

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA
DO RIO DE JANEIRO



Julieta Costa Sobral

Olhos de ver:
um estudo sobre a experimentação
poética e a construção de si

TESE DE DOUTORADO

DEPARTAMENTO DE ARTES E DESIGN

Programa de Pós-Graduação em Design

Rio de Janeiro
Abril de 2022

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA
DO RIO DE JANEIRO



Julieta Costa Sobral

**OLHOS DE VER:
um estudo sobre a experimentação poética e a
construção de si**

Tese de Doutorado

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

Orientador: Prof. Carlos Eduardo Félix da Costa
Coorientadora: Jacqueline Lima Farbiarz

Rio de Janeiro
abril de 2022



Julieta Costa Sobral

**Olhos de ver:
um estudo sobre a experimentação poética e a
construção de si**

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

Prof. Carlos Eduardo Félix da Costa

Orientador
Departamento de Artes e Design – PUC-Rio

Profa. Jackeline Lima Farbiarz

Coorientadora
Departamento de Artes e Design – PUC-Rio

Profa. Izabel Maria de Oliveira

Departamento de Artes e Design – PUC-Rio

Profa. Roberta Portas

Departamento de Artes e Design – PUC-Rio

Prof. Leonardo Ventapane Pinto de Carvalho

Escola de Belas Artes – UFRJ-EBA

Profa. Irene de Mendonça Peixoto

Escola de Belas Artes – UFRJ-EBA

Rio de Janeiro, 08 de abril de 2022

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

Julieta Costa Sobral

Julieta Sobral é mestre em Design pela PUC-Rio, instituição na qual leciona desde 2002. Como pesquisadora, trabalha com a Memória Gráfica Brasileira. Dirige a Casa de Lucio Costa onde coordenou o projeto de digitalização do acervo. À frente do Instituto Memória Gráfica Brasileira, realizou projetos como a “Digitalização de Revistas Ilustradas dos anos 1920”, o acervo do Teatro O Tablado e o acervo do designer Aloisio Magalhães. Como fotógrafa teve exposições individuais no Paço Imperial-RJ, no Museu de Arte Moderna da Bahia – em Salvador e no Museu da Imagem e do Som em SP. Como designer, faz projetos de Identidade Visual, editoriais e expográficos.

Ficha Catalográfica

Sobral, Julieta da Costa

Olhos de ver: um estudo sobre a experimentação poética e a construção de si. / Julieta Sobral da Costa; orientador: Carlos Eduardo Félix da Costa. – 2022.

126f. : il. Color.; 29,7cm

Tese (doutorado) – Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Departamento de Artes e Design, 2022.

Inclui referências bibliográficas.

1. Artes e Design – Teses.

CDD: 0000

Para todas as mulheres que não se conformaram com os lugares que lhes foram
‘destinados’ enquanto estiveram por aqui.

Agradecimentos

Escrever agradecimentos é uma tarefa difícil, sempre assombrada pelo medo de que o cansaço nos leve a um esquecimento imperdoável. Me vem à cabeça, as aulas com Ana Branco, na barraca da PUC – Rio, no início da minha graduação. A cada encontro tínhamos de agradecer a muitas coisas. Na época isso me parecia um ritual “simpático” mas meio aleatório. Que tolice, a minha! Com o tempo fui percebendo a importância de agradecer – sinceramente – a todos que fizeram e fazem parte da minha vida. Diante da imensidão da tarefa parece prudente ater-me ao período em questão:

Ao *Cadu*, pescador de poéticas, por me abrir novos horizontes, me apontando os caminhos e respeitando minhas escolhas com confiança e zelo, minha eterna gratidão. A Jackeline Farbiarz pelo cuidado, parceria e apoio ao longo do processo. A minha mãe Maria Elisa, minhas filhas, Clara, Julia e Sofia, e meus netos Benjamin e Zoe, por me lapidarem a cada dia. A Francisco Daudt, que me ensinou a rever minha bagagem com a generosidade daqueles que se sabem necessários ao mundo. A André Trigueiro, Cristine Nogueira, Edgard Lyra, Guto Lacaz, Jorge Bastos, Julia Campos, Lygia Franklin, Marcelo Wasem, Marília Sobral, Pedro Andrade, Rico Lins, Sérgio Seixas, Sidarta Ribeiro, Vera Bernardes e a todos os integrantes do grupo de estudos Fábrica de Ratoeiras Concorde pela troca generosa. A Carlos Alberto Murad, Gamba Junior, Irene de Mendonça Peixoto, Izabel Oliveira, Leonardo Ventapane e Roberta Portas pela disponibilidade e contribuições ao trabalho. A Vice-reitoria Acadêmica por viabilizar este estudo e a todos os alunos e professores que cruzaram meu caminho, por tudo o que me ensinaram.

Resumo

Sobral, Julieta Costa; Félix, Carlos Eduardo; Lima, Jackeline Farbiarz. **Olhos de ver, um estudo sobre a experimentação poética e a construção de si.** Rio de Janeiro, 2022. 126p. Tese de Doutorado – Departamento de Artes e Design, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

Esta é uma investigação em torno de possibilidades de ativação de potências poéticas individuais através da experimentação visual e suas implicações no contexto do ensino de graduação em Design. Ela apresenta uma reflexão em torno de processos criativos, trabalhando com a questão norteadora de que o investimento simultâneo na literacia visual, no conhecimento da História da Cultura e no exercício de práticas reflexivas que trabalhem a visualidade no ensino-aprendizagem, pode contribuir para o desenvolvimento da autopoiese do indivíduo. O processo apresentado tem como objetivo estimular os agentes envolvidos a encontrarem suas potências poéticas e, desse modo, envolve a experimentação visual da própria pesquisadora. Para tanto, trabalharemos com os autores que vão de Paulo Freire, Bell Hooks e Jorge Larrosa Bondía, a Ailton Krenak e Humberto Maturana, passando por Geroges Didi-Huberman e Jacques Rancière. Artistas como Robert Rauchenberg, Francis Alÿs, Vija Celmins, Janine Antoni e Marcelo Moscheta acompanham o mergulho pessoal da autora em sua atividade poética a fim de atestar suas premissas de pesquisa.

Palavras chave

Imagem, poética, literacia visual, experimentação, construção de sentidos.

Abstract

Sobral, Julieta Costa; Félix, Carlos Eduardo; Lima, Jackeline Farbiarz. **Olhos de ver, um estudo sobre a experimentação poética e a construção de si.** Rio de Janeiro, 2022. 126p. Tese de Doutorado – Departamento de Artes e Design, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

This is an investigation around possibilities of activation of individual poetic powers through visual experimentation and its implications in the context of undergraduate teaching in Design. It presents a reflection around creative processes, working with the hypothesis that the simultaneous investment in visual literacy, knowledge of the History of Culture and in the exercise of reflexive practices that work visuality in teaching-learning, can contribute to the development of the individual's auto-poiesis. The process presented aims to stimulate the agents involved to find their poetic powers and, thus, involves the visual experimentation of the researcher herself. To this end, we will work with authors ranging from Paulo Freire, Bell Hooks and Jorge Larrosa Bondía, to Ailton Krenak and Humberto Maturana, as well as Georges Didi-Huberman and Jacques Rancière. Artists such as Robert Rauschenberg, Francis Alÿs, Vija Celmins, Janine Antoni and Marcelo Moscheta accompany the author's personal dive into her poetic activity in order to attest to the premises of her research.

Keywords

Image, poetics, visual literacy, experimentation, construction of meaning

Sumário

1	Sobre pontos de vista	12
1.1	As circunstâncias, a estrada, o processo	16
1.2	Sobre a estrutura	21
2	“Cabeça vazia, casa do diabo”?	24
2.1	Deslocamentos associativos e potências de contato	37
3	A travessia	51
3.1	Preparando a viagem	58
3.1.1	<i>Cocoon</i> (ou diferentes modos de medir o tempo)	59
3.1.2	O barco ou “meu lar é meu chapéu”	63
3.1.3	Provisões	68
3.1.4	Astrolábio ou a geometria do afeto	71
3.2	Sobre mares, caminhos e pedras	74
3.3	A linguagem das pedras	79
3.3.1	Crisálida	80
3.3.2	A memória da pedra	82
3.3.3	<i>The Golden Mean</i> ou o caminho das pedras	84
3.3.4	O mundo na pedra	86
3.3.5	A intimidade da pedra	89
3.3.6	Sonhando pedras	91
3.3.7	Pedra cosmos	92
3.4	Do azul e da luz	96
3.4.1	Varridos	100
3.4.2	<i>Xapiri</i>	102
3.4.3	Miragem	111
4	Uma canção e um chamado	114
5	Referências bibliográficas	123

