre artistas e não artistas”. Nesta síntese, pode-se notar a ênfase no nivelamento relacional entre artista e público. Mesmo que ainda haja uma separação, que diz respeito ao conjunto de intenções e finalidades que cada um possui dentro deste tipo de envolvimento, a relação entre as partes se torna essencial para que qualquer projeto aconteça. Portanto, como artista proponente das oficinas, para o contexto desta pesquisa de doutorado, a pesquisadora atuou efetivamente como uma mediadora que, possuindo conhecimentos específicos acerca da materialidade cerâmica, colaborou para um fazer coletivo que compartilhou autoria – de objetos, imagens fotográficas, vídeos, músicas, textos poéticos e, em última instância, de pesquisa acadêmica.

Grant H. Kester (2006, p.11) também aponta para o caráter colaborativo e coletivo de práticas artísticas, onde “*artistas colaboram com indivíduos e grupos de outras subculturas sociais e políticas*”. Ele também ressalta a dimensão pedagógica explícita que estes projetos envolvem, utilizando-se de oficinas como espaço

mediador de interação entre envolvidos, se distinguem de outras práticas em arte pelo fato de não se basearem na produção exclusiva, ou primordialmente, de objetos.

Desta maneira, outro aspecto que ganha bastante importância é o contexto não somente físico, mas humano e social onde estes processos colaborativos acontecem, surgindo daí o termo “arte contextual”. Segundo Paul Ardenne, este termo foi cunhado pelo artista multidisciplinar e teórico polonês Jan Swidzinski em 1974 ao teorizar e propor uma nova maneira de elaborar a prática artística em relação com a realidade (ARDENNE, 2006 apud PARRAMON, 2007, p.13). Ardenne também assinala que a relação entre artista, obra e público fica sem um desenho fixo, sendo redefinida em função do grau de comprometimento que cada caso adquire (ibidem, p.13).

Com o conjunto de conceitos acima citados pretende-se fazer notar como a colaboração, o nivelamento entre agentes de origens diferentes e a atenção ao contexto do outro, em um processo artístico, se tornam fundamentais para sua execução. Por sua vez esta aproximação e este contato trazem questões mais complexas, sendo que os desejos e ações de artistas engajados e comprometidos com tais preceitos marcam somente o início de um processo com múltiplas variáveis (situações, desejos, contextos, relações etc).

Para não incorrer na adoção de um pensamento historicista e linear, que culminaria na conclusão errônea de que arte pública de novo gênero brasileira é fundamentalmente ativista, por se iniciar em um contexto histórico onde prevalecia a problemática do momento político (ditadura militar) há que se colocar que dicotomias (natureza *versus* razão, fenomenologia *versus* semiótica) sempre estiveram presentes na arte e hoje permanecem nos objetos vistos em galerias contemporâneas e em toda sorte de coleções atuais. Ou seja, houve tensões conceituais e práticas e não houve evolução lógica e única que culminasse no prescindir o objeto. Para este trabalho, no que se refere à discussão formal, a arte pública de novo gênero, no Brasil, acontece entre tensões desde os domínios conceituais e procedimentos práticos, em um ambiente onde todos atuam, em uma dinâmica de sobreposição alternante, não sendo resultado de um processo linear e não se restringindo à prática ativista. Portanto, o conceito de artista mediador, ou propositor, deve ser colocado desde um entendimento estético, contaminado pelas

esferas social e política.

Desde os anos sessenta, com Lygia Clark, e outros artistas, a arte relacional reivindica uma atualização para o conceito de experiência estética que se refere à imanência do objeto desde que meio para a liberdade de seu experienciador. Proporcionando transcendência, através da imanência, chegava-se a uma dinâmica de alteridades coexistentes possíveis. Esta diversidade, dada pela experiência estética voltada para o corpo, legou para as décadas seguintes a possibilidade de superar o pressuposto de que a liberdade é acontecimento advindo de tensão dicotômica entre subjetividade e racionalidade, ou emocional e racional. Assim, ao prescindir do objeto hoje, reafirma-se a possibilidade do Outro, enquanto ser pleno, diferente e parte integrante de uma estética que ocupa o espaço público em comunicação, viabilizando relações. Esta abertura para o Outro, para a diferença e o encontro, tão presentes no trabalho de Lygia Clark, que, em meio a um contexto de discussão dos parâmetros da arte, se voltou para discutir as pessoas, na vida, foi um prenúncio realmente histórico para o nivelamento relacional que se testemunha nos procedimentos colaborativos hoje. Quando Lygia colocava que “todo homem é criador” sinalizava para a abertura da experiência estética para além da ideia de arte fechada em si mesma, autônoma. Lygia acrescentava o Outro, o seu “espectador participante” à arte e a um processo que já não lhe pertencia exclusivamente, no qual abdicara da autoria. Novamente se verifica que o que Nicolas Bourriaud coloca para a arte relacional dos anos noventa, atualiza a artista:

Na medida em que a obra representa a ocasião de uma experiência sensível baseada no intercâmbio, deve submeter-se a critérios análogos aos que constituem nossa apreciação de qualquer realidade social dada. A base da experiência artística hoje é a co-presença dos que olham e a obra, seja esta efetiva ou simbólica. A primeira pergunta que deveríamos fazer-nos diante de uma obra de arte é: Me dá a possibilidade de existir diante dela, ou, ao contrário, me nega enquanto sujeito por não considerar ao Outro em sua estrutura? O espaço-tempo sugerido ou descrito por esta obra, com as leis que o governam, corresponde a minhas aspirações na vida real? (ibidem, p. 69-70).

Ela colocava em discussão os aspectos constitutivos da obra e caminhava para uma discussão da forma fora do objeto. A artista se debruçava sobre questões que constituíram, duas décadas mais tarde, a base do projeto de estética relacional.

Portanto, pensar o contexto do sistema de arte participativa adotado na vila psiquiátrica do Hospital Universitário Pedro Ernesto significa considerar as várias



esferas pública, pedagógica e interdisciplinar envolvidas – uma multiplicidade de atravessamentos que gerou resultados interdisciplinares nas instâncias de ensino e pesquisa tanto de arte, quanto de saúde e assistência social. Tal contexto, dado no âmbito da instituição pública de ensino e pesquisa em arte e saúde, desdobrado pelo sistema de arte adotado na formação de significados na esfera pública – em última instância, um contexto social atravessado pela prática de um espaço heterotópico.

A teórica Suzanne Lacy ressalta as qualidades destes novos papéis para o artista, alertando sobre os cuidados necessários quando se trata com contextos sociais (1995, p.39). Ela cita os escritos do artista Allan Kaprow para afirmar: “*artista como educador é uma construção que decorre de intenções políticas*” (ibidem, p.39). Mas o próprio Kaprow é ainda mais radical no seu texto “A educação de um des-artista”, de 1972:

Só quando artistas ativos deixem voluntariamente de ser artistas poderão converter suas habilidades, como dólares em ienes, em algo que o mundo pode empregar: em jogar. O jogar como moeda corrente. A melhor forma de aprender a jogar é com o exemplo, e os des-artistas podem dá-lo. No seu novo papel como educadores, tudo o que eles têm que fazer é jogar como antes o faziam sobre a bandeira da arte, mas entre aqueles aos quais não lhes interessa dita insígnia (2007, p. 68).<sup>48</sup>

Kaprow constrói, na citação acima, paradoxos e inversões interessantes, muito próximos ao que Lygia trazia com suas proposições, ou antes ainda, com seu conceito de “ato”, após “Caminhando”: ser artista é poder deixar de ser artista ou o ato de jogar, como uma opção pela ludicidade, como forma de desestruturar o fazer artístico. Ele comenta, ainda neste texto, sobre este deslocamento do papel de artista em direção à uma visão ampliada:

Um professor *atua* como professor, e soa como tal. Um artista obedece certos limites herdados de percepção, que determinam como se vive e constrói a realidade. Porém novos nomes podem ajudar nesta transformação social. Realocar *artista* por *jogador*, como se se adotara um pseudônimo, é uma maneira de alterar uma identidade fixada. E uma identidade transformada é um princípio de mobilidade, de ir de um lado a outro (ibidem, p. 69, grifos do autor).

Relacionando as considerações sobre arte e educação, colocadas por Lacy e

<sup>48</sup> Tradução nossa da edição em espanhol. Ricardo Basbaum (2013, p.168) traz o termo “*un-artist*” traduzido como “an-artista”, visando manter a homofonia com o termo “*anarchist*” (anarquista), sugerido pela grafia original de Kaprow, ou seja “*unartist/anarchist*” – an-artista/anarquista.

Kaprow, tal engendramento aponta para a definição das formas possíveis de relacionamento entre educador/artista e educando/participante. Neste sentido, pode-se ir ao encontro das teorias sobre educação do autor brasileiro Paulo Freire. Em sua vasta bibliografia, o que interessa, mais especificamente, para esta pesquisa é seu modelo que propõe uma relação realmente horizontal entre educador e educando. Ele enfatiza a necessidade de respeito ao conhecimento que o educando traz para a escola, visto ser ele um sujeito social e histórico, e da compreensão de que *“formar é muito mais do que puramente treinar o educando no desempenho de destrezas”* (Freire, 1996, p.15). Define essa postura como ética e defende a ideia de que o educador deve buscar essa ética, a qual chama de "ética universal do ser humano" (ibidem, p. 16), essencial para o trabalho docente. Deixa claro que o ensino não depende exclusivamente do professor, assim como aprendizagem não é algo apenas de estudante:

Não há docência sem discência, as duas se explicam, e seus sujeitos, apesar das diferenças que os conotam, não se reduzem à condição de objeto, um do outro. Quem ensina aprende ao ensinar, e quem aprende ensina ao aprender (ibidem, p. 25).

Demonstra, assim, que o professor não é superior, melhor ou mais inteligente, porque domina conhecimentos que o educando ainda não domina, mas é, como o estudante, participante do mesmo processo da construção da aprendizagem.

Há ainda uma conscientização política muito latente em sua obra, que em toda a sua extensão afirma, subjacentemente, que a proposta educacional possui caráter político de forma indissociável. Afirma Freire:

Estamos convencidos de que, qualquer esforço de educação popular, esteja ou não associado a uma capacitação profissional, seja no campo agrícola ou industrial urbano, deve ter [...] um objetivo fundamental: através da problematização do homem-mundo ou do homem em suas relações com o mundo e com os homens, possibilitar que estes aprofundem sua tomada de consciência da realidade na qual e com a qual estão (ibidem, p. 52).

O desafio da educação, colocado por Freire, pode ser associado a algumas estratégias e modos de fazer da arte tratadas nesta pesquisa, como arte pública de novo gênero, arte socialmente engajada ou mesmo a estética relacional. Esta “tomada de consciência” de que trata o autor remete às proposições que tencionavam atuar na formação das subjetividades em Lygia Clark, no sentido de

“tomar consciência de si”, como um “cuidado de si” para, após, cuidar do Outro, no que propõe Foucault (2006) como o caminho para a construção de uma ética voltada para si.

Neste sentido, a professora e artista Celeida Tostes<sup>49</sup>, através de sua poética indissociável de suas práticas de ensino, constrói um caminho que se inicia na sua corporalidade pessoal e se desdobra para o fazer coletivo. Como coloca a pesquisadora e teórica Daniela Name:

Na faculdade, Celeida foi aluna de Oswaldo Goeldi no curso de gravura em metal. Seus primeiros trabalhos como artista são gravuras e desenhos e, desde esse início de carreira, suas atividades como artista e professora acontecem concomitantes e em uma espécie de sistema de mútua influência. Celeida nunca deixou de estudar – e ensinar era mais uma forma de aprender (NAME, 2014, p. 54).

Pesquisar Celeida demanda, antes de tudo, aceitar a multiplicidade e a observação intensa. Sua metodologia, voltada para a libertação dos processos criativos pessoais, deu-se em várias instâncias, institucionais e sociais, tratando do procedimento poético como uma maneira de libertação e crescimento pessoais. Formou muitos artistas da geração oitenta do Rio de Janeiro, assim como os colocou em processos relacionais com não-artistas. Seguindo com Daniela Name:

No Parque Lage, Celeida vai ter papel fundamental no processo de formação de uma imensa geração de artistas. Mas também vai poder desenvolver o próprio trabalho no contato com esses jovens alunos. Quando falo do “próprio trabalho” é preciso frisar, aliás, que não estou me referindo apenas a esta ou àquela peça em cerâmica, a esta ou àquela experiência. No caso de Celeida, sua atividade como professora também é obra e ateliê fundidos em uma única vereda. A ênfase no processo, apenas recentemente estudada mais profundamente pela crítica de arte, é a matriz da pesquisa da artista (Ibidem, p. 57).

---

<sup>49</sup> Celeida era formada em Belas Artes pela EBA/UFRJ, realizou mestrado na Universidade do Sul da Califórnia em San José; estudou cerâmica com Tom Hudson, na Cardiff School of Arts; fez cursos de antropologia, como ouvinte, no Museu Nacional (RJ). A Artista estudou e trabalhou na Escolinha de Arte do Brasil, entre 1955 e 1957. Como educadora, atuou, em 1972, no “Projeto Como somos”, desenvolvendo uma metodologia do tato aplicada como possibilidades de comunicação e de potencial poético aplicadas aos estudantes do Centro Educacional de Niterói - uma escola experimental pública da Fundação Brasileira de Educação. Foi professora da Escola de Artes Visuais do Parque Lage a partir de 1975, onde montou a Oficina Artes do Fogo. Em 1980, criou o projeto “Formação de Centros de Cerâmica Utilitária nas Periferias Chamadas Favelas” instalando o plano piloto na comunidade do morro do Chapéu Mangueira, no Leme. Iniciou a carreira docente na Escola de Belas Artes na Universidade Federal do Rio de Janeiro em 1988 como professora convidada pelo Departamento de Desenho Industrial e em 1989, implementou o “Centro de Integrado de Cerâmica EBA/FAU – UFRJ”. Posteriormente, foi professora efetiva desta Unidade até 1995.

Como já tratado ao longo do texto, é comum, a partir dos procedimentos de arte dos anos sessenta uma indefinição dos papéis e limites entre os envolvidos, advindo, para o artista, diversas formas de atuação. No caso de Celeida Tostes, os papéis de artista/propositora e professora e suas metodologias, tanto de ensino, quanto de poética pessoal, ficam sem delimitações definidas. Muitos são os relatos que incluem esta fusão artista/professora e recorrente é a ênfase à personalidade de Celeida. Como destaca o professor Mauro Costa:

Celeida não falava muito de teoria separada da prática e dos materiais com que se estava lidando. Sua preocupação, quando intervinha, era discutir a resolução do que se estava construindo ali na hora. As perguntas mais conceituais chegou a indicar leituras: René Huyghe, Paul Klee, Mircea Eliade, livros científicos sobre cristalografia ou a teoria de Lucrecio "De Rerum Natura"; o livro de James Gleick sobre as teorias do caos, ou Merleau-Ponty... (COSTA, 1994, p.123)<sup>50</sup>.

Durante sua atuação profissional, Celeida se relacionou e formou um número considerável de pessoas, mas escritos e pesquisas sobre sua produção são escassos. Mais especificamente tratando de pesquisa acadêmica, podem-se considerar cinco dissertações de mestrado<sup>51</sup> e uma tese de doutorado<sup>52</sup> que teriam a artista como tema central. Também se considera alguns textos de teoria e crítica de arte e, finalmente, a publicação financiada por um prêmio FUNARTE, de 2014<sup>53</sup>. Faz-se necessário destacar esta escassez para apontar o problema de receptividade

<sup>50</sup> Sobre esta mistura entre teoria e prática, em ambiente de sala de aula/ateliê ver o anexo C5.

<sup>51</sup> ALMEIDA, Flávia Leme de. **Mulheres Recipientes**: recortes poéticos do universo feminino nas Artes Visuais. Dissertação de Mestrado. Programa de Pós Graduação em Artes, área de concentração em Artes Visuais, Linha de Pesquisa em Processos e Procedimentos Artísticos. Universidade Estadual Paulista – Instituto de Artes, São Paulo, 2009.

HENNING, Isabel. **O ventre da terra**. Dissertação de mestrado. Programa de Pós Graduação em Artes Visuais, Linha de Pesquisa Imagem e Cultura. Escola de Belas Artes, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2008.

INFANTE-CLEBER, Rosaly Salles. **Mulheres, memórias e imagens** – artesãs do Chapéu Mangueira. Dissertação de Mestrado em Psicologia Social. Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 1994.

RODRIGUES, Maria Regina. **Passagem pela semiotização da obra de Celeida Tostes**. Dissertação de Mestrado. Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 1998.

SILVA, Raquel M. **O relicário de Celeida Tostes**. Programa de Pós Graduação em História, Política e Bens Culturais. Mestrado em Bens Culturais e Projetos Sociais. Fundação Getúlio Vargas, Rio de Janeiro, 2006.

<sup>52</sup> RODRIGUES, Maria Regina. **Obras em processo**: interações comunicacionais no processo de criação de duas ceramistas brasileiras. Tese de Doutorado. Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 2004.

<sup>53</sup> Prêmio Procultura de Estímulo às Artes Visuais 2010.

para suas práticas, tanto artísticas quanto pedagógicas, como inerente aos procedimentos relacionais - e já comuns desde os anos sessenta. A metodologia construída por Celeida, muitas vezes citada de forma indissociável de sua personalidade tida como forte, levava os participantes (estudantes e não-artistas) a um mergulho nas próprias potências e, principalmente, fragilidades. A jornalista e pesquisadora em arte, Raquel Silva (2014), aponta para uma característica “arqueológica” nos procedimentos de ensino de Celeida, no sentido de uma arqueologia de si mesmo, na busca por motivadores e interdições pessoais que atuassem na formação das poéticas dos envolvidos. Nos relatos feitos para a tese<sup>54</sup> do professor Mauro Costa (1994) alguns estudantes destacam que a metodologia era aplicada para remover o medo de errar do processo de construção de poética. Como descreve Claudio Ricci, monitor do curso 3D, no Parque Lage:

Então, hoje, eu percebo que era mais estímulo do que propriamente uma informação que ela me dava. Ela me estimulava muito a investigar, a buscar e fazer. E procurar sempre observar o resultado daquilo: um corte que se desse num pedaço de barro, ou de madeira, numa folha de papel, qualquer coisa, depois observar. Não ter preocupação em como fazer e sim com o resultado daquilo que foi feito. Nesse ponto, a Celeida foi realmente super legal porque você sai daquele padrão acadêmico de pesquisar no seu trabalho de plástica, né? Você sai daquele processo de ficar pensando, pensando, pensando, aí vai lá e experimenta, experimenta, mas não vê o resultado: um corte que você dá que sai errado, que tem uma mágica mas você deixa de lado porque está errado, não é aquilo. E isso que a Celeida faz é outra coisa, tem a ver com o processo de hoje em dia, com o tempo que se tem pra se trabalhar, hoje. Eu acho que ajuda muito... isso dá uma abertura, você busca o inusitado mesmo do próprio trabalho(...) Saber aproveitar o improvisado, aproveitar mesmo o erro(...). Como se fosse assim, nada é a toa. Aconteceu, então vai fundo nisso. Isso te permite errar, te tira o medo de errar... Você faz as coisas sem ter preocupação em errar, porque o erro acaba sendo um acerto... E isso é muito legal (RICCI apud COSTA, p. 138, 1994).

Celeida utilizava, como metodologia, processos de sensibilização a partir da investigação de várias materialidades e intensificava a observação dos resultados não como quem buscasse um produto final *a priori*, mas como forma de alcançar todas as potencialidades poéticas possíveis na relação entre materialidade e executor. Apesar de ser renomada ceramista, de profundo e notório conhecimento técnico, fazia da argila mais um de seus dispositivos metodológicos, assim como o lixo da cantina do Parque Lage, papéis celofane e toda a sorte de materialidades.

<sup>54</sup> Para sua pesquisa sobre Celeida Tostes, Mauro assistiu um de seus cursos no Parque Lage – intitulado por ela de 3D (Três Dimensões). Segundo ele “*para observar o seu trabalho educativo com os artistas. Isto foi no primeiro semestre de 1990*” (COSTA, 1994, p. 121).

Como relata Mauro Costa:

A uma aluna que lhe pediu várias vezes para falar sobre como trabalhar com argila, Celeida disse para procurar um barranco e colher um balde de barro e levar para casa e peneirar e deixar n'água para decantar, e enfim, todas as orientações sobre como preparar a argila, e que quando a argila estivesse pronta, tirasse a roupa e se cobrisse inteira de argila molhada e deixasse secar. E enquanto esperasse, perguntasse à argila o que ela tinha para lhe ensinar (COSTA, 1994, p. 123).

Em vários relatos, tanto na tese de Mauro Costa (1994), quanto na publicação organizada por Raquel Silva e Marcus Costa (2014), esta metodologia que não priorizava nenhuma técnica ou materialidade expressiva específicas frustrava muitos artistas e pesquisadores em um primeiro momento. Como relata Claudio Ricci:

Quando eu pensei, vou fazer o curso da Celeida, era: bom, vou aprender tudo sobre cerâmica, tudo sobre queima, tudo sobre têmpera, porque ela é a grande ceramista que todo mundo conhece, mas não era isso. Como outras pessoas que eu vi chegando no curso, foi o mesmo. Chegavam lá e ficavam fazendo aquelas experiências com fios, com papel celofane, coisa que a princípio ninguém entendia nada. E até se recusavam a aprender porque não era o que vinham procurar(...). Mas, ao mesmo tempo, eu sentia que ela estava me dando chance d'eu fazer. Eu só tinha que me livrar daquela preocupação de fazer como ela faria; de ser a Celeida para poder fazer. E de repente, eu tenho pra mim que não, que ela na verdade estava querendo me dar corda mesmo. Não... faz, do teu jeito é o jeito que vai ser. Mas é a tal coisa, tem uma hora que a gente se fecha, não entende. E eu fiquei meio achando ela uma bruxa malvada (RICCI apud COSTA, p. 137-8, 1994).

Se faz necessário destacar que naquele período, início dos anos 1980, a pintura era um grande foco de atenção - suas materialidade e técnicas envolvidas gozavam de muito status no meio artístico. Isto, provavelmente, era um fator que contribuía para a frustração dos que buscavam ênfase em técnicas específicas, como a cerâmica e outras materialidades que viabilizassem o fazer escultórico (3D). Ainda há que se considerar que a cerâmica era tida como arte menor, destinada ao fazer de utilitários e não arte contemporânea. Celeida não abria mão do fazer diversificado, enfatizando a experiência investigativa em detrimento da relação forma-materialidade ou técnica. Como relata a artista plástica Fernanda Terra:

Eu me lembro de uma vez que ela pediu que as pessoas levassem coisas que não tinham nada a ver, coisas que elas jamais fariam. E então eu peguei uma cabeça de isopor de botar peruca. Peguei uma fita de vídeo larga dessas de televisão e escrevi várias poesias, e coisas de Guimarães Rosa, e coisas minhas e fiz uma peruca assim totalmente uergh. E levei e ela achou o máximo e delirou: ai, que ótimo! Isso, eu acho que deu uma

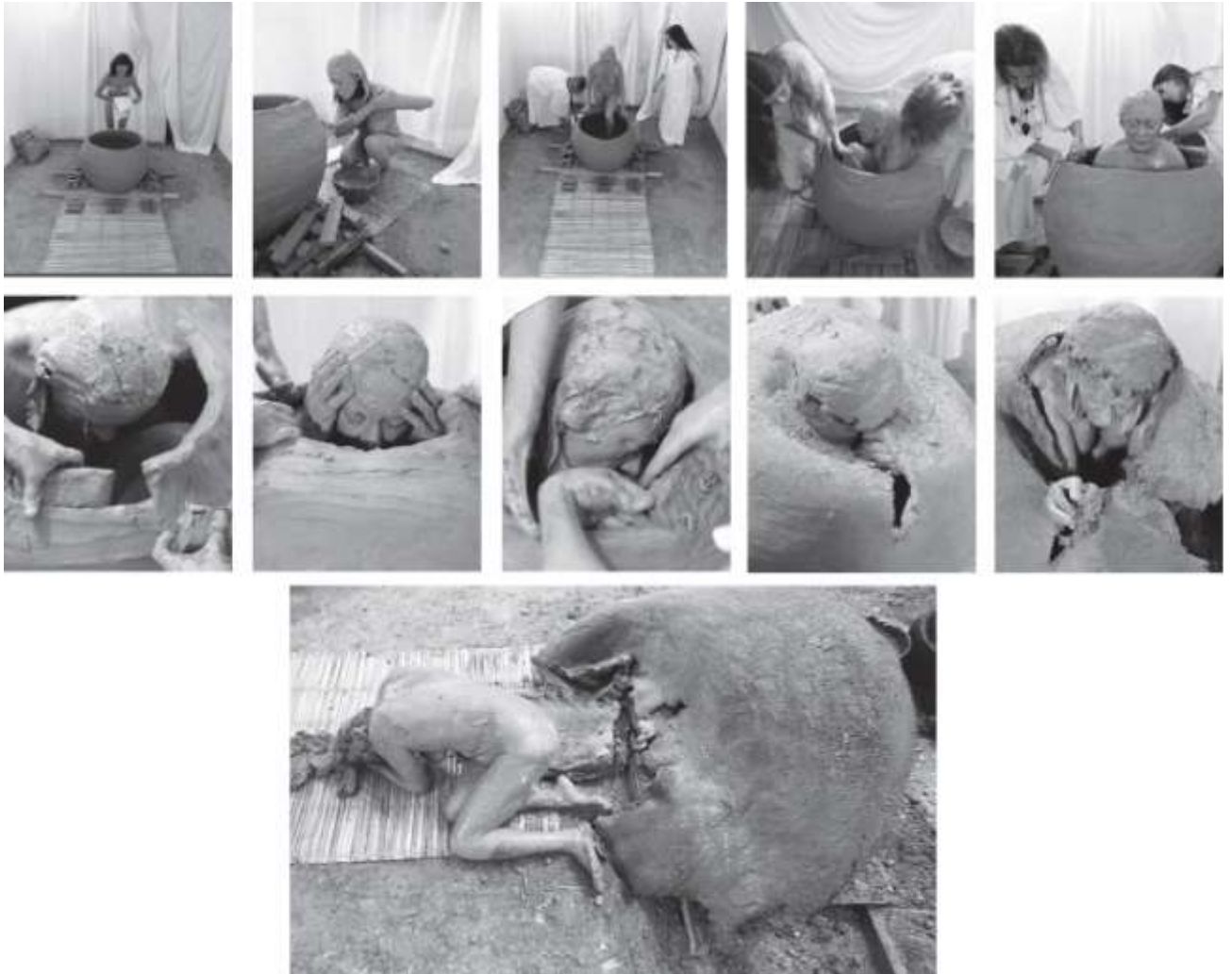
abertura pro meu trabalho, me deu uma sensação de liberdade, liberdade de mexer mais, porque eu estava muito dura. Não conseguia sair de um problema. Me deu liberdade de poder pensar outras coisas, viajar mais. Foi ótimo. As pessoas trouxeram coisas loucas (TERRA apud COSTA, 1994, p. 132).

A metodologia descontinuava o tempo, dando a cada estudante a possibilidade de construção da poética pessoal a partir de investigação individual que, eventualmente, se tornava coletiva nas trocas feitas em grande grupo. Celeida buscava, através da metodologia investigativa/arqueológica, ampliar as capacidades perceptivas, fomentar o uso de todos os sentidos no procedimento poético, remetendo a uma ideia de corpo pleno – corporeidade alcançada. O que se pode apreender deste trecho de sua conferência do concurso para Professor Titular da EBA:

Qualquer matéria, através do processo que gera, oferece imagens que irão funcionar como indicadores, os quais levantarão questões a elas pertinentes, a serem selecionadas e, ou, aprovadas. Mas só se as pudermos VER, não apenas com nosso aparelho de olhar, mas com todos os sentidos, com os ingredientes da fantasia, do sonho, da ousadia, lembrando que mais do que considerar erros, é preciso considerar as questões que se colocam (TOSTES, 1992, p.9).

Sobre o curso de 3D, no Parque Lage, Mauro Costa (1994) relaciona a diversidade de proposições de Celeida, desvinculada de uma única materialidade ou busca por produto *a priori*, muito assemelhada com a diversidade de proposições de Lygia Clark. Relata um procedimento “arqueológico” que envolveu todo o grupo com a catalogação e, conseqüente definição de critérios de categorização, de todo o lixo da cantina da instituição e das trocas, em grupo, de impressões sobre trabalhos e investigações individuais. A estes processos coletivos, ele acrescenta:

Havia aulas em que Celeida não trazia uma proposta, mas pedia aos alunos para levarem seus próprios trabalhos para serem apreciados e comentados e até reciclados, experimentados. Assim foi com as propostas da Mônica com pedras e depois com lentes de óculos - ela colecionou centenas de lentes de óculos usadas, transparentes e de cores diferentes, para um trabalho que ainda não havia realizado, e levou suas lentes para a aula. Houve uma aula em que se saiu pelas trilhas do parque, à noite, coletando materiais diferentes para trazer para a sala e improvisar montagens: pedras, galhos de árvore, folhas secas de palmeiras, garrafas quebradas... (COSTA, 1994, p. 123).



Imagens 50: Celeida Tostes, “Passagem”, 1979.

Para toda esta “arqueologia” pessoal e das materialidades envolvidas nos processos Celeida empregava a transformação. Para sua “visão das questões que se colocam”, sua metodologia trabalhava através da transformação: das materialidades que se revelavam como potências, no caso dos descartáveis, como o lixo; das percepções e consciências de si, através da abertura dos processos criativos. Como ela especifica:

E para que o lixo? O lixo de cada dia é ao mesmo tempo um resto e um documento. É a arqueologia do cotidiano. lata de lixo de uma cantina ou restaurante universitário recolhida uma hora depois não oferece risco de infecção(...). O lixo que se põe sobre uma toalha branca produz um efeito de fortíssimo impacto. É o caos. Nada se poderá retirar dessa mesa, nem lavar. Por enquanto, a tarefa é organizar esse caos, juntando coisa com coisa, até que se possa compreender o conteúdo desse lixo. Pouco a pouco, a organização permite chegar do caos à ordem e criar outra imagem que se distanciará do conceito de lixo, instalando uma nova situação.(...) Por outro lado, o diapositivo feito com o próprio lixo posto em moldura,



quando projetado, oferece uma distância em relação a ele, à sua própria referência de real. O desagradável foi substituído por uma curiosa figura, e quem entra de repente, poderá perguntar: tem festa? (TOSTES apud COSTA, 1994, p. 124).

Neste jogo de enfrentamento, ora com a materialidade, ora consigo mesma, a artista construiu uma metodologia da transformação que se expandiu desde o seu próprio corpo, como no trabalho “Passagem”<sup>55</sup>, (ver imagens 50) até os espaços público e institucionais, como no caso do “O Muro”, a ser tratado neste capítulo. E no interstício deste jogo, local privilegiado da arte, estavam os estudantes e seus processos.

Como coloca Mauro Costa:

Celeida trabalha principalmente com a transformação das matérias - a terra bruta do barranco que se transforma em argila, e a argila, pela modelagem e o fogo em objetos sólidos e perenes; todos os vegetais e minerais que se transformam pela queima, a mistura, e outras operações, em pigmentos, tintas. É a esses ritornelos da própria matéria que ela está atenta. A transformação da matéria "comida" em "lixo", tão súbita e irremediável quanto a ameaça armada do sequestrador se transforma em refém; ou na eucaristia, o pão e o vinho, na carne e sangue de Cristo. O trabalho com o lixo revela esse ritornelo, desmontando-o, fazendo o "lixo", pelo trabalho, entrar novamente num devir: ela chama os resultados de "instalações"(...). A sua procura é desse "dizer-se" das matérias, dos seus devires, ou dos seus ritornelos mais complexos - e isso está presente tanto na sua obra quanto na sua "pedagogia", em continuidade (COSTA, 1994, p. 124-5).

Muitas das narrativas acerca das aulas de Celeida (COSTA, 1994; COSTA; SILVA, 2014) apontam para a ideia de improviso como forma de explicar, o que

---

<sup>55</sup> “Passagem”, de 1979, é um marco divisório no processo de Celeida e demandaria o aprofundamento de uma tese completa. É considerada, por muitos autores, como o fator determinante da mudança da artista de professora formal de gravura, para a professora-artista relacional que se tornou. Demonstra como a artista passou a atuar na corporeidade a partir do que já se citou como um entendimento de Corpo sem Órgãos (DELEUZE; GUATTARI, 2008), onde a pele é convertida no mais profundo estrato do corpo reorganizado, segundo as especificidades de uma subjetividade própria. Consistiu na construção, com o suporte de duas ajudantes, de uma urna/útero de barro cru, com a técnica de acordelamento. Esta urna foi construída ao redor da artista, que se deixou fechar dentro da peça, encharcada de barbotina – argila líquida. . Algum tempo depois ela rompe a saída da urna e (re)nasce. Após esta ação a artista escreve um livro-obra, de 24 lâminas, onde narra o acontecimento. A obra sintetiza muitas características importantes para a artista: a fusão entre a escultura e outras linguagens, como a performance e a noção de ambiente/instalação; a ênfase no processo, mais importante que o resultado “final”, e a experiência, com a aproximação entre arte e vida; uma criação que se dá, prioritariamente, a partir de uma noção de coletividade e de colaborações mútuas. Há ainda, neste trabalho, a escultura levada a um “campo ampliado” (KRAUSS, 1984). Um embaralhamento entre aquilo que contém e aquilo que é contido, entre o que é objeto estático e o que é corpo em movimento, e a ambiguidade vinda da matéria-prima, o barro mole, mutante, reforçam o encontro com a duração e com um estado de suspensão, uma temporalidade outra, capaz de ressignificar o espaço. Depois de “Passagem” Celeida passa a desenvolver sua metodologia participativa e abandona a carreira de professora de gravura.

parece para o contexto desta tese, constituir o fundamento da metodologia, ou seja, a escuta e atenção ao Outro, às temporalidades envolvidas para a determinação de uma temporalidade e espaço artificial (LADDAGA, 2006) de momento específico em ateliê ou sala de aulas. Em lugar de chegar com uma aula predeterminada, ela deixava que o momento definisse o que seria feito. Construía proposições após se reunir com o grupo e sentir como estavam (COSTA, 1994).

Para pensar sobre este modo de operar o “improvisado” através das temporalidades, retoma-se o conceito de acontecimento, colocado pelo filósofo Gilles Deleuze no livro “A lógica do sentido” (1974). Como já tratado, o autor retoma a ideia dos estóicos de conceituar o tempo em duas expressões distintas: um representado por Cronos (temporalidade a quem pertencem os corpos e as coisas e onde as causas se originam) e outra por Aion (a temporalidade do incorpóreo, o que acontece, mas não possui matéria). Deleuze aponta, então, para uma dupla estrutura relativa ao acontecimento. Todo o ato de efetuação de um acontecimento possui em potencial uma ação de contra-efetuação, uma possibilidade de surpreender a própria realização da ação no momento em que esta se realiza. Isso porque uma parte do acontecimento permanece sempre aberto, em devir, mesmo quando este está “acontecendo”. No instante do “acontecer”, coexistem todas as outras formas de proceder que não estão em execução. A contra-efetuação, desta forma, se apresenta como um elemento inesperado presente na operação de qualquer circunstância, não atribuindo ao acaso tal procedimento, mas sim, como uma possibilidade ilimitada de ação que pode ser acionada a qualquer momento. Ao se permitir criar as proposições de sala de aula, ou ateliê, apenas no momento dos encontros e jogando com as materialidades de forma desconstrutiva, para (re) descobrir potencialidades poéticas, Celeida emprega esta qualidade de acontecimento no processo. Mas, para melhor aplicar este conceito de Deleuze à metodologia de Celeida, se faz necessário acrescentar o que Peter Pál Pelbart resgata, também dos estoicos, que é o conceito de Kairós. Para o autor, ao tratar das temporalidades que envolvem a loucura e os procedimentos artísticos, há a necessidade de se adotar um tempo generosamente distendido e, o momento que gera o acontecimento, é muito específico – na intersecção as duas temporalidades Cronos e Aion, o melhor momento para o acontecimento se dá através de Kairós. Como explica o autor:

(...) o kairós, que é o momento adequado, o bom momento para decidir e fazer. Como se devêssemos sustentar para o psicótico esse ponto de coincidência entre o aion e o kairós, numa espécie de cronogênese primordial, de onde pode surgir uma forma, até um projeto. Onde coincidissem esquecimento e espera. Curiosamente, é um ponto de paciência, de tédio, insípido, num certo sentido, e caótico. Isso, no entanto, é muito difícil de fazer, porque em geral temos muita pressa. Nós não temos tempo nem paciência para sustentar este ponto, o ponto do surgimento do tempo, pois somos amantes das formas, das ordens, dos projetos, do futuro já embutido no presente. Daí nossa impaciência, nosso voluntarismo, nossa hipervalorização do trabalho, do acabamento. Nosso sofrimento e angústia nesses momentos iniciais de um grupo expressivo com psicóticos, por exemplo, quando há uma espécie de suspensão caótica, que se soubermos sustentar não passa de um caos-germe, de uma gestação a partir do informe, do indecيدido. Não é inútil lembrar que o tempo da criação artística ou do pensamento também exige algo dessa ordem. Do dar tempo e paciência para que o tempo e a forma brotem a partir do informe e do indecيدido. O desafio é propiciar as condições para um tempo não controlável, não programável, que possa trazer o acontecimento que nossas tecnologias insistem em neutralizar (PELBART, 1993, p. 35).

Celeida cria dispositivos para viabilizar esta temporalidade, Kairós, nos processos de formação de poética – construção de si, de cada estudante e participante de seus procedimentos.

Portanto, seguindo com Deleuze, pode-se atribuir à artista a qualidade de improvisadora de eventos, que está atenta aos acontecimentos em estado potencial e às possibilidades de contra-efetuação que podem surgir a partir do que é gerado, em “tempo real” (apropriando uma terminologia muito difundida nos meios de comunicação). Tal propriedade, no entanto, não deve ser superestimada. A artista não precisa se tornar a líder consciente de tudo o que deve acontecer – afinal é exatamente por saber que não pode controlar tudo que podem ser abertas brechas e espaços para a participação efetiva do Outro.

Reinaldo Laddaga reforça o papel dos artistas como originadores de processos nos quais intervêm não somente por serem possuidores de saberes de especialista ou sujeitos [dotados] de uma experiência extraordinária, senão como sujeitos quaisquer ainda que situados em lugares singulares de uma rede de relações e fluxos (2006, p. 43).

Nesta perspectiva, o papel do artista é visto como alguém que, por um lado, entra em contato com um contexto e não tem como não interferir neste campo (eliminando aqui qualquer possibilidade de imparcialidade, pensando sob a ótica da pesquisa acadêmica e científica) e, ao mesmo tempo, precisa exercitar a escuta como forma de estabelecer contato com seu entorno e saber que seus

conhecimentos não são melhores (e nem piores) do que os saberes dos outros. Reconhecer-se enquanto um “sujeito qualquer”, como colocado por Laddaga, se configura como um grande desafio, uma vez que, neste deslocamento e convivência com determinado contexto, o artista carrega consigo um conjunto de intenções e desejos na intenção de produzir um acontecimento poético.

Este acontecimento não é mais uma criação de objetos ou ações prerrogativas no espaço público, mas uma real aproximação de outros contextos e outras pessoas, sempre assumindo que é a partir da diferença que a relação pode se efetivar. E para isto se destaca a necessidade do artista de posicionar, tanto na ordem de uma localização espaço-temporal (quem estou, de onde venho e pra onde vou) quanto em relação aos planos e intenções que se pretende na relação com o Outro. Mas, ressalta Pelbart:

O lema do capitalismo foi outrora o do "tempo é dinheiro": era preciso fazer o máximo no mínimo de tempo, maximizar a produtividade, deslocar-se na maior velocidade possível, em suma, economizar tempo em todos os sentidos. Mas nas últimas décadas assistimos a uma mutação a esse respeito que mal chegamos a entender. Não se trata mais de ganhar tempo, porém de abolir o tempo. O ideal tecnocientífico contemporâneo consiste em absolutizar a velocidade a ponto de dispensar o próprio movimento no espaço, anulando assim não só a geografia e o tempo de duração desse deslocamento, mas a própria ideia de espaço, de tempo e de duração. É o ideal do tempo zero e da distância zero (ibidem, p. 34).

Como este outro, antes colocado na posição de público, responde a este conjunto de dispositivos e procedimentos que convidam a um tempo outro é o que constitui desafio para a definição das metodologias e procedimentos relacionais atuais. Celeida contribuiu enormemente com a firmeza com que manteve, a despeito de toda a sorte de reclamações e resistência de seus estudantes-artistas, sua metodologia “improvisatória”, que empoderava e libertava através da viabilização deste tempo outro.

### 4.3 O Muro

Sempre foi para mim um desafio tornar grande o pequeno, seja repetindo e repetindo até conquistar um espaço, seja fragmentando a memória de uma imagem do imenso. Os dez mil ovos, as mil bolas, os úteros, as mil Vênus e ferramentas, as casas de João-de-Barro (cavernas, aldeia), os mil selos, os tijolos de adobo, o muro. No entanto, meu trabalho permanecia horizontal. Subir era uma dura tarefa. Meu material brigava com a verticalidade e meu corpo, para o alto, não alcançava muito. E o fogo? Como queimar?. (TOSTES, 1986, apud SILVA: COSTA, 2014, p.104)



Imagens 51a, 51b: Celeida Tostes, “O muro”, 1982.

Como dito, existia em Celeida uma indiscernibilidade entre a artista e a professora e tratar de sua metodologia de ensino significa falar de sua poética, e vice-versa. Como já exposto, no capítulo anterior, a metodologia de ensino trouxe especificidades sobre a temporalidade, a materialidade utilizada como dispositivo para uma arqueologia interior e pessoal que devem ser compreendidos como constitutivos, também, da poética pessoal da artista. Portanto, para aprofundar sobre sua poética pessoal, foi escolhido um trabalho, entre a vasta produção relacional da artista, que encerra características que atravessam tanto as instâncias do ensino, quanto da poética pessoal, como, também, demonstra a firmeza com que podia trabalhar em Kairós tensionando a esfera pública e a instituição arte. A obra “O Muro” (ver imagens 51a, 51b, 51c, 51d, 51e, 51f, 51g, 51h), segundo a curadora Daniela Name, constituiu:

uma obra que pode sintetizar todos os embates que a artista vai travar na fase final de sua carreira. Se por um lado ela enraíza as relações com a comunidade do Chapéu Mangueira e com seus alunos no Parque Lage, por outro, enfrenta a incompreensão das instituições



(NAME, 2014, p. 72).

“O Muro” foi um projeto selecionado pelo V Salão Nacional de Artes Plásticas, em 1982, e deveria ser exposto no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. Consistia de uma parede de 16 metros de largura, feita de tijolos de uma categoria de adobe (mistura de barro com capim, palha e estrume de boi). Para realizá-lo, em junho de 1982, Celeida espalhou cartazes por toda a cidade, chamando voluntários que ajudassem na construção do trabalho.



Nos dias 12 e 13 daquele mês, um fim de semana, seus alunos do Parque Lage se juntaram aos integrantes de sua oficina no Chapéu Mangueira<sup>56</sup>, curiosos, amigos dos amigos etc. Em sua dissertação, Raquel Silva (2006) conta que cerca de 100 pessoas participaram da elaboração do trabalho, e que o mutirão foi coordenado pelo Sr. Coracy, marido de dona Augustinha, grande liderança entre as mulheres do Chapéu Mangueira. Apesar de ter recebido o Prêmio Gustavo Capanema pelo conjunto de sua obra, concedido pelo júri do V Salão Nacional de Artes Plásticas, Celeida quase não conseguiu mostrar o trabalho no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro – onde foi realizada a exposição daquele salão. Como já mencionado, aquele contexto apresentou



Imagens 51c, 51d, 51e: Celeida Tostes, “O muro”, 1982.

<sup>56</sup> Esta oficina não será aprofundada, pois demandaria uma pesquisa só para si. Trata-se de outro espaço relacional, de criação e ensino coletivo, instaurada por Celeida e moradores no Chapéu Mangueira, em um barracão desta comunidade.



Imagens 51f: Celeida Tostes, montagem, “O muro”, 1982.

resistência a uma possível receptividade do conjunto de sua obra, que resulta, entre outras questões, na pouca pesquisa referente à artista até a atualidade. Segundo Raquel Silva (2014), Celeida e seus assistentes-parceiros transportaram os tijolos de adobe, que, juntos, pesavam 12 toneladas, em um caminhão até a porta do MAM. A mostra seria aberta às 18h. Ao meio-dia, ao se deparar com “O Muro” já montado, o então diretor do museu, Manoel do Nascimento Brito, alegou que era um desrespeito a artista instalar “um muro de bosta em frente ao meu museu”<sup>57</sup>. A obra terminou do lado de fora do museu, integrado à exposição, após a intervenção de críticos e artistas. Para Daniela Name, este desfecho foi:

Símbolo das relações entre aquilo que está fora e aquilo que está dentro, divisa, proteção, abrigo, exclusão: o muro de adobe havia encarnado, em sua história até a exposição, tanto a olaria de afetos presentes na comunidade que orbitava em torno de Celeida, quanto a imposição de exílio que cobriu o trabalho da artista, não só em seu tempo, mas nas décadas anteriores (NAME, 2014, p. 73-4).

<sup>57</sup> Citado por Raquel Silva em sua dissertação, a partir de entrevistas realizadas para o trabalho.

Como antecipado na Introdução deste texto, se faz imprescindível dar ênfase à palavra escrita das artistas tratadas. Portanto, insere-se a descrição que a própria Celeida fez da sua proposição:



Este muro foi construído de mutirão.

Dele fizeram parte moradores da comunidade da Associação de Amigos do Chapéu Mangueira, artistas plásticos, estudantes, escoteiros, pessoas da cidade que responderam ao chamado para o mutirão.

Sua construção começou pela construção dos próprios tijolos de adobo.

Foram empregados aproximadamente:

10 toneladas de barro

2 toneladas de estrume de boi

1/4 de tonelada de palha

Trabalharam e comeram juntas cerca de 100 pessoas.

#### PROPORÇÕES APROXIMADAS

Barro comum ferruginoso: 70%

Palha de arroz: 10%

Capim: 2%

Estrume de boi: 15%



Esta proporção de adobo se aproxima da análise química de uma casa de João de Barro.

Os adobos diferem dos tijolos comuns por não serem cozidos. O barro pode conter certa proporção de areia a que se juntam fibras de vegetais e estrume de boi.

O estrume atua como um aglutinante. A palha tem a função de reforçar a estrutura da massa. Com o passar do tempo o adobo fica mais forte.

Vários tipos de adobo aparecem nas construções do Homem.

Os torrões semelhantes às pedras, os adobos cônicos que sugerem pequenos montes, os adobinhos que medem aproximadamente 8cm a 13cm, os adobos cúbicos, os adobos cilíndricos, os adobos hemisféricos que fazem lembrar a vista de cima da casa de João de Barro e os grandes adobos feitos em formas. Se destruído, o tijolo de adobo volta a ser terra (TOSTES apud COSTA; SILVA, 2014, p.86, grifos da autora).

Imagens 51g, 51h: Celeida Tostes, Cartaz-convite para o mutirão de construção e folder da obra O Muro, Escola Parque Lage, 1982.

Alguns autores também atribuem outras possibilidades de atuação para a figura do artista. Muitos entendem que a posição do artista em prol de uma inclusão social é o de apontar para uma demanda a ser trabalhada coletivamente, que pode ou não ser um incômodo comunitário, e que atravessada por eixos diversos são colocados para dialogar com o campo da arte. José Luiz Kinceler (2007) ressalta como a arte, então, se relaciona com os acontecimentos ao seu redor:



O trabalho de arte já não tem mais a ver com a representação [...] [mas sim] na esfera do acontecimento, da presença: nunca mais na esfera da representação. [...] O artista como produtor é, a) um gerador de narrativas de reconhecimento mútuo; b) um indutor de situações intensificadas de encontro e socialização de experiências; e c) um produtor de mediações para seu intercâmbio na esfera pública. (KINCELER, 2007, p. 1409).

Seguindo pelo raciocínio de Kinceler, o papel do artista é o de um articulador para a instauração de um espaço diferenciado, onde o contato tenha a potência de transformação da realidade. Pode-se ressaltar que é extremamente difícil afirmar com precisão a eficácia desta transformação. Elas podem se dar em escalas do micropolítico ou mesmo se efetivarem em uma larga escala de tempo. Celeida, nos procedimentos que envolviam vasto número de participantes em espaços diversos, encerrava este atravessamento de eixos e contextos. Como coloca o crítico de arte Marcus Costa:

Para Celeida Tostes, criar, experimentar, ensinar e aprender fazem parte de um jogo de interpretar e compartilhar o mundo. Por isso a sua sala de aula/ateliê na Escola de Artes Visuais do Parque Lage era um grande laboratório experimental, um terreno alquímico, local da ação, síntese de todo seu desafio de integrar a ação artística com a experiência da vida cotidiana em permanente exercício de criação e liberdade. Era fundamental para a artista “um compromisso com o fato social, com a inquietação, com as questões do homem nas reflexões do seu tempo, com a questão da arte como manifestação humana, como parte do mundo.” Essa instigante fusão entre artista e mestra acabou por definir a personalidade de uma inquieta e eficiente personagem que orientava e provocava esteticamente seus alunos e companheiros de trabalho ao mesmo tempo que deles exigia grande disciplina técnica e clareza conceitual (COSTA, 2014, p. 102).

Em 1983 Celeida foi convidada para expor na 17<sup>a</sup> Bienal Internacional de São Paulo. Para tanto, propôs um trabalho decorrente de sua pesquisa para O Muro. Um novo muro seria realizado em etapas: na primeira, os detentos de uma penitenciária em São José do Rio Preto fariam tijolos na olaria do presídio; na segunda, presos em regime semiaberto construiriam um muro nos jardins em frente à Bienal, no Parque do Ibirapuera; a terceira parte do muro seria construída dentro do prédio de exposições - projeto de Oscar Niemeyer.

Para a artista, as três partes do trabalho formavam um único muro, e queria que o trabalho fosse deixando vestígios de seu caminho até a Bienal, com tijolos marcando o trajeto de São José do Rio Preto até o Ibirapuera. A obra incluía também outro circuito: uma urna levaria para o pavilhão mensagens dos presos do interior de São Paulo. O público leria esses recados e poderia respondê-los, também por

escrito, depositando as mensagens em outra urna. No último dia da Bienal as duas urnas seriam abertas, expondo os “dois lados” de um mesmo muro. A artista previa que, ao fim da Bienal, os tijolos fossem doados para a comunidade mais próxima ao Ibirapuera. Além disso, como ia contar com a ajuda do sistema penitenciário de São Paulo para realizar a obra, dispunha-se a dar como contrapartida a montagem de oficinas de cerâmica em presídios femininos.

Ao receber este projeto da artista, a Bienal – naquela edição sob a curadoria de Walter Zanini – simplesmente “desconvidou-a” e nada aconteceu. Como poetiza Celeida:

Muro, muralha, fortaleza, proteção, separação. Muro é comunicação cortada. É defesa, mas pode ser prisão. O muro traz em si o estigma da dualidade. Delimita o espaço entre um e outro. É um espaço de exclusão. O mecanismo de exclusão do muro é o mecanismo do exílio, da purificação do espaço urbano. Para mim o muro é um símbolo da construção do homem (TOSTES apud COSTA; SILVA, 2014, p.83).

Para abordar esta problemática de recepção e recusa da Bienal de efetivar o trabalho, o artista Luiz Aquila observa o contexto:

O pessoal da Bienal não aceitou a proposta. Era tudo muito novo, já havia os Parangolés do Hélio [Oiticica], mas essas coisas todas eram circunscritas. Os Parangolés se davam no morro. Quando vinham [para o espaço formal], não era o morro inteiro que vinha junto. Mas, no caso da Celeida, a proposta é que os presos fossem montar o muro na Bienal. Isso é que assustou a turma. Ou seja: a ideia de os presos construírem um muro que ao mesmo tempo é um desmuro, porque é o muro que foi liberto. Ninguém entendeu nada. Parece tão simples, mas os cartolas e os burocratas das artes não aceitaram (AQUILA, 2014, p. 19).

Há autores, como o também artista, Ramon Parramon, que ao tratar dos trabalhos de arte pública que compõe sua experiência como organizador do evento “Idensitat”, na região da Catalunha (Espanha), comenta inclusive sobre a importância do fracasso. Para o autor, o artista que pretende operar no espaço público nem sempre tem o controle da situação, nem da organização e do envolvimento dos participantes. Assim, ele cita o artista Pedro de Llano: *“Uma obra que naufraga pode nos fazer ver a habilidade de um artista para colocar em evidência os limites – visíveis e invisíveis - que definem uma sociedade concreta”*. (2007, p. 13) Desta forma, pode-se dizer que medir uma obra por um pressuposto

grau de eficácia pode ser falacioso.

Este pensamento é consonante ao de Kester, quando este comenta sobre um estado de *“obra improvisatória e situacionalmente responsiva”* (2006, p. 19). Este caráter de improvisação não se relaciona em uma postura passiva diante dos fatos que um projeto de arte colaborativa pode desencadear, mas sim, como uma maneira de lidar entre dois pólos distintos: o desejo do artista e o dos outros; de acionamento das competências artísticas e das habilidades de outrem; entre um macro-planejamento do que se pretende em campo e as micro-situações que fornecem desvios, caminhos variados, e levam o artista e participantes a lugares inesperados.

Infere-se, no caso de Celeida, em sua poética e em sua metodologia de ensino, que este lugar inesperado, novo para cada subjetividade envolvida, constitui o cerne motivacional da artista.

#### 4.4 Centro Espacial – metodologias criadas pela sensibilização coletiva

A preocupação que o norteia [o projeto] não é a transmissão de técnicas do fazer, mas a descoberta através do fazer, visando à conscientização dos recursos já existentes (...), à relação desta com a matéria-prima e, dentro desse processo, provocar a geração e o resgate da linguagem criativa. (TOSTES, 1988, p.61 apud SILVA; COSTA, 2014, p.179)

Durante sete meses pude realizar a construção de uma metodologia investigativa com um grupo de jovens, entre 19 e 24 anos, moradores de comunidades diferentes da cidade do Rio de Janeiro. Todos já haviam passado por alguma formação em artes visuais e haviam sido convidados para integrarem um projeto financiado pelo Oi Futuro<sup>58</sup>, abrigado no galpão Centro Espacial<sup>59</sup>, no bairro Santo Cristo. O projeto, como um todo, aprofundaria o conhecimento em arte destes jovens através de oficinas ministradas por profissionais de diferentes áreas específicas e, ao final, um vídeo deveria ser produzido pelo grupo. Inicialmente, fui integrada a equipe de professores para dar aulas de história da arte e desenho, durante os três meses iniciais.

<sup>58</sup> Instituto de responsabilidade social da empresa de telefonia Oi.

<sup>59</sup> Projeto concebido pelo artista plástico Vik Muniz, em 2006, e financiado pela empresa Lancôme.

O projeto inicial dividia a semana, nos períodos matutino e vespertino, entre aulas de português, inglês, matemática – ministradas por profissionais das respectivas áreas - edição de vídeo, oferecida pela equipe de profissionais de uma produtora de vídeo da cidade e, finalmente, história e desenho ministrados por mim. A ideia era capacitar o grupo de jovens, através das aulas dos três primeiros meses, para iniciarem a produção do vídeo, a ser finalizado após sete meses, de forma já amadurecida.

Apesar de já trazerem alguma experiência em arte os jovens constituíam um grupo muito heterogêneo, não haviam adquirido tal experiência juntos e, sim, sob ambientes e metodologias distintos. Alguns deles acabavam de ingressar no Centro Espacial e não haviam tido contato com arte contemporânea, como era o caso dos egressos de projetos anteriores do espaço. Esta heterogeneidade, que apenas pude constatar no primeiro contato com o grupo, demandou a construção de uma metodologia que viabilizasse algum nivelamento entre eles, para que pudessem criar coletivamente. As aulas de desenho, pensadas pela instituição que viabilizou o projeto, deveriam funcionar, *a priori*, como ferramenta técnica para a produção de *storyboards*<sup>60</sup> para o vídeo final. Na prática o grupo não dominava a técnica e, na maioria dos casos, sequer houvera alguma experimentação prévia. O mesmo se dava para história da arte que, em alguns casos, se restringia a produções contemporâneas apresentadas pelo Centro Espacial em outros projetos. Em alguns casos, mesmo nas experiências do ensino formal, não houvera qualquer contato com este vasto conteúdo. A primeira aula, portanto, serviu para definir as experiências e ausências das mesmas do grupo, como uma metodologia intercambiante, que trabalha o inacabado, sem fechamento e realiza-se como construção coletiva, cuja dinâmica é errância.

Levei para o primeiro encontro uma linha do tempo da história da arte onde destaquei o que me parecia ser mais interessante em compartilhar no contexto daquele projeto e, partindo dela, fomos juntos identificando os conteúdos familiares, dominados ou nunca vistos. Ao final, estabelecemos juntos o que seria aprofundado ao longo dos três meses previstos pelo projeto, tanto em desenho, quanto em

---

<sup>60</sup> *Storyboards* ou *continuity sketches* (esboços de continuidade) são organizadores gráficos tais como uma série de ilustrações ou imagens arranjadas em sequência com o propósito de pré-visualizar um filme, animação ou gráfico animado, incluindo elementos interativos em websites (WIKIPEDIA, 2016a).

história da arte. Como havia recebido a sexta-feira para estar com o grupo, já na primeira aula eles haviam tido contato com todos os outros professores e muito havia sido definido como meta de produção. Pude perceber que havia alguma insegurança com a demanda de produção coletiva (vídeo), já que não se conheciam e os conhecimentos eram distintos, além do que parecia, para o grupo, ser pouco tempo. Portanto sugeri que enfatizássemos, em nossos encontros, o fazer junto, buscando construir uma metodologia que viabilizasse a integração e a produção poética coletiva. Neste primeiro dia propus alguns exercícios para o grupo se conhecer, pois senti que ainda estavam muito distanciados, mesmo após passarem juntos os quatro dias anteriores, em dois períodos.

No início da manhã fui apresentada para o grupo pelo coordenador do projeto e pedi para que eles não se apresentassem, sem dar explicações para o pedido. Isto não impediu o andamento do encontro, apenas causou algum estranhamento. Quando fizemos o intervalo para o almoço, que duraria uma hora, pedi para que escolhessem alguém para conhecer durante este tempo, preferencialmente, alguém com quem não houvessem estudado antes. Quando retornaram pedi que as duplas se preparassem para se apresentarem e expliquei que cada um apresentaria a pessoa que conheceu – e não a si mesmo. Projetei, ao iniciarmos as apresentações, o mapa da cidade do Rio de Janeiro sobre uma folha de papel branco, de grandes dimensões, na parede da sala. Durante as apresentações fomos marcando, na folha, tendo o mapa projetado como referência, os lugares de moradia comentados e outros que surgiam ao longo da grande conversa que se instalou. Ao término das apresentações desliguei a projeção e observamos o desenho que se formou na grande folha, onde sobressaíam pontos, pois marcávamos as localidades, e linhas. Pedi para que continuassem observando e comentando o desenho, mas passassem a reproduzi-lo no espaço, com linhas de um grande carretel de barbante que disponibilizei. Como era apenas um carretel e o combinado era definir as linhas em grupo, houve muita negociação e minuciosas explicações sobre as distâncias vividas em cada local e deslocamentos entre eles. Após um período de exercício, quando percebi que estavam ficando cansados e as discussões mais acirradas, pedi que fizessemos um intervalo para que pudessemos ler alguns contos<sup>61</sup> do escritor

---

<sup>61</sup> Lemos juntos: “As Cidades e os Símbolos – Tamara”; “As Cidades e as Trocas – Ercília”; “As Cidades e o Céu – Eudóxia”; “As Cidades e os Olhos – Moriana”.

Ítalo Calvino, retirados do livro “As Cidades Invisíveis” (CALVINO, 1994). O retorno para o exercício, após as leituras das descrições fantásticas de cidades imaginárias, significou um período mais leve e as negociações fluíram mais. No meio da tarde tínhamos uma espacialização das apresentações, instalada em dimensões consideráveis, no centro do espaço. Pedi para que percorressem a instalação de linhas, a observassem por todos os ângulos possíveis e o grupo a penetrou como que em uma dança lenteada. A partir daí pudemos trabalhar, de forma introdutória, alguns conceitos fundamentais no desenho, como ponto, linha, ponto de observação, planos, perspectiva. Como material de apoio, utilizei a projeção de exemplos e alguns slides teóricos. Depois, sugeri que partíssemos para a experimentação do desenho – o que foi acatado com certa insegurança por alguns, que me explicaram que temiam serem removidos do projeto por não dominarem a técnica do desenho.

O grande desafio que se impôs foi atender às necessidades individuais em uma situação de grupo com a demanda de produzir coletivamente. Por isso me vi diante da urgência de criar uma metodologia que tornasse o desenho um fazer acessível para os que não possuíam domínio técnico sem, contudo, prejudicar o andamento de quem já o tinha, tornando a aula tediosamente fundamental. Como percebi que os que já dominavam a técnica haviam passado por processos muito tradicionais e os desenhos eram muito padronizados – um modelo genérico para o corpo humano, por exemplo, onde olhos e mãos são sempre os mesmos, ou objetos do cotidiano construídos com linhas muito duras - aliás, de modo geral, o repertório de linhas era bem reduzido na maioria dos casos, o que me parece sinalizar para uma formação que não enfatiza a criatividade e a singularidade, optei por exercícios de sensibilização e busquei equipamentos e suportes mais adequados para o desenho pessoal fluir.

Para as experiências práticas deste primeiro encontro, solicitei que forrássemos as paredes com as folhas que haviam sido disponibilizadas pela coordenação que, apenas unidas, proporcionavam dimensões mais generosas para exercitar o braço em toda a sua extensão. Fizemos um exercício de Tai Chi Chuan, chamado “Retornar o Gesto”, que é realizado em duplas, para liberar o gesto através de um movimento coreografado somado à respiração. Depois todos passaram para seus nichos de folhas brancas na parede e realizei algumas propostas que não

solicitassem figuração, apenas a conscientização do alcance do gesto: primeiro o curto que envolve o pulso, depois incluímos a articulação do cotovelo e, por fim, o braço todo, articulando os ombros. Também sugeri a utilização de toda a variedade dos grafites disponibilizados, giz pastel e formas diferenciadas de pegada destes equipamentos. Esta metodologia, absolutamente introdutória, não havia sido experimentada pelo grupo com algum domínio técnico, pois suas aulas haviam sido em pranchetas de colo individuais, com fórmulas prontas para todas as categorias representacionais – corpo e seus recortes, objeto cotidiano, animais, paisagem etc. Assim, percebi que se desnudava um caminho metodológico para nivelar todo o grupo, bastando enfatizar a criação de repertórios pessoais – um léxico singularizado, ou seja, do desenho de cada um.

Para as aulas subsequentes pude providenciar cavaletes, o que oferece uma experiência muito privilegiada para o desenvolvimento do desenho, assim como uma vasta variedade de equipamentos, como grafites, pastéis secos e oleosos, carvões e nanquim. Todo este equipamento serviu como motivador para as experiências e facilitou a descoberta, de cada um, do repertório de linhas e equipamento mais adequado (ver imagens 52a, 52b, 52c, 52d, 52e, 52f, 52g, 52h). Durante os encontros estimei a investigação das materialidades dos equipamentos de forma a relacioná-los com o corpo, demonstrando a identificação individual com determinado repertório de gestos para, assim, colaborar com a eleição de estilos e equipamentos mais adequados para o desenho fluir. Pedi para que cada um passasse a desenvolver um dicionário pessoal que envolvesse os procedimentos que elegiam como pessoais na construção do



Imagens 52a, 52b, 52c: aulas de desenho no Galpão Aplauso, 2010.

desenho. Este dicionário foi explicado como uma categoria de *sketchbook*<sup>62</sup> onde poderiam ser adicionados termos relacionados ao repertório pessoal. Por exemplo, uma jovem que não tinha o hábito de desenhar se identificou com o pastel oleoso e percebemos que ela tendia a realizar gestos longos. Demonstrei que o gesto longo é facilitado pelo pastel oleoso e, assim, adicionamos ao seu *sketchbook* os termos “macio” e “longo” e ela passou a exercitar esta forma de gesto de forma consciente e a investigar outras materialidades “macias”. No fim do trabalho, meses depois, todos haviam desenvolvido um trabalho de catalogação muito pessoal, que servia de memorial descritivo do processo, além de fornecer as referências poéticas desenvolvidas. Os formatos eram os mais variados, desde cadernos de desenho, mais convencionais, pastas de elástico de tamanhos A4 e A3 até encadernações feitas à mão. Muitos ficaram, em função de colagens para as investigações de materialidades, com a aparência de zines e livros de artista.



Imagens 52d, 52e:  
aulas de desenho no Galpão  
Aplauso, 2010.

No que concerniu à metodologia aplicada à teoria, desde o primeiro encontro, foi a ênfase no entendimento de cidade e as formas como cada corporalidade dialoga com esta, na cotidianidade. As narrativas do primeiro dia, durante as apresentações, serviram como referência para que os levasse a pensar na experiência de ser presença nos vários espaços que a cidade oferece, ou em muitos casos, impõe. Já no primeiro encontro entreguei, alguns contos retirados do livro supracitado de Ítalo Calvino para que fossem lidos em casa, até o encontro seguinte, e sugeri que as leituras servissem como apoio para olharem a cidade de uma forma outra – para este exercício de sensibilização a literatura fantástica de Calvino nos serviu de forma muito eficiente, já que torna tudo possível na esfera da representação. Sobre esta esfera, pensada no contexto de cidade, aprofundi a

<sup>62</sup> Caderno de esboços.



análise dos títulos trazidos pelo autor nos primeiros textos lidos (Símbolos, Trocas, Céu e Olhos), através de textos de arte sobre representação. Estas leituras acompanhavam as aulas apoiadas na linha do tempo que definimos juntos, assim os temas predeterminados iam ganhando acompanhamento de autores e artistas em cada período histórico e seu respectivo movimento.

Para apoiar a investigação da cidade como uma materialidade a ser percebida de forma pessoal, onde cada corporeidade se construía, solicitei que passassem a realizar pequenos vídeos, com seu equipamentos *low tech*, como celulares, dos trajetos que percorriam entre a casa e o Centro Espacial. Utilizei como referência de apoio o documentário experimental “Max with a Keitai”, realizado entre 2005 e 2008, através da filmagem de várias cidades do Japão, por dois aparelhos de celular<sup>63</sup>.

Com a sucessão de períodos históricos e textos de apoio que enfatizavam a representação e o corpo e as experiências de representação a através do desenho, o grupo passou a editar algumas composições coletivas em



Imagens 52f, 52g, 52h: aulas de desenho no Galpão Aplauso, 2010.

<sup>63</sup> O projeto foi financiado pelo Centro de Pesquisa e Educação em Arte e Mídia, de Londres. Foi filmado e editado por Max Schleser. Foi exibido no Museu da Imagem e do Som de São Paulo. (SCHLESER, 2016)

aulas de edição de imagens digitais. Nestas composições, inseriam os repertórios pessoais desenvolvidos nos *sketchbooks* e, em alguns momentos, os animavam. Assim, o grupo foi consolidando a investigação e, conseqüente, criação coletivas. O dispositivo que viabilizou esta coletivização dos desejos foi o tema “cidade” associado ao tema “corpo”. Com o aprofundamento das técnicas do desenho, com seu repertório que amplifica a percepção do espaço circundante e potencializa o olhar, as composições coletivas foram ganhando mais complexidade. No fim dos três primeiros meses, graças a muita dedicação nos horários fora do curso e um trabalho coletivo dado por um grupo que se constituiu significativamente unido, criando junto, em sala de aula, conseguimos passar por toda a linha do tempo e descobrimos o desenho de cada pessoa.

Com a finalização do meu tempo de contrato o grupo solicitou que a coordenação me mantivesse, alegando que gostariam de aprofundar algumas técnicas que colaborariam com a confecção do vídeo final. Por isto a coordenação me procurou e pediu para que pensasse uma proposta de metodologia para o restante do ano no projeto. Assim, passei a trabalhar o tema corpo de forma mais objetiva no desenho, com a equipe de modelos-vivos da Escola de Belas Artes da UFRJ, em uma nova sala, menor, onde pude acrescentar o estudo da cor e da luz através de equipamentos de iluminação cênica. Com este aprofundamento, viabilizou-se o entendimento de movimento; e os vídeos de animação, realizados nas aulas de edição de vídeo, passaram a ter mais qualidade em termos de representação. Como desdobramento de minhas aulas, onde buscava tensionar o tema corpo e a experiência de cidade, um pequeno grupo passou a desenvolver um roteiro, inspirado no filme que recomendei ao grande grupo, “Madame Satã”<sup>64</sup>. O roteiro, curiosamente, não foi acompanhado de um storyboard, mas de algumas poucas composições que tratavam dos figurinos de forma muito cuidadosa. Com roteiro e figurinos definidos, o grupo apresentou o projeto para quatro atores e, com a colaboração destes, escolheu as locações. As filmagens foram iniciadas com uma externa na Lapa, através dos celulares de toda a equipe, por dois participantes. Todo o filme foi realizado em um período compreendido entre três semanas, reuniu em torno de oito pessoas nas filmagens e todo o grupo na edição. Esta era realizada nas aulas de edição de imagens e nos intervalos entre as aulas, nos equipamentos

---

<sup>64</sup> Longa-metragem dirigido por Karim Aïnouz , lançado em 2002 , com 1h 45' de duração.

do Centro Espacial. Apenas a última etapa, renderização, foi realizada em meu equipamento pessoal. A forma final foi de um curta-metragem, de 2'53", intitulado "Madame" (ver anexo C6 e imagem 53).

Uma das locações do curta "Madame" foi o prédio da Ocupação Chiquinha Gonzaga, onde à época eu realizava outro trabalho com um grupo de jovens. Quando coloquei os dois grupos em contato eles decidiram por um trabalho conjunto que consistiu em um mutirão de grafiteagem de uma sala que estava fechada, na Ocupação (ver imagens 54a, 54b, 54c, 54d, 54e, 54f, 54g, 54h, 54i, 54j, 54k). O propósito era de transformar esta sala em uma sala multiuso, com biblioteca e computadores, para todos os moradores utilizarem. Como o grupo de jovens da ocupação não tinha experiência com desenho, mas manifestara a vontade de grafitar as paredes da sala, convidei dois integrantes do grupo do Centro Espacial que trabalhavam com grafite. Após uma primeira reunião estes dois jovens decidiram convidar todo o grupo do Centro Espacial para participar da grafiteagem, pois perceberam que o grande volume de trabalho demandava ajuda. O grupo todo aceitou e decidiram por montar um método para viabilizar o desenho/rascunho nas paredes por todos os jovens da



Imagem 53: still do curta-metragem Madame, 2010.



Imagens 54a, 54b: processo de grafiteagem, 2010.

ocupação. E, ainda, pretendiam encorajá-los a aprenderem em tempo de realizarem não só os rascunhos, mas também os desenhos finais do grafite. Algumas reuniões foram realizadas na ocupação, para que se conhecessem e trocassem conhecimento sobre desenho e as técnicas específicas do grafite.