Lista de figuras

Figura 1: <i>Le martyre de Saint Denis</i> , Leon Bonnat, 1874-88 – detalhe.	29
Figuras 2 e 3: A cruz não era suficientemente pesada / Ó árvore de Natal na Alemanha, como são tortuosos os teus ramos! Ambos por Jhon Heartfield, 1934.	39
Figuras 4 e 5: As colagens de Hannah Höch por sua vez, constituem montagens simbólicas.	39
Figura 6: Da esquerda para a direita: Adão e Eva por Lucas Cranach (1530); Logotipo da Apple® e cartaz de Paul Rand para uma exposição de arte moderna em Nova Iorque.	43
Figura 7: Colagem que fiz para demonstrar o resultado de um <i>deslocamento associativo</i> que se vale de <i>um mesmo objeto</i> , ou seja trocasse uma maçã por outra e o sentido muda completamente.	44
Figura 8: Capa de Paul Rand para a revista <i>Direction</i> durante a segunda guerra mundial.	45
Figura 9: Colagem de Rico Lins para <i>The Washington Post Magazine</i> , 1995.	47
Figura 10: Foto de uma das paredes do ateliê da autora.	54
Figura 11: <i>Sometimes Something Leads to Nothing</i> (1997), de Francis Alÿs.	55
Figura 12: Fotografia dos materiais coletados pela autora.	59
Figura 13: <i>Sem título</i> (da série <i>As três Graças</i> , 1998).	61
Figura 14: <i>Loving Care</i> , 1993.	62
Figura 15: Materiais utilizados pela autora.	62
Figura 16: Cocoon – esfera de 2cm de diâmetro construída com fios de cabelo recolhidos após o banho durante 30 dias, envoltos em fio dourado e maleável, proveniente da garrafa de vinho.	63
Figuras 17 e 18: Caranguejo ‘Bernardo Eremita’.	64
Figura 19: O ninho antes de ser barco.	65
Figura 20: O barco – ninho, retalhos de folha de outono sobre cianotipia feita em linhão a partir das pedras e pedaços de grama retirados do chão por onde corri ao longo desse período.	67

Figura 21: Processos.	69
Figura 22: Provisões – bolsa de chá sobre a qual se inscreve um ponto e a palavra “ponto” 5x3cm.	69
Figuras 23 e 24: <i>The Greenline</i> e <i>Fary Tales</i> , por Francys Alÿs.	73
Figura 25: A geometria do afeto, serigrafia sobre linho, pregos e fio de lã. 50x70cm.	74
Figura 26: O mar – percurso estabelecido entre a Rua Estela no Horto e a Vila Hípica do Jockey de dentro do qual os elementos utilizados nos experimentos emergiram.	75
Figura 27: Fotografias que fiz da Vila Hípica.	76
Figura 28: <i>Monogram</i> .	77
Figura 29: <i>Sandstars</i> (2012).	78
Figuras 30 e 31: As pedras lavadas.	79
Figura 32: Crisálida – pedra portuguesa, retalhos de folhas de ouro sobre base de celulose. 6x4x5 cm – aproximadamente.	80
Figura 33: Deslocando Territórios (2011).	81
Figura 34: Quando envolta por uma folha de baixa gramatura, a pedra se dissolveu em um registro bidimensional no qual suas faces se misturam.	82
Figura 35: A memória da pedra – carbono sobre papel. 15x7x12cm.	83
Figura 36: The Golden Mean ou o caminho das pedras – monotipia com tinta de impressão e folhas de ouro sobre papel de arroz. 0,25x1,20m.	85
Figura 37: <i>Sem título</i> (da série <i>Aaaa</i> , 1960).	86
Figuras 38 e 39: A pedra azulada pelo carbono e a imagem que escolhi para tentar inscrever na pedra.	87
Figura 40: Tentativa do processo de inscrição na pedra através de transferência de imagem e cianotipia sem sucesso. Apenas digitalmente consegui, mas não era o que buscava.	87
Figuras 41 e 42: O mundo na pedra – fotografias impressas sobre papel de algodão.	88
Figura 43: O mundo na pedra – fotografia impressa sobre papel de algodão.	89
Figura 44: Monotipia sobre papel de arroz.	91

Figura 45: Pedra cosmos – guache branca e ouro sobre fotografia impressa em papel de algodão.	94
Figura 46: <i>To Fix the Image in Memory</i> (1977–82).	95
Figura 47: <i>Medical Contamination</i> .	96
Figura 48: Páginas do livro feito por Anna Atkins.	98
Figura 49: Primeiros estudos em cianotipia sobre papel.	99
Figura 50: Varridos III – cianotipia sobre linho cru. 47x78cm.	99
Figura 51: Varridos I – cianotipia sobre linho cru. 85x90cm.	100
Figura 52: Tão longe, tão perto – tinta de tecido e cianotipia sobre linhão. 85x90cm.	101
Figura 53: O beijo – cianotipia sobre algodão cru. 85x90cm.	102
Figuras 54 e 55: Xapiri I e II – cianotipia sobre papel. 15x21cm.	104
Figuras 56, 57 e 58: Xapiri III, IV e V – cianotipia sobre papel. 15x21cm.	105
Figuras 59 e 60: Xapiri VII e VIII – conjunto de 8 pranchas em cianotipia sobre papel. 15x21cm.	105
Figura 61: Ilustração de uma quimera.	106
Figura 62: Páginas do livro <i>Des monstres et des prodiges</i> .	107
Figuras 63, 64 e 65: Imagens de <i>cadavres exquis</i> produzidos pelos surrealistas.	108
Figuras 66 e 67: Ossada de sereia e <i>Solenoglypha Polipodida</i> , Exposição Fauna (1989).	109
Figura 68: <i>Unheimlich</i> (2004).	110
Figura 69: Miragem – série de desenhos feitos a partir de fissuras retiradas de uma faixa de pedestre. O maior deles tem o mesmo tamanho da faixa: 0,46x3 m e o menor, mostrado acima, tem 28x76 cm.	112
Figuras 70 e 71: Detalhe da faixa de pedestres e reconstituição de sua totalidade na colagem base sobre a qual os desenhos foram feitos.	112
Figura 72: Impossible but beautiful – cianotipia sobre linhão, linha e fio dourado. 60x70cm	114

1

Sobre pontos de vista

Tudo o que é dito, pensado e criado é feito a partir de um ponto de vista. Só podemos falar a partir de nossa própria experiência. Os parágrafos a seguir descrevem, de modo sucinto, as premissas que norteiam a visão de mundo que construí ao longo desses anos e que, conseqüentemente, conduzem o presente trabalho.

Nos últimos tempos percorri leituras que mudaram radicalmente o meu estar no mundo. Através delas aprendi que somos um conjunto de sistemas celulares extremamente complexos, verdadeiras galáxias ambulantes, como diz o cientista e ativista Antonio Donato Nobre¹. Aprendi que o planeta em que vivemos é composto por unidades ecológicas autopoieticas que se englobam, interagindo umas com as outras, construindo tudo o que é vivo, até chegarmos à biosfera (MATURANA, 2014). Estudando a teoria de Gaia², desenvolvida inicialmente por J. E. Lovelock nos anos 1970, entendi que a Terra é um imenso organismo vivo, e como tal, é capaz de se autorregular e regenerar. Trata-se de uma grande mudança de ponto de vista, sobretudo em relação ao modelo antropocêntrico, que nos levou à situação ambiental, econômica e política em que nos encontramos. Segundo essa teoria, o metabolismo Terrestre se desenvolveu a partir da **colaboração entre as espécies, e não da seleção natural**. É essa força incondicional colaborativa que garante a evolução da vida na Terra, e não o gene egoísta embutido no individualismo predatório e entrópico presente na leitura capitalista da teoria de Darwin, segundo a qual é a competição entre os indivíduos que garante sua sobrevivência. Essa visão científica se aproxima de saberes ancestrais e espirituais, resgatando para nossa

¹ Antonio Donato Nobre é engenheiro agrônomo, PhD em *Earth System Sciences*, pesquisador do Instituto Nacional de Pesquisas da Amazônia e Instituto Nacional de Pesquisas Espaciais, o link abaixo traz uma conferência ministrada no Selvagem Cielo de Estudos em 2019 https://www.youtube.com/watch?v=Nhom_vWVFos

² Desenvolvida pelo pesquisador britânico James E. Lovelock em 1972 a teoria de Gaia propõe que a biosfera e os componentes físicos da Terra formam um complexo sistema interagente que mantém as condições climáticas e biogeoquímicas em homeostase. Disponível em https://pt.wikipedia.org/wiki/Hip%C3%B3tese_de_Gaia. Acesso em: 10 nov. 2021.

experiência terrestre valores tais como a humildade, a comunhão, a solidariedade, a empatia e a resiliência. Podemos, por exemplo, perceber essa imensa força colaborativa que rege as relações entre as espécies como o conceito de amor incondicional, mencionado por inúmeras doutrinas espirituais espalhadas no tempo e no espaço.

Ao nos tirar do topo da pirâmide evolutiva, nos igualando a qualquer outro ser vivo sobre a Terra, essa mudança de paradigma pode ser percebida como uma quarta ferida narcísica da humanidade³, que vem para purgar o que não serve mais e nos familiarizar com a capacidade regenerativa de todo sistema vivo – chave para nossa permanência aqui. O rechaçamento ideológico dessa hipótese ao longo dos últimos quarenta anos comprometeu seriamente as condições de vida na Terra, e, por isso, não há tempo a perder. É preciso entender que somos todos responsáveis pela disseminação da “boa-nova” regenerativa contida em Gaia enquanto ela ainda é exequível.

* * *

Se hoje a ciência nos ensina que nossos corpos são compostos pela reorganização complexa e minuciosa da mesma matéria que um dia foi pó de estrelas, dinossauro, planta, peixe, passarinho, tartaruga, ameba, lagartixa ou caranguejo (COCCIA, 2020), também aprendemos com o filósofo e semiólogo francês, Roland Barthes (2004) que aquilo que dizemos, pensamos ou criamos é reciclagem, uma vez que todo pensamento, gesto criador ou discurso é, necessariamente, composto por pedacinhos de experiências e conhecimentos pregressos realocados em novas situações. Nesse sentido, somos sempre coautores daquilo que produzimos. Ou seja, na cultura, como na natureza, “nada se perde,

³ Sigmund Freud denominou feridas narcísicas da humanidade três importantes momentos em que a ciência “destronou” o ser humano de uma autoimagem mais grandiosa e onipotente. A primeira surge a partir dos estudos de Nicolau Copérnico que demonstram que a Terra não é o centro do universo, como se acreditava até então. A segunda é a teoria da evolução das espécies de Charles Darwin, que coloca o ser humano como uma espécie animal que tem a mesma origem dos macacos, embora ainda figurássemos no topo da pirâmide evolutiva proposta por ele. A terceira ferida narcísica é a descoberta do inconsciente, Freud sugere que as ações do homem são fortemente influenciadas por uma instância que foge ao controle do entendimento racional, ou seja, primeiro deixamos de ser o centro do universo, depois nos vimos animais, em seguida descobrimos que não mandamos nem em nós mesmos. Disponível em <https://www.psicanaliseclinica.com/feridas-narcissicas/>. Acesso em: 10 nov. 2021.

nada se cria, tudo se transforma”⁴. O que nos individualiza sem nos desconectar do todo é o **modo** como cada um seleciona, colhe, organiza e processa os frutos das experiências vividas.

Perguntado por um estudante como definiria a vida, o biólogo chileno Humberto Maturana desenvolveu, em parceria com Francisco Varela, um conceito que nos ajuda a pensar a construção individual de cada ser: o conceito de autopoiese⁵, que define toda a forma de vida como um sistema homeostático⁶, capaz de construir a si mesmo, transformando aquilo que é ingerido em matéria prima para tal (MATURANA, 2014). Por isso a relação entre, de um lado, a qualidade, a diversidade, e a quantidade do que ingerimos e, de outro, o **modo** como ingerimos e processamos os alimentos é essencial para um bom desenvolvimento. Como em nosso viver o cultural e o biológico são inseparáveis, há que se considerar como alimento tudo o que nos nutre, incluindo o que vemos, ouvimos e tocamos.

Resumindo, não apenas somos feitos de material reciclado como somos responsáveis pela nossa construção. No entanto, a capacidade de exercer as escolhas sobre o tipo de conteúdo que vamos absorver para tal – em todas as esferas – é conquista de uma vida. Nesse contexto o pensamento crítico aparece como uma membrana, um filtro que nos ajuda a separar o joio do trigo, por isso é tão importante cultivá-lo ao longo de toda a existência.

No texto *Notas sobre a experiência e o saber de experiência* (2002) o filósofo e educador espanhol, Jorge Larrosa Bondía nos ajuda a pensar o modo como processamos aquilo que ingerimos: Para o autor, a experiência – vista aqui como um modo de digerir⁷ o mundo – diz respeito àquilo que *nos* passa e não ao que “se passa”. Segundo ele as coisas acontecem no mundo sem que necessariamente sejamos tocados por elas. É como se o turbilhão de acontecimentos no qual estamos submersos nos impedisse de vivenciá-los, seja pelo excesso de

⁴ Esta conhecida frase diz respeito à Lei de Conservação de Massa criada pelo cientista Antoine L. Lavoisier (1743-1794) no final do século XVIII.

⁵ O termo Autopoiese deriva do grego (*autopoiesis*). A origem etimológica do vocábulo é *autós* (por si próprio) e *poiesis* (criação, produção). O termo foi e é muito utilizado em diversas áreas do conhecimento, tais como filosofia, educação, economia e direito.

⁶ Homeostase é a capacidade de todo organismo vivo de se autorregular.

⁷ As palavras associadas ao metabolismo humano utilizadas no decorrer do texto devem ser assimiladas em seu sentido funcional e não como metáforas.

informação ao qual estamos submetidos, ou pelo excesso de opinião que dele deriva, ou ainda pela falta de tempo:

A velocidade com que nos são dados os acontecimentos e a obsessão pela novidade, (...) impedem a conexão significativa entre acontecimentos. Impedem também a memória, já que cada acontecimento é imediatamente substituído por outro que igualmente nos excita por um momento, mas sem deixar qualquer vestígio (BONDÍA, 2002, p. 23).

Ou seja, o excesso de estímulos impede que coisas nos aconteçam, nos atravessem, nos modifiquem. É como se ingeríssemos quantidades avassaladoras de alimentos sem nada digerir. Para que possamos nos desenvolver enquanto organismos biossociais, é fundamental que sejamos modificados pelo que ingerimos. Por isso é tão importante cuidar do modo como absorvemos aquilo que nos nutre.

Ao pensarmos a experiência enquanto capacidade metabólica, entendemos como Larrosa Bondía (2002) que:

A possibilidade de que algo nos aconteça ou nos toque requer um gesto de interrupção, um gesto que é quase impossível nos tempos que correm: requer parar para pensar, parar para olhar, parar para escutar, pensar mais devagar, olhar mais devagar, e escutar mais devagar; parar para sentir, sentir mais devagar, demorar-se nos detalhes, suspender a opinião, suspender o juízo, suspender a vontade, suspender o automatismo da ação, cultivar a atenção e a delicadeza, abrir os olhos e os ouvidos, falar sobre o que nos acontece, aprender a lentidão, escutar aos outros, cultivar a arte do encontro, calar muito, ter paciência e dar-se tempo e espaço (p. 24).

Ao nos percebermos enquanto estruturas autopoieticas⁸ construídas através da experiência, a necessidade de investir no desenvolvimento de modos diversos de apreensão e metabolização do mundo torna-se primordial. Entendemos que ao incluir em nosso processo digestivo existencial o potencial poético/criativo, este age como uma enzima que potencializa o metabolismo auto construtivo, nos tornando mais resilientes, singulares e cooperativos.

⁸ Para entender melhor e o pensamento de Humberto Maturana que, junto com Francisco Varela criou o conceito de autopoiese ver: https://www.youtube.com/watch?v=G_dF9urCZcQ&list=PLqgkMtQg9TSLxgvrF0FwWcGWjtxMYVrNz

1.1 As circunstâncias, a estrada, o processo

As palavras, imagens, gestos e pensamentos aqui contidos foram rearrumados inúmeras vezes até pousarem sobre as páginas que seguem. Quatro anos é um longo período. Se pensarmos que dois deles foram os primeiros da pandemia de Covid-19, temos dois tempos distintos, dois contextos nos quais a pesquisa se deu. No entanto, embora mudanças tenham ocorrido, há um fio que perpassa a busca desde o início, fazendo com que o cerne da questão permaneça. A pesquisa aqui apresentada tem como tema a relação entre a experimentação poética e a autoconstrução do indivíduo. Trata-se de uma investigação sobre as possibilidades de construção/ativação de poéticas próprias e suas implicações no ensino-aprendizagem dentro do design no contexto contemporâneo brasileiro.

O objeto de estudo inicial eram as publicações independentes. Em linhas gerais, o intuito da pesquisa era mapear processos criativos potentes ali detectados para trabalhá-los em sala de aula. Desejávamos compreender aquelas produções cujo caráter autoral gerava soluções instigantes. Ademais, o fato de os autores serem com frequência também os impressores trazia um aspecto fabril relevante, uma vez que os meios de confecção utilizados no design tendem a afastar o autor do processo de fabricação, apartando-o dos enfrentamentos que essa relação propõe.

Além disso, a logística utilizada pelos editores independentes parece mais compatível com uma visão de produção e consumo adequada às necessidades de transformação exigidas pelo contexto contemporâneo. Pretendíamos relacionar as decisões projetuais às técnicas e materiais envolvidos nos processos de criação das publicações, extraindo compreensões que pudessem ser compartilhadas com os alunos, de modo a estimulá-los a produzir conteúdos que escapassem às soluções ligeiras oferecidas nos *templates* dos programas com os quais trabalhamos, ou nas redes de imagens que frequentamos.

Desse modo, a questão que origina a pesquisa e permanece no recorte atual é: num mundo repleto de imagens, onde tudo parece já ter sido feito, como auxiliar os estudantes a lidar com a superficialidade que pode permear sua construção sem a ela sucumbir? Como estimular o pensamento crítico na era das respostas prontas, furando as bolhas de pseudoconforto cada vez mais frequentes nos programas e processos de criação de imagem, possibilitando não apenas a ampliação do

repertório técnico, mas também a incorporação de ferramentas que ativem capacidades sutis de espreita criativa?

Acumulo vinte anos de prática docente e, na última década, venho percebendo uma mudança no comportamento dos estudantes. Percebo-os mais inseguros e ansiosos, manifestando uma crescente dificuldade de tomar decisões projetuais de modo firme e assertivo. Ao longo desse tempo percebi que a maior parte das lacunas que dificultam os processos decisórios resulta de três fatores: (i) a falta de conhecimento histórico sedimentado acerca do passado gráfico (história cultural e técnica); (ii) a dificuldade de ler e narrar imagens, percebendo sua estrutura retórica e, como resultado desses dois fatores, (iii) a dificuldade de relacionar as técnicas de expressão gráfica com o discurso visual em construção.

Desde então, proponho dinâmicas de construção de imagem que buscam responder à insegurança diante das escolhas. Fazendo uso dos fatores acima, trabalhamos a desconstrução (análise e compreensão) e a construção (criação) de imagens com o intuito de contribuir para a ativação das poéticas pessoais dos estudantes. Os resultados dessa prática nos levaram a propor um novo recorte, que nos permitisse elaborar uma estruturação metodológica daquilo que vinha sendo praticado em sala de aula. Entendemos que a pesquisa poderia ser mais proveitosa se transformássemos tal prática em objeto de estudo, devolvendo ao campo meu aprendizado como professora.

A questão norteadora aqui desenvolvida emerge da percepção de que o conhecimento de nosso passado gráfico, associado ao aprendizado de uma literacia⁹ imagética que inclua o estudo das técnicas e linguagens inerentes ao discurso visual, constituem ferramentas poderosas quando utilizados *simultaneamente* na construção de imagens. Trabalhar a capacidade de ler (*desmontar retoricamente*) imagens; a experimentação plástica de caráter analógico e digital, e o registro reflexivo destes processos, têm o potencial de estimular os estudantes a desenvolverem a musculatura necessária para empreender mergulhos cada vez mais profundos naquilo que os interessar, aguçando sua a curiosidade e, com isso, abrindo possibilidades menos fragmentadas de existência.