Nestes encontros projetamos a grafitação da sala e a planta baixa que caracterizaria seu futuro uso. Com fotos tiradas dos moradores, pelos jovens da ocupação para o *blog* que construíamos de forma coletiva, realizamos a composição (para a grafitação) da parede maior da sala. Depois criamos uma paisagem, com a vista do morro da Providência atrás do prédio da Chiquinha – feita na segunda parede. A parede menor, da entrada da sala, foi reservada para que as crianças pudessem gravar suas mãos com tinta colorida. Por fim, em um sábado e um domingo subsequentes, grafitamos a sala toda em sistema de mutirão. Para tanto, o grupo de alunos do projeto Oi Futuro compareceu e o mutirão acolheu as crianças da ocupação. Desenhamos, comemos, bebemos e grafitamos juntos.

Fizemos todo o processo em um sistema de oficina, para que os jovens moradores da ocupação pudessem aprender a grafitar. No total foram mais de 20 horas de trabalho. O encontro entre os dois grupos de jovens levou a um processo de empoderamento intenso: enquanto os estudantes do projeto Oi Futuro trouxeram conhecimentos acerca de desenho,



Imagens 54c, 54d, 54e:  
processo de grafitação, 2010.

composição e grafiteagem, os jovens moradores da ocupação expuseram a sua experiência de cidade - de fazer do ato de morar uma ação política. Todas estas identidades que, de alguma maneira, são submetidas aos mecanismos de estigmatização e marginalização à medida que se conscientizam da experiência da vida pública, puderam trocar vivências e saíram deste encontro fortalecidas.

Após a grafiteagem da sala, o grupo que executava o filme “Madame” continuou frequentando a ocupação e, com a colaboração de alguns dos jovens moradores, passaram a usar a Chiquinha como locação para algumas cenas do filme. Isto se deu naturalmente, sem minha mediação e surgiu da intensificação das relações entre eles. Houve muitos encontros comigo em dias de aula no Oi Futuro, mesmo após o grupo ter decidido que o trabalho final do projeto seria um documentário sobre a ocupação, e outros professores foram envolvidos. Como a produção do vídeo final não tinha uma relação direta com as aulas que eu ministrava, pude passar ao largo do processo, apenas cooperando como uma entrevistada, já no final de tudo. O fato de minha mediação ser prescindível corroborou, em muito, com meu desejo de lidar com autonomia e autorrepresentação em ambos os grupos. Julgo coerente caminhar para procedimentos de representação onde a formação técnica, ou



Imagens 54f, 54g, 54h: processo de grafiteagem, 2010.

o olhar especializado do professor e artista, cede lugar para formas de expressão construídas pelos não-artistas envolvidos.

Mesmo absorvidos com a produção do vídeo final, o grupo manteve as investigações pessoais, alimentando os *sketchbooks* e realizando filmagens de seus trajetos cotidianos. Os dois dispositivos (vídeos e *sketchbooks*) eram frequentemente compartilhados comigo e, em várias ocasiões, com todo o grupo. Assim todos se ajudavam nas formações das poéticas pessoais e estreitavam relações. Em um determinado momento percebemos que os arquivos de imagens das filmagens dos trajetos, que eram armazenados nos computadores do projeto, constituíam um arquivo enorme e decidimos criar algo coletivo com elas. Eles passaram a decupar as imagens uns dos outros e a montar um novo arquivo para, depois, decidirmos o que fazer. Algum tempo se passou até que um dos jovens apareceu com o esboço de uma letra de rap, inspirado pelas imagens. A letra levou o grupo a decidir por um vídeo que teria o rap como trilha sonora. A música foi finalizada e serviu como uma espécie de guia para a edição das imagens. Ao final, o grupo entendeu que a estética ficara muito assemelhada a um videoclipe e o definiram assim. O



Imagens 54i, 54j, 54k: processo de grafiteagem, 2010.

trabalho ficou com 9'34" e foi intitulado "Avenida Brasil – Rumo ao Centro" (ver anexo C7).

No último encontro, quando fizemos a avaliação do que passamos juntos, o grupo destacou que a metodologia adotada os motivava porque trazia a sensação constante de novidade. Mesmo os que já haviam passado por outras experiências de ensino da arte manifestaram que se sentiam constantemente surpreendidos por conteúdos e experiências, para eles, novos. O autor do filme "Madame", quem teve a ideia original para o projeto e depois compartilhou a autoria, comentou que o que o motivou para pensar o roteiro foi a sequência de duas aulas de modelagem do corpo humano. Estas duas aulas, realizei já na finalização do projeto, levando dois modelos-vivos a posarem o dia todo, ou seja, os dois períodos de aulas. Como o foco do projeto era desenho e vídeo, deixei a modelagem com argila para o momento onde o grupo já teria mais maturidade para lidar com uma materialidade nova e técnica de três dimensões. E minhas expectativas se efetivaram, pois, com apenas uma aula expositiva, através de slides, o grupo conseguiu modelar. A sensibilização para perceberem a argila de forma potencializada se deu com o preparo do barro com os pés. Dispusemos toda a argila a ser utilizada sobre uma lona, cortada em placas de cinco centímetros aproximadamente e passamos a pisar para misturar todo o material. Com a mistura homogeneizada, passamos a formar bolas e dividir o material entre todos, enquanto o barro restante secava em nossos pés. Até o profissional que viera posar experimentou pisar a argila e comentou que, em anos de trabalho na EBA, nunca tinha tido esta experiência.

A experiência com a modelagem não foi pensada como algo que pudesse ter papel muito significativo dentro de contexto de projeto voltado para a confecção de um vídeo. Mas, após meses de contato com a composição bidimensional e as formas de representação a ela concernentes, é necessário destacar que o grupo precisou de uma experiência mais espacial para realizar a síntese de toda a poética desenvolvida. Provavelmente a manutenção da investigação da relação de seus corpos com a cidade tenha levado a isso. As investigações e poéticas pessoais, em constante compartilhamento com o coletivo, resultaram em produtos de múltiplas formas e categorias. O curioso é que, apesar de toda a capacitação para a criação de um vídeo com formas elaboradas e composições complexas, o grupo optou pelo formato documentário e preferiu enfatizar a fala que tratava de realidade - e não

representação. O vídeo final, como já citado, tratou dos moradores da Ocupação Chiquinha, Gonzaga - suas histórias e o contexto político de sua moradia.

Por fim, para pensar esta metodologia construída coletivamente, retomo os procedimentos de Lygia Clark que, em sala de aula, espaço expositivo ou seções privadas, em seu apartamento, enfatizava a descoberta de si através da experiência/proposição artística. Neste conjunto de dispositivos de sensibilização o pedagógico está implícito, desdobrado no interstício entre artista e participante que se liberta, criando algo de novo para si. Somo à Lygia a investigação de si mesmo através da busca rigorosa de potencialidades das materialidades feita, incansavelmente, por Celeida Tostes. O coletivo de Celeida descobria o novo da materialidade em um processo de investigação das próprias potências, erradicando o erro e transformando o improvisado em método. Para estender uma metodologia pensada para três meses e seguir motivando um coletivo a pensar, criar e viver junto, desejando, por tantos meses, precisei improvisar em kairós. O desfecho, tão voltado para a esfera pública, não negligencia os processos individuais e intimistas, pois se faz sinalizando para a possibilidade da manutenção das diferenças através da poética desse grupo de jovens que documentou falas destes outros, absolutamente Outros.



## 5. ROSANA BORTOLIN: CORPO-NINHO PRIMORDIAL

### 5.1 O movimento até a casa

Habito o mundo, percebendo as coisas da natureza, e, a biologia é um assunto que me fascina. A convivência que tenho com os elementos da natureza, morando ao lado de uma pequena mata a beira de um manguezal na Ilha de Santa Catarina, proporciona-me um olhar seletivo alusivo ao ciclo de vida das plantas e dos pequenos animais. Respiro a própria natureza, acolho suas imagens e as trago para o meu universo, para minha arte, digerindo-as e modelando-as, sentindo-as com o meu próprio corpo. (BORTOLIN, 2006, p.15).

Ao longo dos capítulos anteriores foram enfatizadas metodologias de ensino de arte e procedimentos artísticos que, em suas especificidades, constituem sistemas alternativos aos tradicionais modos de fazer – tanto ensino, quanto arte. Mas, as duas situações seguem, nos presentes dias, demandando relações que se mantêm ao longo do tempo e que fazem permanecer, entre outros aspectos, as investigações e poéticas a partir da construção de objetos. Para o contexto desta pesquisa, a experiência de ensino de arte contemporânea traz, nos processos de transmissão, a abertura para o objeto atualizado um viável dispositivo metodológico. No tocante às poéticas, que reverberam como demanda de domínio por parte dos professores no âmbito do ensino de arte, o objeto constitui desafio diante da impossibilidade de leitura e demanda uma pedagogia atualizada e atuante. Portanto, para tratar de possíveis relações com o objeto artístico na contemporaneidade, será trazida a artista Rosana Bortolin, que mantém uma produção poética, voltada para o objeto, desde os anos 1990. Será demonstrado que sua construção do objeto se constitui de um fazer imbuído de procedimentos coletivos e que mesmo na singularização, através do objeto, subexiste uma dinâmica coletiva. Rosana traz uma escrita cuidadosa para seus procedimentos investigativos e poéticos, enfatizando as relações que seu corpo estabelece com o espaço circundante, a materialidade utilizada e a natureza, e define seu fazer, fundamentalmente cerâmico, como vivências de mutação. Seus objetos, parte destas mutações, são vistos, percebidos e penetrados pela artista, antes de serem finalizados pelo fogo, através de um jogo de observação e repetição, onde a soma dos intervalos da ação da mão viabiliza a criação. Seus objetos não possuem função, não são utilitários, muitas das vezes são

desmontados e retornam ao estado de argila - foram, gesto, argila e diferentes entre si, enquanto a artista, em todos os momentos, se diz sempre terra:

(...) me percebia como a própria terra, com uma essência universal, imaginária e real, algo que parecia desdobrar as essências carnis em afinidades eficazes de significações caladas e sobretudo muito pessoais, como um segredo de pré-existência. Percebi que buscava na argila uma irradiação do visível, uma animação interna e que nela se materializavam formas que as habitavam (BORTOLIN, 2005, p. 41).

Assim, a artista define seu processo:

Abordo o meu fazer cerâmico, através da poética da repetição, relaciono o fazer do artista ceramista, com a semelhança técnica do fazer dos animais. Faço uma relação análoga, da poética da repetição, presente no meu fazer, com o ciclo da vida, das plantas, da reprodução dos animais e da renovação da natureza e da vida. Abordo de forma reflexiva, a composição e a complexidade da massa argilosa, e, a relaciono, como a extensão do meu corpo, feito do mesmo estofo do mundo. Analiso a transformação da argila em material cerâmico e faço uma reflexão sobre a questão poética dessa mudança. Mutações esta, que acontece pela ação do fogo, durante a festa dionisíaca da queima, onde o fogo é abordado poeticamente como elemento vivo no meu envolvimento com a cerâmica (BORTOLIN, 2005, p.14).

Portanto, partindo da fala da artista sobre seu fazer poético e desdobrando o entendimento dessa poética como metodologia de ensino de arte contemporânea, pretende-se, neste capítulo, abordar a abertura que o objeto pode propiciar para a experiência de arte em amplo entendimento. Para tanto, enfatiza-se (como tratado no capítulo 3) que devam ser observados aspectos da contemporaneidade que determinam as relações interpessoais, como a fragmentação e a multiplicidade, bem como a atenção a uma ética que parta do Outro, como uma anterioridade, para pensar uma pedagogia atual. Assim, pode-se aceitar que o objeto não precisa conter historicidade e discurso para ser “lido”, mas, sim, experimentado como Diferença – o que viabiliza o exercício da outreidade.

Artista nascida em Passo Fundo, Rio Grande do Sul, Rosana Tagliari Bortolin é licenciada e bacharel em Desenho e Plástica (1982-1985) e especialista em Cerâmica (1997) pela Universidade de Passo Fundo (RS). Mestre em Poéticas Visuais na Escola de Comunicação e Artes ECA-USP (2002-6). Realizou, em Portugal, o Doutorado Europeu<sup>65</sup> no ano de 2011. Atualmente é doutoranda em

---

<sup>65</sup> Realizou o estágio de doutorado europeu na Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa (FBAUL), Portugal. Doutorado europeu é uma modalidade "um título" além do doutorado, que

Escultura, na Universidade do País Vasco (UPV) e professora efetiva da Universidade do Estado de Santa Catarina. A artista iniciou suas experiências com metodologia de ensino de artes já no início dos anos 1990, logo após encerrar a graduação, ministrando oficinas de escultura, cerâmica, desenho e pintura, em seu atelier: Traço & Barro - Oficina Escola, que montou em Porto Alegre. Em 1993 foi selecionada para orientar a Oficina de Cerâmica do Centro Integrado de Cultura, anexo ao Museu de Artes de Santa Catarina, em Florianópolis. Em 1997 iniciou sua carreira como professora efetiva do Centro de Artes da Universidade do Estado de Santa Catarina.

Rosana é reconhecida presença atuante na produção de pesquisa e conhecimento em artes, especificamente no âmbito da cerâmica, desde os anos 1990. Participou dos mais relevantes eventos internacionais relacionados à cerâmica e, como destaca a professora e teórica Sandra Makowiecky (2014, p. 4): *“Quase todos os artistas [de Santa Catarina] que trabalham com a cerâmica de maneira contemporânea hoje, passaram por Rosana Bortolin.”*

Sua vasta produção poética, associada ao exercício ininterrupto de ensino em arte, trazem-na para este contexto de tese, onde se pretende pensar a produção contemporânea. Assim como Celeida Tostes, Rosana investiga com minúcia e a observação é o centro de sua metodologia que, também como Celeida, em muitos momentos se faz indissociável do ensino. Os procedimentos coletivos, tanto em suas aulas, quanto em projetos pessoais, como nos casos de escultura penetrável, instalações e construções de fornos de queima em festival, envolvem pesquisa em materialidade cerâmica, corporeidade e cuidadosa construção textual. A produção de objetos, pela artista, se dá em contexto contemporâneo, no sentido de constituírem resultado de um fazer, apoiado teoricamente e atualizado pela arte atual. Rosana enfrenta a pecha de “arte menor” de que a cerâmica ainda padece, a confusão com o artesanal e atualiza a cerâmica através dos procedimentos colaborativos e da investigação pessoal da própria corporeidade envolvida no fazer. Como ela comenta em entrevista:

---

através do tratado de Bologna foi oficializado entre as universidades europeias, cujas exigências são: realizar uma residência de no mínimo três meses em outra universidade europeia, em país diferente ao que está cursando, sob a tutoria de um professor vinculado a pós-graduação e escrever um capítulo da tese, introdução, resumo e conclusão em ambas as línguas.

Talvez o ranço de não ser arte tenha a ver com o fato de que a cerâmica é o material artificial mais antigo produzido pelo homem. Do grego "kéramos" ("terra queimada" ou "argila queimada"), é um material de grande resistência, frequentemente encontrado em escavações arqueológicas. Pesquisas apontam que a cerâmica é produzida há cerca de 10-15 mil anos (BORTOLIN apud MAKOWIECKY, 2014, p. 7).

A artista e professora traz, através da acuidade teórica, uma construção contemporânea, alinhada à temporalidade do fazer artístico e o desdobra, jogando com o devir em uma metodologia própria que faz, da repetição do gesto, dispositivo para presentificar variações. Para o contexto aqui elaborado, o entendimento de

Devir é, a partir das formas que se tem, do sujeito que se é, dos órgãos que se possui ou das funções que se preenche, extrair partículas, entre as quais instauramos relações de movimento e repouso, de velocidade e lentidão, as mais próximas daquilo que estamos em vias de nos tornarmos, e através das quais nos tornamos. É nesse sentido que o devir é o processo do desejo. Esse princípio de proximidade ou de aproximação é inteiramente particular, e não reintroduz analogia alguma. Ele indica o mais rigorosamente possível uma zona de vizinhança ou de copresença de uma partícula, o movimento que toma toda partícula quando entra nessa zona. (DELEUZE; GUATTARI, 2012, p.67)

Rosana passou, assim como Celeida, por um momento decisivo para determinar sua poética. Também como Celeida, já exercia a função de professora de arte, já desenvolvia poética pessoal e metodologia de ensino. No caso de Celeida, a experiência do trabalho "Passagem" significou um renascimento para a artista no sentido de levá-la a perceber os rumos que adotaria para sua poética e metodologias de ensino. Já Rosana, que vinha refletindo sobre a relação de seu fazer, na argila, em relação com a própria corporeidade e o espaço, trazia uma atenção apurada para os acontecimentos que a envolviam. Sua produção teórico-prática contava com a seguinte estrutura de pensamento:

A convivência sincrônica com os elementos da natureza redimensiona a minha relação do espaço-tempo e opera na distância que existe entre as coisas percebidas. A intuição desses fenômenos que a mim se apresentam, se dão de modo imediato na experiência estética. Uma estética, que procura descrever o desvelar da consciência que ocorre durante a vivência imediata frente os objetos. Meu corpo fica mais próximo das coisas que percebo, quando as percebo, passam a existir, suscitam questionamentos, passo a ter a necessidade de tatear sua presença física. É uma relação de paixão, e, quando as transformo em cerâmica, tenho a sensação de que ocorre uma fusão do meu corpo com aquilo que enxergo e com aquilo que crio (BORTOLIN, 2005, p. 16).

Portanto, a fusão (poética) do corpo vivenciada aponta para um dualismo

provisório, diferente, que viabiliza o acréscimo deste corpo à natureza. E isto é fundamental para se pensar uma forma de relação com o objeto quando este já não pode mais servir como detentor de um discurso a ser lido. Ou, como tanto criticava Lygia Clark, um objeto que servia como objeto transferencial. Esta forma outra da artista se relacionar com as coisas do mundo, fundindo-se com o que cria e com o que vê traz uma possibilidade nova de relacionamento com o objeto artístico e o fazer por ele compreendido. No campo do ensino da arte, passa-se a tratar do procedimento artístico sem se apoiar no suposto discurso a priori do artista contido pelo objeto, o que denota uma função de leitura que coloca quem experimenta o objeto em posição passiva. Como coloca Viveiros de Castro:

Dualismo é mais um modo de tratamento das coisas do que uma maneira de distribuição real das coisas (...). Deleuze distingue, um tanto ironicamente, dois tipos de dualismo: um dualismo “verdadeiro” (de tipo cartesiano, onde se pode passar a vida inteira tentando conciliar o corpo e a alma ou coisas parecidas) e um dualismo que ele chama de “provisório”, porque serve apenas como ponto de partida ou apoio para outra operação, mais importante. (...) Ora, vencer (não se trata de ultrapassar) o dualismo não consiste em restaurar uma unidade perdida, mas em instaurar uma certa multiplicidade. O campo do meio é um campo de multiplicidade, disponível para toda a humanidade. Porque existe toda a diferença do mundo entre operar com dualismos substanciais e utilizar dualidades como pontos de passagem para se fazer outra coisa (VIVEIROS DE CASTRO, 2008, p. 212-4).

Como a artista comenta, em um dia de atenção ao entorno, houve um acontecimento decisivo que a levou a estruturar uma investigação que a acompanhou pelas décadas seguintes:

Essas reflexões se constituíram em forma de pesquisa, a partir de uma vivência ocorrida numa manhã de verão de 1999, quando observei uma vespa construindo sua casa na parede externa do meu quarto. A forma cilíndrica do casulo que estava sendo elaborado ocupava pequenos espaços compostos por tubos que se assemelhavam ao miolo de uma flor de lótus. No interior de cada compartimento o inseto depositava larvas e revestia-os com uma fina película de um material por ele produzido. Observei que o tempo do fazer de cada compartimento estava relacionado ao espaço ocupado por cada larva depositada. Essas imagens criaram ecos no meu corpo que as acolheu, as vivenciou e as habitou. A sensação era a de que a distância existente entre a imagem e meu corpo tinha sido eliminada, e, eu me tornado parte daquele fazer (Ibidem, p.16).

Diante da ação (da vespa), em lugar do objeto, o desvelar da consciência que cita a artista se deu para uma relação espaço-tempo. A partir daí a artista passou a desenvolver metodologia investigativa da materialidade cerâmica em

consonância com uma construção estética voltada para o objeto. O que se destaca nesta metodologia é a preocupação da artista em “criar” a cada objeto construído – em detrimento da inerente repetição da técnica cerâmica, que lida com algumas interdições dadas pela matéria que obrigam a repetição do gesto mais eficiente. Rosana cria um território criativo, joga com o devir nesse sentido do gesto/ritmo que não cristaliza a forma, mas se aproveita do tempo que aponta para um novo a partir de seu ritornelo, no sentido que sintetiza José Gil (2006), quando afirma que para viabilizar a matéria de expressão é preciso do que ele chama de tempo quando:

A repetição cria um início de continuidade, um fio que ajuda a orientar-se. (...) O ritornelo diz-se de múltiplas matérias e não só do som. (...) O que significa que podem ser simultâneos, coexistir parcialmente ou impor uma só dimensão às outras; enfim, a improvisação, que abre as forças do território ao mundo, supõe o jogo e o acaso (ibidem, p. 126-7).

Como a artista especifica, não há, na ação que a faz devir-vespa, um maneirismo, um “fazer como”, o que há é “tornar-se parte daquele fazer” (BORTOLIN, 2016). Portanto, uma temporalidade e um fazer em devir se instalam no lugar que ocuparia um entendimento dualista que separaria a artista do objeto. Há um dualismo temporário que dá lugar ao devir. Não é possível fazer “como” a vespa um objeto “como” seu casulo, mas ser vespa e viver casulo. Como colocam Deleuze e Guattari:

Interpretar a palavra "como" à maneira de uma metáfora, ou propor uma analogia estrutural de relações (homem-ferro = cachorro-osso), é não compreender nada do devir. A palavra "como" faz parte dessas palavras que mudam singularmente de sentido e de função a partir do momento em que as remetemos a hecidades, a partir do momento em que fazemos delas expressões de devires, e não estados significados nem relações significantes. (DELEUZE; GUATTARI, 2012, p.69-70)

Portanto, para o contexto desta pesquisa de doutorado, se faz imprescindível compreender que estas especificidades do fazer, que envolvem o corpo da artista, já que a mesma afirma que seu fazer cerâmico é experiência corporal (BORTOLIN, 2016) em uma relação espaço-temporal onde ela afirma que se transforma na matéria do mundo/barro (ibidem, 2016) colocam a produção do objeto em contexto de estética contemporânea ao desenvolver um ritmo próprio, expressivo, no sentido de autonomização:

Todos estes movimentos indicam o surgir da expressividade através da

autonomização do signo (que se tornará signo artístico). Com efeito, é o estar no lugar do outro e valer pelo outro que define a função semiótica. Então a expressividade nasce com a formação do signo (...). Porque todo signo, antes de se referir a um referente (ou melhor: para que possa referir-se a um referente), significa-se a si mesmo como signo. E o signo torna-se plenamente expressivo ou signo artístico quando a sua auto-referenciação [sic] como signo prevalece sobre a sua função referencial a uma coisa. Isso acontece quando o ritmo, confundindo-se com o movimento da impulsão interna mas ritmando-o, lhe impõe uma dobra, na qual ele o envolve e o transforma. (GIL, *ibidem*, p.131)

Autonomia do objeto, portanto, no sentido de não servir como continente de discurso a ser lido/interpretado, mas algo que se efetiva através do movimento, do ato, na experiência – como o objeto que vem como resposta crítica, nos anos sessenta, com Lygia Clark e seus contemporâneos, ao objeto tradicionalmente inerte. Não se trata, aqui, de legitimar a produção como esta ou aquela categoria, mas apontar a acuidade teórica que cerca o fazer da artista-pesquisadora, que se sabe em contexto de arte de especificidades atuais. Como se pretende demonstrar, Rosana aprofunda a investigação de seu gesto gerador de objetos de arte contemporânea enfrentando tanto as interdições técnicas da materialidade cerâmica, quanto a resistência dos meios de arte ao fazer reprodutivista:

As vivências são as relações que meu corpo tece com a natureza, com o mundo captando suas imagens. Esse corpo tateante, utiliza todos os sentidos para operar no modo de perceber, e, transformar em cerâmica as coisas que lhe trazem o pensamento. O pensar, o ensaiar, o operar, o transformar as imagens percebidas, em formas cerâmicas, mantêm o entrelaçamento dos meus atos com o meu imaginário, assim, meu corpo se faz atento e se posta sobre minhas ações e minhas palavras (...) são vivências, um envolvimento de entrelaçamento entre a arte e a vida. Minhas vivências com a cerâmica, são totalmente esse “emprego do corpo” do qual fala Merleau-Ponty (1989, p.50), no seu texto “O olho e o espírito”, não um corpo simplesmente material, mas um “corpo operante e atual”, “aquele que não é um pedaço do espaço, um feixe de funções, mas um entrelaçado de visão e de movimento”(BORTOLIN, 2005, p.15).

Observando o labor da vespa e de outros animais construtores (de abrigos, ninhos, casas) Rosana investiga a potencialidade do gesto e o abriga em sua poética, evitando a imitação da natureza ao criar variações de diversas ordens em seus objetos. Como descrevem Deleuze e Guattari:

Nenhuma arte é imitativa, não pode ser imitativa ou figurativa: suponhamos que um pintor "represente" um pássaro; de fato, é um devir-pássaro que só pode acontecer à medida que o próprio pássaro esteja em vias de devir outra coisa, pura linha e pura cor. De modo que a imitação destrói a si própria, à medida que aquele que imita entra sem saber num devir que se conjuga com o devir daquilo que ele imita, sem que ele o saiba. Só se imita,

portanto, caso se fracasse, quando se fracassa. Nem o pintor e nem o músico imitam um animal; eles é que entram em um devir-animal, ao mesmo tempo que o animal torna-se aquilo que eles queriam, no mais profundo de seu entendimento com a Natureza. Que o devir funcione sempre a dois, que aquilo em que nos tornamos entra num devir tanto quanto aquele que se torna, é isso que faz um bloco, essencialmente móvel, jamais em equilíbrio. (DELEUZE; GUATTARI, 2012, p.112)

A artista aponta para o fazer que se definiu como poética após a experiência com a descoberta da vespa, destacando as especificidades de sua observação que ativa o corpo para a tomada de consciência de uma outreidade:

A partir daquele momento, o meu olhar foi gradativamente direcionado às pequenas construções de animais que havia ao meu entorno. Meu “corpo tateante, vidente e visível”, me fez refletir sobre as imagens dos ninhos e casulos, que foram percebidas pela sequência natural e o amadurecimento da visão. A impressão era a de que olhavam para mim, me falavam, e, seu discurso me fazia sentir interiormente submergida na sua essência. Meu olho habitava os casulos e ninhos, como diz Merleau-Ponty (1989), “como o homem habita sua casa”. É, portanto, dentro desta visão, do corpo operante e atual, que sou ceramista, e exponho meus relatos de vivências, seguido de reflexões sobre a minha poética (BORTOLIN, 2005, p.16-8).

A artista é abrigada em sua Diferença, ou seja, a experiência de ser outreidade em lugar de anular o gesto criativo, o estimula. Assim, para definir uma sistematização de seu processo poético, Rosana parte da experiência com a construção da vespa para investigar tanto a modelagem de casulos e ninhos e as técnicas ou, como diria Celeida Tostes em uma grande variedade de textos, a “tecnologia” desenvolvida. Define, então, uma partitura gestual, “essência do fazer”, que lhe serve de base metodológica para estruturar os objetos. Mas, como ressalta, reproduzir as formas, antes da natureza e, agora, suas, não tem como fim uma mesmidade, modelo universal ao qual as formas se submetem, mas trajetórias individuais, em tempos outros:

A terra é uma paixão que tenho e a utilizo como matéria básica para a construção dessas obras. Quando construo esculturas, objetos e instalações com a relação formal, simbólica ou metafórica do casulo e do ninho, não me refiro simplesmente a uma reprodução da natureza, meu desejo é de algo mais, minha vontade é de “penetrá-los, de habitá-los”. A sensação é de estar buscando repetidamente um abrigo, uma casa, e acredito que o corpo, fora do seu abrigo, está sem proteção. É como se existisse um estranhamento do corpo com a escala urbana, que é diferente das medidas da casa, como se a casa fosse a extensão do corpo. A casa pode ser a mediação do corpo com a casa maior – a Terra. (...) Percebo que esse fazer, nunca é igual, nunca é o mesmo, e ao reproduzir os ninhos e casulos, estou sempre atrás de uma nova forma, de uma nova textura, de uma nova experiência tátil, de um novo olhar estético. A essência do fazer é a mesma, porém a trajetória é individual, as vivências, as reflexões, as



análises, assim como o tempo, sempre é outro, e, transforma as coisas a cada novo ciclo, bem como o modo de vê-las (BORTOLIN, 2005, p. 71-2).

Para colaborar com uma possível metodologia de ensino, se entende, no contexto deste trabalho, a necessidade de se compreender esta busca da artista pela nova forma, criando novos ciclos criativos a cada série de objetos, como uma pedagogia aberta à diferença, às diferentes temporalidades, que aponta para a adoção de Kairós. Rosana fala de seus processos enfatizando a descoberta que se dá a cada novo ciclo, demonstrando estar disponível para acolher a Diferença, em detrimento da repetição, da imposição do Mesmo. Aproximando esta linha de raciocínio para a prática do ensino de arte e seu contexto, há que se insistir que a contemporaneidade nos coloca diante do absolutamente Outro, principalmente quando nos apercebemos das ferramentas excludentes da vida pública. Já não é possível para a artista pensar no Outro como uma singularidade próxima, abarcável por seu discurso. Ou seja, uma ontologia do ser em Si não resultaria em um mesmo, ela sequer é possível, pois não há como ter o Outro como referência. É por isto que tanto os procedimentos colaborativos, quanto as poéticas que se aproximam da natureza e do gesto criativo que emancipa o objeto, reafirmam as diferenças, ou seja, o exercício de alteridade implica em uma indefinição, em última instância, como coloca Lévinas (1994).

Em lugar das velhas fórmulas, dos mesmos jogos de composição plástica e de adotar como poética um modelo fixado no tempo, reafirmador da Mesmidade, Rosana busca incessantemente o novo. Cabe salientar que esse novo não remete à “novidade” coroada pela aura modernista, em sentido benjaminiano como já tratado, mas, como a própria artista destaca, parte de uma experiência corporal que, ritmada, repete de modo diferente para viabilizar novas ideias, ou seja, aponta para a possibilidades infinitas de experiência corporal, de subjetividades e criação de mundos. Como já dito, o ritornelo que promove a criação, como nos procedimentos de Lygia Clark. Nas palavras de Rosana, ao tratar de seu ritornelo:

Constato ao desenvolver esses trabalhos que, mesmo quando parcial, a pesquisa é sempre total, no momento que algo é encontrado, como diz Merleau-Ponty (1989, p.300) em “O Olho e o Espírito”, outro campo é aberto e tudo deve ser repetido de modo diferente. Percebo que o fazer cerâmico exige uma repetição ritmada. Constato estes ritmos nas questões técnicas do meu modo de fazer. O fazer repetitivo resulta em novas ideias, novas peças e novos conceitos (BORTOLIN, 2005, p. 71-2).

Portanto, como já comentado, a metodologia da artista, na repetição gestual e criação de ninhos e casulos, estabelece um território de experiência estética. Experiência esta que, antes da artista, se desdobra na autonomização do objeto e o abre para experiências de outrem. O que se enfatiza, neste contexto de pesquisa, é que não deve haver distinção hierarquizada entre o devir-vespa, o fazer (ritornelo gestual) ou a autonomização do objeto (signo desdobrado), na determinação de um território estético dado pelo ato:

As funções num território não são primeiras, elas supõem antes uma expressividade que faz território. É bem nesse sentido que o território e as funções que nele se exercem são produtos da territorialização. A territorialização é o ato do ritmo tornado expressivo, ou dos componentes de meios tornados qualitativos. A marcação de um território é dimensional, mas não é uma medida, é um *ritmo*. (DELEUZE; GUATTARI, 2012, p.128-9).

Quando afirmam que a “marcação de um território é um ritmo”, Deleuze e Guattari se referem ao ato que, no caso de Rosana, é gesto criador. Para aprofundamento neste gesto serão tratados, a seguir, dois momentos específicos da artista e acrescidos alguns conceitos que se acercam da produção de objetos na arte.

## 5.2 Meu corpo é seu ninho e seu alimento

Os ninhos ou os casulos, no meu entendimento, tanto representam a densidade do corpo, como a do mundo, no sentido que os percebo como metáfora da casa. Assim, percebo a casa como a extensão do corpo, o espaço que o corpo ocupa, sendo a casa, o espaço mediador entre o corpo e o mundo. Também percebo meu corpo como um ninho - um invólucro protetor de outro corpo - a primeira morada de outro ser. (BORTOLIN, 2005, p.51).

Rosana Bortolin tem sua poética construída a partir da natureza. O fazer escultórico de insetos e aves levaram a artista para um trânsito entre devir-pássaro, devir-vespa, e devir-mulher, materializado no interstício dado por seu corpo grávido. A artista cria ninhos artificiais de barro penetráveis, instalando-os em situações artificiais, ninhos imaginários distribuídos por lugares não convencionais de museus e, também performa, envolvida pelo barro, quando se sente ninho.

A temática, que no caso da artista é experiência, criação e execução gestual

transformada pelo fogo, é centrada nos abrigos construídos por uma tecnologia natural. A tecnologia emprestada da natureza ganha gestos corporais, é corporificada e transformada em signos desdobrados. Neste processo, a artista pensa e experimenta questões relacionadas à fragilidade dos corpos e a inerente necessidade de abrigar-se; no nomadismo contemporâneo que leva as pessoas a abrigos mínimos (como quartos de hotel, malas e uma diversidade de não-lugares); nas questões do feminino, no que diz respeito à casa, ao abrigo, ao zelo e à fecundidade; nas casas primordiais (barrigas das gestantes) e em como é viver/ser casa primordial, abrigo, refúgio ao mesmo tempo em que é abrigada pela matéria original – o barro. Nas palavras da artista:

Tento mostrar a minha busca do olhar poético, que é esse olhar para a natureza, para o mundo, esse olhar que desvela o invisível do visível do qual fala Merleau-Ponty (2000). Esse olhar que mostra o meu modo de habitar o mundo, esse olhar para a terra, para a matéria, para o tato que é o barro. A Poética do Ninho, é abordada com um olhar que para mim vai além dos olhos, é um, olhar tateante, percebido pelo meu corpo consciente que desvela ninhos e casulos na natureza. Esse olhar que relaciona as construções dos animais com as construções dos seres humanos - com a casa, com a morada e com o ventre materno. O olhar que percebe os ninhos e casulos como locais análogos a casa, que abordam as relações dos seres humanos, como lugar afetivo, como lugar de segurança, como lugar da intimidade, seja ele no concreto ou no imaginário como fala Gaston Bachelard (1998) (BORTOLIN, 2005, p. 12).