⁹ O termo literacia, mais comumente usado em Portugal, vem sendo cada vez mais utilizado no Brasil e diz respeito à capacidade de aquisição, compreensão e produção de determinada linguagem. Fala-se muito nesse momento em literacia midiática, por exemplo.

Portanto, nosso objetivo geral é empreender ações que possam encorajar os jovens a abrir espaço para a permeabilidade na troca com o mundo, criando um solo onde a curiosidade, o risco e a aventura do “erro” encontrem os nutrientes necessários para germinar. Dentro de uma perspectiva Freiriana, buscamos estabelecer uma relação de ensino-aprendizagem fundada na ética, no respeito à dignidade e na autonomia do estudante, entendendo, assim como Freire, que ensinar não é *transferir conhecimento*, mas criar as possibilidades para a sua produção ou a sua construção. “Quem ensina aprende ao ensinar e quem aprende ensina ao aprender” (FREIRE, 2020, p. 25).

Ainda nesta perspectiva, uma vez que a proposta é estimular os estudantes a explorarem suas potências poéticas, pareceu-nos necessário explorar, simultaneamente, a minha. Esta pesquisa tornou-se também o lugar a partir do qual busquei acessar meu próprio potencial poético/criativo pelo viés da prática artística. Afinal, “é pensando criticamente a prática de hoje e de ontem que se pode melhorar a próxima prática” (*Ibid.*, p. 32).

Com o advento da pandemia, perdemos a possibilidade de convívio presencial com os discentes ao mesmo tempo em que o confinamento criou o campo de operações ideal no tempo e no espaço, estimulando a experimentação poética de modo quase mandatário. O contexto de crucialidade, introspecção e urgência a que todos fomos invocados, explicitou que não cabia mais nenhuma espécie de adiamento. Não era mais possível atravessar a vida sem dar vazão àquilo que nos permite uma reconciliação conosco e com a perplexidade diante do mundo em que vivemos. Giorgio Agamben (2007) na obra *Profanações*, afirma que o *Genius* ao qual todo o homem é confiado no momento de seu nascimento é:

[...] de algum modo, a divinização da pessoa, o princípio que rege e exprime a sua existência inteira. (...) E dado que esse deus é, de certa forma, o mais íntimo e próprio, é necessário aplacá-lo e tê-lo bem favorável sob todos os aspectos e em todos os momentos da vida [...] (pp. 15-16).

Não fazê-lo seria fraudar o próprio gênio “*Genium suum defraudare*, (...) tornar triste a própria vida, ludibriar a si mesmo” (*Idem*).

Redesenhamos então a estrutura interna do trabalho e o *modus-operandi* utilizado em sala passou a ser discutido principalmente a partir da experimentação artística pessoal. De fato, com a intensificação das experimentações pudemos

observar que a abordagem trabalhada em aula estava inscrita em várias etapas do processo. Eu, que buscava trabalhar a musculatura gráfico/criativa daqueles a quem “ensinava”, estava trabalhando a minha própria, fazendo uso dos mesmos parâmetros. Essa experiência se revelou uma ferramenta de aprendizado extremamente potente. Ao longo dos quatro anos em que voltei a ser estudante pude experimentar a riqueza contida nesse fluxo de oscilação contínua entre ser professora e aluna. Transformei essa ondulação em uma perspectiva de vida.

Vem-me à cabeça a imagem das instruções que precedem o voo em uma aeronave. Devemos colocar as máscaras de oxigênio primeiro sobre nossos próprios narizes e bocas para, em seguida, ajudar os demais. Encontro apoio em Bell Hooks (2019), quando diz que a educação progressiva e holística, a ‘pedagogia engajada’, precisa dar ênfase ao bem-estar e que os professores devem ter um “compromisso ativo com um processo de autoatualização que promova seu próprio bem-estar.” (*Ibid.*, p. 28). Desse modo, as transformações ocorridas ao longo do trajeto moldaram e remoldaram a pesquisa, convertendo-a em um testemunho reflexivo em torno de um processo de experimentação artística e suas implicações na prática docente.

No entanto, seja detectando processos criativos e fabris presentes nas publicações independentes com o objetivo de utilizá-los em sala de aula; seja estruturando a metodologia de trabalho desenvolvida ao longo dos últimos vinte anos, ou; atribuindo a mim mesma a tarefa de mergulhar em um processo de experimentação que desse vazão a uma poética latente, trabalhando seus reflexos na prática docente, o objetivo geral continuou sendo o de criar caminhos que auxiliassem a ativação de poéticas pessoais, contribuindo para que os estudantes possam utilizá-las como ferramentas ativas na construção de si, dando voz aos *Genius* que os habitam.

Os objetivos específicos elencados para este fim foram:

- I. Mapear as principais características do contexto social e político contemporâneo e seus reflexos, sobretudo, na geração nascida na era digital, procurando estimular pontos de trocas de experiência entre ela e as gerações que trazem em sua bagagem experiências de vida pré-digitais, entendendo que essa troca promove uma ajuda mútua que facilita o “estar no mundo” para todos os envolvidos;

II. Empreender um mergulho pessoal dentro do fazer artístico de modo a experienciar na prática aquilo que venho propondo aos alunos;

III. Colher dessa experiência reflexões que possam auxiliar estudantes e docentes no desenvolvimento de metodologias próprias de acesso e estímulo ao potencial poético/criativo do indivíduo, contribuindo para pesquisas que se assemelhem a esta, ou para trajetórias que aqui encontrem um elo fecundo para a prosseguir a caminhada.

Trata-se, portanto, de uma pesquisa que encontra na abordagem conceitual metodológica “Histórias de vida em formação” o lugar perfeito para ancorar-se. Desenvolvida por um grupo de pesquisadores a partir do início dos anos 1980, esta abordagem situa a experiência individual em um novo patamar dentro da academia, entendendo-a como uma metodologia processual de caráter pedagógico (JOSSO, 2010). Dentro dessa perspectiva, a aprendizagem experiencial e a formação, alicerçadas na prática, se integram de modo que todo conhecimento é visto como autoconhecimento e toda formação como autoformação, isto é, a pessoa é simultaneamente objeto e sujeito de seu aprendizado (*Ibid.*).

Ninguém cresce sozinho, somos codependentes como toda forma de vida. Por isso, consideramos que, na prática docente que envolve processos criativos, trabalhar o cultivo de si – professor – junto ao cultivo do outro – aluno – criando uma dinâmica de troca na qual se opere o plantio simultâneo das atividades propostas em sala e da experimentação artística de caráter pessoal tem o potencial de reunir as condições necessárias para o florescimento a nível individual e coletivo.

Através de uma dinâmica ativa que envolve conceitos como *conhecer-na-ação*¹⁰ e *refletir-na-ação*¹¹ (SCHÖN, 2000), desenvolvemos práticas que ajudam a furar o bloqueio criado pelo excesso de estímulo ao qual estamos expostos, construindo bases importantes para a criação de artefatos poéticos que trazem em

¹⁰ Conhecer-na-ação é quando o ato de conhecer se dá na ação e é revelado através da performance. Somos incapazes de torná-la verbalmente explícita (andar de bicicleta, por exemplo). Apesar disso, através da observação e da reflexão sobre nossas ações, é possível fazermos uma descrição do saber tácito que está implícito nelas.

¹¹ A reflexão-na-ação acontece em um período de tempo no qual ainda se pode interferir na situação em desenvolvimento, nosso pensar serve para dar nova forma ao que estamos fazendo, enquanto ainda o fazemos. O que distingue a reflexão-na-ação de outras formas de reflexão é sua imediata significação para a ação. A reflexão-na-ação permite a construção de um artefato com significado e coerência próprios através de uma conversa reflexiva com os materiais.

seu cerne a singularidade do olhar daquele que as constrói. Percebemos que, ao nos tornarmos capazes de viver experiências que levem à construção de algo que nos represente, nos aproximamos da nossa própria potência poética, nos tornando mais aptos a desenvolver modos ativos de estar no mundo.

1.2 Sobre a estrutura

Como os autores e artistas que reunimos para pensar as questões enunciadas acima vão perpassar toda a narrativa, optamos por reuni-los em núcleos de conhecimento que se complementam. São eles:

- I. Para lidar com o nosso estar no mundo e suas implicações, trouxemos o pensamento coreano de Byung-Chul Han, o do filósofo tcheco Vilém Flusser juntando-os ao dos latino-americanos Humberto Maturana e Aílton Krenac.
- II. Para pensar a prática docente, além de Paulo Freire e Bel Hooks, trazemos Jorge Larrosa Bondia, com a proposta de pensarmos a educação a partir do binômio experiência/sentido.
- III. Para pensar a filosofia da imagem e da criação poética temos o pensamento europeu de Didi-Huberman, Jacques Rancière, Gaston Bachelard e Gilles Deleuze.
- IV. Artistas como Robert Rauschenberg, Mira Schendel, Vija Celmins, Francis Alÿs, Gabriel Orozco e Marcelo Moscheta surgem como aliados, são referência e apoio levando a reflexões de múltiplas naturezas.

A reunião de pontos de vista diversos busca espelhar a gênese da matriz miscigenada à qual pertencemos, fornecendo as perspectivas a partir das quais os processos de leitura/análise trabalhados em sala de aula foram construídos e seus reflexos nos experimentos apresentados.