Na série de ninhos e casulos, produzida entre os anos de 2000 e 2005, intitulada “Habitar Ninhos”, a artista aprofundou a pesquisa na materialidade cerâmica e técnicas de modelagem e queima (ver anexo C8). Em concomitância desenvolveu uma pesquisa teórica que, muitas das vezes, reverberou nas aulas de arte ministradas. Nas aulas, a temática da tradicionalidade encerrada pelo fazer cerâmico é articulada com a atualização dos hibridismos e outras técnicas contemporâneas no fazer escultórico. A pedagogia voltada para a experimentação e pesquisa das materialidades, aplicada pela artista, incorpora os fazeres de outras categorias e materialidades da escultura atual, viabilizando poéticas múltiplas. Como acrescenta Sandra Makowiecky sobre a relação entre cerâmica e arte:

A arte produzida na cena contemporânea é, portanto, reflexo dos acúmulos e das experimentações históricas como, também, reflexo do próprio contexto contemporâneo, globalizado, híbrido, acelerado, transdisciplinar, plural, polissêmico, neobarroco, mestiço, aberto à alteridade e tantos outros adjetivos. Justamente por isso, a arte contemporânea combina materiais, linguagens, tecnologias e locais de maneira ilimitada. A cerâmica, no mesmo caminho da dissolução das fronteiras das linguagens, assimilou os

conceitos que se abrem a partir da Arte Conceitual, da Arte Povera, da Arte Processual, da Arte Ambiental, da Performance, da Land Art, entre outras, onde artistas experienciaram a argila e o repertório da linguagem da cerâmica num contexto mais amplo, repleto de possibilidades distanciadas de seu núcleo técnico e formal. Neste sentido, o conceito de cerâmica contemporânea pode ser uma extensão do conceito de arte contemporânea, com todos seus hibridismos. A cerâmica contemporânea quer revelar e revela um pouco mais do seu enorme potencial, transcendendo conceitualmente o que, historicamente, lhe é intrínseco – a sua funcionalidade (MAKOWIECKY, 2014, p. 8).

“Habitar Ninhos”<sup>66</sup>, como dito, foi a série realizada no aprofundamento da pesquisa deste fazer contemporâneo, eminentemente escultórico e objetual. Cada peça (forma usual de nominar o objeto na cerâmica) recebeu o nome de “Ninho”, seguido de uma numeração (ver imagens 55a, 55b, 55c, 55d, 55e, 55f, 55g). Para tratar de suas especificidades, Rosana descreve:

As fotografias são o ponto de partida para a produção [desta] série de trabalhos tridimensionais: Ninhos I - cerâmicas feitas com argila vermelha de diferentes tonalidades, queimadas a 1150° C em 2004. Medem 15 cm de altura, 23cm de largura e 35 cm de comprimento(...). Busco jogar com as possibilidades que a argila oferece empregando uma gama variada de tonalidades e texturas. Ninhos II e III<sup>67</sup> modelados em 2004, com argilas vermelhas de diferentes tonalidades, queimados a 1150° C, e medem respectivamente 20 X 20 X 40 cm e 15 X 16 X 27 cm. Ninhos IV – Estas peças medem 10 X 12 X 70 cm, foram confeccionadas em 2004 com variadas argilas vermelhas, queimadas a 1150° C. Ninhos V - As peças confeccionadas com argilas vermelhas datam de 2002, as demais de 2004, medem de 10 cm a 70cm de altura com diâmetros de 13 a 35 cm, foram queimados entre 1150° C e 1200° C; Ninhos VI – Estas cerâmicas foram, confeccionadas em 2004, com uma argila refratária encontrada com abundância em Florianópolis, queimadas a 1200°C e medem de 10 a 20 cm de altura, seus comprimentos variam de 30 a 70 cm. As cerâmicas denominadas Ninhos VII, foram confeccionadas com argila branca e vermelha. A modelagem é feita mediante a colagem da argila que passada sobre pressão por uma peneira confere ao trabalho um efeito semelhante ao das cracas marinhas ou ao espaguete. Medem 20 X 15 cm. Este trabalho foi confeccionado em 2002 na Universidade de São Paulo, durante as aulas de cerâmica frequentadas no curso do mestrado. Os Ninhos IX e X - São cerâmicas modeladas com argila vermelha de cores variadas, queimadas a 1150° C feitas em 2004, com dimensões de 38 X 33 cm. O Ninho XI – É uma cerâmica modelada com argilas vermelhas e queimada a 1150° C em 2004, mede 26 X 31 X 21 cm. Ninhos XII - São cerâmicas de formas e tamanhos distintos confeccionadas em 2004 com argilas: vermelha e rosa, queimadas entre 1150° C e 1200° C Ninhos XIII - Cerâmicas realizadas em 2004, com argilas vermelhas, queimadas a 1150°C, medindo aproximadamente 20 X 20 X 40 cm cada peça (BORTOLIN, 2005, p.69-81).

<sup>66</sup> “Habitar Ninhos” participou da exposição itinerante da Galeria Municipal de Artes de Blumenau. Também foi exposta na Galeria de Artes da Universidade Federal de Santa Catarina em Florianópolis, no Museu de Artes Visuais Ruth Schneider em Passo Fundo-RS, na Galeria Municipal de Artes de Criciúma e no Espaço Oficinas do Museu de Artes de Santa Catarina.

<sup>67</sup> Ambos os trabalhos foram selecionados para o “Concorso Internazionale della Cerâmica D’Arte Contemporânea”, Bienal de Faenza, Museu Internacional de Cerâmica de Faenza na Itália.



Imagens 55a, 55b, 55c, 55d: Rosana Bortolin, “Ninhos I, III, IV e V”, 2004.

Às descrições técnicas sobre a materialidade há, na poética de Rosana, um corpo teórico cuidadosamente acrescido. Diferentemente de Lygia Clark e Celeida Tostes, que escreviam sob diferentes formas, como livros de artista, artigos e cartas, Rosana elege o texto da pesquisa acadêmica como sua escrita:

No meu entender, a atividade lúdica que o jogo do fazer cerâmico propicia, pode se imbuir de automovimento, - característica básica daquilo que está vivo, é o impulso do movimento em si mesmo, é a auto-representação do estar vivo. O fazer cerâmico, me parece ser um processo que está vivo. Acredito que, as transformações matéricas desempenhadas pela repetição de movimentos, feitos pela mão, sugerem metaforicamente uma troca de vivências entre quem faz e o que está sendo feito. As repetições de movimentos presentes no processo do fazer, podem lembrar o movimento ritmado de um coração, parece exercer uma atividade de ação que sugere que a mão haja sozinha possibilitando criar uma dinâmica nas formas que nascem desses movimentos. Creio que nos trabalhos aqui anexados, pode-se observar as características da ação - do fazer - que estão impressas nas paredes das peças e que no meu entender se imbuem do automovimento (BORTOLIN, 2005, p. 76).

Esta teoria é levada à prática quando ofertada para seus estudantes, em uma pedagogia que prioriza a troca da

expressividade no ambiente de sala de aula/ateliê. Portanto, uma teoria encarnada em dois momentos: quando emerge do gesto poético e quando é dispositivo metodológico no Outro, fomentando novas formas de investigação do fazer cerâmico e escultórico. Rosana considera a repetição presente em seu trabalho com a repetição poética da qual fala Passeron (1989) em seu livro “*Pour une Philosophie de la creation*”:

[...] a repetição, aqui, é autenticamente ‘poiética’, pois se não a consideramos, o trabalho estaria perdido ou não se realizaria. Podemos dizer que ela está nua, despojada de simulacros: ela se faz via. Intensificadora das atividades, ela é o efeito de uma adaptação técnica

operatória. [...] De fato ninguém pode fazer, produzir, criar, sem ajuda do micro-automatismo da repetição integrada. Este ritmo cardíaco (PASSERON 1989, p. 75-77).

A artista não se furta, muitas vezes, de provocar hibridações entre a teoria e a prática, jogando com a materialidade e a forma escrita:

Da palavra repetição pode-se fazer uma referência à origem da palavra “milagre”, que em sua essência significa repetir mil vezes a mesma coisa. O movimento da repetição regular é a condição de um resultado impecável, assim como o batimento ritmado do coração mantém o corpo vivo. As ações repetidas deste jogo do fazer cerâmico, estão diretamente ligadas ao meu fluxo sanguíneo, ao meu batimento cardíaco. Quando aumento a intensidade do gesto, meu coração bate mais forte, os ritmos estão sincronizados e são eles, que possibilitam e avalizam a criação de novos casulos e ninho (BORTOLIN, 2005, p.75).



Imagens 55e, 55f, 55g:  
Rosana Bortolin,  
“Ninhos VI, IX e XIII”, 2004.

Insiste-se no procedimento da repetição porque, para o contexto desta tese, mais que consistir em metodologia técnica, constitui relação direta com procedimento de ensino, quando a artista leva a prática como dispositivo de abertura para outreidade, no sentido de fomentar a experiência do que se assemelha à repetição de um modelo hegemônico (universal), mas se faz criação de diferenças. E estas diferenças se fazem no fazer cotidiano e coletivo da sala de aulas/ateliê, coexistindo e se fazendo possíveis. Como a abertura de um campo da outreidade e, por assim o ser, da convivência no local de ensino de arte como ethos comunitário e de transformação social. Uma prática que partindo da afirmação fundamental da outreidade do estudante, bem como do professor, considera o percurso do Outro em seu quefazer cotidiano. O que

constitui, indiretamente, crítica às práticas curriculares reprodutivista-burocráticas, sendo a criação resultado de autoconhecimento, dado pelas vivências pessoais e que prevalece em detrimento das fórmulas prontas do fazer compositivo e do fazer desprovido de desejo.

Como desdobramento da investigação dos abrigos e moradas, Rosana percorreu um caminho de aprofundamento na corporeidade, como coloca Csordas (1994). Passa para a vivência, a partir do próprio corpo, para relacionar a ação com objetos e outras técnicas *a posteriori*, em instalações no espaço expositivo. A série é constituída de três trabalhos: “Meu Corpo é seu Ninho I, Meu Corpo é seu Ninho II e Meu Corpo é seu Alimento”<sup>68</sup>. Como Rosana define:

O conceito dessa série de trabalhos foi concebido em junho de 2003, quando me encontrava no último mês de gestação e decidi tomar um banho de barbotina – argila líquida - registrando-o através de um ensaio fotográfico. Esses trabalhos nasceram da sensação de perceber meu corpo como uma casa, de projetá-lo metaforicamente dentro das minhas associações pessoais, de me sentir um ninho, de usufruir a capacidade de alojar e de proteger, de me sentir nutridora de vida – me sentir terra (BORTOLIN, 2005, p.38).

Para a ação, banho de barbotina registrado por fotografia analógica (ver imagens 56), Rosana fez relações com o trabalho “Passagem” de Celeida Tostes:

A reflexão sobre a obra “Rito de Passagem”, onde Celeida Tostes simulou um nascimento, fazendo com que seu corpo rompesse uma ânfora de barro que havia sido construída ao seu redor, motivou-me a ampliar a experiência enquanto observadora, me projetando para a própria ação corporal. Observei que naquele caso ela estava nascendo e no meu - eu estava dando a luz.(...) Senti-me plena, como o ciclo da vida nos mostra que da terra viemos e para ela retornamos. Uma vez grávida e banhada em argila, me senti a própria escultura viva, oportunizando e concebendo uma outra vida. Era como se fosse o genitor e a criatura. Percebi-me na sequência perfeita de fatos que se dá no processo de reprodução da vida (...). Senti-me como o limiar entre a vida e a morte, pois uma vez mortos é para a terra que retornamos. Meu corpo estava fundido com o elemento formador, estava parindo e estava nascendo. Ao mesmo tempo em que eu era um ser, trazia comigo outro ser e também eu era o barro, percebi no meu corpo físico a interrogável dinâmica cíclica da vida. Nesse momento de fusão, não sabia diferenciar se eu era o barro ou se eu era o ser. Sentia-me completamente envolta e integrada na massa, era uma perfeita simbiose de corpo e barro. Estava auto-inserida na massa, era artista e era a obra. Meu

<sup>68</sup> “Meu Corpo é seu Ninho I”, “Meu Corpo é seu Ninho II” e “Meu Corpo é seu Alimento”, foram trabalhos executados em 2004 e participaram da exposição “Habitar Ninhos” realizada na Galeria Municipal de Artes de Blumenau e na Galeria de Artes da Universidade Federal de Santa Catarina, em Florianópolis- SC, em maio e setembro de 2004 respectivamente. Também na exposição “Ninho, Casa e Corpo”, realizada no Museu de Artes Visuais Ruth Schneider em Passo Fundo-RS, e na Galeria de Artes Municipal Criciúma, em março e setembro de 2005, respectivamente.

próprio calor secava e aquecia o barro, modificando gradativamente a textura da superfície do meu corpo-escultura. O ser no interior do meu ventre se contorcia provocando rachaduras na argila seca, que soltava do meu corpo (Ibidem, p. 37).

Após ação os filmes analógicos utilizados para o registro foram levados para serem revelados. Mas algo se deu e a artista “improvisou” com a interferência, de maneira tal, que a resultante potencializou os trabalhos advindos de forma significativa. Como ela narra:

(...) dois filmes foram batidos, sendo que um foi extraviado e outro guardado. Na semana seguinte ao ensaio, após dar à luz, fotos do bebê foram feitas durante sua primeira semana de vida. Os dois filmes foram para a revelação e um deles continha imagens do bebê sobrepostas às imagens do banho de barbotina. O interessante é que a imagem do bebê, involuntariamente, aparece dentro e fora da barriga, ocupando os dois espaços, estando presente no antes e no depois do nascimento. Vejo esta coincidência como uma quebra do tempo presente, pois é uma situação impossível, virtual (Ibidem, p.41).



Imagens 56: Rosana Bortolin, montagem, 2003.



O primeiro trabalho da série foi “Meu Corpo é seu Ninho I” (ver imagem 57), consiste em uma fotografia fixada na parede, medindo 150 cm X 90 cm, onde aparece a artista com o corpo banhado em barbotina, deitada sobre uma esteira feita de palha trançada, em posição fetal. O registro fotográfico foi realizado em junho de 2003, quando Rosana estava em fase final de gestação. A obra foi executada em 2004, exposta como citado na nota de rodapé número 68.

Já o segundo trabalho foi “Meu corpo é seu ninho II” (ver imagem 58, 60a, 60b, 60c, 60d, 60e, 60f), executado em 2004. Continha uma fotografia fixada na parede, medindo 90 cm X 150 cm, mostrando parte do corpo da artista banhado de barbotina e ao fundo o corpo de seu filho nos primeiros dias de vida. O registro fotográfico foi realizado em junho de 2003, quando ela ainda estava em fase final de gestação e logo após o nascimento. Como dito, essa imagem se deu involuntariamente

através da sobre-exposição do mesmo negativo, uma enquanto ela tomava o banho e a outra logo que o bebê nasceu. Em frente à fotografia, sobre um cubo de 1m X 30 cm X 30cm com fundo falso, encontrava-se uma fonte, montada dentro de vidros de laboratório, onde um motor



Imagem 57: Rosana Bortolin, “Meu corpo é seu ninho I”,2004.



Imagem 58: Rosana Bortolin, “Meu corpo é seu ninho II”,2004.



Imagem 59a: Rosana Bortolin,  
 “Meu corpo é seu alimento I” (detalhe),2004.



Imagem 59b: Rosana Bortolin,  
 “Meu corpo é seu alimento I”,2004

bombeava barbotina. Um aparelho de CD foi instalado no fundo falso do cubo, emitindo constantemente o som de um batimento cardíaco fetal.

Por fim, “Meu corpo é seu alimento I” (ver imagens 59a, 59b), foi uma instalação realizada em 2004 que consistiu em uma fotografia fixada na parede, medindo 150 cm X 90cm, da mão da artista apoiando seu seio banhado de barbotina, registrado fotograficamente em junho de 2003, quando estava em fase final de gestação. À frente da fotografia, partindo do chão, construiu um ninho de argila crua em forma de seio com aproximadamente 1,10m de altura e 75 cm de diâmetro com um orifício na parte superior. Em seu interior foi instalado um liquidificador industrial contendo argila líquida e que, quando acionado mediante um sensor de presença, batia esta argila, fazendo com que ela espirrasse em direção ao orifício do ninho.

Sobre a série comenta a artista:

O corpo humano pode ser pensado como território assim como pensamos territórios à imagem do corpo humano. Neste sentido, os trabalhos citados referem-se ao corpo da mulher fecundada que carrega em si o próprio ninho, casa nômade, território da

primeira morada de um novo ser, as referências mais íntimas e profundas do feto que ainda não nasceu. Para a criança que já nasceu o ventre é o espaço passado, e a casa, como seu novo lugar de abrigo, é o espaço presente e como fala Augé<sup>69</sup> (2003), a referência ao passado torna mais complexo o presente (Ibidem, p. 40).

O jogo criado entre corpo-ninho, tão próximo à ideia de natureza, e a distensão do tempo desmaterializado em uma barriga que aparece/desaparece, aponta para o encontro de alguns conceitos em Nietzsche, com possíveis desdobramentos conceituais da ideia de alegoria em Benjamin, como será tratado a seguir.

### 5.3 Da possibilidade de natureza e origem serem restaurados pela alegoria como uma proposta de pedagogia para a outreidade

A observação da natureza resulta numa fonte de possibilidades de vivências e posteriormente na análise de formas. Observei vários ninhos e casulos feitos por animais que funcionaram como um diálogo entre meu corpo atual e a imagem poética. Os ninhos e casulos, uma vez desvendados pela minha forma de habitar o mundo, que é esta vivência com a natureza, transpõem para o meu imaginário as possibilidades das relações corporais que existe na minha arte. E, torna-se ainda mais evidente quando meu corpo presente e atual entra em contato com o barro e vivencia fisicamente a relação matérica que tenho com a cerâmica. A busca do meu olhar poético, está direcionado para a natureza, para a matéria, para a terra, para o barro, para as formas presentes nas imagens observadas (BORTOLIN, 2005, p.45).

Como já desenvolvido no capítulo anterior, os procedimentos que envolvem o fazer cerâmico de Rosana Bortolin se fazem entender a partir dos conceitos de devir, em Deleuze e Guattari, quando se parte da narrativa da própria artista sobre as relações estabelecidas com a materialidade, o próprio corpo e o entorno, acrescentando a artista à natureza. Desdobrando seus procedimentos investigativos e poéticos para a experiência do Outro, percebe-se o estabelecimento de um território (DELEUZE E GUATTARI, 2012), artificial (LADDAGA, 2006) ou como

<sup>69</sup> Em seu texto Rosana cita diretamente Augé: *“O corpo se torna, assim, um conjunto de lugares de culto, nele sobre o próprio corpo que vemos surgir os efeitos [...] da construção encontram e se reúnem elementos ancestrais, tendo essa reunião valor monumental na medida em que diz respeito a elementos que preexistiram e sobreviverão ao invólucro carnal efêmero”* (AUGÉ, 2003, p.59).



Imagens 60a, 60b: Processo de produção da obra *“Meu corpo é seu ninho I e II”*, 2003-4.

coloca a artista, “virtual” e as imagens geradas pela aparição-desaparição da barriga e do bebê geram uma dualidade provisória (VIVEIROS DE CASTRO, 2008). Este território instaurado pode servir como exemplo de dispositivo metodológico de ensino de arte, para uma possível pedagogia da outreidade, como se vem construindo no contexto desta pesquisa de doutorado, na medida em que a experiência oferecida parte de objetos/imagens que se constituem devires. O corpo da artista é apresentado e sobreposto ao corpo do bebê, a argila líquida, pele no corpo sem órgãos produzido pela ação, é deslocada para o recipiente que jorra barbotina em ritmo corpóreo. A barriga-casa primordial-ninho, presença-ausência, da artista, ora vespa, ora ser fecundo, ora mulher, cria tanto uma suspensão temporal, quanto uma indefinição de Ser. Esta suspensão, que para Maffesoli (2003) se constitui de uma sucessão de intervalos, é uma temporalidade descontínua comum aos

dias atuais e que remete ao tempo trágico. O autor defende que esta temporalidade é ritmo como estabilidade e movimento, um paradoxo que:

é uma maneira de viver o trágico. Reconhecendo a brevidade da vida, tratamos de gozá-la ao máximo. Tudo isso é a consequência, para a cultura grega de um discernimento incorporado (...). O fruto de um conhecimento, sem dúvida, mas também de uma prática técnica (...). O dito discernimento – repito: conhecimento e prática – não é exatamente possível, a não ser no quadro geral da natureza das coisas, da finitude e de sua aceitação. Limites e morte reconhecidos como fundamentos do ritmo vital (...). (MAFFESOLI, 2003, p.66).

Este jogo de indiscernibilidades em alguns momentos, dualismos provisórios em outros, deixa para o Outro, que experimenta o trabalho, a definição que se lhe faça necessária, ou a manutenção do jogo de dualidades que lhe aprouver. Para o contexto da metodologia de ensino de arte, se advém abertura para a multiplicidade, pois a existência, o estar no mundo, é emancipado de um modelo totalizante – afirmação fundamental da outreidade do estudante, bem como do professor. Nos termos específicos da ideia de devir utilizada no contexto desta pesquisa, há um remetimento, através das variações corporais e objetuais apresentados e vividos pela artista, para a abertura para as singularidades corporais, atuando nas subjetividades envolvidas de forma libertadora, para a efetivação do que os autores definem como auto-imagens, ou criações de si, “molaes”, em uma clara contestação à ideia de ontologia do ser, ou negação de historicidade como forma de evitar corroborar com o modelo universal de homem e discurso totalizador.



Imagens 60c, 60d: Processo de produção da obra “*Meu corpo é seu ninho I e II*”, 2003-4.

Para o contexto criado por Rosana Bortolin, que evita uma imagem fixada de mulher, pode-se tratar das questões do feminino desdobradas no devir-mulher:

há um devir-mulher, um devir-criança, que não se parecem com a mulher ou com a criança como entidades molaes bem distintas (ainda que a mulher ou a criança possam ter posições privilegiadas possíveis, mas somente possíveis, em função de tais devires). O que chamamos de entidade molar aqui, por exemplo, é a mulher enquanto tomada numa máquina dual que a opõe ao homem, enquanto determinada por sua forma, provida de órgãos e de funções, e marcada como sujeito. Ora, devir-mulher não é imitar essa entidade, nem mesmo transformar-se nela. Não se trata de negligenciar, no

entanto, a importância da imitação, ou de momentos de imitação, em alguns homossexuais masculinos; menos ainda a prodigiosa tentativa de transformação real em alguns travestis. Queremos apenas dizer que esses aspectos inseparáveis do devir-mulher devem primeiro ser compreendidos em função de outra coisa: nem imitar, nem tomar a forma feminina, mas emitir partículas que entrem na relação de movimento e repouso, ou na zona de vizinhança de uma microfeminilidade, isto é, produzir em nós mesmos uma mulher molecular, criar a mulher molecular. (DELEUZE; GUATTARI, 2012, p.71)

Portanto, aprofundar as possibilidades criativas e as potencialidades de metodologia de ensino dadas pela efetivação de objetos constitui, no contexto desta tese, buscar nos elementos constitutivos, material que suporte as demandas pedagógicas implícitas na atualidade. Faz-se necessário emancipar o objeto da função outrora outorgada de contendor de discurso a ser lido, já que a contemporaneidade demanda a aceitação da multiplicidade, e de ser feito como cópia reprodutiva da realidade, sem ritmo, fixada. Quando se enfatiza a necessidade de emancipar o objeto de uma ideia de historicidade, no contexto desta tese, se busca a relação com a



Imagens 60e: Processo de produção da obra  
“Meu corpo é seu ninho I e II”, 2003-4.

impossibilidade de leitura da obra na atualidade, pois esta não se deixa ler pelos moldes tradicionais, em função da crise dos fundamentos instalada pelos procedimentos artísticos. Nietzsche<sup>70</sup> trata da relação da sociedade ocidental com seu passado, no sentido de carregarmos (nós, ocidentais) esse fardo que é a

<sup>70</sup> Não se pretende aprofundar a fundamentação teórica e as discussões de significativa proficuidade em Nietzsche, portanto serão apenas indicadas as obras tidas como referência na construção do pensamento aqui apresentado: *Sobre a atualidade, Dano dos estudos históricos para a vida* (1874); *Humano demasiado humano* (1878); *Aurora* (1881) e *Gaia Ciência* (1882).

história, como referência de leitura do momento.

Para Vattimo (1996), uma forma de dizer que os valores instituídos pela longa tradição que os rememorava, um após o outro, já não mais serviam como parâmetros de leitura do mundo – o que se pode estender para a arte ocidental, que passou longo tempo regida pelos fundamentos da história. Basta considerar os vários “renascimentos” pelos quais a arte passou para se compreender como a tradição de ler o mundo pela historicidade se estendeu para a arte ao longo da maior parte do tempo. O que se pretende é inferir, portanto, que a partir de um dado momento entra em discussão a noção de qualquer pensamento que se pretenda fundante para dizer a arte, ou que possua procedimentos perpetuadores deste discurso. Portanto, entende-se que há um momento em que parece não ser mais possível pensar arte como antes – seja como pensamento moderno ou aos moldes do passado clássico. A atualidade da arte traz a sensação de que se apresenta um objeto que não tem, aparentemente, absolutamente nada a ver com a nossa existência, pois não mais parece definir um mundo histórico, interpretável, segundo Nietzsche. Por isto, neste contexto de pesquisa, a insistência na abertura do objeto se dá associada a uma metodologia de ensino da arte, em amplo entendimento, pois tanto se refere à transmissão do fazer, quanto à transmissão da contemplação



Imagens 60f: Processo de produção da obra  
“*Meu corpo é seu ninho I e II*”, 2003-4.

apoiada em uma formação atualizada, que acolhe um mundo de multiplicidades. Quando a metodologia de ensino de arte trata dos objetos, quando se trata de falar de contemplação/experimentação da obra, os moldes tradicionais não são eficazes, pois a obra atual, muitas das vezes, não se mostra, quase não se dá a ver – como nos jogos de Rosana que não se define de forma fixada, ou seus objetos que não dizem a que vem. Impedem, com isto, sua interpretação, pois o velho hábito de carregar a pesada carga histórica de termos de dar conta de tudo através da interpretação não funciona para acessar a obra.

O que se coloca em questão, assim, é que as possibilidades de experiência da arte atual se constroem a partir de um pensamento que se aplica através da respeitabilidade da multiplicidade, das temporalidades outras que se podem instalar pelos envolvidos. Como enfatizado por Pelbart (1993) para se efetivar a experiência estética há que se lhe dedicar um tempo generoso, prolongado e justo, ou seja, Kairós. O pensamento proposto como possível base de uma pedagogia que enfatiza a outreidade deve ser constitutivo deste fazer ensino da arte, e arte, independente do objeto ou representação tratados, pois, já não se trata de interpretar, mas provocar experiência que atue na subjetividade.

Assim, para exemplificar de forma mais direta o proposto, esta reflexão buscará o encontro de alguns conceitos em Nietzsche com possíveis desdobramentos conceituais da ideia de alegoria em Walter Benjamin. Para tanto, buscará articular uma análise de alguns elementos contidos em obra escultórica de Gian Lorenzo Bernini<sup>71</sup>. A eleição de um tema central que une as três formas de pensar colocadas aqui em diálogo, justifica a escolha de uma produção artística anterior ao desenvolvimento dos conceitos de que pretende cercar-se este trabalho. Tal tema, imanente na obra de Bernini, fundamental em Nietzsche e balizador na formação do conceito de alegoria em Benjamin é a transformação, tão fortemente adotado pelas três artistas trazidas para o contexto desta tese. Tal conceito está presente no entendimento de indivíduo - é condição para o humano em Nietzsche.

Em “Apolo e Dafne”, conjunto escultórico realizado em mármore entre 1622 e

---

<sup>71</sup> Gian Lorenzo Bernini; nasce no Reino de Nápoles, Itália, no ano de 1598, falece em 1680. Foi um eminente artista do barroco italiano, trabalhando principalmente na cidade de Roma. Distinguiu-se como escultor e arquiteto, ainda que tivesse sido pintor, desenhista, cenógrafo e criador de espetáculos de pirotecnia. Esculpiu numerosas obras de arte presentes até os dias atuais em Roma e no Vaticano, sob encomendas de Maffeo Barberini, Papa Urbano VIII, amante da arte e admirador de Bernini (WIKIPEDIA, 2016b).



1625 (ver imagens 61a, 61b, 61c, 61d), Bernini retoma a literatura de Ovídio<sup>72</sup> e transforma texto em escultura para aprofundar um processo caro ao fazer barroco:

(...), o que interessava ao artista barroco, de modo genérico, era tentar atingir uma compreensão da “multiplicidade dos fenômenos” que estava a seu redor, utilizando para isso a obra artística. A representação barroca cristalizava o fluxo de eterno devir, fluxo esse em que se inseriam as coisas do mundo, através da alegoria (OLIVEIRA, 1999, p.160).

Fiel ao mito, o conjunto representa como Dafne se transforma em árvore após ser tocada por Apolo (ver imagens 62). Toda a narrativa encerrada pelo conjunto é devir: é árvore que cresce, é movimento de fuga que se estratifica nas primeiras raízes que deslizam nos pés, as folhas que substituem aos cabelos e galhos às mãos, a pele substituída por uma cortiça ainda pouco aderida; tudo isto e nada disto determinam o instante, mas sabe-se Dafne ali.

Assim como Nietzsche argumenta que para a formação do indivíduo se faz necessária a tensão entre a máxima unidade e a máxima multiplicidade, Benjamin refere-se à organização de múltiplos fragmentos e a tensão entre organização e dispersão na constituição da individualidade. Ambos entendem que a construção individual demanda uma relação temporal que tem o passado como referência, mas que não é determinada por ele. Em “Origem do Drama Barroco Alemão”, escrito em 1925, Benjamin opõe origem à gênese, indicando a necessidade de a história retomar a natureza humana para que se explore o Real sem o



Imagem 61a: Bernini,  
“Apolo e Dafne”, 1622-25.

<sup>72</sup> Públio Ovídio Naso, conhecido como Ovídio nos países de língua portuguesa (Sulmona, 20 de março de 43 a.C. – Constança, Romênia, 17 ou 18 d.C.) foi um poeta romano que é mais conhecido como o autor de *Heroides*, *Amores*, e *Ars Amatoria*, três grandes coleções de poesia erótica, *Metamorfoses*, um poema hexâmetro mitológico, *Fastos*, sobre o calendário romano, e *Tristia e Epistulae ex Ponto*, duas coletâneas de poemas escritos no exílio, no mar Negro. Ovídio foi também o autor de várias peças menores, *Remedia Amoris*, *Medicamina Faciei Femineae*, e *Íbis*, um longo poema sobre maldição (WIKIPEDIA, 2016c).

imperativo de entendê-lo. Retorne-se então a Dafne, com a intensidade temporal indicada por Benjamin ao negar a cronologia do tempo histórico usual, e tem-se o conceito de natureza de Nietzsche: reconhece-se e sabe-se Dafne em (e apesar de) devir, em uma soma de fragmentos múltiplos, sem negar o passado, assumindo sua origem/natureza (humana) e já se constituindo outra. E, principalmente com Nietzsche, pode-se entender Dafne como o resultado de movimentos de tensão; impossível negar sua essência humana e Bernini supera a técnica figurativa atestando isto. Pois é na narrativa de transformação que ele valoriza sua obra e não necessariamente na representação da matéria corporal - há um movimento de oposição dialética no corpo-árvore que remete à oposição dos conceitos Apolíneo e Dionisíaco em Nietzsche. Possivelmente residam, nos detalhes da obra, indícios de tensões que geram transformação, como na cortiça que mal aderida à pele avança para velar as genitais. Por ser uma obra barroca, tal detalhe potencializa a ideia de oposição Nietzscheana entre instinto e impulso (que seriam da ordem da paixão e do retorno à *physis*), com o que está para além do humano – o que mais tarde será amadurecido na crítica ao cientificismo e à visão do corpo como máquina a ser tratada.



Imagens 61b, 61c: Bernini,  
 “Apolo e Dafne” (detalhe), 1622-25.



Imagem 61d: Bernini,  
 “Apolo e Dafne”, 1622-25.

Apesar da eleição de uma narração pós Eurípides, é impossível ignorar a presença do elemento que faz relação entre a alegoria barroca de Bernini e a base da argumentação Nietzscheana para o entendimento de cultura ocidental, ou seja, o retorno à estética helenista – a tragédia grega e o mito. A necessidade do trágico se explica pela ligação direta que ele tem com o devir e, para Nietzsche, os deuses viviam as paixões humanas conferindo assim sentido à vida material, feita de padecimento e alegria. Cabe dizer que a ação, para este autor, é condição para o humano e a dissolução no devir sofre unificação na cultura através da

Arte - e da ação reflexiva e livre dela imanente. Bernini, com sua alegoria, não remedia as vicissitudes da vida nem consola seu interlocutor; apresenta sim a tragédia em seu caráter clássico, na fatalidade da solução que só se faz possível fora do tempo do mito e a inevitabilidade da condição humana. Em Bernini, Dafne é resultado do movimento e da ação, como o indivíduo em Nietzsche. O conjunto escultórico representa as paixões da natureza do ser, de significação irracional, é alegoria do impulso inconsciente – em termos atuais, de subjetividades múltiplas, outras formas de ser. Como coloca Maffesoli, atualizando o trágico, ou demonstrando que a ele retomamos em nossas temporalidades atuais:

Há um tempo para tudo, essa é a revigorante sabedoria que encontramos, sob formas diversas, em todo o perímetro mediterrâneo. O crescimento e a decadência de cada um e de cada coisa, social, política ou natural, inscrevem-se no ritmo da natureza universal. Apresentação (mais que representação) do mundo puro e simples. Mas que se encontram no jogo

das estações naturais, como no das estações humanas. Isso engendra uma espécie de serenidade que não deixou de fazer cultura. O ideal do homem grego está, em parte, fundado sobre isso. O que se reconhece na impermanência, própria das culturas orientais, é similar. Não é impossível que ressurja no quadro da pós-modernidade (MAFFESOLI, 2003 p. 66).

Mas como entender este momento que congela e ao mesmo tempo confere ação, devir e historicidade à obra (o paradoxo que aponta Maffesoli)? Dialogando com o devir em Nietzsche, propõe-se o conceito de *Ursprung* (origem) em Benjamin, que instaura uma relação temporal onde prevalece um profundo co-pertencimento do eterno e do efêmero (GAGNEBIN, p.9). Assim, torna-se possível apreender o conjunto escultórico com um entendimento diferenciado do conceito de história;

por uma outra temporalidade que a de uma causalidade linear, exterior ao evento (...) A história repousa numa prática de coleta de informações, de separação e de exposição dos elementos, prática muito mais aparentada àquela do colecionador(...). O *Ursprung* designa, portanto, a origem como salto para fora da sucessão cronológica niveladora à qual uma certa forma de explicação histórica nos acostumou (Idem, p.9-10).

Portanto, se Dafne pode ser apreendida na organização dos fragmentos convertidos em dados passíveis de coleta e a alegoria de todo o conjunto constitui linguagem, pode-se chegar ao fato de que o objeto fala por si mesmo, mesmo que não se dando totalmente a ver o tema fundamental, e que a obra encerra, em si mesma, o Real (contrariamente ao renascimento onde o Real estava fora da obra). Por não negar historicidade e temporalidade, apenas resignificando suas intensidades na constituição do objeto, Benjamin confere a este uma relação intensiva com o tempo, do tempo no objeto e não extensiva do objeto no tempo (Ibidem, p.11).

Voltado para a cultura, Nietzsche secularizou os valores e garantiu à obra Apolo e Dafne significado em si mesma, mas apenas Benjamin a despirá de aura metafísica. Apesar da crítica nietzschiana à metafísica ter um sentido ontológico e um sentido moral (o combate à teoria das ideias socrático-platônicas é, ao mesmo tempo, uma luta acirrada contra o cristianismo), sua determinação da necessidade da Arte como uma condição humana resulta na manutenção de uma aura sagrada para a obra. Benjamin veria no conjunto escultórico algo de próprio. Citando-o:

(...) A função da escrita por imagens, do Barroco, não é tanto o desvendamento como o desnudamento das coisas sensoriais. O emblemático não mostra a essência 'atrás da imagem'. Ele traz essa

essência para a própria imagem, apresentando-a como escrita, como legenda explicativa, que nos livros emblemáticos é parte integrante da imagem representada (BENJAMIN, 1984, p. 207).

Necessário ressaltar que a temática barroca, acrescentando o homem à natureza, também inaugura a expressão do conflito de valores e da dúvida que abala as verdades absolutas. As alegorias barrocas, como bem determinou Benjamin em “Origem do Drama Barroco Alemão”, tratam da tensão entre materialidade e transcendência, paixão/natureza e fé. Esta tensão, que aparece organizada na fuga de Dafne potencializa a realização técnica de Bernini, pois o martírio do corpo (narrado) transforma o mármore em escultórico. E a alegoria constrói um espaço na arquitetura que demanda a suspensão parcial do racional adicionando-o ao ficcional, que por sua vez integra o objeto real. E nada mais contemporâneo do que esta dinâmica de acumulação e sobreposição das camadas da experiência, onde a realidade pode sofrer dobras de sentido, como coloca Gilles Deleuze, ao retomar a obra de Leibniz:

No Barroco, a alma tem com o corpo uma relação complexa: sempre inseparável do corpo, ela encontra nele uma animalidade que a atordoa, que a trava nas redobras da matéria, mas nele encontra também uma humanidade orgânica ou cerebral (o grau de desenvolvimento) que lhe permite elevar-se e que a fará ascender a dobras totalmente distintas (DELEUZE, 1991, p. 26).

E estas camadas, vividas por construções e corporeidades provisórias, se sucedem na cotidianidade. No contexto das salas de aula, da construção de poéticas, de investigações de materialidades, na formação das subjetividades, através das temporalidades, nas dobras e desdobras das expressividades. Como coloca Maffesoli, muitas das vezes uma temporalidade descontínua, em momentos de suspensão do tempo presente. É dizer: “[como na] angústia do trágico que suscita a imobilidade do instante na corrente que nos leva para a morte. A vida não é, então, mais que uma sucessão de intervalos” (2003, p. 100).

Apesar das possibilidades acima apresentadas de relação com a obra de arte através de conceitos aproximados de um pensamento atual, distanciado da leitura interpretativa do objeto, o que se faz imprescindível, para este contexto de tese, é não perder de vista o fato de a obra não poder ser mais contentora de um discurso totalizador. Por isso insiste-se, à guisa de finalização desta linha de raciocínio, na crise da representação como resultado da impossibilidade de se interpretar a obra,

na atualidade. Pensando a partir de Maurice Blanchot, com sua teoria do fora e Lévinas (com o já tratado em capítulos anteriores), pode-se dizer que após os campos de concentração já não é mais possível pensar o humano e o mundo como antes. Da mesma forma, já não se pode pensar a arte como uma produção humana restauradora do mundo e integradora da humanidade numa universal totalidade. Como coloca Anita Koneski:

Representar a catástrofe, dizê-la na sua infinita possibilidade de ser catástrofe, é estar diante do fracasso da possibilidade de interpretar. Instala-se aqui a crise da representação. É a partir daí, segundo Lévinas e Blanchot, que devemos conceber a arte como o espaço no qual o poeta se perde, em que a obra questiona a si própria. A obra adquire, então, uma vocação ao estranhamento. Ela não mais parece falar do real, a desaparecimento do real passa a ser, então, o lugar da aparição do absolutamente Outro, ou seja, do que parece estar diante de nós e que se recusa a vir à luz ou se recusa a dar-se a entender. Suas imagens, seus objetos confrontam-nos, impõem-se, não se deixam ler, há uma rebeldia na sua presença (KONESKI, 2009, p. 94-5).

Já Blanchot, trará a ideia de arte como a fundação de uma realidade outra e o fora seria a função, ou a prática, que envolvia um questionamento radical deste fazer literário/artístico que funda sua própria realidade. O escritor, entendido aqui como um conceito que se estende ao artista, construiria a própria realidade literária – artística em lugar de estabelecer uma ponte entre literatura/arte e realidade exterior. Para o autor, no espaço da arte, tudo é imagem: linguagem, tempo e realidade. Mas, diferentemente do tradicional, onde a imagem é posterior ao objeto, como continuação do real, em Blanchot ela é contemporânea a ele, sendo sua outra versão, uma outra possibilidade de ser. Mas esta possibilidade *“tornada imagem, e-lla instantaneamente convertida no inapreensível, inatural, impassível, não a mesma coisa distanciada mas essa coisa como distanciamento, a coisa presente em sua ausência”* (BLANCHOT, 1987, p.257). Como coloca Tatiana Levy:

Em Blanchot, não existe mais a separação clássica entre real e imaginário como duas temporalidades distintas, pois o real é sempre real e imaginário ao mesmo tempo. Em vê-lo tornar o objeto novamente presente, de remeter diretamente a ele – o que, segundo uma concepção clássica do imaginário, seria a função primeira da imagem –, a imagem, segundo o autor em questão, o deixa cada vez mais ausente. O objeto não nos é dado, mas, ao contrário, afastado de nós. A característica da imagem seria, então, a de afirmar as coisas em sua desaparecimento, a de tornar presente a ausência que a funda (...). O fora é o próprio espaço – mas um espaço sem lugar – da literatura. A experiência literária constrói o fora, ela é o próprio fora. O fora não é o espaço onde a literatura se constrói, mas a própria literatura (LEVY, 2011, p. 28-9).

Portanto, a arte já não é mais da ordem da revelação. Nela, o mundo mostra-se na sua estranheza de mundo, resistindo a dizer o mundo de forma tradicional. Segundo Lévinas, a obra já não pode ser vivida pelo jogo de velar-se e desvelar-se, como Heidegger propôs, mas através de ruídos, deixando apenas vestígios. Assim, em um contexto pedagógico, a arte atual aponta para a identificação que se viabiliza hoje, na multiplicidade onde o estudante e o expectador se reconhecem sendo vestígio. No Outro é possível se reconhecer, mas apenas pelo ruído, pelo mistério, através de uma “rostidade” (LÉVINAS, 1994) compartilhada que, como coloca Deleuze (2007) é desfigurada, deformada por forças invisíveis que vem de fora. Como comenta Anita Koneski:

Assim, estamos definitivamente diante da concepção de uma arte que é essencialmente “um absolutamente outro”, por apresentar algo muito além do que damos conta de “dizer”. Este “para além” assume em Lévinas outra conotação, torna-se um “mais aqui”, um “mais perto de nós”, que, de tão perto, de tão humano, não conseguimos interpretar. Daí que o humano é para nós um sempre “absolutamente outro”, não sabemos nunca as dimensões do real que nos envolve (KONESKI, 2009, p.99).

Por fim, entendendo que a arte não nos oferece o que esperamos dela, mas algo de inefável, ruidoso e indizível, que se faz vestígios e que se coloca como algo radicalmente diferenciado das outras áreas de conhecimento e, seguindo com Lévinas, coloca-se o ensino da arte diante da fecundidade da impossibilidade de leitura, pois a arte que não prevê resultados enriquece a vida porque problematiza a relação com a realidade. Suscitando, assim, muito mais perguntas que respostas, a arte oferece ao educador emancipação da obrigatoriedade de dar respostas, de analisar, ler, interpretar e responder.

#### **5.4 Autofagia e Espelhos**

A ação da modelagem para mim é um nascimento continuado, pois toda a técnica é a técnica do corpo, ela figura e amplia a estrutura metafísica da nossa carne, e, cada criação muda, altera, aclara, aprofunda, confirma, exalta, recria ou cria de antemão todas as outras. (BORTOLIN, 2005, p.42).

Quando me tornei estudante universitária de arte, no ano de 2003, já havia

acumulado dez anos de investigação da materialidade cerâmica, inserida em cursos de ateliês onde a distinção entre funcionalidade artesanal e poética artística ficava em segundo plano. Nestas formações, a ênfase era conferida à experiência com a argila de forma amplificada, para conhecer seus limites e potencialidades como matéria de expressão. Por isto, o resultado plástico importava menos, desde que constituísse o fim de um processo de aprendizagem. Durante estes dez primeiros anos de relação com a argila tive contato com as técnicas voltadas para o ciclo que envolve as queimas de baixa e média temperaturas, ou seja, o primeiro patamar (na linguagem mais técnica). De forma sucinta, sobre os procedimentos que envolvem a baixa temperatura, posso apontar que o conhecimento da queima rústica, realizada à lenha durante dezoito horas ininterruptas, em fornos construídos com tijolos refratários e barbotina, somado ao conhecimento de química orgânica adquiridos, constituem os pontos mais significativos.

A argila de baixa temperatura é muito plástica (facilmente modelável e se sustenta em altura), fundamentalmente porque possui muitos elementos em sua composição que não são, originalmente, argila. É uma composição de vocação gregária, por isto, para utilizá-la e transformá-la em cerâmica, se faz necessário compreender sua estrutura molecular e suas infindáveis variáveis, já que agrega o que se disponibiliza na natureza, quando está se formando. Ou seja, cada amostra de argila é única, dada pelo contexto de sua formação na natureza. Assim, no início de sua formação, qualquer ceramista precisa compreender a fórmula básica da argila, que é basicamente um silicato de alumina, de estrutura lamelar dodecaédrica. Às extremidades da lamela, de modo não uniforme, outras moléculas se juntam durante os processos de sedimentação, arraste e outras categorias de movimento ocorridas no interior da terra, em barrancos e/ou leitos de rios e, ainda, como ocorre raramente nos recônditos das florestas tropicais, em fontes que brotam diretamente do chão. Estas moléculas agregadas são, fundamentalmente, trazidas por componentes orgânicos do contexto, como vegetação e pequenos animais. E, ainda, são agregadas moléculas de óxidos minerais, abundantes na terra brasileira, que servem, principalmente, na conferência de cor à massa argilosa. Quanto mais matéria orgânica é agregada à massa argilosa, mais plástica ela fica, ou seja, a argila encontrada na natureza, em contextos como o brasileiro de encostas e rios, ou interiores de solo de florestas, é muito indicada para a modelagem porque é gregária e impura. A indústria, no caso da argila de baixa temperatura, remove as impurezas



(material orgânico) mais aparentes, de tamanho maior, mas mantém a característica de impureza a nível molecular, ou seja, não remove totalmente o que serve como agente de plasticidade. E, ainda, adiciona alguns componentes para enquadrar a massa resultante em categorias criadas pelo mercado, principalmente através da cor intensificada. Geralmente a argila de baixa temperatura recebe uma adição de óxido de ferro, o que lhe confere uma cor vermelha intensa. Assim a indústria vende a massa chamada “terracota”, que nada mais é do que a argila encontrada na natureza, já rica em óxido de ferro, com sua cor intensificada. Este óxido, por ser abundante na natureza e já comum na argila original, in natura, é barato, por isto esta massa industrializada se torna a mais acessível – o que resulta, como no Rio de Janeiro, no uso mais comum. Outro fator que determina a utilização do óxido de ferro na argila de baixa temperatura é o fato de que ele serve como homogeneizador do ponto de fusão da massa, ou seja, dentro da realidade molecular muito diversificada da argila, o óxido unifica a massa fazendo-a suscetível à temperatura ideal de fusão, ou seja, o momento da queima onde é transformada em cerâmica – quando toda a água é evaporada, as outras partículas são consumidas pelo calor e as moléculas de silicato de alumina realizam uma quebra química, fundindo-se. Na queima de baixa temperatura, ou seja, no primeiro patamar, isto se dá a 800°C e, com a ajuda do óxido de ferro, de maneira uniforme em toda a massa, o que lhe confere mais resistência e durabilidade.

Com a industrialização e as consequentes limpezas excessivas da argila e a proliferação do uso do óxido de ferro, com seu uso mais recorrente, se perde a diversidade inerente das argilas de baixa temperatura. Tudo acaba ficando com a mesma aparência, no universo mais rico e diversificado em termos moleculares. Nos primeiros dez anos de minha formação, como vivia em Santa Catarina, um Estado rico em fontes de argila de baixa temperatura, tive a oportunidade de utilizar argilas das mais diversas características. Com isto quero dizer que não apenas a aparência final, como cor e superfície, variava, mas as estruturas moleculares – pois traziam muitas variações e especificidades, dependendo da jazida/fonte de onde eram retiradas. Em função da abundância, a argila no estado é muito barata, por isto há uma diversidade maior nos resultados finais. Habituei-me a trabalhar com argilas que apenas recebiam uma peneiragem, para a retirada de grãos de areia muito grandes, que dificultam a estruturação da peça por promoverem buracos na superfície e, ainda, por baixarem o ponto de fusão quando permanecem no interior

das peças, já que são ricos em feldspato. Assim, minha formação me propiciou algum conhecimento de física e química, além de me preparar para trabalhar com a diversidade, e suas inerentes dificuldades técnicas, oferecidas pela argila de baixa temperatura. Todo o tempo de investigação da materialidade foi de adaptação e criação de recursos técnicos para lograr a finalização do ciclo cerâmico, ou seja, queimar as peças de argila e, assim, transformá-las em cerâmica sem perdê-las no período de secagem ou no forno. Para a etapa de finalização, ou seja, a queima rústica, aprendi a construir fornos que se adaptavam à realidade do local, como direção do vento, características do piso (como inclinação do terreno e superfície de terra), temperatura externa etc. A produção específica (conjunto de peças prontas) definia o tamanho do forno, sua forma e, somadas estas às características do local, o forno era construído a partir de distribuição acurada de tijolos refratários com capacidades diferenciadas de refração do calor. Como antecipado, esta categoria de queima leva dezoito horas, com a manutenção do fogo seguida de muito zelo, o que significa que o domínio técnico da temperatura é imprescindível. Portanto, a associação, desde tempos imemoriais e em várias culturas, da cerâmica à ideia de uma “arte do fogo” não é gratuita e me parece justíssima. Diferente de outros continentes, onde a fundição de metais foi dominada desde as civilizações mais antigas, a América tem na argila a matéria transformada por seus povos originários que dominavam o fogo. É, por excelência, a materialidade da arte do fogo ameríndia e, por isso, uma das maiores referências na pesquisa arqueológica, em função, também, de sua durabilidade.

Muitos artistas ceramistas e autores das áreas de humanas que abordam cultura e sociedades, se referem ao momento da queima associando-o aos ritos pagãos, principalmente às festividades de culto ao deus grego Dionísio. Rosana Bortolin (2005) dedica um capítulo de sua dissertação de mestrado ao tema “queima”, associando-o a uma festividade dionisíaca, assim como Celeida Tostes associa à festividade, quando trata das queimas resultantes de processos colaborativos. O antropólogo Claude Lévi-Strauss (1986)<sup>73</sup> dedica um livro à cerâmica e os mitos a ela associados nas sociedades ameríndias e, especificamente para o fogo cerâmico, confere um grande capítulo. Neste, o autor demonstra, por

---

<sup>73</sup> Como já citado, trata-se da obra “A Oleira Ciumenta”, devidamente referenciada na bibliografia desta tese.

meio da análise de mitos indígenas, que haveria uma diferenciação entre o fogo de cozinha, que diferenciava homens de animais, mas não evitava que permanecessem em um mesmo plano, (mantendo os homens sob risco, inclusive) e o fogo da cerâmica, que estabelecia uma distância definitiva entre homens e natureza (distância finalmente segura para os homens). Em última instância, como coloca o autor, a determinação da diferença entre os homens e outras espécies se dá através da transformação da matéria técnica, ou seja, da argila, e não do cozimento da comida. Ocorrem duas transformações no processo, pois a argila tem que ser cozida (queimada) e depois serve de contentor da comida a ser cozida. Entre outros mitos, o autor cita o dos índios Chamula, do México:

Dizem os índios Chamula que antigamente a onça aterrorizava os humanos, porque era imune às suas armas. Assim que sentia o cheiro da carne assada, corria para a casa de onde vinha e devorava todos os habitantes. Mas, atualmente, graças ao Senhor que criou a panela de barro para o bem dos humanos, a onça não pode mais sentir o cheiro da carne assada (LÉVI-STRAUSS, 1986, p. 68-9).

Assim, o autor conclui:

Em vez de obterem o fogo da onça, como em tantos mitos sul-americanos, neste caso os humanos já o possuíam; e é a cerâmica que obtêm contra a onça. A consequência, em ambos os casos, é a mesma: relegada para o lado da natureza, a partir de então a onça come cru. A existência dessas formas intermediárias confirma o paralelismo entre os mitos sobre a origem do fogo de cozinha e aqueles sobre a origem da cerâmica (Ibidem, p. 69).

Como mencionei no início deste subcapítulo, quando entrei para o bacharelado de artes plásticas trouxe comigo este conhecimento técnico e uma relação com o objeto livre das exigências que a Estética nos impõe. Toda a sorte de objetos que produzi no período anterior, conforme disse anteriormente, serviam como resultado de um processo de aprendizado sobre a materialidade cerâmica – o que significa, em última instância, que importava-me menos sua funcionalidade como artesanatos utilitários ou um destino decorativo, quiçá o uso como escultura artística. Por isso, no início de minhas investigações dentro da academia, voltei-me para o objeto de forma a desenvolver uma poética que se alinhasse com as questões contemporâneas da arte. Assim, comecei a desenvolver peças que abstraíam a funcionalidade e, ao mesmo tempo, me permitiam seguir no aprofundamento das investigações da materialidade. Apoiei-me, inicialmente, em leituras que se voltavam para a abertura do objeto, como nos procedimentos da

década de 1960, como o texto de Ferreira Gullar “Teoria do Não-Objeto”<sup>74</sup>. Neste texto, o autor traz considerações que me serviram para empreender a pesquisa poética já tendo como referência a ideia de uma possível articulação com novas maneiras de fazer – não tradicionais.

O texto faz uma análise estrutural, de ordem cronológica, dos objetos de arte classificados como pintura ou escultura; define o que vêm encerrando em si mesmos como elementos estéticos e como função. Após demonstrar as modificações ocorridas com as obras (suas relações com o real e o espaço, suas matérias constitutivas etc.), essencialmente, o autor propõe um novo exercício à arte enquanto construtora de objetos - entendendo que o objeto artístico, em qualquer tempo, comunica a intenção da arte, já que é objeto de linguagem. O autor determina:

A expressão não-objeto não pretende designar um objeto negativo ou qualquer coisa que seja o oposto dos objetos materiais com propriedades exatamente contrárias desses objetos. O não-objeto não é um antiobjeto mas um objeto especial em que se pretende realizada a síntese de experiências sensoriais e mentais: um corpo transparente ao conhecimento fenomenológico, integralmente perceptível, que se dá à percepção sem deixar resto. Uma pura aparência (GULLAR, 2007, p. 90).

Na busca de transcender sua condição de objeto/coisa sob as estruturas formais tradicionais, segue Gullar, a obra de arte recebeu significações diferentes ao despojar-se, paulatinamente, das funções tradicionais de representação que a determinavam como tal. Ao libertar-se destas funções, tanto pintura quanto escultura deixaram de representar figurativa ou metaforicamente o real, para passar a ocupar o espaço como objetos plenos em si mesmos. O que significa, para o autor, que tanto o exercício pictórico quanto o escultórico, passam por processos de alteração dos limites entre suas funções sociais e formais.

Neste processo de libertação do objeto, fez-se presente a evolução dos elementos constitutivos de matéria simples à essência e, principalmente, a transcendência da função de simples representação para a função de um objeto que encerre em si mesmo, a síntese ideal da arte sem se deixar contaminar pelo caráter meramente material do ser objeto, o que “obscureceria” a obra. Quanto ao possível

---

<sup>74</sup> Teoria do Não-Objeto apareceu numa edição do Suplemento Dominical do Jornal do Brasil como contribuição à II Exposição Neoconcreta, realizada no salão de exposição do Palácio da Cultura, Estado da Guanabara, de 21 de novembro a 20 de dezembro de 1960, da qual participou Lygia Clark.

obscurcimento do objeto material, o autor coloca que existe neste processo de autonomia para a obra o risco de que ela seja submetida aos limites próprios da materialidade, que devem apenas ser parte constitutiva e não elemento definidor para o seu todo. Enquanto obra plena, o objeto estaria para além de suas características físicas, como cor, peso, massa etc. Como ressalta Heidegger:

Para encontrar a essência da arte, que reina realmente na obra, procuramos a obra real e perguntamos à obra o que é e como é (...). Todas as obras têm este caráter de coisa (*das Dinghaft*). Mas talvez fiquemos surpreendidos com esta perspectiva assaz grosseira e exterior da obra (...) a obra de arte é ainda algo de outro, para além do seu caráter de coisa? Este outro, que lá está, é que constitui o artístico (HEIDEGGER, 1977, p. 12-3).

A história da arte serve para o autor como fundamento para explicar a transição funcional do objeto artístico: a representação realista do mundo, encerrada na tela da pintura e delimitada pela moldura, até o impressionismo, limitavam a obra à função de alegoria, de contentora de símbolos e signos. Após Monet, segundo Gullar, o objeto representado perde valor e em consequência disso o quadro, como objeto, ganha importância. O mesmo ocorreu com a escultura, que liberta-se da função figurativa. Tanto pintura quanto escultura deixam de representar o mundo para ocupar o espaço como uma nova categoria de objeto, que não está restrito à sua condição material e que confere significado ao espaço onde se insere. Como coloca em outro texto, sobre o mesmo tema:

De tudo isto talvez possamos tirar uma lição: a de que a linguagem da arte não se constitui apenas de signos (imagens, sinais) mas também de não-signos (matéria). E deve-se entender por matéria da arte não somente a pasta pictórica mas a própria tela e todos os materiais existentes (pedra, metal, madeira, estopa, areia, etc), já que tudo é suscetível de ser transformado em expressão (GULLAR, 1993, p. 45).

Segundo Gullar, o passo seguinte na evolução do objeto, que já ocupa o espaço real como “forma criada” é o que constitui a proposição inicial do texto: o não-objeto. Para o autor, esta categoria de objeto estava definida como:

livre de qualquer significação que não seja a de seu próprio aparecimento (...) Uma pura aparência (...) que se realiza(m) fora de toda convenção artística e que reafirma(m) a arte como formulação primeira do mundo (GULLAR, 2007, p. 94).

Esta independência para ser no mundo e não a representação deste, define a

proposta do autor para a afirmação da obra de arte, à época da concepção do texto. Há uma ligação evidente com a análise heideggeriana da obra de arte:

A tentativa de apreender o caráter coisal da obra, através dos conceitos habituais de coisa fracassou. A coisalidade na obra nunca poderá ser encontrada, enquanto o puro estar-em-si-mesma da obra não se tiver claramente manifestado... seria preciso retirar a obra de todas as relações com aquilo que é outro que não ela, afim de deixá-la repousar por si própria em si mesma (HEIDEGGER, 1977, p.31).

Interessante constatar como, com a profícua produção textual de artistas, teóricos e críticos de arte, o contexto dos anos 1960 legou para a arte uma sistematização de conhecimento que ainda serve tanto para a prática quanto para o ensino. Em meus primeiros procedimentos esta pedagogia historicista de Ferreira Gullar me serviu como guia para compreender a mudança paradigmática da arte na pós-modernidade desde a perspectiva de seus efetivadores. Como foi desenvolvido ao longo do capítulo 5, uma pedagogia possível para dar conta dos atuais procedimentos artísticos pode se valer destes documentos, pois o mais importante é a forma como as diferenças são administradas e a multiplicidade acolhida. Como também já dito, há muita fecundidade nas diferenças quando elas apontam para a Diferença e a fragmentação na existência e cooperam para a impossibilidade de se dar conta de explicar o mundo. Portanto, superar as limitações conceituais de textos que engatinhavam sobre o fazer da arte pós-moderna pode constituir um excelente dispositivo de ensino para se lograr os aprofundamentos conceituais a que se pode acessar hoje, como já demonstrado através dos autores e teorias apresentados ao longo de todo o texto.

Com o apoio teórico de alguns outros autores, além de Ferreira Gullar, iniciei uma série, após a leitura do pós-estruturalista Jean Baudrillard, tencionando tratar questões da multiplicidade e da produção seriada – muito comuns na cerâmica contemporânea. Defini um projeto teórico-prático como uma espécie de guia para as investigações que realizaria, produzindo parte da série com a técnica do torno e outra com moldes. Ambas constituem as técnicas mais utilizadas no universo cerâmico, tanto artístico, quanto artesanal, para produzir grandes quantidades de peças iguais. Interessava-me jogar com a tensão entre artesanato e arte, como já tratado, muito comum ainda na arte atual. Portanto, elegi a forma de um bebê para reproduzir com a técnica de molde e faria objetos contentores para estes bebês, em

torno. Seria como construir, com a técnica adquirida no contato com o torno, objetos contentores (em remetimento à funcionalidade artesanal) de objetos que significassem linguagem poética. A escolha de uma forma específica deu-se pela busca de eficácia na construção de um símbolo que servisse para dar contundência ao objeto, e que ao mesmo tempo dialogasse com a construção de linguagem pessoal. Tal forma deveria interagir com o objeto artesanal (objeto contendor) sem perder autonomia no processo. Ao final, a soma dos dois objetos que se comunicassem é que constituiria o objeto buscado.

Propositalmente escolhida, a forma de bebê deveria oferecer algumas opções de sentido mais abstratas e menos materiais, onde a ênfase residia na relação de identificação direta (entre observador e objeto). Apoiada no que ressalta Jean Baudrillard (2000), no ensaio “O objeto desestruturado: a perversão”, tendemos a construir com os objetos relações que sublimam angústias insuperáveis no plano real e quanto mais nos identificamos com eles, mais abstraídos estes objetos ficarão de sua função original. Frágil e assexuado, o bebê, ainda segundo Baudrillard, serve como um espelho especial, que apenas reflete o mais aprazível para quem observa. Como algo que se disponibiliza para ser “personalizado”. Buscava, portanto, com a forma escolhida, viabilizar espaços para os objetos estabelecessem com seus experimentadores sentidos variados, agregando novas funções. Onde até mesmo valores estéticos, como proporção e beleza possam ser suplantados – já que o bebê, segundo a tradição clássica não corresponde às medidas (proporções) ideais. Por outro lado, não há quem não reaja de forma positiva e de identificação, quando uma destas formas desproporcionais leva o pé à boca, o que me levou a intitular a pesquisa poética de “Autofagia e Espelhos”. Assumi, portanto, um projeto para jogar com o objeto desprovido de função, apesar da carga teórica voltada para a investigação de sua aplicabilidade através dele. E, também, através da seriação figurativa, jogar com o conceito de objeto transferencial – tão fortemente criticado por Lygia Clark, como já colocado. Este sistema investigativo não pretendeu retomar antigos procedimentos, como a ênfase na função sógnica do objeto, para simplesmente declará-la obsoleta, mas buscou investigar os limites reais da representação na arte atual.

O bebê como tema foi resultado da consciência de que o símbolo resultante, ou seja, o figurativo que remete ao início do estar no mundo, traz uma forte carga

expressiva. Busquei imagens que simbolizassem os valores que mais comumente são associados, na cultura ocidental, ao começo da vida, para depois construir uma forma final que buscasse garantir autonomia para o objeto. Os objetos contenedores destes objetos abstraídos de função, feitos no torno, também articulariam novas funções e passariam a exercer papel artístico, a constituir poética – já que inseridos no contexto de arte. Por esta linha de raciocínio, a reprodução fiel de uma mesma forma passaria a ser prescindível, pois a série já não seria mais artesanal e funcional. Sobre a produção seriada, afirma Baudrillard:

(...) O objeto é símbolo, não de qualquer instância ou valor exterior, mas antes de tudo, da série completa de objetos da qual é o termo (ao mesmo tempo em que da pessoa que o vivencia e de quem é o objeto) (...). O objeto possuído jamais é uma mediação pobre, no plano intersubjetivo sua singularidade absoluta vem do fato de ser possuído por alguém que pode reconhecer-se nele como ser absolutamente singular. Série e coleção impõem a multiplicação do processo de projeção narcisista em um número indefinido de objetos. Pois colecionamos sempre a nós mesmos. Ambas se valem da integração recíproca do objeto com a pessoa. Série privilegia um dos termos e o institui como modelo (BAUDRILLARD, 2000, p. 98-101).

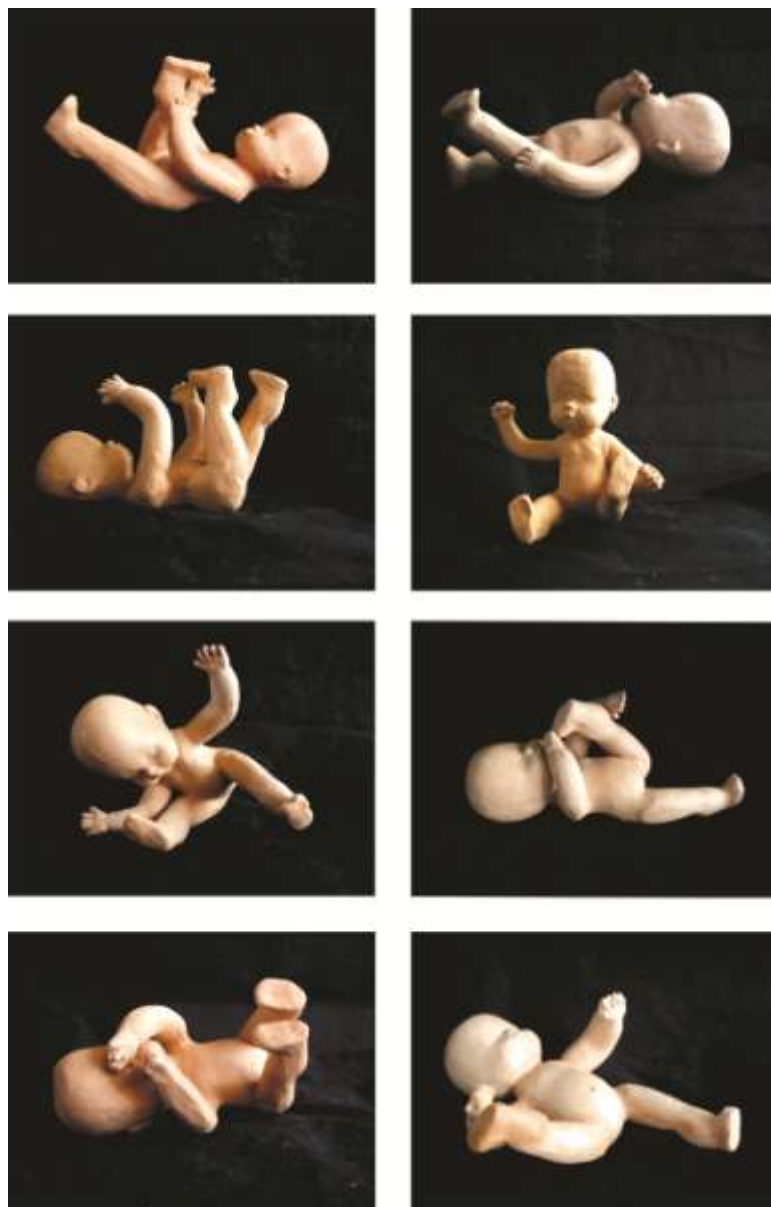
Esperava, portanto, viabilizar a investigação tanto de sentidos e significados atribuíveis ao objeto quanto da própria experimentação poética.

Concordando com a convenção da equivalência simbólica, produzida pelo arquétipo sócio-psicológico do “corpo primordial” do bebê, segundo Baudrillard (2000) busquei, primeiramente, as formas que melhor definissem pouca coordenação motora, alta potencialidade de transformação e fragilidade, para depois explorá-las nos objetos. Busquei produzir formas eretas ou encolhidas, pouco articuladas, tratando de uma relação de forças que naturalmente se suavizou, na medida em que o próprio processo criativo aproximou-se de mais liberdade. No início, busquei formas alienando-as do entorno, já que os primeiros meses no mundo são convencionados por uma ideia de fechamento do bebê em si mesmo, algumas vezes chegando a imagens que remetem à autofagia (como o pé na boca). Partiu de Claude Lévi-Strauss, em “A Oleira Ciumenta”, um ponto de convergência, pertinente para a linha de pensamento que vinha adotando no projeto, apontando para a autonomia relacional destacada por Baudrillard: o autor defende que a análise estrutural do objeto, tanto em Freud quanto em Carl Jung (1990), remete à coisa mesma, o que acarreta na aproximação da ideia de autonomia do símbolo. Apoiada nessa ideia de remetimento à coisa mesma e não ao que deveria simbolizar, ou



trazer como discurso a ser lido, passei a realizar formas mais articuladas e plenas em si mesmas, deixando para cada experimentador uma vivência singular e não absolutamente calculada e fechada. A metodologia consistiu na construção, partindo de uma peça plástica industrial, de tipos diferentes de fôrmas de gesso em negativo: duas com o boneco desmembrado, com cabeça e tronco em um molde e braços e pernas em outro, outra com o boneco inteiro. A peça plástica que serviu para o molde tinha, aproximadamente, 10 centímetros, o que seria, na realidade, a medida aproximada de um feto – e não de um nascituro. Inicialmente foram produzidas peças de argila plenas, que foram ocadas após sua retirada da fôrma. Depois as peças foram feitas com barbotina – ficando mais leves e ocas desde o molde. Pode-se afirmar que esta primeira imagem já se aproximou muito do símbolo do bebê, com características bem específicas - como tamanho desproporcional da cabeça e volume maior dos membros. Durante a produção de dezenas de peças, fui conferindo características individuais dissimuladas pela forte semelhança garantida pela produção seriada. Articulado membros e pescoço, busquei demonstrar que tanto o processo criativo, quanto a experimentação do resultado final podem ser levados a um paralelo entre poética e fenomenologia: apesar de haver um considerável remetimento a um acervo imagético comum (proposto pelas abordagens da semiótica) na repetição consequente da produção seriada, existe sempre uma peculiaridade que confere autonomia ao objeto e à sua experimentação; cada articulação diferenciadora serviu como singelo exemplo, mesmo que metafórico, disto.

Como os moldes eram das várias partes da figura desmembradas, a técnica consistia em realizar cada um das partes em barbotina e, depois, costurá-las (termo utilizado quando da união de peças, ou partes de peças, ainda não queimadas). Podia, desta maneira, criar imagens singulares, articulando os membros e o pescoço com as mais variadas combinações, partindo sempre da mesma forma-matriz (ver imagens 62a, 62b, 62c, 62d, 62e, 62f, 62g, 62h, 62i, 62j, 62k, 62l) Já as peças de torno, feitas com a técnica mais comumente aplicada na construção de vasos, não eram construídas tendo um bebê já definido *a priori* como destino. As formas eram feitas de maneira livre, para depois de queimadas receberem um bebê para conter. Apesar do fundamento da técnica para realizar vaso consistir na eficácia de desempenho da função de contenção, o que subentende ideias como proporção adequada, equilíbrio e resistência, meus contentores eram realizados para conter,



Imagens 62a, 62b, 62c, 62d, 62e, 62f, 62g, 62h: Mariana Novaes, *“Autofagia e Espelhos”*, 2003.

mas também, possuir singularidades. Assim as peças contentoras ficaram muito articuladas, com um movimento intrínseco, pois muitas vezes o orifício superior não ficava exatamente centralizado e voltado para cima, como é comum nos vasos. Também optei por conferir-lhes cores, com a técnica de esmaltação<sup>75</sup> de forma a

<sup>75</sup> A técnica de esmaltação serve, na prática cerâmica, para conferir resistência, cor e, principalmente, impermeabilidade à peça. O esmalte, sucintamente, é um vidro líquido, acrescido de óxidos minerais. É aplicado sobre a superfície biscuitada (submetida a uma primeira queima de baixa temperatura, que deixa a peça ainda porosa e capaz de absorver o esmalte em cerca de 40% de sua superfície) e levada ao forno sob temperatura final - em baixa temperatura 800°C, em alta até 1300°C.

jogar com superfície e fundo, ou dentro e fora – ideias muito comuns quando tematizadas fecundação, gravidez, ninhos, casulos, abrigos e casas. Os esmaltes utilizados integravam outra pesquisa pessoal, de ordem técnica, pois estava montando minha paleta pessoal de esmaltes, construindo-os a partir das matérias-primas, portanto sem utilizar esmaltes industrializados (ver imagens 63a, 63b, 63c).