Como o leitor já deve ter observado, a narrativa por vezes ocorre na primeira pessoa do singular e por outras na do plural. Essa oscilação visa pontuar a diferença entre momentos construídos na partilha e vivências pessoais. Outro ponto que merece um breve comentário é a presença ocasional de um entre parágrafo mais

aberto marcado por três asteriscos. Eles marcam uma mudança de assunto que não chega a justificar um subtítulo, constituindo uma sugestão de pausa breve, um bom momento para esticar as pernas e tomar um café.

O trabalho apresentado é dividido em quatro capítulos cujos tamanho variam em função da natureza dos temas abordados. O capítulo introdutório elucida o ponto de vista a partir do qual a pesquisa foi concebida, trazendo uma breve reflexão acerca do nosso estar no mundo e propondo novas perspectivas a partir das quais podemos pensar a existência a nível pessoal e global; contextualiza a pesquisa, trazendo seu o histórico, suas principais questões, objetivos e sua razão de ser.

O segundo capítulo problematiza o consumo e a produção de imagens¹² no contexto contemporâneo bem como suas implicações no ensino-aprendizagem a nível de graduação dentro do campo do design gráfico. A reflexão traz à tona novas possibilidades de exercitar o pensamento crítico associado à experimentação poética, sugerindo uma abordagem que integre as gerações, abrindo caminhos para pensarmos e trabalharmos juntos na construção de um futuro desejável.

O terceiro capítulo e maior capítulo é construído por uma narrativa mais livre, um exercício metalinguístico no qual se busca trabalhar o poder do texto ensaístico como instrumento de sedução e encantamento. Ele traz a experimentação realizada durante o período do confinamento e é dividido em módulos. Cada um deles apresenta um grupo de experimentos descritos na forma de um diário de viagem, o relato de uma jornada empreendida. Nele a imagem da travessia da “grande água” – evocada pelo *I Ching* se mistura à de Ulysses, preso às águas do Mar Mediterrâneo por dezessete anos¹³, enfrentando toda sorte de desventuras na tentativa de voltar à sua terra natal. Esse encontro dá à narrativa um caráter náutico dentro do qual os experimentos dialogam com autores e artistas em constante ondulação, fazendo emergir processos e reflexões que podem ser utilizadas na prática docente.

O quarto e último capítulo traz considerações sobre o processo como um todo e os possíveis desdobramentos que a pesquisa descortina.

¹² A palavra imagem deve ser entendida ao longo do texto dentro de um campo expandido, incorporando mensagens visuais, experimentações e/ou artefatos poéticos de natureza diversa.

¹³ Esta viagem encontra-se na Odisseia. A versão com a qual trabalhamos é escrita em prosa. Utilizamos a tradução portuguesa publicada pela Livraria Sá da Costa Editora em 1994.

É no intuito de estimular uma reflexão sobre nossa relação conosco, com o outro e com o mundo que nos cerca que partilhamos a experiência vivida nesse hiato aberto pela pandemia. Trata-se, pois, de uma investigação sobre possibilidades de construção/ativação de poéticas próprias como ferramenta para **conhecer e construir** *no e com* o mundo.

2

“Cabeça vazia, casa do diabo”?

Vivemos um momento ímpar no que diz respeito ao modo como as mudanças tecnológicas afetam nossas vidas. Com sua teia infinita e mutante, a internet cria e dilui paradigmas quase que diariamente. Se por um lado esta rede aproxima, por outro, afoga-nos em bits e bites. Nesse mundo inundado de informação e imagens – o mundo das Não-Coisas¹⁴, como disse o filósofo tcheco Vilém Flusser (2007) – os mergulhos são cada vez menos profundos e reflexivos. A facilidade de disseminação da informação acaba produzindo precipitação, e, por consequência, superficialidade na análise dos fatos. Tal precipitação está na raiz de grande parte dos problemas que vivemos hoje.

Estamos na era das respostas prontas, do *sim* ou *não*. *Templates* para todas as ações nos encaixotam vendendo uma ideia de “praticidade” e pseudoparticipação, que nos distancia cada vez mais do exercício do juízo crítico. As atualizações mais recentes dos smartphones, por exemplo, chegam a incluir uma aba na tela inicial que sugere ações, tais como ligar para algum contato *específico*, entrar em *determinada* rede social, ver *determinada* foto ou escutar *determinada* música. Ou seja, além de oferecer um espectro bastante limitado de reações (*likes* e *shares*), a tecnologia das redes agora sugere comportamentos, “facilitando” sua execução.

Nos livros *A Sociedade do Cansaço* (2017) e *A Salvação do Belo* (2019), o filósofo sul coreano Byung-Chul Han descreve com uma argúcia assustadora aquilo a que chama de ‘sociedade do desempenho’, enunciando os perigos inerentes à deriva vivida pela sociedade diante dos sistemas *lisos* e escorregadios através dos quais nos comunicamos na era digital. Nela, ao contrário do que acontece na sociedade de controle enunciada por Foucault e Deleuze, se transmuta e os

¹⁴ Em um texto denominado *A Não-Coisa*, Flusser chama a atenção para a imaterialidade contida no futuro que antevê nos anos 80, sobretudo no fato de que grande parte das informações que consumimos é armazenada em bites, e como tal possui uma natureza desmaterializada, impalpável. A essas mídias e suportes ele chama de “não-coisas”.

indivíduos substituem a obediência pela performance, dentro de um contexto no qual todos viramos vendedores e mercadorias:

Para elevar a produtividade, o paradigma da disciplina é substituído pelo paradigma do desempenho ou pelo esquema positivo do poder, pois a partir de um determinado nível de produtividade, a negatividade da proibição tem um efeito de bloqueio, impedindo um maior crescimento. A positividade do poder é bem mais **eficiente** que a negatividade do dever. (...) O sujeito de desempenho é mais rápido e mais produtivo que o sujeito da obediência (HAN, 2017, p. 25) – *Grifo nosso*.

Introjetamos a obediência na medida em que viramos patrões e empresários de nós mesmos. Esse movimento perverso, que nos exige um desempenho cada vez maior, joga sobre cada indivíduo toda a responsabilidade sobre sua produtividade, considerando quantidade em detrimento da qualidade¹⁵. A eficiência traveste-se de liberdade, fazendo com que nos exploremos por dentro, num contexto em que liberdade e coação perversamente coincidem (*Ibid.*, p. 29).

Concordamos com o filósofo quando diz que o hipercapitalismo atual dissolve a existência humana numa rede de relações comerciais, tirando-lhe a dignidade e substituindo-a pelo valor de mercado (HAN, 2017). Essa degradação pode, por exemplo, ser percebida através valorização dada ao número de seguidores que um indivíduo tem nas redes sociais e aferida pela fama: a partir de um número X de seguidores o indivíduo é automaticamente transformado em um *outdoor* ambulante, como demonstram as culturas dos *recebidos*, *unboxings*, posts patrocinados, etc. Desse modo o mercado engole a cultura, se tornando objeto de sua fala.

Por outro lado, vemos o ressurgimento de um tipo de controle como o que houve com as *patrulhas ideológicas* presentes no Brasil durante o período da ditadura militar: a cultura do cancelamento traz em si uma instância condenatória que faz com que todo cidadão se sinta no direito de julgar o outro. Ajuizamos atitudes e gestos alheios com a mesma superficialidade com a qual curtimos ou compartilhamos imagens, memes, notícias e tuites que escorrem por entre os dedos, passando rapidamente pelos olhos. Outro exemplo contundente desse circo de avaliação moral é o sucesso que os programas de televisão conhecidos como *reality*

¹⁵ Mesmo dentro da Academia, que deveria ser o lugar da pausa para reflexão, a necessidade de produção vem cada vez mais se sobrepondo à qualidade do que se produz. A necessidade de performar dentro das universidades é tão intensa que deu origem a um verbo – *latificar*.

shows têm: neles pessoas que pleitearam estar ali vão – literalmente – parar em paredões para serem julgadas e fuziladas – ou não – por suas condutas, numa alegoria quase caricata desse *zeitgeist*.

Acreditamos, como coloca Larrosa Bondía (2002) em seu texto sobre o saber da experiência, que essa precipitação na avaliação do mundo está diretamente associada à relação entre o excesso de informação não metabolizada e o excesso de opinião que dela advém. A pressa imposta pela necessidade do desempenho faz com que absorvamos informações e imagens em quantidades avassaladoras em um tempo muito reduzido. Não há tempo a perder, afinal, a produtividade é medida em relação a ele. Esse ritmo acelerado faz com que distúrbios metabólicos emocionais como depressão e ansiedade cresçam a cada dia. Como foi dito anteriormente, tais excessos estão diretamente ligados ao *modo* como ingerimos as informações. Essa ingestão não digerida do mundo produz um estado de indigestão crônico, manifestado por síndromes como a F.O.M.O.¹⁶, ou a positividade tóxica. Essas reações evidenciam a rota de colisão que vimos seguindo, nos apontando a incapacidade crescente que temos em nos deixar atravessar por aquilo que nos acontece, vivenciando os acontecimentos em toda sua potência.

Por traz desse processo há a ideia de *progresso*. Tão arraigada na sociedade ocidental quanto útil ao capitalismo, tal ideia faz com que pensemos nossas trajetórias como caminhos lineares que levam a um fim redentor. Nesse percurso vamos sugando o mundo e deixando para traz toda a sorte de dejetos (KRENAK, 2020). Complementando o pensamento de Byung-Chul Han, o pensador indígena brasileiro Ailton Krenak chama atenção para o fato de que, nessa trajetória de produção e acúmulo de bens “não há mais separação entre a gestão política e a gestão financeira do mundo” (KRENAK, 2020, p.15). Para ele, a voracidade do sistema hipercapitalista aumenta a desigualdade entre os seres humanos bem como entre a espécie humana e as outras espécies, criando um caminho que pode nos levar à extinção. Segundo ele, “temos que parar de nos desenvolver e começar a nos envolver” (*Idem*).