No primeiro momento de produção e experimentação com argila de baixa temperatura, a metodologia viabilizou uma grande variedade de cores finais para os bebês exclusivamente conferidas pela argila. Do ponto de vista técnico, a pesquisa alcançou conhecimento sobre muitos aspectos da materialidade cerâmica, como coloração, plasticidade, resistência, tempo de secagem etc. Depois passei a integrar uma turma de oficina avançada de Rosana Bortolin e passei a investigar as potencialidades de argilas de alta temperatura, tanto no torno, quanto nos moldes, sob sua orientação.

A argila de alta temperatura, ou seja, a que resiste à exposição a temperaturas superiores a 1100°C de queima, é uma argila mais pura, sem partículas orgânicas que lhe confirmam plasticidade. A cadeia molecular continua sendo de silicato de alumina, mas é obtida em locais da



Imagens 62i, 62j, 62k.62l: Mariana Novaes, "Autofagia e Espelhos", 2003

natureza onde não há aderência de outras moléculas. O maior exemplo de jazida desta argila é o Monte Fuji – seu topo, totalmente branco, possui silicato de alumina. A tradição oriental de feitura de argila de alta temperatura, como a porcelana na China e no Japão, se deve a essas jazidas de silicato puro e, também, às plantações de arroz, que viabilizam a formação de uma argila resistente e quase pura, além de muito clara, muito assemelhada à porcelana.

No Brasil, a argila de alta temperatura é comercializada com algumas variações de resistência e cor, mas, como no caso das massas de baixa temperatura, acabam oferecendo pouca diversidade para os produtos finais. Por isso busquei pesquisar formulações pessoais, partindo das matérias-primas constitutivas para chegar a um acervo de massas. Para isto consegui o apoio de uma indústria de telhas e azulejos, que me proporcionou a matéria-prima (evidentemente de alto custo e inviável para o poder aquisitivo de estudante de graduação). Como comentado, esta qualidade de argila não possui plasticidade, por isso minha pesquisa,

no primeiro momento desta etapa se voltou para as formulações que pudessem conferir capacidade de modelagem e de manutenção da estrutura. Em termos técnicos, uma argila plástica ideal precisa ser torcida e alcançar altura sem rachar ou cair. Assim, no fim da pesquisa, consegui fórmulas que se sustentavam com a técnica do torno, que consiste na maior dificuldade dadas as condições de feitura – torno girando em alta velocidade e a massa sendo apertada para subir e ganhar forma cilíndrica em poucos segundos. Muitos bebês e objetos contentores foram realizados com as variações das fórmulas, que consistiram, ao final, em porcelanas



Imagens 63a, 63b, 63c: Mariana Novaes, *"Autofagia e Espelhos – Objetos Contentores"*, 2003.

e gres-porcelanatos. Além de obter variações de cor apenas com as massas, obtive cores em pesquisa para esmaltes de alta temperatura durante o processo.

Os procedimentos para a obtenção das peças de bebê se mantiveram, ou seja, através das fôrmas de gesso. O que variava era a consistência das fórmulas inseridas, pois algumas não funcionavam como barbotina e demandavam a aplicação em forma de placa esticada (como as massas de pizza artesanais, esticadas com rolo de madeira). Os objetos contentores seguiram sendo esmaltados sob os critérios de jogo entre dentro e fora (ver imagens 64a, 64b, 64c).

Como estes procedimentos levaram muitos meses e as fôrmas de gesso permaneciam durante todo o tempo no ateliê da universidade, algumas pessoas começaram a utilizá-las, acreditando que já não possuíam mais dono. E passei a encontrar variações dos bebês nas prateleiras de queima do ateliê. Conversei com os monitores do ateliê para pensarmos um trabalho relacional a partir desse acaso, já que não poderia estar em todas as turmas e averiguar os autores. Assim, passamos a criar instalações provisórias, dentro do ateliê, incluindo os bebês que encontrávamos e minhas peças.



Imagens 64a, 64b, 64c: Mariana Novaes, *“Autofagia e Espelhos – Objetos Contentores”*, 2003.

Deixávamos as instalações montadas em uma mesa mais protegida e aguardávamos que os autores das peças se manifestassem - provocados pelas instalações. Com isto identificamos as pessoas, que eram de períodos e turmas muito distintos, e montamos juntos um exercício de trocas de peças que perdurou por um ano. Desnecessário dizer que muitas aplicabilidades se deram, poéticas surgiram ou se consolidaram, entre tantos estudantes, durante o processo (ver imagens 65a, 65b, 65c).

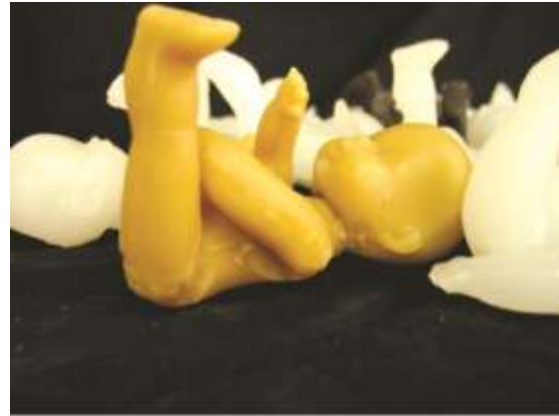
Com o aprofundamento da pesquisa técnica da materialidade e algum amadurecimento poético, após pouco mais de um ano e meio passei a trabalhar esta forma de bebê em outras materialidades, sempre mantendo a articulação do corpo. Trabalhei com parafina e, para articular os bebês precisei construir uma estufa que permitisse amolecer as partes para soldá-las. Esta materialidade me proporcionou cores muito intensas e mais fidelidade aos detalhes, como boca, nariz, dedos das mãos e orelhas. Também utilizei bastões de encáustica que utilizava na construção de minha paleta pessoal de pintura a fogo. A encáustica viabilizou bebês multicoloridos e mais pesados (ver imagens 66a, 66b, 66c). Ainda realizei bebês de parafina líquida, totalmente transparentes, que boiavam em vidros com água e, finalmente, bebês de alumínio –



Imagens 65a, 65b, 65c: Mariana Novaes, *"Processos Relacionais"*, 2005.

que fundia na oficina de escultura (ver imagens 67a, 67b, 67c).

Realizei inúmeros exercícios de instalação no espaço com este acervo que acabei criando, mas precisei guardá-lo depois deste processo que tomou dois anos de pesquisa. Chegou um momento em que percebi que havia esgotado as possibilidades de pesquisa material e já não encontrava motivação para seguir com a pesquisa poética. Como estudante dedicada ao fazer artístico posso dizer que esta zona de indiscernibilidade entre materialidade e poética, no processo de construção de poética e pesquisa em arte, é mais um vestígio, um mistério que se mantém sem ser passível de visualização, que uma concretude solucionável através do racional. O encantamento, que garante a manutenção da pesquisa e o desejo, que desdobra a poética, não são localizáveis assim, facilmente, ou dizíveis. Apenas estão aí, no espaço que criam e para onde nos voltamos para nos abrigarmos com nossas criações. Como coloca Suely Rolnik:



Imagens 66a, 66b, 66c, 66d: Pesquisa de materialidades. 2005.



Imagens 67a, 67b, 67c: Pesquisa de materialidades, 2005.

Mas, pelo quê exatamente teríamos que nos deixarmos tomar? Pela tensão entre a figura atual do corpo-bicho que insiste por força do hábito, e os estados intensivos que nele vão se produzindo, os quais transformam irreversivelmente nossa consistência sensível, exigindo a criação de uma nova figura. Nos deixarmos tomar pelo festim da vida e da morte entrelaçadas – o trágico. O quanto se consegue expor-se a essa tensão, pode constituir um critério para distinguir modos de subjetivação, diferentes maneiras pelas quais um sentimento de si toma consistência. Um critério ético, porque baseado na expansão da vida, já que essa se dá na produção de diferenças e sua afirmação em novas formas de existência (...). Artista e obra se fazem simultaneamente, em uma inesgotável heterogênesse em que ambos nascem e renascem outros a cada vez. É através da criação que o artista enfrenta o mal-estar da morte de seu atual eu, causada pela pressão de eus larvares que agitam-se em seu corpo. Tal enfrentamento, o artista realiza concretamente na materialidade de seu trabalho: aí se inscrevem as marcas de seu encontro singular com o trágico festim. Marcas dessa experiência, elas trazem o vírus portador de sua transmissão: ampliam-se assim na subjetividade do receptor as chances de realizar a seu modo esse encontro, aproximar-se de seu corpo vibrátil e acolher as exigências de criação impostas por esse seu corpo (ROLNIK, 2016, p. 1).

Anos depois de guardá-las e carregá-las em mudanças de endereço, decidi finalmente montar em espaço expositivo. Reuni peças de várias materialidades distintas e instalei dentro de um grande cilindro de vidro, de aproximadamente 59 cm de altura por 20 cm de diâmetro. Neste cilindro fui pouco a pouco adicionando as peças, misturadas a 23 quilos de glicerina vegetal



transparente e lâminas de barbear (ver imagens 68a, 68b, 68c, 68d). A peça foi mantida no espaço sobre uma falsa coluna grega, de aproximadamente 1,20 metro de altura. Como algumas das peças são de argila de baixa temperatura, com apenas uma queima, continuam trocando com o meio, pois se mantêm porosas. Por isso, o objeto final continuou, durante todo o período da exposição, mudando as características. Bolhas de ar saíam das peças e subiam, lentamente, até a superfície, em processos que duravam dias, já que a glicerina, endurecida, oferecia resistência. A transparência da glicerina foi, também, se alterando e a peça foi ficando opaca. Pouco a pouco as peças foram desaparecendo e só podiam ser vistas com a ajuda de pequenas lanternas que disponibilizei. Estas lanternas ficavam dentro de um cilindro de vidro idêntico ao cilindro contendor dos bebês, apenas diferindo em tamanho. Instalou-se, sem cálculo prévio, um jogo de velar, desvelar e, finalmente, estranhamento e vestígio (ver imagens 69a, 69b).

Apesar de ter decidido por trazer para esta tese experiências de ensino não-formal para tratar de como construo o lugar de professora, acredito que, assim como



Imagens 68a, 68b, 68c, 68d: Mariana Novaes, *"Autofagia e Espelhos"*, 2016.

é latente a indiscernibilidade entre artista e formador/professor, haverá sempre o vestígio da estudante, pois na formação da poética não há completude – há mudanças de intensidades, movimentos de vida e morte. Como diz Rolnik, apoiada em texto de Lygia Clark<sup>76</sup>:



A arte é o campo privilegiado de enfrentamento do trágico. Um modo artista de subjetivação se reconhece por uma especial intimidade com o enredamento da vida e da morte. O artista consegue dar ouvidos às diferenças intensivas que vibram em seu corpo-bicho e, deixando-se tomar pela agonia de seu esperneio, entrega-se ao festim do sacrifício. Então, escreve Lygia, como uma gigantesca couve-flor, abre-se seu corpo-ovo; dele nascerá sua obra, e junto com ela um outro eu, até então larvar (Ibidem, p. 2).



O artista será sempre pesquisador e, com isto, sempre experimentará o lugar de aprendiz, o lugar de receptor da transmissão. A variação dos papéis, como as intensidades dos corpos vibráteis de Suely Rolnik, me serve de força motriz.

Imagens 69a, 69b: Mariana Novaes,  
“Autofagia e Espelhos”, 2016.

<sup>76</sup> Escreve Lygia: “Quantos seres sou eu para buscar sempre do outro ser que me habita as realidades das contradições? Quantas alegrias e dores meu corpo se abrindo como uma gigantesca couve-flor ofereceu ao outro ser que está secreto dentro de meu eu? Dentro de minha barriga mora um pássaro, dentro do meu peito, um leão. Esse passeia pra lá e pra cá incessantemente. A ave grasna, esperneia e é sacrificada. O ovo continua a envolvê-la, como mortalha, mas já é o começo do outro pássaro que nasce imediatamente após a morte. Nem chega a haver intervalo. É o festim da vida e da morte entrelaçadas” (CLARK apud ROLNIK, 1996 p. 1).

## À GUIA DE CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ele cessa de ser o objeto de si mesmo para tornar-se o objeto do outro, realizando o processo de introversão e extroversão. (...) É uma experiência comunitária. Não há regressão, pois há a abertura do homem em direção ao mundo. Ele se reata aos outros em um corpo comum. Ele incorpora a criatividade do outro na invenção coletiva da proposição (CLARK, 1980, O corpo é a casa).

Esta pesquisa de doutorado se propõe um percurso na construção de uma heterotopia. Esta heterotopia é lugar de encontro de poéticas, subjetividades e ensino, aplicados através da experiência corporal, pois considero que o corpo é o lugar por excelência da expressividade de nossa época no que se refere à alteridade, o Outro, e nossa solidão interna. É a arte que funde “solidão essencial” e vida no mundo: o humano, “demasiado humano”. Este percurso é a própria metodologia proposta, que já não poderia caber na categoria “currículo”, mas que se faz para a outreidade, a partir da arte atual e suas potencialidades para o contato com outras artes, outras épocas e o mundo de hoje. A palavra currículo tem sua origem na palavra latina *curriculum*, esta tendo o sentido de carreira, corrida, campo. *Curriculum* tanto significava a corrida de carros, carruagens, em competições antigas quanto o lugar em que corriam e competiam os carros, o hipódromo; dava também o sentido de ser o próprio carro usado nos jogos de corridas (FARIA, 1962, p. 270). Neste sentido, *curriculum* é o conteúdo (é a corrida), o espaço geográfico onde se dá o conteúdo (é o campo, o hipódromo) e também o material utilizado para, em determinado espaço geográfico, realizar certo evento (é o carro, a carruagem). No sistema educativo, na escola, o currículo é, via de regra, entendido como o conteúdo da educação. Ocorre que o conteúdo da educação não pode ser entendido apenas como a matéria x ou y que o professor “passa” aos alunos a fim de que estes acumulem informações e conhecimentos para concluir determinada etapa da educação. Além disso, o conteúdo da educação compreende as regras escolares, os horários das aulas e de estudos extra-aulas, os comportamentos dos diversos atores escolares (professores, gestores da escola, funcionários ligados à limpeza e à manutenção da escola, merendeiros, associação de pais, alunos) o espaço geográfico escolar, a disposição dos bancos escolares, a arquitetura do prédio escolar, a linguagem própria de uso na escola etc. Desta forma, o estudo do currículo terá de levar em conta tudo o que implica a escola, o curso que fazem

todos os atores escolares. Para o contexto desta tese o currículo escolar é tanto o caminho percorrido pelos atores escolares e tudo o que o caminho implica, como intempéries, atrasos, discordâncias, aconchegos, acolhidas, pedras, acontecimentos, quanto a casa como espaço em que se dá a projeção, a organização e a chegada do caminho e tudo o que a casa implica como espaço geográfico de convivência humana (acolhida, chegada, novos planos, a saída).

Procurei trazer artistas professoras que, através de suas metodologias outras, de indiscernibilidade entre educação/ensino de arte e processo poético, vivenciaram este percurso, como forma de demonstrar sua viabilidade e concretude como uma pedagogia de libertação. Admitindo que a arte contemporânea problematiza o encontro com sua linguagem, acredito que os autores e artistas aqui trabalhados viabilizam uma relação fecunda com esta arte. Minha pesquisa me leva a crer que é necessário que coloquemos de lado os tradicionais hábitos de ver arte, ou seja, de esperar dela uma janela para a realidade que propiciaria soluções para o mundo. O que procurei demonstrar, através dos filósofos e teóricos apresentados, foi que é possível fundamentar uma ética que se aplica no percurso metodológico, tanto de criação quanto de ensino, voltada para a Diferença, oposta ao totalitarismo, através da potencialidade que a arte apresenta por ser impossibilidade de leitura. As artistas e suas proposições aqui trazidas indicam a possibilidade da não-possibilidade (de leitura, apreensão, compreensão e categorização totalizantes) como fonte de aprendizagem. Com os procedimentos relacionais desdobrados em sistemas de arte colaborativa e arte pública procurei demonstrar que esta “arte que não tem cara de arte”, que não prevê resultados, enriquece a vida porque não nos mostra saídas, mas problematiza nossa relação com a realidade, apresenta mais perguntas que respostas e, assim, fomenta poéticas coletivas e modos de estar juntos. Não significa sugerir que a arte nada diz, mas é uma busca por demonstrar que o oferecido por ela não é mais, em função do mais arraigado conjunto de hábitos que temos, ou seja, a leitura totalizadora, o que esperamos dela e, sim, uma arte que se constitui de ruído, vestígio e obscuridade, como é o Outro que temos diante de nós. Assim, a arte atual desmonta nossa pretensão do saber que, segundo Lévinas, se impõe mediante os mecanismos de violência pós Holocausto, e a pretensão de pensarmos que a arte está sempre disponível a vir à luz. E a metáfora da luminosidade, nesta pedagogia proposta, cai finalmente por terra, pois a profundidade se dá, justamente, na obscuridade – como prefere Blanchot. O

professor se vê emancipado da obrigação de iluminar, remover da obscuridade. O vestígio, a obscuridade da arte atual, constituem sua radicalidade como modo de estar no mundo, nessa resistência que não se dá na totalidade e indica seu modo de ser para um lugar tão demasiado humano que não abarcamos como saber. Ou, um saber que se realiza diferentemente de como entendemos, até então, como saber – um percurso para a aprendizagem de um saber outro.

O corpo, abordado através das três artistas, é definido aqui como fundação de espaço de liberdade, que muitas vezes se faz por excesso de fala, outras vezes por murmúrio e indefinição. É, simultaneamente, a existência cotidiana e os desejos interiores atuando na inseparabilidade de forma e conteúdo. Através do corpo, nas proposições destas artistas, instala-se um espaço onde a imagem poética rompe com a Totalidade que tudo simplifica, para instaurar a diferença e a multiplicidade, pois é o corpo o lugar dos traumas de nossa sociedade – marcada pelas violências racistas das guerras, dos preconceitos velados e não velados, do machismo, da pobreza, da fome, dos êxodos...

Pretendi, demonstrando as formas de ver que constituem os já citados velhos hábitos e, principalmente, destacando possibilidades outras para este ver, trazer para a heterotopia que construí o entendimento que esta arte que se apresenta hoje nos oferece uma possibilidade diferenciada de “ver” o mundo e, conseqüentemente, de ver o espaço da ética e da política. O grande desafio, dentro desta heterotopia, é que este ver se dá, fundamentalmente, nas construções feitas por Lévinas, Foucault, Blanchot, Deleuze e Guattari, pela via do inominável. Esta arte é, portanto, um espaço de confronto, profanação, vestígio e, também encontro, mas antes de tudo, um espaço que restitui as coisas do mundo ao livre uso das pessoas na ambivalência (ou provisoriedade). O espaço poético, em amplo entendimento, confere uma experiência de plena humanidade, pois viabiliza que vejamos o mundo na sua multiplicidade de modos de aparecer, ou seja, vemos com o corpo todo. A arte constitui aprendizagem porque ensina-nos que, tal qual este espaço poético, o Outro não pode ser delimitado pela interpretação, pelas regras e por uma ética elaboradas *a priori*. Por isto abdiquei do, provável, conforto de utilizar experiências de ensino formal e procedimentos artísticos mais aproximados de fazeres tradicionais, facilmente categorizáveis dentro do sistema clássico de arte (escultura, gravura, desenho, pintura), evitando incorrer no sistema usual de apresentar

“fórmulas de como fazer”, quando usualmente pesquisas propõem aprofundar currículos e suas metodologias de ensino. Me furtei de utilizar as linhas tradicionais da sistematização pedagógica (como discutir eixos como conteúdo programático e sua elaboração, metodologia aplicada etc) e de apresentar possíveis fórmulas por acreditar que estas questões se dão no estar junto e se constroem na observância desta ética que parte do Outro. Ou seja, como professora de arte, entendo o estudante como uma anterioridade e, para transmitir-lhe algo, construo com ele, através de uma ética que parta dele, o projeto de trabalho do que será transmitido. Uma pedagogia, portanto, que é encontro de outriedades viabilizado pelo que é transmitido – e isto só se faz possível dentro de um contexto de liberdade e nivelamento relacional, onde o Outro constituído nunca é reduzido a uma Mesmidade, mesmo quando permanece a identidade “professora”.

Depois de encontros, (des)territorializações, corporeidades e visões do mundo, na vida, ao longo do percurso desta pesquisa de doutoramento, devo dizer que não saio intacta. Diante dos temas aqui articulados, o corpo, a outriedade, a construção de um possível currículo/metodologia para a outriedade a partir do ensino da arte, mesmo que amparados por autores da máxima qualidade e da máxima urgência – como o são Emmanuel Lévinas, Paulo Freire, Maurice Blanchot, Michel Foucault, Suely Rolnik, Gilles Deleuze, Félix Guattari e tantos outros, além das três artistas e professoras – e talvez também por isso, tive muitas vezes a sensação de deixar escapar algo de essencial pelas mãos e de alguma oscilação na construção do texto. Isto, certamente, deve-se a muitos motivos, dos quais é importante mencionar ao menos três.

Primeiramente, o peso – no sentido mais humano da palavra, como diz Freire – dos textos, dos conceitos e dos autores estudados. Este peso próprio a autores que desconstróem sistemas de pensamento que parecem impenetráveis, como o faz Lévinas com o desmantelamento da ontologia, do Mesmo; Freire com as práticas opressoras de educação tidas como as “mais civilizadas”, Deleuze, Guattari, Rolnik, Csordas e Foucault com o modelo de corpo universal, com as construções de imagens e espacializações do poder.

Em segundo lugar, por minha própria experiência de vida: uma mulher latino-americana, não advinda de classe social abastada, candomblecista e umbandista, a tentar dizer, mesmo que de mãos dadas a autores tão importantes (muitos deles

brancos, europeus e homens), que a educação atual é eurocêntrica, totalizadora e cerceadora da existencialidade do Outro, sendo a dita mulher, muitas das vezes, o próprio Outro. Portanto, esta tese é um grito por justiça transformadora.

Isto posto, devo considerar que esta tese é abertura para outras discussões, a partir desta perspectiva latino-americana, que poderão suscitar nova pesquisa, ou outros diálogos. Neste sentido não desconsidere, mas optei por me furtar de aprofundar, o fato de que Emmanuel Lévinas constrói uma crítica magistral e fundamental à filosofia ocidental e à sua Totalidade, efetivamente na crítica à ontologia. No entanto, sua crítica permanece no interior da mesmidade e correrá o risco de produzir nova Totalidade, pois Lévinas é europeu e sua europeidade denuncia sua incapacidade de afirmar a outreidade do latino-americano. A crítica de Enrique Dussel (1975), filósofo argentino, é que Lévinas pensa desde a Europa e não considera outra possibilidade de outreidade senão as que se inscrevem ante as totalizações europeias internas, mantendo-se em sua interioridade. Assim é que a noção de “o Outro” será circunscrita ante a Totalidade nazismo ou comunismo. Como fica o Outro ante a Totalidade-Europa? Lévinas não responde. Afirma Dussel, como quem testemunha:

Falando pessoalmente com Lévinas em Paris, no começo de 1971, pude comprovar o grau de similitude de nosso pensar com o do filósofo francês, mas ao mesmo tempo a radical ruptura que até então se havia produzido. Me contou como as grandes experiências políticas de sua geração haviam sido as presenças de Stálin e Hitler (duas totalizações desumanizantes e fruto da modernidade europeia-hegeliana). Mas ao indicar-lhe que não somente a grande experiência de minha geração, mas do último meio milênio havia sido o ego da modernidade europeia, ego conquistador, colonialista, imperial em sua cultura e opressor dos povos da periferia, não pôde nem aceitar que nunca havia pensado que “o Outro” (Autrui) poderia ser “um índio, um africano ou um asiático”. “O Outro” da Totalidade do “mundo” europeu eram todas as culturas e homens que haviam sido constituídos como coisas “à mão”, instrumentos, ideias conhecidas, antes à disposição da “Vontade de poder europeia” (e depois russo-norte-americana) (DUSSEL; GUILLOT, 1975, p. 8).

Em suma, o filósofo lituano intenta uma crítica ao paradigma da consciência solipsista europeia, mas permanece na perspectiva intra-europeia. O holocausto judeu será, de todas as maneiras, um desastre irracional intra-europeu fruto distante da Ilustração. Lévinas permanece inevitavelmente eurocêntrico, ainda que descubra a irracionalidade da totalização da subjetividade moderna, mas não pode situar-se na exterioridade da Europa metropolitana, imperial, capitalista. Faltou a Lévinas

considerar o Outro que somos os latino-americanos; o Outro que são os africanos; que sofrem há séculos a Totalidade opressora que é a Europa. É dizer que importa a responsabilidade pela vida viva do Outro concreto, em seu sofrimento concreto e em seu grito concreto. E o Outro concreto não pode ser apenas o europeu e nem se poderá avaliar intra-europa, inclusive sem acusar a Europa dos crimes de opressão e vitimização do Outro, do seu encobrimento. Mas, é a partir da descrição fenomenológica da experiência originária, assim como a superação da ontologia em metafísica que autores posteriores (como Dussel) puderam trazer a discussão da concretude desse Outro: como latino-americano oprimido e conquistado; como mulher oprimida e conquistada pelo homem; como cultura tornada inferior; e como criança entendida a partir da negatividade ou, tão somente, como potência.

Por fim, em terceiro lugar, por lidar com um assunto de importância fundamental, e sem igual, para o ensino, mas também para os humanos que vivemos num mundo que globaliza os males, a pobreza miserável, a violência física e simbólica, ao mesmo tempo em que capitaliza e conserva nas mãos de uns poucos as riquezas produzidas por tantas mãos humanas, alienadas, e os direitos à vida plena; por lidar com a outreidade, a Diferença e formação de vida em tal situação, resulta que estou com algo de tamanha responsabilidade que, por vezes, pensei não ser capaz de todo o aprofundamento necessário.

Suplantadas as oscilações e a sensação de escape, fato é que o texto vem sendo concluído na esperança de dismantelar os modos de totalização, pronunciando a opressão dela advinda, demonstrar que outra metodologia de ensino da arte é possível em detrimento do currículo que afirma uma formação para a mesmidade, sendo este currículo ferramenta da totalização e da exclusão, não viabilizando que se desenvolvam as outreidades.

Não posso deixar de mencionar, ainda, uma preocupação constante nesta tese, que me acompanha desde a graduação em artes plásticas: a linguagem. Sempre pretendi que meus escritos fossem para o Outro, não como quem diz algo que tenha qualquer anseio arrogante de ser “a verdade”, mas como quem diz alguma palavra sobre algo a fim de ser ouvido e de provocar o diálogo para além dos códigos de linguagem acadêmica. Por isto, após iniciar meu contato com a poética, de mergulhar em um criativo universo interior e de sair de uma licenciatura em filosofia, passei a me preocupar com a forma escrita que pretendi tornar mais



acessível. Resulta disso, em muitos momentos, certa coloquialidade, como quem diz algo para o ouvido que está ao lado. Também devo dizer: a minha posição crítica no mundo não me deixou ser neutra, embora tenha buscado ser cuidadosa na abordagem das situações e concepções ao longo da tese apresentadas. Como não sou neutra, tenho um lugar social, venho de um lugar e desempenhei atividades diversas em ambientes diversos – como os meus trabalhos em comunidades de alta vulnerabilidade social em vários estados do país, viabilizados por editais e prêmios de agências de fomento e do próprio Ministério da Cultura, a minha militância nas ocupações urbanas na cidade do Rio de Janeiro, que entre outros, resultou em minha dissertação de mestrado (PPGAV/EBA/UFRJ, 2012) etc. Por conta disso, tais atividades e concepções, em exemplos, citações e metáforas se fizeram presentes ao longo deste texto, mesmo que subliminarmente.

O texto é também minha história e meu corpo. Como adiantado na introdução desta tese, defendo a necessidade ética de um posicionamento sempre, e não me furtaria neste momento de assumir esta impossibilidade de neutralidade, mesmo sabendo que não tenha de sê-lo, mas é certo que a academia exige certos distanciamentos em alguns momentos quase impossíveis.

Esta tese constrói sua justificativa ao se fazer crítica aos modelos de ensino e experiência de arte como empreendimentos meramente controladores das subjetividades, com o que inscrevem no domínio do Mesmo o Outro, instaurando e concorrendo para uma Totalidade totalizadora, que retira, cultural e filosoficamente, das outreidades as suas possibilidades concretas de existência, violentando-as, simbolicamente, quando não lhes permite dizer “sua palavra”, criar sua poética a partir de seu corpo, quando realiza uma educação que é meramente a da reprodução dos valores simbólicos pré-estabelecidos como sobreposição e encobrimento dos valores do Outro, impossibilitando a formação de subjetividades livres.

Estes modelos de ensino e experimentação em arte contribuem também para a violência física, até à exaustão, até à morte, das outreidades que, não sendo reconhecidas nas várias instâncias onde se dá o ensino da arte, vêem exauridas suas forças físicas e sua força de vontade de continuar num ambiente que em nada lhes favorece, pois lhes nega a existencialidade (no dizer de Freire, são “expulsas” da escola); são também modelos que, reproduzindo a cultura e *status quo* de

dominação, remetem os estudantes e participantes (como objetos) às condições de trabalho servis, braçais, quando a realidade não lhes nega até essa possibilidade, empurrando-os para o mundo das “subjetividades lixo” (ROLNIK, 2003, p. 1-2) – para o qual vão de forma ingênua e alienada, pois não contam que serão eliminados corporalmente, quando mortos ou quando encarcerados, asilados, internados por aquilo que no Ocidente chamamos de justiça, acriticamente.

Nesta tese, me coloco no lugar de quem vê metodologias arraigadas em modelos totalizadores, em contextos de ensino da arte que teimam em ser modernos e modernizadores, no mesmo sentido de serem eurocêntricos e totalizadores. Partindo desta reflexão esta tese se apresenta, também, como uma denúncia, apesar de não ter optado por construções dualistas e apontado as especificidades do que se entende como de superação urgente. Sem deixar, contudo, de ser anúncio esperançoso de uma escola (no sentido de lugar de ensino, transmissão e criação do mundo, no mais grave e agudo sentido poético, como propõe Freire por meio da leitura criadora da vida) democrática e reconhecadora do Outro, preche de sentidos para educandos e educadores, para a comunidade e para a construção de uma sociedade justa e fraternalmente solidária.

## REFERÊNCIAS

AQUILA, Luiz, EMMANUEL, Jorge; VENTURA, Ricardo. Celeida Tostes, dama e operária à espreita da mutação. In: COSTA, Marcus de Lontra; SILVA, Raquel. **Celeida Tostes**. Rio de Janeiro: Memória Visual, 2014. p. 11-27.

AUGÉ, Marc. **Não-lugares**: introdução a uma antropologia da supermodernidade. 3. ed., Campinas: Papirus, 2003.

BACHELARD, Gaston. **A poética do espaço**. 3. ed., São Paulo: Martins Fontes, 1998.

BORTOLIN, Rosana. **Ninho, casa e corpo**. 2005. Dissertação (Mestrado em Artes) - Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2005.

BASBAUM, Ricardo Roelaw. Clark & Oiticica. In: BRAGA, Paula (Org.). **Fios soltos**: a arte de Hélio Oiticica. São Paulo: Perspectiva, 2008. 362p.

\_\_\_\_\_. **Manual do artista-etc**. 1.ed. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2013. 264p.

BAUDRILLARD, Jean. **O sistema dos objetos**. São Paulo: Perspectiva, 2000. 230p.

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994. 253p.

\_\_\_\_\_. **Origem do drama barroco alemão**. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984.

BISHOP, Claire. Antagonism and relational aesthetics. **October**. New York, v.110, p. 51-79, 2004.

BLANCHOT, Maurice. **O espaço literário**. Tradução de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.

BLANCO, Paloma et al. (Org.). **Modos de hacer**: arte crítico, esfera pública y acción directa. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2001.

BOURRIAUD, Nicolas. **Estética relacional**. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2006. 144p.

CALVINO, Ítalo. **As cidades invisíveis**. Tradução de Diogo Mainardi. São Paulo: Companhia das Letras, 1990. 150p.

CERTEAU, Michel de. **A invenção do cotidiano**: 1, artes de fazer. Tradução de Ephraim Ferreira Alves. 5. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 1994.

CLAYTON, Andrew; OAKLEY, Peter. **Monitoramento e avaliação do empoderamento (“empowerment”)**. Tradução de Zuleika Arashiro e Ricardo Dias Sameshima. São Paulo: Instituto Pólis, 2003. 96p.

COSTA, Marcus de Lontra. Celeida Tostes: a essência alquímica. In: COSTA, Marcus de Lontra; SILVA, Raquel. **Celeida Tostes**. Rio de Janeiro: Memória Visual, 2014. p. 101-104.

COSTA, Marcus de Lontra; SILVA, Raquel. **Celeida Tostes**. Rio de Janeiro: Memória Visual, 2014. 360p.

COSTA, Mauro José Sá Rego. **O Artista na sala de aulas**: outras perspectivas para a educação artística. 1994. Tese (Doutorado em Educação) - Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1994.

COTRIM, Cecília; FERREIRA, Glória. **Escritos de artistas**: anos 60/70. Rio de Janeiro: Zahar, 2006. 461p.

CSORDAS, Thomas J. (Org.) **Embodiment and experience**: the existencial ground of culture and self. Cambridge: Cambridge University Press, 1994. 294p.

\_\_\_\_\_. **Corpo/Significado/Cura**. Tradução de José Secundino da Fonseca e Ethon Secundino da Fonseca. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2008. 463p.

DELEUZE, Gilles. ¿Qué es un dispositivo? In: **Michel Foucault, filósofo**. Barcelona: Gedisa, 1990, p. 155-161. Tradução de Wanderson Flor do Nascimento. Disponível em: <<http://escolanomade.org/2016/02/24/deleuze-o-que-e-um-dispositivo/>>. Acesso em: 2 set 2012.

\_\_\_\_\_. **A dobra**: Leibniz e o barroco. Campinas: Papirus, 1991.

\_\_\_\_\_. **Francis Bacon**: lógica da sensação. Tradução de Roberto Machado. Rio de Janeiro: Zahar, 2007. 183p.

\_\_\_\_\_. **Lógica do sentido**. Tradução de Luiz Roberto Salinas Fortes. São Paulo: Perspectiva, 2011. 2. reimpr. da 5. ed. de 2009.

\_\_\_\_\_; GUATTARI, Félix. **Mil Platôs**: capitalismo e esquizofrenia, v.1. Tradução de Aurélio Guerra Neto e Célia Pinto Costa. Rio de Janeiro: Editora 34, 2004. 96p. 3. reimpr. (Coleção TRANS).

\_\_\_\_\_. **Mil Platôs**: capitalismo e esquizofrenia, v.3. Tradução de Aurélio Guerra Neto, Ana Lúcia de Oliveira, Lúcia Cláudia Leão e Suely Rolnik. São Paulo: Editora 34, 2008. 120p. 4. reimpr. (Coleção TRANS).

\_\_\_\_\_. **Mil platôs**: capitalismo e esquizofrenia, v.4. Tradução de Suely Rolnik. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 2012. 200p. (Coleção TRANS).

\_\_\_\_\_; PARNET, Claire. **Diálogos**. Lisboa: Relógio D'água, 2004.

DUSSEL, Enrique; GUILLOT, Daniel E. **Liberación Latinoamericana y Emmanuel Lévinas**. Buenos Aires, Argentina: Bonum, 1975. 124p.

DUVE, Thierry de. **Fazendo escola (ou refazendo-a?)**. Tradução de Alexânia Ripoll. Chapecó: Argos, 2012. 345p.

EAGLETON, Terry. **O problema dos desconhecidos**. Tradução de Vera Ribeiro. 1. ed. São Paulo: Civilização Brasileira, 2010. 462p.

FABBRINI, Ricardo Nascimento. **O Espaço de Lygia Clark**. São Paulo: Atlas, 1994. 292p.

FARIA, Ernesto (Org.). **Dicionário escolar latino-português**. 3. ed. Brasília: Ministério da Educação e Cultura, 1962. 1081p.

FAVARETTO, Celso. Inconformismo estético, inconformismo social, Hélio Oiticica. In: BRAGA, Paula (Org.). **Fios soltos: a arte de Hélio Oiticica**. São Paulo: Perspectiva, 2008. 362p.

FELSHIN, Nina. ¿Pero esto es arte? El espíritu del arte como activismo. In: BLANCO, Paloma et al. (Org.). **Modos de hacer: arte crítico, esfera pública y acción directa**. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2001.

FERREIRA, Izabel; SILVA, Raquel. Biografia. In: COSTA, Marcus de Lontra; SILVA, Raquel. **Celeida Tostes**. Rio de Janeiro: Memória Visual, 2014. p. 220-259.

FERVENZA, Hélio Custódio. Considerações da arte que não se parece com arte. In: CONGRESSO DA ANPAP, Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas, 14., 2005, Goiânia. **Cultura visual e desafios da pesquisa em artes**. Goiânia: ANPAP - PPG Cultura Visual/UFG, 2005. v. 2.

FLUSSER, Villen. Agrupamento ou interconexão. In: GIANNETTI, Claudia. **Ars Telemática: Telecomunicação, Internet e Ciberespaço**. Lisboa, Relógio D'água, 1998.

FOUCAULT, Michel. **Estética: literatura e pintura, música e cinema**. MOTTA, Manoel Barros da (Org.). 2. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006. (Ditos & Escritos, 3).

\_\_\_\_\_. **Ética, sexualidade, política**. MOTTA, Manoel Barros da (Org.). Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2004. (Ditos & Escritos, 5).

\_\_\_\_\_. **O corpo utópico: as heterotopias**. Posfácio de Daniel Defert. Tradução de Salma Tannus Muchail. São Paulo: n-1 Edições, 2013.

\_\_\_\_\_. **Vigiar e punir: nascimento da prisão**. Tradução de Ligia M. Pondé Vassalo. 2. ed.. Petrópolis: Vozes, 1983. 270p.

FREIRE, Paulo. **Pedagogia da autonomia**: saberes necessários à prática educativa. São Paulo: Paz e Terra, 1996. 165p.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. **História e narração em Walter Benjamin**. São Paulo: Perspectiva, 1999.

GIL, José. **O imperceptível devir da imanência**: sobre a filosofia de Deleuze. Lisboa, Portugal: Relógio d'Água, 1997. 263p.

GIL, José; LINS, Daniel. **Nietzsche/Deleuze**: jogo e música. VII Simpósio Internacional de Filosofia, 2006 . Rio de Janeiro: Forense, 2008. 230p.

GORINI, Katia. Celeidianas: metodologias para os devaneios da condição manipulante. In: COSTA, Marcus de Lontra; SILVA, Raquel. **Celeida Tostes**. Rio de Janeiro: Memória Visual, 2014. p. 207-212.

GUATTARI, Félix; ROLNIK, Suely. **Micropolítica**: cartografias do desejo. 7. ed. rev. Petrópolis: Vozes, 2005.

GULLAR, Ferreira. **Argumentação contra a morte da arte**. Rio de Janeiro: Revan, 1993.

\_\_\_\_\_. Teoria do não-objeto. In: **Experiência neoconcreta**: momento-limite da arte. São Paulo: Cosac Naify, 2007. 164p.

GÜMBEL, Dietrich. **Fundamentos da terapia holística com óleos essenciais das plantas**. Tradução de Ane Walsh. Belo Horizonte: Editora Laszlo, 2016. 272p.

HEIDEGGER, Martin. **A origem da obra de arte**. Tradução de Maria da Conceição Costa. Lisboa: Edições 70, 1977. 73p.

\_\_\_\_\_. O princípio de identidade. In: STEIN, Ernildo (Org.). **Martin Heidegger**: conferências e escritos filosóficos. Tradução de Ernildo Stein. São Paulo: Editora Nova Cultural, 1996. 304p. (Coleção Os Pensadores).

HELGUERA, Pablo. Educação para uma arte socialmente engajada. In: HELGUERA, Pablo; HOFF, Mônica (Org.). **Pedagogia no campo expandido**. Tradução de Camila Pasquetti, Camila Schenkel, Carina Alvarez, Gabriela Petit, Francesco Settineri, Martin Heuser e Nick Rands. Porto Alegre: Fundação Bial do Mercosul, 2011. 438p.

HERTZ, Robert. A Preeminência da Mão Direita: um estudo sobre a polaridade religiosa. **Religião e Sociedade**. Rio de Janeiro, n.6, p.99-128, 1980.

JEUDY, Henri-Pierre. **O corpo como objeto de arte**. Tradução de Tereza Lourenço. São Paulo: Estação Liberdade, 2002. 181p.

JUNG, Carl Gustav. **Freud e a psicanálise**. Tradução de Lúcia Mathilde Endlich Orth. Petrópolis: Vozes, 1990. 351p.

KAFKA, Franz. Tribulação de um pai de família. In: SCHWARZ, Roberto. **O pai de família e outros ensaios**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.

KAPROW, Allan. **La educación del des-artista**. Tradução de Armando Montesinos e David García Casado. Madrid: Árdora Ediciones, 2007. 125p.

KINCELER, José Luiz. As noções de descontinuidade, empoderamento e encantamento no processo criativo de vinho saber: arte relacional em sua forma complexa. In: ENCONTRO NACIONAL DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISADORES DE ARTES PLÁSTICAS, 17. 2008, Florianópolis. **Anais do....** Florianópolis: ANPAP, 2008.

\_\_\_\_\_. Vinho Saber: uma proposta de arte relacional em sua forma complexa. In: ENCONTRO NACIONAL DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISADORES DE ARTES PLÁSTICAS, 16., 2007, Florianópolis. **Anais do....** Florianópolis: ANPAP, 2007.

KLUGE, Alexander; NEGTE, Oskar. Esfera pública y experiencia: hacia un análisis de las esferas públicas burquesa y proletaria. In: BLANCO, Paloma et al. (Org.). **Modos de hacer: arte crítico, esfera pública y acción directa**. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2001.

KONESKI, Anita. A estranha “fala” da arte contemporânea e o ensino da arte. **Palíndromo**: revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade do Estado de Santa Catarina. Florianópolis, v.1, n.1, 89-103, 2009.

\_\_\_\_\_. Reflexões sobre a dimensão da alteridade na arte. In: LAMPERT, Jocielle; MACÊDO, Silvana Barbosa. **Arte e política**: inquietações, reflexões e debates contemporâneos. Simpósio de Integração das Artes Visuais: arte e política. Florianópolis: UDESC, 2010.

KRAUSS, Rosalind. A escultura no campo ampliado. Tradução de Elizabeth Carbone Baez. **Gávea**: Revista semestral do Curso de Especialização em História da Arte e Arquitetura no Brasil. Rio de Janeiro, n. 1, p. 91, 1984.

KWON, Miwon. Um lugar após o outro: anotações sobre *site-specificity*. **Revista Arte e Ensaios**, Rio de Janeiro, n. 17, p. 167-187, 2008. Tradução de Jorge Menna Barreto.

LACY, Suzanne. **Mapping the terrain**: new genre public art. Seattle: Bay Press, 1995.

LADDAGA, Reinaldo. **Estética de la emergencia**: la formación de otra cultura de las artes. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2006.

LEENHARDT, Maurice. **Do Kamo**. La persone et la mythe dans le monde mélanésien, Paris: Gallimard, 1971.

LÉVINAS, Emmanuel. **Entre nós**: ensaios sobre a alteridade. Tradução de Pergentino Pivatto (coord.). Petrópolis: Vozes, 1997. 302p.

\_\_\_\_\_. **La realidad y su sombra**. Montpellier: Edicions Fata Morgana, 1994.

LÉVINAS, Emmanuel. **Totalidade e infinito**. Tradução de José Pinto Ribeiro. Lisboa: Edições 70, 1989. 287p.

LÉVI-STRAUSS, Claude. **A oleira ciumenta**. Tradução de Beatriz Perrone-Moisés. São Paulo: Editora Brasiliense, 1986. 294p.

LEVY, Tatiana Salem. **A experiência do fora: Blanchot, Foucault e Deleuze**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011. 142p.

LINS, Sonia. **Artes**. Bélgica: Snoeck Ducaju & zoon, 1996. 109p.

MAFFESOLI, Michel. **O instante eterno: o retorno do trágico nas sociedades pós-modernas**. Tradução de Rogério de Almeida, Alexandre Dias. São Paulo: Zouk, 2003. 199p.

MAKOWIECKY, Sandra. A ceramista Rosana Bortolin e a poética dos ninhos. In: SEMINÁRIO DE INICIAÇÃO CIENTÍFICA DA UNIVERSIDADE DO ESTADO DE SANTA CATARINA, 24., Florianópolis, 2014. [**Trabalhos do...**]. Florianópolis: UDESC, 2014.

MALUF, Sonia Weidner. Corpo e corporalidade nas culturas contemporâneas: abordagens antropológicas. **Esboços: Revista do Programa de Pós-Graduação em História da UFSC**, Florianópolis, p. 87-101, 2002.

MAUSS, Marcel. As técnicas corporais. In: **Sociologia e antropologia**. São Paulo: E.P.U. e EDUSP, 1974. 233p.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **Fenomenologia da percepção**. Tradução de Carlos Alberto Ribeiro de Moura. São Paulo: Martins Fontes, 1994. 662p.

\_\_\_\_\_. **O olho e o espírito**. Tradução de Paulo Neves e Maria Ermantina Galvão Gomes Pereira. São Paulo: Cosac & Naify, 2004. 166p.

MILLIET, Maria Alice. **Lygia Clark: Obra-trajeto**. São Paulo: EDUSP, 1992. 210p. (Coleção Texto & Arte).

NAKANO, Katsuko. **Terra, fogo, homem**. São Paulo: Aliança Cultural Brasil – Japão, 1989. 123p.

NAME, Daniela. Da lama aos caos, do caos à lama. In: COSTA, Marcus de Lontra; SILVA, Raquel. **Celeida Tostes**. Rio de Janeiro: Memória Visual, 2014. p. 53-81.

OLIVEIRA, Carla Mary S. **Arte, religião e conquista: os sistemas simbólicos do poder e o Barroco na Paraíba**. 1999. Dissertação (Mestrado em Sociologia) - Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 1999.

PARRAMON, Ramon (Org.). **Arte, experiencias y territorios en proceso: Espacio**



público/espacio social. Calaf, Manresa: IDENSITAT Associació d'Art Contemporani, 2007.

PASSERON, René. **Pour une philosophie de la création**. Paris: Klincksieck, 1989.

PELBART, Peter Pál. **A nau do tempo-rei**: sete ensaios sobre o tempo da loucura. Rio de Janeiro: Imago, 1993. 132p.

\_\_\_\_\_. **Da clausura do fora ao fora da clausura**: loucura e desrazão. São Paulo: Iluminuras, 2009. 240p.

ROLNIK, Suely. **Cartografias Sentimentais**. Porto Alegre: UFRGS Editora, 2006.

SCOVINO, Felipe (Org.). **O mundo de Lygia Clark**. Rio de Janeiro: Associação Cultural O Mundo de Lygia Clark, [ca. 1980].

SEEGER, Anthony; DA MATTA, Roberto; VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. A construção da pessoa nas sociedades indígenas brasileiras. **Boletim do Museu Nacional**, Série Antropologia, n. 32, p. 2-19, 1979.

SILVEIRA, Nise da. **O Mundo das imagens**. São Paulo: Ática, 2001. 165p.

SIMONDON, Gilbert. **Du mode d'existence des objets techniques**. Paris: Aubier, 2008.

SOUZA, Marcelo Lopes de. **A prisão e a ágora**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2006.

STEIN, Ernildo (Org.). **Martin Heidegger**: conferências e escritos filosóficos. Tradução de Ernildo Stein. São Paulo: Editora Nova Cultural, 1996. 304 p. (Coleção Os Pensadores).

TOSTES, Celeida de Moraes. **Memorial de concurso para professora titular da Escola de Belas Artes**. Rio de Janeiro: UFRJ, 1992.

\_\_\_\_\_. O popular e o erudito: quando a arte é um ponto de encontro. Morro Chapéu Mangueira: sua vida, sua gente, sua arte. In: **Seminário folclore e cultura popular**. Rio de Janeiro, 1988.

VATTIMO, Gianni. **O fim da modernidade**: niilismo e hermenêutica na cultura pós-moderna. Tradução de Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 1996. 208p.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. O que pretendemos é desenvolver conexões transversais. In: SZTUTMAN, Renato (Org.). **Eduardo Viveiros de Castro**. Rio de Janeiro: Beco do Azogue, 2008. 288p. (Coleção Encontros).

WACQUANT, Loïc. **Corpo e alma**: notas etnográficas de um aprendiz de boxe. Tradução de Angela Ramalho. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.

WANDERLEY, Lula. **O dragão pousou no espaço**: arte contemporânea, sofrimento

psíquico e o Objeto Relacional de Lygia Clark. Rio de Janeiro: Rocco, 2002.

## Catálogos

BORJA-VILLEL, Manuel J. (Direção do projeto da exposição) et al. **Lygia Clark**. Catálogo da exposição na Fundació Antoni Tàpies, 1997. Barcelona, Espanha: L'Eixample e Fundació Antoni Tàpies, 1998. ISBN 84-88786-20-4.

CLARK, Lygia. **Lygia Clark**. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1980. 60 p. (Coleção Arte Brasileira Contemporânea).

ROLNIK, Suely. Alteridade a céu aberto: O laboratório poético-político de Maurício Dias & Walter Riedweg. In: **Posiblemente hablemos de lo mismo**, catálogo da exposição da obra de Mauricio Dias e Walter Riedweg. Barcelona, Espanha: MacBa, Museu d'Art Contemporani de Barcelona, 2003. Disponível em: <<http://www.pucsp.br/nucleodesubjetividade/Textos/SUELY/alteridadewalter.pdf>> Acesso em: 7 mar. 2007.

\_\_\_\_\_. Arquivo para uma obra-acontecimento. Ativação da memória corporal da poética de Lygia Clark e seu contexto. In: **Projeto de ativação da memória corporal de uma trajetória artística e seu contexto**. São Paulo/Paris: Cinemateca Brasileira e SESC, e Carta Blanca Éditions, 2011. Disponível em: <[https://desarquivo.org/sites/default/files/rolnik\\_suely\\_arquivo\\_para\\_uma\\_obra.pdf](https://desarquivo.org/sites/default/files/rolnik_suely_arquivo_para_uma_obra.pdf)> Acesso em 10 dez 2016.

SUCHAN, Jarosław (Curadoria da exposição). **Katarzyna Kobro / Lygia Clark**. Catálogo da exposição no Muzeum Sztuki w Łodzi, 2008-9. Łódź, Polônia: Muzeum Sztuki, 2008. ISBN 978-83-87937-59-1.

SCOVINO, Felipe; CLARK, Alessandra (org.). **O Mundo de Lygia Clark**. Rio de Janeiro: Associação Cultural O Mundo de Lygia Clark, 2004.

TOSTES, Ceileida Moraes. **Catálogo da XXI Bienal de São Paulo**. São Paulo: 1991.

## Cartilha

BRASIL. Ministério da Saúde. Secretaria de Atenção à Saúde. Núcleo Técnico da Política Nacional de Humanização. **Acolhimento nas práticas de produção de saúde**. Brasília: Editora do Ministério da Saúde, 2010. 44p.

## Filme

CELESTE, Miriam (org.). **Lygia Clark**. Brasil, colorido, 30 min. Belo Horizonte: Museu de Arte da Pampulha, 1993.

## Internet

ABRAMOVIC, Marina. **Live Stream**. 2013a. Disponível em: <<http://www.momaps1.org/expo1/event/marina-abramovic/>>. Acesso em: 10 fev 2013.

\_\_\_\_\_. **Marina Abramovic**. 2013b. Disponível em: <<http://www.marinaabramovicinstitute.org/>>. Acesso em: 10 fev 2013.

BARROS, Maria de Fátima Pombo de. **Viagem, 1973**. 2007. Disponível em: <<http://fatimapombophotos.blogspot.com/2007/03/viagem1973.html>> Acesso em 21 mai. 2009.

CLARK, Lygia. A propósito da magia do objeto. In: **O mundo de Lygia Clark**. Rio de Janeiro: Associação Cultural “O mundo de Lygia Clark”, 1980. Disponível em: <[http://issuu.com/lygiac Clark/docs/1965-a-proposito-da-magia-do-objeto\\_p](http://issuu.com/lygiac Clark/docs/1965-a-proposito-da-magia-do-objeto_p)> Acesso em 10 fev 2015.

MENDONÇA, Casimiro Xavier de. **ARTE e artistas plásticos no Brasil 2000**. São Paulo: Meta, 2000. Disponível em: <<http://galeriamarceloguarnieri.com.br/novosite/wp-content/uploads/2015/07/Amelia-Toledo-txt.pdf>>. Acesso em: 05 jan 2017.

MOMA, Museum of Modern Art. **Lygia Clark: The Abandonment of Art, 1948–1988**. 2014. Disponível em: <https://www.moma.org/calendar/exhibitions/1422?locale=>> Acesso em: 2 ago 2016.

KESTER, Grant H. Colaboração, arte e subculturas. In: HARA, Helio. (Org.) **Caderno Videobrasil 02 - Arte Mobilidade Sustentabilidade**. São Paulo: Associação Cultural Videobrasil, SESC São Paulo, 2006. Disponível em: [http://www.sescsp.org.br/sesc/videobrasil/vbonline/bd/index.asp?cd\\_entidade=483578&cd\\_idioma=18531](http://www.sescsp.org.br/sesc/videobrasil/vbonline/bd/index.asp?cd_entidade=483578&cd_idioma=18531) Acesso em 30 abr 2008.

ROLNIK, Suely. O híbrido de Lygia Clark. 1996. In: **Núcleo de Estudos da Subjetividade**. Disponível em: <<http://www.pucsp.br/nucleodesubjetividade/Textos/SUELY/Hibrido.pdf>>. Acesso em: 20 nov 2016.

SCHLESER, Max. **Max with a Keitai**. Vídeo, 5´11´´. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=1jc2iLI5Mx0>> Acesso em: 15 out 2016.

TOLEDO. Amelia. **Amelia Toledo**. Disponível em: <<http://ameliatoledo.com>>. Acesso em: 10 fev 2013.

UERJ. **InovUERJ**: departamento de inovação. Disponível em: <<http://www.sr2.uerj.br/inovuerj/qualitec.php>> Acesso em: 01 dez 2016.

WIKIPEDIA. **Definição de Storyboard**. 2016a. Disponível em: <<https://pt.wikipedia.org/wiki/Storyboard>>. Acesso em: 01 dez 2016.

WIKIPEDIA. **Gian Lorenzo Bernini**. 2016b. Disponível em:  
<[https://pt.wikipedia.org/wiki/Gian\\_Lorenzo\\_Bernini](https://pt.wikipedia.org/wiki/Gian_Lorenzo_Bernini)>. Acesso em: 11 dez 2016.

WIKIPEDIA. **Ovídio**. 2016c. Disponível em:  
<<https://pt.wikipedia.org/wiki/Ov%C3%ADdio>>. Acesso em: 11 dez 2016.

## APÊNDICE

### Lista de Crédito das Imagens

Imagens 1a, 1b: 303 Galery. Disponível em: < <a href="http://www.303gallery.com/gallery-exhibitions/rirkrit-tiravanija2">http://www.303gallery.com/gallery-exhibitions/rirkrit-tiravanija2</a> > .....	36
Imagem 2: The Quiet in the Land. Disponível em: < <a href="http://www.thequietintheland.org/brazil">http://www.thequietintheland.org/brazil</a> > .....	37
Imagens 3a, 3b, 3c: The Land Foundation. Disponível em: < <a href="http://www.thelandfoundation.org/">http://www.thelandfoundation.org/</a> > .....	38
Imagens 4a, 4b, 4c: Sem dados. Disponível em: < <a href="http://www.installationart.net/Chapter3Interaction/interaction03.html">http://www.installationart.net/Chapter3Interaction/interaction03.html</a> > .....	39
Imagem 5: Catálogo Fundació Antoni Tàpies (Barcelona), p. 80..	85
Imagem 6: Catálogo Fundació Antoni Tàpies (Barcelona), p. 80..	85
Imagem 7: Catálogo Fundació Antoni Tàpies (Barcelona), p. 110.....	86
Imagem 8: Catálogo Fundació Antoni Tàpies (Barcelona), p. 111.....	86
Imagens 9a e 9b: Lygia Clark, “ <i>Bicho flor</i> ”, 1960-63.....	86
Imagem 10: Catálogo Fundació Antoni Tàpies (Barcelona), p.163..	87
Imagem 11: Catálogo Fundació Antoni Tàpies (Barcelona), p.163.....	87
Imagem 12: Catálogo Fundació Antoni Tàpies (Barcelona), p.137..	87
Imagens 13a, 13b, 13c e 13d: Catálogo Fundació Antoni Tàpies (Barcelona), p.172.. .....	88
Imagem 14: Catálogo Fundació Antoni Tàpies (Barcelona), p.169..	89
Imagem 15: Catálogo Muzeum Sztuki (Łodzi), p. 7.....	89
Imagem 16a: Catálogo Fundació Antoni Tàpies (Barcelona), p. 147-8. ....	90
Imagem 16b: Catálogo MoMA da exposição Lygia Clark: The Abandonment of Art, 1948-1988, p. 51.. .....	90
Imagens 17a, 17b, 17c, 17d: Catálogo Fundació Antoni Tàpies (Barcelona), p. 189.. .....	92
Imagem 18: Catálogo do filme “O mundo de Lygia Clark”, p. 96.....	94
Imagens 19a, 19b, 19c, 19d: Catálogo do filme “O mundo de Lygia Clark”, p. 90.. ..	96
Imagens 20a, 20b, 20c, 20d, 20e, 20f, 20g, 20h: Catálogo Fundació Antoni Tàpies (Barcelona), p. 220-1 .....	98
Imagens 21a, 21b: Catálogo Fundació Antoni Tàpies (Barcelona), p.218.....	99

Imagens 22a, 22b, 22c: Catálogo Fundació Antoni Tàpies (Barcelona), p. 238 .....	100
Imagem 23: Catálogo Fundació Antoni Tàpies (Barcelona), p. 214.. .....	101
Imagem 24: Catálogo do filme “O mundo de Lygia Clark”, p. 57-8 .....	101
Imagens 25a, 25b, 25c, 25d: Catálogo Fundació Antoni Tàpies (Barcelona), p. 1. .	102
Imagem 26: Catálogo Fundació Antoni Tàpies (Barcelona), p. 231.. .....	103
Imagem 27: Catálogo do filme “O mundo de Lygia Clark”, p. 10-6.....	103
Imagens 28a, 28b, 28c, 28d: Catálogo Fundació Antoni Tàpies (Barcelona), p. 296..	
.....	104
Imagens 29a, 29b: Catálogo MEC / Funarte, p. 38.. .....	105
Imagem 30: Catálogo Fundació Antoni Tàpies (Barcelona), p. 302.. .....	105
Imagens 31a, 31b: Catálogo Fundació Antoni Tàpies (Barcelona), p.305.....	106
Imagens 32a, 32b, 32c, 32d, 32e, 32f: Catálogo Fundació Antoni Tàpies (Barcelona), p. 307-13 .....	107
Imagens 33a, 33b, 33c: Catálogo Muzeum Sztuki (Łodzi), p.13.. .....	108
Imagem 34a: Catálogo Fundació Antoni Tàpies (Barcelona), p. 281.. .....	109
Imagens 34b, 34c, 34d: Catálogo Fundació Antoni Tàpies (Barcelona), p. 281 .....	110
Imagem 35: Catálogo Fundació Antoni Tàpies (Barcelona), p.261-2. ....	111
Imagens 36a: Catálogo Fundació Antoni Tàpies (Barcelona), p.283.....	112
Imagens 36b: Catálogo Fundació Antoni Tàpies (Barcelona), p.260.....	112
Imagens 37a, 37b, 37c, 37d: Catálogo Fundació Antoni Tàpies (Barcelona), p. 262.	
.....	114
Imagens 38a, 38b: Integrantes da oficina. ....	131
Imagens 38c, 38d, 38e: Integrantes da oficina.....	132
Imagens 39a, 39b: Marcelo Wasem .....	133
Imagens 39c, 39d: Marcelo Wasem .....	134
Imagem 40: Acervo do projeto.....	135
Imagem 41a: Acervo do projeto.....	138
Imagem 41b: Acervo do projeto.....	137
Imagens 42a, 42b, 42c, 42d: Marcelo Wasem. ....	138
Imagem 43a: Acervo do projeto.....	139
Imagem 43b: Acervo do projeto.....	139
Imagens 44a, 44b: Marcelo Wasem. ....	140
Imagens 45a, 45b: Marcelo Wasem. ....	141

Imagens 46a, 46b, 46c, 46d: Marcelo Wasem e integrantes da oficina .....	142
Imagem 47: Marcelo Wasem.....	143
Imagens 48a, 48b, 48c, 48d: Marcelo Wasem.. .....	144
Imagens 49a, 49b, 49c: Marcelo Wasem .....	145
Imagens 49d, 49e, 49f: Marcelo Wasem .....	146
Imagens 49g, 49h, 49i: Marcelo Wasem.. .....	147
Imagens 50: Henri Stahl.....	174
Imagens 51a, 51b: Henri Stahl.....	179
Imagens 51c, 51d, 51e: Henri Stahl .....	180
Imagens 51f: Henri Stahl.....	181
Imagens 51g, 51h: Henri Stahl.....	182
Imagens 52a, 52b, 52c: Mariana Novaes.....	189
Imagens 52d, 52e: Mariana Novaes.....	190
Imagens 52f, 52g, 52h: Mariana Novaes.....	191
Imagem 53: Ricardo Planas .....	193
Imagens 54a, 54b: integrantes da oficina.....	193
Imagens 54c, 54d, 54e: integrantes da oficina .....	194
Imagens 54f, 54g, 54h: integrantes da oficina.....	195
Imagens 54i, 54j, 54k: integrantes da oficina .....	196
Imagens 55a, 55b, 55c, 55d: Danísio Silva.....	211
Imagens 55e, 55f, 55g: Danísio Silva .....	212
Imagens 56: Danísio Silva.....	214
Imagem 57: Danísio Silva .....	215
Imagem 58: Danísio Silva .....	215
Imagem 59a: Danísio Silva.....	216
Imagem 59b: Danísio Silva.....	216
Imagens 60a, 60b: Danísio Silva.....	218
Imagens 60c, 60d: Danísio Silva .....	219
Imagens 60e: Danísio Silva.....	220
Imagens 60f: Danísio Silva.....	221
Imagem 61a: Galleria Borghese, Roma .....	223
Imagens 61b, 61c: Galleria Borghese, Roma.....	224
Imagem 61d: Galleria Borghese, Roma. ....	225
Imagens 62a, 62b, 62c, 62d, 62e, 62f, 62g, 62h: Mariana Novaes .....	240

Imagens 62i, 62j, 62k.62l: Mariana Novaes.....	241
Imagens 63a, 63b, 63c: Mariana Novaes .....	242
Imagens 64a, 64b, 64c: Mariana Novaes .....	243
Imagens 65a, 65b, 65c: Mariana Novaes .....	244
Imagens 66a, 66b, 66c, 66d: Mariana Novaes .....	245
Imagens 67a, 67b, 67c: Mariana Novaes .....	246
Imagens 68a, 68b, 68c, 68d: Mariana Novaes .....	247
Imagens 69a, 69b: Marcelo Wasem. ....	248



**ANEXO A - Suely Rolnik entrevista Lula Wanderley****ARQUIVO PARA UMA OBRA ACONTECIMENTO**

LW= Lula Wanderley

SR = Suely Rolnik

(11:52)

Era intenso. Eu me lembro de partes do meu corpo que sumiam, literalmente. Parte do ombro parecia que não existia. Eu mesmo deslocava os objetos para ela. Eu me lembro de sonhos bem confusos. Pequenos sonhos muito fortes que eu tinha ali, durante. E depois na sua casa eu tinha sonhos com os objetos e fazia trabalhos de arte muito paralelos às coisas que eu vivia ali. E muitos trabalhos de arte meus... eu tinha uma metáfora do que estava passando comigo e era um desbloqueio de olhar. O olhar desbloqueava. E naquela época fiz diversos trabalhos, fiz até uma exposição de arte só com o olhar, a questão do olhar. Que eu tinha certeza que tinha a ver com aquelas vivências, as Sensoriais que passaram comigo.

(13:20)

Esse sentimento de vida que desbloqueia. É difícil você traduzir em palavras porque isso você nomear na vida, vai colocar na vida. Isso não é uma experiência unicamente estética, enquanto você está vivendo. (...) Essa coisa da vida é uma experiência estética também, né? A sua experiência de viver foi extremamente divisória em minha vida, essa experiência de Lygia. Por isso, assim, quando se pensa: “Ah, a Lygia deve ter sido uma charlatã nisso, não tinha a menor formação, essas coisas todas. Eu digo: “Não”. Eu sei que outras pessoas que tiveram a experiência passaram isso. Comigo não. Comigo a experiência foi para a minha vida extremamente importante.

(14:25)

A sensação que você tinha... a primeira sensação, assim, você entrava num mundo muito diferente, longe do seu cotidiano, espaço e tempo. Era outra experiência. Mas quando a experiência vai se repetindo, alguns momentos eram angustiantes, alguns momentos eram curioso. Era confortável quando você começava a ter um domínio sobre os objetos. Você tinha um domínio sobre objetos num momento em que Lygia nem mais... Ela só apresentava os objetos, passava os objetos, que colocava na posição os objetos onde eu queria. Eu sabia o objeto tinha uma conotação afetiva “X”, outro não... Eu descolava o objeto de água no meu ombro, água é extremamente confortante. Porque você tinha a sensação de que some no primeiro momento, que pode ser angustiante ou não, depois você tinha a sensação que aquilo some, tudo some. E funde o objeto com teu corpo. Não tem mais o ombro

neste momento e você some, funde-se com aquele objeto e há uma troca... Em um primeiro momento há uma certa resistência em integrar-se à experiência. Vem essas angústias de sumir uma parte ou outra. Mas depois não. Some tudo. E há uma troca com o objeto indescritível. Que no fundo é uma comunicação com Lygia. Você estava absolutamente só, ali. Ela estava a quilômetros de distância. Depois você vai tocando os objetos e fica você e aqueles objetos. Depois conversava um pouco com ela.

(16:45)

Tinha umas soluções que eu dava naquele momento e isso não era sempre. Que havia essa sensação no ombro, mas eu tentava deslocar sim, com um objeto de água. Havia também um objeto de meia, feito de meia, que me encantava muito. Eu deslocava. A extremidade era cheia de conchas. Eu deslocava aquelas conchas para a área do ombro.

(17:30)

Tinha momentos em que você não tinha a menor ideia de qualquer sistematização daquele objeto. Você ia usando aquelas vivências tuas... Uma sensação assim, também, já não era mais Lygia que deslocava – era eu que deslocava. Mas havia uma relação com Lygia no deslocamento daquele objeto.

(17:55)

SR: Como se dá essa relação com Lygia?

LW: Era uma coisa muda. Ela me apresentou para aqueles objetos. Eu tinha a sensação que quando o meu corpo se apagava, de maneira geral, eu, aqueles objetos e ela ficávamos num mesmo nível, numa troca muda... difícil de traduzir em palavras.

(18:42)

(sobre a presença de Lygia ser fundamental para que o trabalho aconteça – narrado pelos alunos da Sorbonne)

Você recorda isso, você recorda a presença dela. E isso é uma questão. Outra questão é você, durante a experiência, a Lygia some e você fica com os objetos, a sensação de que há um outro tipo de presença. Mas quando ela lhe toca, a presença é muito forte. E depois quando ela senta em algum ponto da sala que você fica só com o objeto e você fica numa repetição, se apropriando dos objetos, vai se apropriando cada vez mais e ela muito, muito mais distante. Absolutamente você tem a sensação que ela é aquele espaço todo, que ela é os objetos, algo difuso. Há uma presença difusa. É uma sensação que você sente na... que eu senti, pode ser que outro não tenha sentido. (...) Mas havia uma apropriação dos objetos que você faz, isso era nítido. Num primeiro momento você se sentia só e num segundo ia se

apropriando dos objetos. E daqui a pouco era eles e você. Essa era a única união. Ela era difusa. Era uma coisa que podia ser aquele objeto, aquele espaço, sensações, podia ser uma coisa... Tem a sensação da presença, mas era difuso. Porque forte mesmo era a apropriação dos objetos.

Não, não existe um objeto. Eles formam um conjunto de objetos que... não tem um único objeto só. Não existe um objeto leve, um objeto pesado. É aquele conjunto de objetos que lhe faz a sensação, lhe dá uma experiência. É o conjunto da experiência que lhe dá a experiência total. Difícil dizer “um objeto relacional”. O objeto relacional é uma rede de objetos que se interrelacionam. Você entra naquele mundo muito estranho no começo, depois vai ficando familiar tudo. E você percebe que no momento em que ela lhe deixa só com os objetos é o momento fundamental. É o momento mais fundamental na experiência. E aí aqueles objetos você vai se apropriando deles, né, vai se apropriando deles, você encara um sonho com um objeto daqueles. Parece que aquilo fica na sua vida. Com o tempo você vai aprendendo a manuseá-los no seu corpo. E vai distinguindo os que você gosta, menos gosta. Vai distinguindo o que desperta alguma coisa, o que não distingue.

(23:38) SR: Por que voce acha que naquele momento estaria encerrado?

(23:46) LW: É porque há todo um mergulho, todo um fascínio, depois há toda uma experiência. Depois começa uma certa repetição. Essa repetição eu acho que é importante, durante algum tempo. Depois...

(24:01) SR Insiste: Como se tivesse incorporado? Há um aprendizado, aquilo já tá incorporado – que já repetiu... Já poder ir.

(24:09) LW: Depois torna repetitiva – que é bom. Eu gostava dessa repetição. Mas, depois ela mesma percebia a repetição e dizia: “Sua experiência já tá encerrada, o que você podia fazer com os objetos você fez. Vamos encerrando por aqui.”. Não me deu uma sensação de interrupção não. Eu não sei se eu levei extremamente à sério aquela coisa de Lygia e houve um encontro muito bom naquela experiência e eu tive a sensação, também, de estar encerrando. E o estranho foi que, realmente, deu uma certa nostalgia, uma certa saudade daquilo. Mas, que foi virando a minha história.

(25:01) SR: Aí você passou a frequentar a casa dela de um outro jeito?

(25:05) LW: De um outro jeito. Ela me deu uns objetos. “Vai montar a sua sala”. Para iniciar aquela experiência com pessoas que eram enviadas por ela. Ela chegava e dizia: “Olha, eu não quero muita gente não, pra eu fazer essa experiência. Vá com Lula.” E me dava. Eu tinha uma sala, um ateliê meu e montei lá. Eu tinha a sensação que Lygia buscava essa coisa de transmitir a alguém. Ela tinha a certeza de que aqueles objetos eram pra além dela. Podia funcionar para além dela. Seria a última etapa, talvez. Se completaria quando o objeto não fosse dela. Outra pessoa podia experimentar. Por isso ela convidou eu e Gina para fazer essa experiência. E depois

ela foi perdendo um pouco o prazer de estar mergulhada naquilo ali. E mandava as pessoas pra eu fazer.

(26:18) SR: E depois você discutia com ela os casos?

(26:20) LW: Depois eu discutia com ela as coisas, mostrava como era a experiência. Tinha umas coisas muito pessoais, assim... Tipo, Lygia dizia... (26:34) Eu me lembro de uma entrevista em São Paulo que ela disse: “Ah, o Lula foi o único que entendeu os objetos.” Eu não entendia coisa nenhuma.