Ora, essa discussão afeta diretamente o campo do design em diversos aspectos. Aqui vamos falar, sobretudo, da comunicação visual que, nesse contexto, ocupa um lugar estratégico: potente e ao mesmo tempo perverso. É fato que as

¹⁶ *Fear of Missing Out*: Medo de ficar de fora, de perder o que está “rolando” (tradução minha).

ferramentas usualmente restritas aos estudantes e profissionais da imagem estão cada vez mais presentes na vida cotidiana dentro e fora do campo, o que não constitui um problema em si, uma vez que há uma democratização do acesso a esse instrumental. O problema surge na medida em que boa parte da população que passa a ter acesso a essas ferramentas e ao que elas produzem, não tem a capacidade de metabolizar – através de uma literacia imagética – o que consome. Assentada sobre o analfabetismo imagético da sociedade, tal como ocorreu em outros momentos da história, a comunicação visual readquire grande poder manipulador. As eleições de 2018 no Brasil demonstraram-no claramente, angariando rebanhos e instigando-os uns contra os outros, constituindo uma verdadeira arma de guerra cognitiva e ideológica.

Este quadro reascende uma vez mais o poder de um discurso gráfico na esfera política, agora em suportes que chegam à população em âmbito privado, quase como um sussurro permanente ao pé do ouvido¹⁷. Para reagir a isso, entendemos que é fundamental investir-se em um modelo de educação que trabalhe desde cedo a construção de um pensamento crítico no indivíduo e que este aprendizado inclua o estudo de uma literacia imagética, pois aí reside a oportunidade de refrearmos o processo convulsivo no qual estamos imersos.

O pensamento crítico que surge da experiência de desaceleração proposta por Larrosa Bondía (2002) é a ponte que devemos construir entre informação e opinião. Precisamos ser capazes de nos deter em uma imagem por dias, olhá-la sob vários aspectos, desmontando-a, assimilando-a aos poucos. Do mesmo modo, o processo de construção de uma mensagem visual pode ser lento, processado em todas as etapas, feito e refeito até que o resultado venha a circular no mundo, ganhando vida própria. Entendemos, por fim, que o pensamento criativo que deriva do aguçamento do potencial crítico individual pode nos ajudar a metabolizar o mundo à nossa volta, de modo que sejamos capazes de nele nos situarmos a partir daquilo que produzimos e que nos representa, retomando assim, mesmo que parcialmente, o controle sobre nossas trajetórias.

¹⁷ Uma pesquisa realizada pela Câmara dos Deputados e pelo Senado mostrou o WhatsApp como principal fonte de informação dos entrevistados. Disponível em <https://agenciabrasil.ebc.com.br/geral/noticia/2019-12/whatsapp-e-principal-fonte-de-informacao-do-brasileiro-diz-pesquisa?amp>. Acesso em: 31 jan. 2022.

* * *

Em seu livro *Polegarzinha: uma nova forma de viver em harmonia, de pensar as instituições, de ser e de saber* (2013), o filósofo e educador francês Michel Serres aponta no momento que vivemos hoje, uma transformação histórica que pode ser comparada ao que ocorreu no período neolítico, no início da era cristã ou no Renascimento (*Ibid.*, p. 23). O autor argumenta que, do mesmo modo que a invenção da escrita liberou a mente dos gregos para outros usos, uma vez que não era mais necessário armazenar textos na memória, e a popularização da imprensa liberou a mente renascentista para colocar a inteligência acima do acúmulo de conhecimento, agora, esta mesma mente passa por uma nova mutação que atinge a todos e particularmente à geração que já nasceu conectada.

O filósofo compara essa transformação com o milagre de Saint Denis: conta a lenda que, no século I em Lutécia, o imperador Domiciano teria mandado decapitar o recém-eleito bispo Denis no alto de uma colina¹⁸. Por preguiça os soldados executaram-no no meio do caminho. Denis então pegou sua própria cabeça no chão e continuou a subir a colina. Para Serres (2013), a relação com computadores e celulares equivale a essa ideia de se ter uma cabeça externa ao corpo, cabeça essa que contém nossos dados, nossas intimidades e que é capaz de realizar buscas, armazenar e processar dados muito mais rapidamente do que o cérebro humano. “Todos nos tornamos Saint Denis”, diz ele. “Nossa cabeça está jogada à nossa frente” (*Ibid.*, p. 36).

¹⁸ Colina esta que depois veio a ser chamada de Montmartre, assim como Lutécia ganhou o nome de Paris.



Figura 1: *Le martyre de Saint Denis*, Leon Bonnat, 1874-88 – detalhe.

Fonte: Disponível em <https://studiosparis.wordpress.com/2012/11/15/lincroyable-histoire-de-saint-denis-martyr-devenu-legende-a-montmartre/>

Nesse contexto, uma pergunta parece inevitável: que tipo de inteligência pode ser desenvolvido, uma vez que o acúmulo de informações característico da erudição se encontra disponível o tempo todo nas redes? A capacidade de articulação e de escolha dos saberes que interessam em meio à tamanha oferta parece ser o mote dessa nova inteligência. Essa “cabeça translúcida”, que permanece sobre o pescoço enquanto carrega-se a outra no bolso diz respeito à capacidade que temos de pilotar nossas próprias trajetórias, nos autoconstruirmos – e como tal, é inalienável.

No entanto e paradoxalmente, o fato de um conhecimento estar disponível não quer dizer que seja acessado – o excesso de oferta inibe a demanda, diz o deus mercado. Para que o acesso aconteça, é necessário que alguém tenha necessidade ou desejo de fazê-lo. Pessoas pouco curiosas podem se contentar em saber que todo o conhecimento se encontra a seu alcance a qualquer momento, sem jamais ter a necessidade de acessá-lo. Só a inquietação busca respostas. A docilidade produzida pelo conforto dos *templates* sequer faz perguntas.

Imersa em imagens, grande parte da humanidade, independente da faixa etária em que se encontre, produz comportamentos pautados por elas. É curioso

observar de que modo a primeira geração¹⁹ a crescer no convívio direto com a lógica relacional das redes sociais o faz. Filhos de pais não preparados para lidar com a imensa transformação vivenciada talvez tendam mais a deslizar à deriva nessa superfície lisa e sedutora dos filtros de *Instagram*, com suas infinitas possibilidades de edição e manipulação da autoimagem, sem perceber o canto da sereia que os prende ao mundo dos espelhos²⁰.

Se, por um lado, percebe-se neles uma relação divertida com suas próprias representações, através dos véus que deformam e caricaturam, por outro, percebe-se também uma relação que traz em si um potencial bastante nocivo para a autoestima. Ao mudarem a cor e o formato dos olhos, a textura da pele, o nariz, o corpo, a altura, construindo uma imagem daquilo que gostariam de ser, sem se dar conta de que essa imagem também é uma brincadeira, muitos jovens acabam ficando tão insatisfeitos com a forma de seus corpos, que começam a querer mudá-los no mundo em carne viva. É notável o aumento dos procedimentos estéticos entre os jovens ocorrido desde a inclusão dessas tecnologias de manipulação de imagens nos aplicativos das redes sociais²¹. Como se não bastasse, imagens de vidas felizes, viagens mirabolantes e comidas maravilhosas, tão frequentes nas redes sociais, tendem a potencializar estados depressivos e angústia em quem as percebe como “verdadeiras”, alimentando o vazio existencial – a ansiedade – e a eterna insatisfação com aquilo que o mundo analógico é capaz de oferecer.

Num exercício de provocação, é possível questionar se, nesse momento, o acesso aos recursos tecnológicos para construção de imagens não seria inversamente proporcional à capacidade de compreensão que o usuário tem dos efeitos que estes podem vir a ter sobre ele. Ora, pior do que viver em uma bolha é não se dar conta de que se vive em uma bolha, é não ter a curiosidade de se perguntar o que acontece para além daquilo que se tem diante dos olhos. Daí a urgência em

¹⁹ Geração que está hoje em processo de graduação.

²⁰ Este vídeo do *Instagram* ilustra bem o ponto: https://www.instagram.com/reel/CY90imRDlwq/?utm_medium=copy_link. Acesso em: 08 fev. 2022.

²¹ Uma busca no Google Acadêmico utilizando a expressão “transtornos de autoimagem, *Instagram*” leva a 6.590 artigos que versam sobre o tema: https://scholar.google.com.br/scholar?hl=pt-BR&as_sdt=0%2C5&q=transtornos+de+auto+imagem%2C+instagram&btnG=. Acesso em: 18 já. 2022.

se investir, dentro e fora das universidades, no ensino de uma literacia imagética e midiática que traga luz aos elementos constitutivos desta retórica, consumida e não processada diariamente.

Como dito anteriormente, boa parte dos estudantes de graduação nasceu conectada e, como tal, não possui em sua memória nenhum resquício de vida apartada das redes. São munidos de outras capacidades e inteligências, possuem conhecimentos e sagacidades que escapam às gerações que os antecedem, mas por outro lado, parecem sentir falta de algo que não conseguem identificar. Ao mesmo tempo em que se expõem totalmente nas redes sociais, revelam, por vezes, um grande medo de se expor ao mundo real. Parecem não ter a necessidade de explorá-lo. É como se as “facilidades” inerentes aos novos meios de comunicação acabassem criando uma espessa membrana de aparente conforto, que inibe a curiosidade em vez de atiçá-la. Educados para obter resultados, performar e bater metas, têm dificuldade em absorver o próprio processo, andando sobre um terreno sempre liso, impermeável e escorregadio como as telas que frequentam no dia a dia.

Não por acaso, as plataformas e ferramentas voltadas para estudantes e profissionais da área do design trazem cada vez mais modelos para publicações de naturezas diversas, que ‘facilitam’ a produção de objetos físicos ou virtuais de modo cada vez menos reflexivo, induzindo a um conforto superficial de soluções pré-estabelecidas, que os levam a resultados “corretos”, porém tediosos e muito semelhantes entre si. Cria-se uma espécie de paradoxo: se por um lado esse panorama tecnológico democratiza a construção de mensagens visuais, por outro pode-se perceber que boa parte dos alunos de graduação passa por seu processo projetual sem refletir sobre ele. Com alguma frequência as decisões são tomadas sem parâmetros conceituais, ou seja, a criação de mensagens visuais não se baseia em um processo construtivo. Em casos como esses a dificuldade de empreender um mergulho mais profundo e arguto em determinado tema para a partir daí gerar soluções que se distanciam do lugar comum, acaba dando lugar a soluções superficiais e previsíveis.

Vale ressaltar que as questões acima apontadas não dizem respeito à totalidade dos estudantes, nem buscam negar suas capacidades e competências. Não se trata tampouco de estabelecer uma visão saudosista sobre o universo da construção da imagem, mas de refletir sobre a natureza da troca de saberes entre as gerações no âmbito do ensino-aprendizagem. Uma vez que eles nos ensinam todos

os dias a navegar nesse mar de conectividade, o que podemos oferecer-lhes, nós que nascemos e vivemos boa parte da vida em um mundo analógico? A capacidade do improvisado, da gambiarra? Como trocar experiências, conhecimentos e saberes de modo que esse intercâmbio permita a cada geração incorporar às suas práticas existenciais aquilo que interessar? Como estimular nos jovens estudantes o desejo de se mover para além do aparente paraíso de facilidades proposto pela tecnologia, de modo que possam se expor às imagens sem serem tragados por elas? Como contribuir para que descubram na própria poética a chave para uma existência criativa, plena e ativa?

Uma das formas de fazê-lo é estimular a curiosidade sobre o mundo, instigando a necessidade de pesquisar para além do que é oferecido pela associação algorítmica, trabalhando a capacidade “curatorial” sobre informações, imagens, dados, narrativas, etc., e potencializando a criação de novas conexões entre elas.

Outro possível caminho para chegar-se ao âmago da atenção de cada um, de modo a despertar um interesse genuíno por determinado tema, passa pela capacidade de se contar histórias e pelo fascínio que aquele que conta tem em relação ao objeto de sua narrativa: ler imagens – desconstruí-las – é recontar determinado pedaço de mundo a partir de uma perspectiva própria. Por outro lado, construí-las, criando narrativas que podem afirmar, negar, questionar ou propor pensamentos e situações, nos permite sugerir novos caminhos, gestadas na potência mesma do ato de questionar, propor, negar pontos de vista diversos. “Ter uma ideia é uma festa!”²² diz Deleuze e, nesse sentido, desconstruir e construir imagens é ter ideias.

Quem sabe, desse modo, eles perceberão que, pelo menos em alguns aspectos, ainda é possível sair das rotas previstas pela sociedade enunciada por Byung-Chul Han, que ainda é possível botar os pés no chão, abrir seus próprios caminhos, buscando dar maior permeabilidade a suas trajetórias sem abdicar da tecnologia, mas sem, tampouco, dela ser refém, fazendo de sua ação no mundo um “*acte de résistance*”²³?

²² *L'Abecedaire de Gilles Deleuze: I comme Idée*. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=NCYJea9RaMQ&list=PLiR8NqajHNPbaX2rBoA2z6IPGpU0IPIS2&index=10>. Acesso em: 8 fev. 2022.

²³ A definição de « *acte de résistance* », dada pelo próprio autor, pode ser encontrada no vídeo “*Qu'est-ce que l'acte de création? par Gilles Deleuze*”. Disponível em

Se, por um lado o ato de narrar imagens pode ampliar os horizontes daquele que se propõe a desenvolvê-las, também o faz a percepção crítica acerca do modo como se trabalha. Tendo a curiosidade aguçada sobre determinado tema, cabe então expandir uma capacidade de apreensão minuciosa deste. Movimentos sucessivos de aproximação e distanciamento em torno do objeto a ser experienciado – “ingerido”, são deslocamentos que nos permitem construir uma visão caleidoscópica, constituída através da absorção de perspectivas diversas ao longo do processo. (Didi-Huberman, 2017)

Em seu livro *Quando as imagens tomam posição – o olho da história 1* (2017), o filósofo e crítico de arte francês Georges Didi-Huberman traz algumas pistas importantes no que diz respeito ao modo como podemos nos posicionar e mover diante de um objeto a ser apreendido. Segundo ele, inicialmente é necessário saber o que se busca conhecer, em seguida é preciso saber onde se situa o nosso não-saber, se situar no espaço e no tempo, considerando simultaneamente tudo o que se deixa de fora de um e de outro.

Em sua visão, espaço e tempo são apresentados como dois eixos que se cruzam e dentro dos quais é necessário aprender a transitar. Para tanto, o primeiro passo é dar-nos conta da nossa posição no mundo, apropriando-nos do repertório que nos cerca. Só então, com os pés fincados na areia do presente, cientes daquilo que temos ao redor, tornamo-nos capazes de perceber o que não temos, e, dentro disso, o que nos falta, e dentro do que nos falta, o que queremos buscar. Estar no presente e ordenhar do passado elementos que ajudem a pensar o futuro.

Ao falar especificamente das imagens, Didi-Huberman (2017) afirma que estas “não nos dizem nada, nos mentem ou permanecem obscuras enquanto não nos damos ao trabalho de lê-las, isto é, de analisá-las, decompô-las, remontá-las, distanciando-as dos ‘clichés linguísticos’ que elas suscitam enquanto ‘clichés visuais’” (*Ibid.*, p. 37). Tal tomada de posição nos aproxima do *modus-operandi* presente no processo de desconstrução e construção de imagens com o qual trabalhamos em aula: a ideia de desmontar/ler imagens para depois montar novas imagens através de analogias e deslocamentos.

Para o autor a abordagem do “objeto” a ser conhecido deve ocorrer através de movimentos sucessivos de aproximação e afastamento, de curiosidade e estranhamento. Para saber é preciso se aproximar do que se escolheu, “implicar-se” e ao mesmo tempo poder “afastar-se”, como o pintor que executa um passo para trás diante da tela para ter uma noção do todo. O distanciamento é parte de uma operação de conhecimento, que visa um olhar crítico sobre algo, ou seja, é uma mudança de ângulo que tem como objetivo produzir redescoberta em relação ao que se observa, uma desnaturalização deste algo por mais familiar que ele nos seja.

Ora, fazendo do binômio *desconstrução/construção de imagens* nosso objeto, podemos pensar que, para se construir imagens que não subestimem a capacidade de compreensão do leitor, é necessário, inicialmente, tornar-se um bom leitor. Nesse sentido, a estratégia de distanciamento e “estranhamento” proposta por Didi-Huberman (2017) pode ajudar a despertar o interesse desse futuro construtor de imagens para o fato de que toda imagem, por mais banal que seja, terá sempre sido construída. Desse modo, desmontar a imagem, questioná-la, ver como se relacionam as estruturas e os elementos que a compõem, torna-se um passo fundamental para a construção delas.

Distanciar seria mostrar mostrando que se mostra, e assim dissociando – para melhor demonstrar a natureza complexa e dialética do que se mostra. **Nesse sentido, distanciar é mostrar, isto é, desunir as evidências para melhor unir, visual e temporalmente, as diferenças** (DIDI-HUBERMAN, 2017, p. 63) – *Grifo nosso*.

É aprender a questionar aquilo que se vê e que, de tão próximo, não se percebe; ser estrangeiro em paisagens cotidianas, utilizar o estranhamento como um recurso de apreensão de algo; saber olhar com espanto, se surpreendendo em novas descobertas; fazer do distanciamento o lugar onde conhecimento rima com estranheza, lançando uma dúvida sobre toda a realidade, por mais familiar que seja, exercendo assim o filtro do juízo crítico sobre aquilo que se tem diante de si, ingerindo aquilo que interessar.

O manuseio das imagens para além da sua aparência, detendo-se o olhar em cada um de seus aspectos, analisando-os sob diversos ângulos, permite a criação de uma intimidade que é, paradoxalmente, fruto do estranhamento. É a partir desta apropriação que propomos que se opere a montagem, (re)construção de imagens.

Não há distanciamento sem trabalho de montagem, que é a dialética da desmontagem e da remontagem, da decomposição e recomposição de toda a coisa. Mas ao mesmo tempo, esse conhecimento pela montagem será também conhecimento por estranheza (DIDI-HUBERMAN, 2017, p. 65).

É nesse momento que o deslocamento dentro do eixo temporal se torna fundamental. Mergulhar na história da arte e do design gráfico, colher imagens emblemáticas, percorrê-las e desarticulá-las junto com os estudantes, vem se mostrando um bom caminho para se construir novas composições. Apresentar o conceito de colagem mostrando como se tornou, desde a segunda metade do século XIX, uma das operações centrais no Campo. Chamar atenção para o potencial polifônico contido em associações e deslocamentos de diversas naturezas²⁴ e como estes são capazes de produzir surpresa, gerando imagens que buscam indagar mais do que responder, despertando no leitor uma centelha de prazer na apreensão daquilo que propõem²⁵. Pois, “como a poesia, a montagem nos mostra que as coisas talvez não sejam o que são e que depende de nós vê-las diferentemente.” (DIDI-HUBERMAN, 2017, p. 35).