(26:44) SR: Entendia de outro jeito.

(26:46) A sensação que eu tinha era que eu estava repetindo a Lygia, que era uma cópia da Lygia e que aquilo não me levava a entender coisa nenhuma daquilo ali. E ela dizia aquilo e vinha um monte de gente que falava de Lygia Clark, daqueles objetos. (27:02) Ela teve uma intuição de eu poderia realizar um trabalho com aquilo ali quando eu mesmo não tinha.

Ela teve uma intuição que eu poderia seguir um caminho com aqueles objetos que eu, realmente, não tinha. Aí coincidiu que eu era recém-chegado de Pernambuco. Naquela época há dois anos aqui e tinha contato com a Nise da Silveira e me abriu um caminho muito grande de contato com psicótico. Eu achava que era uma coisa que eu podia realizar um trabalho com contato com psicótico.

(27:37) SR: Você era terapeuta, médico?

LW: Não, eu era artista.

27:38) SR: Só artista?

LW: Eu me formei em medicina – sanitarismo, mas não exercia a profissão e vim pro Rio muito com a caneta na mão porque era ilustrador, trabalhava em imprensa naquela época. E aí Nise me chamou, também ao acaso. Também me conhecia e aí me chamou ao acaso e dizia que eu tinha traço de personalidade para lidar com pessoa gravemente comprometida. Especificamente, no caso, com psicótico. E eu dizia: “Nise, eu não sei. Eu não consigo ler um livro disso. (28:06) Ela disse: “Pegue sua intuição como mecanismo de trabalho.”. E eu fui realizando. E aí Lygia tinha de que aqueles objetos estariam, mais ou menos, em paralelo à psicanálise. Trataria uma pessoa da classe média. Geralmente aquela época era época de grandes mudanças culturais, as pessoas buscavam esse tipo de ajuda. Ela queria inserir o objeto naquilo ali. Nesse movimento. E não parecia ser a minha, o que eu gostava. Não parecia que eu ia realizar um trabalho ali.

(28:50) E aconteceu uma coisa fundamental, divisória, que eu descobri o objeto de Lygia. A segunda descoberta do objeto de Lygia. Me pediram para fazer um trabalho de arte com um jovem com vivência psicótica, extremamente grave. Ele era um bancário que, por causa de um sonho que ele teve começou a andar devagar no

banco. (Tratado aprofundadamente no livro *O Dragão Pousou no Espaço*, LULA WANDERLEY, p.47-57). E andava tão devagar, mas tão devagar, que era a distância do dedo grandão dele. Levava 10cm de um passo pro outro. Trabalhar num banco desse jeito era impossível. E me pediram para tentar uma comunicação. Eu me propunha, na psicose, não era ser terapeuta, era criar formas de comunicação com a pessoa. Através da arte, né? E eu estava tentando criar uma forma de comunicação; foi um caso muito rico. Eu disse assim: “eu vou passar a esse cara que isso não é estranho a mim não. Eu vou convidar para andar com ele na rua.”. E nós fomos andar. Eu imitando ele. Provavelmente ele no natural dele – eu imitando ele. E andamos num centro comercial enorme. Os dois andando devagar. E as pessoas passavam e xingavam a gente e eu dizia palavrão: “ Eu ando como quero, você não tem nada a ver com isso.”. E eu notava que ele ria daquilo e tal, e tal. E eu acho que aproximou um pouco, nos aproximamos um pouco a partir de andar aquele percurso que eu nunca mais repito. É uma experiência traumatizante você andar devagar. O mundo todo correndo e você tá andando devagar. Mas aí estava espalhado em minha sala um monte desses objetos de Lygia que eu fazia experiência, eu sou muito desorganizado, e deixava tudo pelo chão. Lygia não, botava até num cantinho só. Eu não - deixava tudo pelo chão. Tinha o tapete eu deixava tudo encima do tapete.

(30:38) E ele teve a iniciativa de tocar nos objetos. Não ofereci. Nunca imaginava de fazer com uma pessoa psicótica. Ele teve a iniciativa. Tocou nos objetos, colocou no pé dele.

Eu achei que o problema dele era andar. Por que que ele coloca no pé? (31:00) Eu aí fui me aproximando dele propondo não o que Lygia propôs, mas jogos com os objetos. E eu notava que ele sentia muito aqueles objetos porque ele repetia a experiência. E aí eu fui envolvendo ele com os objetos até deitá-lo e fazer a experiência. E surpreendentemente eu tiro ele daquele estado – do estado catatônico.

E ele quando sai daquele estado sai, no primeiro momento, com muita raiva de mim. Ele escreve pra mim uma carta contando o que aconteceu, que foi um sonho com uma grande árvore que ele teve, e ele achava que aquilo era algum aviso pra ele de Deus, que a comunicação com Deus ele teria se andasse assim devagar. A partir desse sonho com a árvore. E eu fiquei pensando naquela época em como uma pessoa deixa de se assemelhar a pessoa humana para se assemelhar a uma árvore? E é uma atitude extremamente subversiva, né? Andar devagar num mundo absurdamente correndo (32:12) e ele vai descobrir espontaneamente um objeto absolutamente diferente de um objeto cotidiano, dentro de uma linguagem absolutamente diferente do objeto cotidiano. Enquanto os objetos de um banco, por exemplo, lhe impõem ritmos, lhe impõem velocidades e o objeto de Lygia não. Não impõe nada - absolutamente dócil e fácil de ele se apropriar para a experiência dele.

E eu, aí, fui seguindo aquela experiência. E ele me escrevia cartas, me acusando de ter tirado ele...

SR: Depois da comunicação com Deus?

LW: É, de tirar ele da comunicação com Deus. Depois essa mágoa foi, com o tempo, virando uma gratidão. Depois de encerrada a experiência ele continuou uma terapia, numa outra terapia. A gente manteve contato por telefone, durante algum tempo ele com muita gratidão pela experiência.

(33:09) Eu chamei a ele a atenção de que ele foi quem deu os caminhos. Eu não propus nada. A única coisa que eu propus era um diálogo com ele e ele que escolheu os objetos do diálogo - e eu escolhi os objetos aqueles sensoriais de Lygia.

(33:26) Aí eu achei uma potencialidade grande. Conteí pra Lygia e Lygia ficou encantada. Enquanto ela tinha aquele pensamento, assim, desses objetos servirem como semelhantes a uma psicanálise muito próxima de uma classe média com vivências nessa mudança cultural muito forte que havia naquela época, quando eu conteí essa experiência os olhos dela ficaram vivos demais. E ela disse: "Lula, é talvez por aí que seja a experiência mais forte do que a própria minha, que eu fiz.". Aí começou a me dar força pra eu fazer outras experiências com pessoas com a vivência dilacerante da psicose. E aí, naquela época, eu trabalhando houve intervenção num hospital que fica situado no Museu de Imagens do Inconsciente. Benilton foi trabalhar lá, o Jurandir e o Paulo Amarante. Muita gente da psiquiatria que, hoje, a gente considera mais contemporânea, né? Que fizeram uma grande mudança na psiquiatria e eles que me propuseram fazer a experiência mais à larga escala. E eu comecei a fazer outra e foi... Essa somou-se a outra e somou-se a outra e funcionava. E essa experiência que eles faziam em todo o hospital sofreu uma grande intervenção pelo Ministério da Saúde daquela época - que caiu o ministro e entrou um conservador. E como eu pertencia àquele grupo que estava fazendo experiências naquele hospital eu fui punido, retirado do museu para trabalhar dentro de uma enfermaria psiquiátrica, coisa que eu nunca trabalhei porque não era psiquiatra em si.

(35:08) E eu estava ali, dentro da enfermaria psiquiátrica e aí é o terceiro momento de eu descobrir os objetos. Eu pensava assim: toda a experiência que faço com esses clientes, no qual, a princípio, há uma coisa destruidora e depois uma reconstrução; e com cada uma reconstrução diferente, eu posso somá-la e colocar ela dentro de um espaço social. Eu sentia que havia uma relação entre o todo e a parte quebrada. Sentia em alguns clientes que havia essa reconstrução porque eu não trabalhei um ambiente que isso pudesse ser realizado. Mas numa enfermaria não podia ser. Aí transformei aquela enfermaria, aos poucos, numa experiência muito bonita para a minha vida - que é a criação do Espaço Aberto ao Tempo. Que era um lugar próprio, muito sensorial, que os clientes iam se tratar e que esses objetos de Lygia eram presentes a todo momento e outras pessoas da minha equipe utilizavam e criando formas de utilizar diferentes; que não da Lygia, que não da

minha, maneiras diferentes. Ele passou a ser, talvez, aquilo que Lygia pensou, né? Ele mais universal.

Mas ficou aí. (36:33) Talvez, Suely, seja a criação do Espaço Aberto ao Tempo a grande coisa não institucional da Lygia. Um outro caminho pra obra da Lygia que não o do museu, da galeria. Eu pude manter a obra viva porque o tempo todo eu ia redescobrir um objeto pra outra coisa. Redescobrir um objeto pra outra coisa. Até a criação de uma instituição, né?

SR: Se se trata de abrir o espaço ao tempo é evidente que se trata de transformar o espaço institucional. Que senão não tem o tempo, aí só tem o espaço.

LW: Claro! Então foi... (37:14) Essa experiência tem três momentos: minha vivência, que eu tive com ela; depois quando eu tratei desse rapaz, que eu vi a potencialidade de tratar com pessoas com o sofrimento muito intenso, muito dilacerante e, depois, uma certa coletivação da experiência com a criação do Espaço Aberto ao Tempo.

SR: E quando você se referiu a esse rapaz que andava devagar até me lembrou um personagem incrível do Hermann Melville, que é o Bartleby, que é um personagem que vai trabalhar num escritório de advocacia e daí ele é copista. Sei lá como é que chama isso em português. Um trabalho burocrático lá dentro do escritório. E lá pelas tantas tudo o que o patrão mandava ele fazer ele falava: "I would prefer not.". E foi instaurando esse espaço, ali, de... Não sei como que a gente chamaria ele, mas é muito parecido com esse andar lento dentro daquela velocidade da rua. Abrir aquele outro tempo ali e ninguém tinha como revidar porque "I will prefer not.". E aí a história vai, porque depois, inclusive, o cara não sabe mais o que fazer e muda de escritório pra ver se o cara sai dali. Mas ele ficou ali. Enfim, é toda uma história e é uma história muito emblemática na obra do Deleuze, a história do Bartleby, dessa atitude de resistência.

LW: É uma atitude de resistência subversiva em si.

SR: Totalmente subversiva e que abre um outro espaço-tempo ali através dessa pequena frase "I will prefer not.". A tua história é linda porque é através de um passo muito lento. Que é uma coisa tão frágil, tão mínima e tão poderosa, né?

LW: É, é! Gozado que uma vez teve uma instituição da Alemanha que me convidou para um encontro de performance e o convite tomava muito por essa experiência, né? Achando que eu tinha utilizado elementos da performance para tratar de uma pessoa. Eu estava fazendo, na verdade, numa intuição que eu tive. Mas, num centro comercial extremamente veloz e a gente andando devagar. Negócio, assim, de umas duas horas. Tínhamos que fazer um percurso até voltar. E eu estava completamente exausto no final. E ele tranquilo, né?

SR: E quando você comentava com a Lygia dos casos, das histórias lá que você trabalhava, você lembra dos comentários dela?

LW: Olha, ela dizia assim. Ela sempre dizia assim, que estava encantada, que queria saber e pedia que eu fosse lá contar. Eu me lembro que havia uma senhora no hospital preocupante porque ela tinha uma anorexia por causa de uma ideia delirante em que Deus tinha tampado todas as vísceras dela, então não adiantava comer. (Tratado aprofundadamente no livro *O Dragão Pousou no Espaço*, WANDERLEY, p.89-100).

SR: Ou seja, obstrução em estado bruto?

LW: E ela chegou a pesar assim, preocupantemente, 39 kg. Uma coisa assim... Foi retirada do hospital psiquiátrico para um hospital clínico. E foi proposto, naquela época era o Jurandir quem tinha uma equipe. Foi proposto de a gente fazer múltiplas experiências de uma vez só com ela, pra ver se tirava daquilo. Alguém ia trabalhar com a linguagem, com os delírios; outro ia trabalhar com a medicação e me chamou pra trabalhar com essa coisa dos objetos.

(41:10) Primeiro que eu contava à Lygia ela achava fascinante porque eu tinha que utilizar os objetos num leito de hospital clínico e com os enfermeiros todos achando aquilo um horror. Os médicos clínicos achando... Muitas vezes me proibindo de entrar lá. Dizendo: “Não, você não vai fazer isso não. Essa mulher á com câncer.” – achavam que era uma neoplasia que tinha começado. E eu tive que achar uma sala vazia no hospital clínico, que eu montei, pedi pra montar os objetos e pegava ela, levava pra sala. E a gente tirou ela daquele estado. E Lygia acompanhou isso, assim, muito, muito vivamente e muito entusiasmada.

(41:55) Depois teve uma época que ela distinguia bem: “Esse é o seu trabalho. E o meu trabalho.”. Tinha amigos que iam lá e a gente ia falar das experiências com os objetos. O Guy Brett, eu me lembro que eu conheci na casa de Lygia. Mas também o Sérgio Camargo, algumas pessoas que a gente contava as experiências. (42:17)E ela fazia, tentava colocar, essa distinção: “Sua experiência – uma experiência; a minha experiência é outra experiência.” Tanto é que eu tinha liberdade de criar objetos, de modificar o ritual porque ela achava que era outra experiência.

SR: E como que você entenderia isso hoje? (42:38) Agora, repensando, qual é essa distinção?

LW: É uma coisa assim... Não só essa experiência, mas as experiências anteriores da Lygia, se você for mostrar elas, né? Até o simples fato de você botar uma mesa para os outros tocarem. Há uma diferença, agora, grande. Há uma interferência sua naquilo ali. Obviamente que os objetos vão transitar de uma pessoa para outra, né? Vai fazer um elo de ligação de uma pessoa para outra. (43:13) Mas, após o modo da Lygia, tudo que é essa parte sensorial é extremamente ligado a ela. Ela, de qualquer forma, quando você vai mostrar como fazer tem uma recriação disso. Uma recriação que você tem que assumir, porque senão ninguém vê. Os objetos começam com ela, provavelmente havia um toque. Aqueles objetos estão muito ligados à própria vida de Lygia. Quando você faz uma transposição, quando passa do espaço



institucional, ou seja, você trabalhar num hospital psiquiátrico com aqueles objetos; você criar uma instituição com aqueles objetos, você tem outra experiência, né? Totalmente diferente. Que os objetos transitem de uma outra... Mas quando você vê um objeto daqueles ele é muito ligado à vida da Lygia. Aí é a dificuldade de saber.

SR: Ligado como?

LW: É muito ligado à vida dela, à presença dela. Quando ela coletiviza a experiência com um simples toque sensorial. Ela fazia, por exemplo, um jogo diálogo de mãos, que é algo sensorial que você poderia dizer “isso é um balé”. Mas para ela tinha uma força enorme. Ela sente a necessidade de criar aquilo, a mesma coisa, coletivamente e já recria aquilo de outra forma, depois já recria aquilo de outra forma.(44:40) É muito ligado àquilo que ela sente na vida, àquilo que ela sente cotidiano, na sua existência. É muito paralelo. Tanto é que grandes obras de Lygia foi nos sonhos que ela teve, né? Quando você vai reproduzir isso você tem que assumir que, agora, você dá um destino diferente a alguma coisa. Algumas pessoas vão contra, mas eu digo que não tem como. Eu mantenho o mesmo ritual da Lygia, mas criei também outros objetos. (45:13) Você se apropria da linguagem. Você, de qualquer forma, recria essa linguagem.

SR: Muitas práticas artísticas contemporâneas consistem numa ação muito poderosa, às vezes muito singela, minúscula - como esse andar devagar no banco, como o *I Will prefer not*. E que têm um poder de deslocamento e de reverberação enorme. E a obra ela é isso. E a reverberação, e os desdobramentos são os efeitos dela. Será que a gente poderia dizer que tem algo disso nessa proposta da Estruturação do Self? Que é uma relação muito precisa e muito contundente, até difícil de descrever a experiência. Que promove uma abertura ali, como você tão bem descreveu. E que aquilo vai germinando e virando outra coisa e se espalhando e reverberando de várias maneiras. Mas isso tudo já são os efeitos daquilo se desdobrando e criando outros efeitos.

LW: Eu acho a imagem que você criou muito pertinente: “Uma reverberação daquilo.” Muito pertinente. Na verdade aquilo lhe toca e você cria outras coisas, você passa e cria outras coisas – reverbera aquela coisa pessoas dela. (46:45) Agora, é sempre uma apropriação que você faz da obra de Lygia e aí cria com ela. Não tem como, não há como, uma reprodução do mundo de Lygia Clark. Porque é extremamente ligado ao modo de vida dela.

Isso não acontece só com ela não. Acontece com outros artistas. O Hélio você já tinha também uma dificuldade, embora tenha uma coisa mais social, mais fácil.

SR: É, tem uma autonomia do objeto aí.

LW: O Bispo do Rosário, você tem a mesma dificuldade. Você mostra a obra do Bispo do Rosário é um negócio difícil de colocar porque a vida dele tá toda ali. Você termina anulando um pouco a força da obra que é muito ligada a ela. (47:28) Mas

Lygia tem a facilidade de você se apropriar das coisas, né? Se apropriar e passar pro outro. De forma que você se apropria e coloca algo de você. Isso que é fabuloso. A obra de Lygia não é uma obra narcísica como é a obra contemporânea. Ela reverbera no outro.

(47:50) SR: Já que nós estamos dizendo que a obra é aquela ação que envolve a presença dela, que produz aquela reverberação e que esta reverberação, por sua vez, depois cria outras ações que produzem, por sua vez, outras reverberações. Como é que a gente mostra? Porque, primeiro, como que traz isso de volta pro museu? Já é uma primeira pergunta. Segundo lugar, se é pra trazer, como que traz?

(48:18) LW: Olha, quando eu montei a primeira vez não montaria mais daquele jeito. De jeito nenhum! Mas, também, era o primeiro contato que eu tinha com o público e com os meus objetos. Conheci na casa da Lygia.

SR: A primeira vez é a Bienal? 1994?

LW: Absolutamente... Aquilo ali foi um desastre. As outras vezes a Bienal, pra grande público, é um desastre eu já vi que não montaria em grande público. A da Europa eu já concordei de que teria que ser mostrado. Eu penso assim: no Espaço Aberto ao Tempo eu dei um caminho em que a obra de Lygia ficou viva fora da instituição. Mas, de qualquer forma ela tinha um pé no mundo da Arte que tem que ser mostrado. E também tem que ser reavaliada, ser vista. Gostei muito da montagem de Barcelona, achei uma montagem muito bacana, muito aconchegante e muito boa. “A Casa e o Corpo” tem que ser vista novamente, né? (refere-se a montagem na Fundação Tàpies).

SR: Mas a “Estruturação do Self”?

LW: “Estruturação do Self”, a ideia na Europa não é ninguém fazer a experiência. Eu orientava os monitores se as pessoas quisessem sentir o toque pode deitar - e não dar uma conotação de fazer uma experiência. Era só pra sentir como é que ela é feita e as fotos de como é o processo que se faz. É uma ilustração. Uma ilustração que eu achei necessária, desde que tivesse, paralelo, documentos que ampliassem, mostrassem que aquilo não é só um toque sensorial, que aquilo não é uma vez só. Aquilo é um processo. Que tivesse informações sobre aquilo que dissessem...

SR: Como que vocês transmitiram essa informação?

(50:05) LW: Através do livro grandão, né? (refere-se ao livro/catálogo da montagem na Fundação Tàpies). Que tinha artigos e tinha sobre a Estruturação do Self e através das fotografias - a série de fotografias. Assim mesmo, já hoje, eu achei que era imprecisa, devia ter documentação para se ler sobre a Estruturação do Self, coisa mais clara daquilo como um processo.

SR: Documentação das próprias anotações da Lygia? Que tipo de documentação?

LW: Seja da documentação das próprias anotações possível. Seja de artigos. Seja alguma coisa que as pessoas também debruçassem numa visão sobre aquilo para não vê-la como uma experiência que funciona dentro de um espaço institucional. Ali é apenas uma ilustração que é necessária, porque senão todo mundo vai ver lá o Espaço Aberto ao Tempo ou aqui no consultório de Gina uma multidão pra ver. Você coloca no espaço institucional. (51:12) Mas é uma dor colocar no espaço. É uma dor. Muito difícil. Você coloca no espaço institucional essa experiência tira muito a potência dela e tira muito a presença da Lygia e a presença do outro. Cai um pouco. E o que é o cerne da experiência. Mas como você sai dessa? Sabe por que, Suely? Essa coisa não é uma dificuldade da instituição em fazê-la ou fulano fez de um jeito, fulano fez de um jeito. É a estrutura da própria obra que impede.

SR: Eu também tenho a mesma dor que você. E essa dor ela já foi bem dilacerante pra mim. Daí a ideia de trazer, pelo menos, a vivência não só daquilo, mas do que estava se buscando naquele contexto. Pra situar o que ela criou. Trazer isso através de vozes muito heterogêneas. Através dessas “N” experiências muito heterogêneas eu vou, simplesmente, evocar uma coisa viva que possa ter seu efeito ali na imaginação de cada um. Mas que não dá pra ser muito mais do que isso, né?

LW: Porque, também, não se pode deixar de mostrá-la, né? Por causa disso.

SR: Por que que, pra você, não se pode deixar de mostrar isso?

(52:38) LW: Quando Lygia fez toda a face sensorial, não tô falando da Estruturação do Self, tô falando de toda a linguagem sensorial que ela desenvolveu pouca gente sabia o que ela estava fazendo. Era um trabalho extremamente solitário até o fim. Pouca gente sabia. Então ficou um mito. Então você vê, eu tinha muito medo de que objetos lindos – como “O Diálogo”, “Estruturas Vivas”, um objeto de Lygia com elásticos, incrivelmente bonito, ou o “Diálogo das Mãos”, objeto extremamente bonito – virassem foto. Tá lá a foto, todo o mundo conhecia, sabe que Lygia fez, mas numa foto e não é nada. Ao mesmo tempo em que você mostra o que as pessoas fazem você corre esse risco de, também, perder a poética. Mas eu acho melhor do que virar foto, um mito, e que fatalmente vai levar ao desconhecimento e isso vai ficando pra trás. Alguma coisa que Lygia fez que ninguém sabe o que é e que se perdeu. (53:53) Então, a minha grande tarefa quando eu trabalhei no MAM(RJ) com as obras de Lygia foi resgatar a memória dessa coisa sensorial para ser vista no futuro.

SR: E como que você fez? Você entrevistou as pessoas?

LW: Entrevistei as pessoas. Eu tinha a memória muito viva porque eu experimentei tudo com Lygia, eu tinha interesse. Tem uma coisa interessante. As roupas na Arte Brasileira. É uma coisa que Márcio Doctors me chamou a atenção, as roupas na arte brasileira. Se você assiste uma roupa da Jana, aquela tcheca, as roupas-arte que ela faz você veste e desfila, né? Você não desfila com um “Corpo Roupas” de Lygia. Você não desfila com um “Manto” de Bispo.

SR: Você desfila pra alma, né?

LW: Você não desfila com um “Parangolé” do Hélio Oiticica. Aquilo me arrebatava, me transmutava pra outra experiência. E são três artistas difícil de montar no espaço institucional porque a obra dele arrebatava pra uma outra experiência. É complicado mas eu acho que a gente tem que enfrentar esse dilema de como Lygia não ser esquecida e como a gente poder mostrar a obra dela.

SR: Porque, ao mesmo tempo em que você falou desse mito. Sobretudo depois da exposição da Tàpies, em que se passa a valorizar esta parte da obra, não só como parte da trajetória inteira dela como artista. Inclusive a “Estruturação do Self”. Mas, também, como talvez a coisa mais radical, há uma radicalização e tal. Mas tudo bem, isso passa a existir. Só que vira relíquia.

LW: Sim, não tem como.

SR: Virou relíquia. Então eu não sei o que é pior: se é não tocar no assunto ou se é transformar ela em relíquia.

LW: Se bem que essas obras dela sensoriais, como “A Casa é o Corpo” ou alguns objetos pequenos que ficaram nos espaços institucionais, né? As “Máscaras Sensoriais” ficaram em espaços institucionais.

SR: Mas é diferente, não precisa da presença dela, inclusive. E nem do tempo.

(56:00) LW: Tenho dúvidas se não depende. Mas, de qualquer forma pode ter um pouco mais de autonomia. Agora, por exemplo, quando Lygia quebra a comunicação da arte, né? Ela teve uma saída extremamente rica que foi o diálogo substituindo a comunicação da arte. Então, os objetos dialogantes são maravilhosos, são extremamente belos. Os objetos dialogantes você pode fazer no espaço institucional? Não sei! Mesmo que ele transmite bem pro outro. É difícil no espaço institucional. Aquilo é mais pro espaço da sua casa. É um espaço íntimo. É um espaço onde a presença da Lygia pode estar mais presente ainda do que no espaço institucional.

SR: Mas não teve alguma exposição que você organizou um espaço? Porque eu sei que em Marseille, por exemplo, quando a exposição foi pra Marseille que eu estive lá, também entrevistei a Christine Ishkinazi, que era do educacional do museu, e eles tinham feito um espaço à parte, com sessão marcada. Você teve essa experiência, não teve? (Refere-se à exposição realizada no ano de 1998, no Museu de Arte Contemporânea de Marseille).

LW: Não, não tinha. O que aconteceu em Marseille não foi espaço marcado com antecedência. Em Marseille a gente chegou eu reunia o grupo e dizia o que fazer para essa obra. E estudava ela. E eles, de Marseille, eles me disseram que a gente fazer a experiência é uma profanação. Por exemplo, o pessoal da Bélgica, por exemplo, não! Eram pessoas que as “Máscaras” usavam muito bem e tinham as

sensações sensoriais, tinham ali outro tipo de informação que eu disse que fazia. Hora marcada não era nada que referia à terapia. Eles achavam que deviam marcar um momento para eles verem, tocarem os objetos, não fazer a experiência – eles se negaram e eu respeitei porque foi isso. Eu reunia o grupo e estudava a obra e dizia: “Como é que a gente vai sair dessa?”. Foi uma proposta pra Marseille. Até a direção da Marseille não gostou, achavam que eles tinham a obrigação de fazer a experiência. E eu disse “não, é uma ideia que ele teve que é uma leitura da Lygia.”. Já o pessoal de Barcelona teve outro tipo de leitura.

SR: E no Rio?

LW: No Rio eu já estava fora. Cada lugar eu estudei com o grupo de que maneira de mostrar dizendo os impasses.

SR: Eu acho engraçado falar de Marseille e Bélgica, porque belga tem uma subjetividade muito doída, muito interessante. Então aí já vira outra história.

LW: Eu gostei do pensamento dos meninos de Marseille, de fazer isso, fazer uma guiada, uma coisa assim sem muito envolvimento com o objeto, deixar o cara tocar os objetos em algum momento lá. Mas também vi riqueza no pessoal da Bélgica que se envolvia mais com os objetos e fazia as experiências mais atiradas, aquele negócio todo. Que aí mostra outras coisas. Eu me lembro que os meninos depois me escreveram dizendo que tinha um arquiteto que se aposentou que todo o dia estava lá mexendo nos objetos. Todo dia! E ele deu um depoimento maravilhoso. Quer dizer o toque dos objetos também tinha... Ele nunca tinha pensado em tocar se fosse em uma coisa tão importante pra ele. Ele queria rever aquilo todo o dia. Então tinha uma faceta, tinha outra faceta. Eu punha em discussão o grupo que ia fazer e levava em consideração o que vinha.

SR: É interessante porque é a mesma coisa do pé que anda devagar. Você não vai, então, propor como saída sei lá o quê que você aplicou não sei aonde. Você vai dialogar com aquele pé que anda devagar e ver como é que faz com aquilo e aí você resolve que anda devagar no centro e é ali que vai disparar alguma coisa. Então eu acho interessante pensar que o contexto de Marseille é diferente do contexto do Rio de Janeiro. E que é dentro daquele contexto, daquele tipo de subjetividade, de experiência sensível que você vai encontrar o que que é o disparador.

LW: Mas nunca propus que fizesse terapia. Mostrasse os objetos... Em Marseille que ele tinha esses cuidados de não ser uma coisa muito pública. Os meninos em Marseille tinham esse cuidado. Diziam: “Há um momento em que a gente vai mostrar, vai tocar, mas a gente não vai se envolver muito nessa experiência. Se se envolver vai se envolver uma coisa pessoal, nunca com o outro. Deixa eles descobrirem as coisas.”. Esse foi, mais ou menos, o caminho que aquele grupo encontrou. Guy Brett pediu que fizesse um trabalho em que cada grupo teria uma maneira diferente que eles pesaram lá. Mas eu não fiz. Porque depois ficou esse

negócio, quando chegou aqui, essa confusão toda. Aí eu encerrei essa coisa pública da Lygia. É a primeira vez que eu falo. Agora a minha Lygia é essa do Espaço Aberto ao Tempo, das minhas recordações.

SR: Quando você falou que a Lygia se afastou da comunicação na arte e propôs o diálogo. A gente pode explorar isso um pouco. Que é como se ela tivesse encontrado uma estratégia para quebrar a relação que se estabeleceu com o objeto de arte, historicamente, que é uma relação de consumo. Mas não uma relação de experiência estética no sentido forte desse disparador.

LW: Você imagine que uma das saídas da arte, essa coisa do artista dar o significado. Simplesmente o cara dá uma cambalhota no espaço de arte e é arte. A gente corre perigo de uma coisa extremamente da física que só o artista dá significação e tal. Lygia desde o começo ela cortava a comunicação com os objetos, com a sensorialidade, criou colocar o diálogo entre duas pessoas. É um caminho que vai para o outro. Toda a obra de Lygia dirige-se ao outro e não uma coisa narcísica. Isso era... A obra de Lygia era uma dádiva enorme desse caminho. Da busca do outro o tempo todo buscando o outro que dê significado. Não essa coisa narcísica de que o artista define, ele se expõe. Então essa saída dela do diálogo das pessoas. Os diálogos entre duas pessoas são belíssimos! Tanto o “Diálogo de Mãos” quanto as estruturas vivas dela, que duas pessoas dialogam com um elástico, são extremamente belas. E muito significativa pra a gente pensar sobre esse caminho da arte contemporânea, atual. Lygia teve sacações anteriores, que dá caminhos à arte contemporânea, muito ricas e muito interessantes. Muito poderosas.

## **ANEXO B - Relato sobre estágio docência da discente Mariana Teixeira**

### Relato sobre vivência nas oficinas do Hospital Universitário Pedro Ernesto

Embora não soubesse como eram essas oficinas realizadas na HUPE, tinha tido o conhecimento delas e a ideia como me foi apresentada me atraiu. Primeiramente, por já ter tido algum contato com a cerâmica, ainda que de maneira superficial e, depois, porque uma das questões que me levaram a fazer a faculdade de artes foi o contato que tive com algumas correntes de arte terapia e todo o conceito sobre como lidar com essa questão terapêutica da arte já havia sido apresentado de várias maneiras no decorrer da minha formação.

O fato de ser, além de uma oficina, um trabalho de arte relacional com essas pessoas que foram ou estão internadas por algum motivo na ala psiquiátrica, mostrava novamente outra forma de se utilizar da arte para lidar com a loucura de maneira não terapêutica. Certamente uma situação bastante diferenciada do que estava acostumada e por isso se tornou enriquecedor. À medida que passava mais duas horas nessas oficinas, pude perceber que, na verdade, ainda que as circunstâncias sejam diferentes e mais instáveis, aprender a construir uma relação de entendimento e respeito mútuo é um processo necessário em qualquer situação, mesmo quando se trata da educação escolar formal.

A busca pelo respeito à vontade do aluno em acordo com a proposta a ser seguida e o processo de conhecer uma pessoa pela convivência que se apresentava no dia-a-dia das oficinas deveria ser de extrema importância para qualquer pessoa que buscasse lidar com o outro, seja este quem for. Nota-se então que existe uma enorme organização em relação aos objetivos de se estar ali, mas que também há uma flexibilidade e aceitação das limitações de cada um. Conviver com essa dinâmica é um grande aprendizado que espero poder levar para outros ambientes em que possa estagiar/ trabalhar.

Adotando essa postura e tendo um método bem definido, a capacidade de atração que as oficinas ofereciam àquelas pessoas era admirável. Normalmente o que mais ouvimos nas aulas de licenciatura é a experiência do quanto a arte é tida como pouco importante e descartável para a maioria dos alunos da educação formal, então foi muito bom ver que também é possível desenvolver essa linguagem de uma maneira que faça sentido para os envolvidos, ainda que não seja dentro da

escola.

Estar presente durante as oficinas também foi ótimo para exercitar a minha capacidade de percepção do que ocorria ao meu redor especialmente por ficar encarregada de registrar o progresso de cada um deles dia após dia por anotações, fotografando ou filmando alguns momentos. Foi uma participação ativa muito significativa devido ao processo de registrar, é incrivelmente difícil ficar atenta o tempo todo e ser capaz de resumir um momento relevante em algumas imagens ou em palavras.

Por outro lado, foi estimulante poder assistir o processo dos alunos dentro da oficina, que também passa pelo processo deles de seguirem com suas vidas apesar das suas dificuldades. Participar dessas oficinas tornou evidente que é possível seguir em frente mesmo que esse tipo de coisa aconteça. Em menor ou maior grau acho que em algum momento todo mundo passa por esse processo e é importante estar disposto a aprender com os outros formas de lidar com esse tipo de situação.

Na maioria dos dias foi bastante tranquilo estar ali naquele momento. Lidar com pessoas que apresentam um quadro como os presentes da oficina demonstrou ser mais fácil por um lado do que pensava, pois no final das contas essas pessoas não são tão diferentes de mim. Estar presente como arte educador continua sendo um desafio quando se leva em consideração que estar aberto para estabelecer uma relação desse nível significa se abrir e estabelecer limites e isso sempre requer ajustes.



**ANEXO C - Anexos digitais**

Anexo C1: Filme “O mundo de Lygia Clark”. Direção: Eduardo Clark. Produtora: PLUG. Rio de Janeiro: Associação Cultural “O mundo de Lygia Clark”, s/d. 4’26’’.

Anexo C2: Filme “Lygia Clark - Memória do Corpo”. Direção: Mário Carneiro. Produtora: Rio Arte Video. Rio de Janeiro: MEC, SEC, FUNARTE – INAP, s/d. 30’54’’.

Anexo C3: Filme “Lula Wanderley”. Série: Arquivo para uma obra-acontecimento. Direção: Suely Rolnik. Rio de Janeiro: SESC - SP; SAC - Sociedade Amigos da Cinemateca; Cinemateca Brasileira, 2005. 64’16’’.

Anexo C4: Filme “Tião Paineiras: um mundo entre as mãos”. Direção: Mariana Novaes. Rio de Janeiro: LEA, 2016. 12’35’’.

Anexo C5: Filme “Celeida Tostes: oficina de cerâmica EBA/FAU UFRJ”. Direção: Sérgio Andrade. Rio de Janeiro: s/d, s/d. 8’09’’.

Anexo C6: Filme “Madame”. Direção: Ricardo Planas. Rio de Janeiro: Oi Futuro/Centro Espacial, 2010. 2’59’’.

Anexo C7: Filme “Av. Brasil: Rumo ao Centro”. Direção: Elaine, Emanuely, Jaqueline, Jessica, Pedro Henrique, Ricardo, Rodrigo. Rio de Janeiro: Oi Futuro/Centro Espacial, 2010. 9’39’’.

Anexo C8: Filme “Odradekianas”. Direção: Fernanda do Canto. Produtora: Tombô. Florianópolis, Blumenau: 2016. 2’20’’.