Decompor imagens, misturá-las, modificá-las e remontá-las de modo surpreendente e pleno de propósitos, eis o nosso desafio. Como estimular a imaginação, soprá-la como a uma brasa adormecida, mantê-la como uma ponte entre o entendimento e a sensibilidade? Como elaborá-la sem domesticá-la?

* * *

Na década de 1980, o filósofo tcheco Vilém Flusser diagnosticou de modo premonitório um novo modo de estar no mundo. Nele, o Homem, a quem chama de “funcionário” estaria “unido aos aparelhos por milhares de fios, alguns deles invisíveis: aonde quer que vá ou onde quer que esteja, leva consigo os aparelhos (ou é levado por eles)” (FLUSSER, p. 41). Segundo o autor, esse novo Homem não é mais um homem de ações concretas, mas sim um performer: *Homo-ludens*, e não *Homo-faber*. “Para ele a vida deixou de ser um drama e passou a ser um espetáculo” (*Op. Cit.*, p. 58). Espetáculo este que acabou se tornando um grande comercial, como nos mostra Byung-Chul Han (2017).

²⁴ Natureza formal, semântica, espacial e temporal, dentre outras.

²⁵ Como acontece, por exemplo, quando solucionamos um enigma, uma charada.

Esse novo homem que nasce ao nosso redor e em nosso próprio interior de fato carece de mãos. Ele não lida mais com as coisas e por isso não pode mais falar de suas ações concretas, de sua *praxis* ou mesmo de seu trabalho. O que lhe resta das mãos são apenas as pontas dos dedos, que pressionam o teclado para operar com símbolos (p. 58).

Indo na direção contrária ao cenário pintado por Flusser, vemos ressurgir em diversas áreas um crescente interesse por processos analógicos. Tal fato nos dá indícios de que o *Homo-ludens* que nos habita, talvez, esteja sentindo falta do *Homo-faber*²⁶. De fato, o fazer digital nos afasta da relação com os materiais, uma vez que tudo pode ser resolvido fazendo-se o mesmo movimento. No mundo digital as etapas se sucedem rapidamente, se sobrepõem, e cada decisão apaga o caminho percorrido. Nesse terreno liso e excessivamente limpo, o ato de criar passa a ser sobre conhecer determinados recursos e os caminhos para executá-los. O pensar com as mãos que acontece no embate com a materialidade, na assimilação dos “erros” ao processo fica de fora, atenuado pela sedutora possibilidade do *undo*.

Nesse sentido, o resgate de práticas analógicas se apresenta como alternativa para recuperar esse *timing* perdido: o tempo que se abre quando se constrói um artefato poético, o tempo do desenhar, de cortar, colar, entintar, costurar, etc. No entanto, não se trata de abandonar o universo digital, mas de poder entrar e sair dele quando a ocasião pedir, torná-lo um dos elementos passíveis de serem elencados no processo de construção de uma imagem, e não enxergá-lo como o único lugar no qual todas as possibilidades residem.

Por isso, entendemos que o “campo de operações” utilizado para trabalhar a construção de imagens deve buscar ser um espaço/tempo no qual, como já pontuado anteriormente, se possa “abrir os olhos e os ouvidos, pensar mais devagar, olhar mais devagar, demorar-se nos detalhes, cultivar a atenção e a delicadeza” (BONDÍA, 2002, p. 24), vivenciar experiências no sentido que lhes atribuí o mestre catalão. Um lugar onde se possa estimular o nascimento de um *Homo-ludens-faber* que, sem renunciar à tecnologia, reintroduza o aspecto fabril em sua vida. Um lugar físico, mas sobretudo psíquico, a partir do qual se possa construir mensagens visuais que sejam fruto de uma abordagem livre, uma oficina onde se pense com as mãos.

²⁶ É como se o retorno às raízes fabris tivesse o poder de aplacar a angústia produzida pelo caos inerente ao turbilhão de *não-coisas* às quais estamos submetidos (FLUSSER, 2007).

Trabalhar simultaneamente a capacidade de ler – desmontar retoricamente – imagens, a experimentação plástica de caráter analógico/digital e o registro reflexivo destes processos vem se mostrando um caminho potente no sentido de contribuir para que os estudantes ganhem confiança em seus próprios processos.

2.1 Deslocamentos associativos e potências de contato

Assim como Didi-Huberman contribui para que construamos a movimentação em torno do objeto/imagem, tanto no momento de seu desmonte quanto no processo de montagem, o filósofo francês Jacques Rancière oferece outra chave para ativação desse processo/oficina a partir de sua visão sobre a dialética da montagem – construção – de imagens, notadamente no que diz respeito à **escolha dos fragmentos e a articulação entre eles**.

Como método de trabalho, a montagem aparece desde o Cubismo. No entanto, em seu livro *O Destino das Imagens* (2016), Rancière chama a atenção para o fato de que o caráter transgressor e crítico das operações de montagem, tal como eram executadas até os anos 1960, foi deglutido pela sociedade de consumo, e que tais recursos são hoje amplamente utilizados pela propaganda, pelo jornalismo, etc. Por isso, entende que é necessário reintroduzir a desordem na montagem. Falando da edição criada por Jean-Luc Godard para o filme *História(s) do cinema* (1988), o filósofo observa que o sistema de fragmentação e montagem ali proposto não quebra o encadeamento narrativo, mas faz as imagens-fragmentos valerem pelas combinações que possibilitam, criando uma outra relação entre visibilidade e significação. Desse modo, a imagem vale tanto como fragmento de uma narrativa desconstruída, quanto como elemento prestes a integrar uma nova narrativa na qual os elementos são conectados pela sua materialidade e não por uma lógica de sucessão de acontecimentos, como ocorre na narrativa ficcional. As infinitas possibilidades de escolha das imagens-fragmento, bem como o sem número de narrativas possíveis a partir do modo como as organizamos, criam o que ele vai chamar de frases-imagens²⁷.

²⁷ “Por frase-imagem entendo a união de duas funções a serem definidas esteticamente, isto é, pela maneira como elas desfazem a relação representativa do texto com a imagem. No esquema representativo a parte que cabia ao texto era o encadeamento ideal das ações, a parte da imagem, a de um suplemento de presença que lhe conferia a carne consistência. A frase-imagem subverte essa lógica. A função-frase ainda é a de encadeamento. Mas, a partir daí, a frase encadeia somente

[...] isso supõe a existência de uma loja/biblioteca/museu infinito em que todos os filmes, textos fotografias e quadros co-existem e são passíveis de serem decompostos em elementos que contenham a tríplice potência: a singularidade da imagem obtusa *punctum*; a marca de uma história *studium*²⁸ e a capacidade combinatória do signo (RANCIÈRE, 2016, p. 40).

Avançando em seu estudo, Rancière (2016) identifica dois tipos de montagem: a montagem dialética e a montagem simbólica. A primeira cria choques, fragmentando contínuos e distanciando-os, ou aproximando heterogêneos. Já a segunda também relaciona heterogêneos, mas os reúne segundo uma lógica inversa, estabelecendo uma familiaridade, uma analogia ocasional, criando uma relação de co-pertencimento na qual elementos heterogêneos são capturados no mesmo tecido essencial. O espaço-entre que os une é como uma teia, unindo-os na “fraternidade de uma nova metáfora” (*Ibid.*).

Enquanto a montagem dialética une pelo choque, a simbólica une pelo mistério. Não opõe mundos, cria co-pertencimentos improváveis, inusitados. Para ele, a potência da frase-imagem está na possibilidade de transitar entre esses dois polos, o dialético e o simbólico, uma vez que essas duas formas estão sempre entrelaçando suas lógicas, ou seja, é perfeitamente possível organizar um choque e construir um contínuo. Rancière elege as colagens de Jhon Heartfield como exemplos de montagens dialéticas e vemos no trabalho de Hannah Hóch um bom exemplo de montagens simbólicas.

enquanto ela é aquilo que dá carne. [...] A frase-imagem retém a potência da grande parataxe e não deixa que ela se perca na esquizofrenia ou no consenso” (RANCIÈRE, 2016, p. 56).

²⁸ *Punctum* e *studium* são conceitos construídos por Roland Barthes no livro *A Câmera Clara* (2012).



Figuras 2 e 3: A cruz não era suficientemente pesada / Ó árvore de Natal na Alemanha, como são tortuosos os teus ramos! Ambos por Jhon Heartfield, 1934.

Fonte: Acervo pessoal.



Figuras 4 e 5: As colagens de Hannah Höch por sua vez, constituem montagens simbólicas.

Fonte: Acervo pessoal.

Desse modo, as frase-imagens se constroem a partir da criação de uma sintaxe paratáxica, que, como o nome diz, não está mais vinculada a um tipo de narrativa sequencial, embora ainda assim se configure como uma narrativa, plena de mistérios e latências. Em nosso estudo e ao longo da prática de sala de aula pudemos observar que tais camadas de sentido emergem tanto dos **deslocamentos**

associativos propostos pelo conjunto de fragmentos escolhidos para serem utilizados em uma nova imagem, quanto através das **potências de contato** produzidas pelo modo como se dá o encontro de um fragmento com o outro: dois pedaços de imagens rasgados ligados por um arame, por exemplo, emitem sinais muito diferentes do encontro dos mesmos fragmentos quando impecavelmente cortados e colados.

Unindo estas reflexões à movimentação em torno do objeto/imagem proposta por Huberman, vimos trabalhando na construção de duas ferramentas-conceito que vêm sendo utilizadas com o intuito de estimular determinadas operações e procedimentos que constituem as diretrizes estruturais do processo de desconstrução e construção de imagens ora proposto.

Os **deslocamentos associativos** são operações que dizem respeito aos elementos/fragmentos constitutivos da experiência estética que se está produzindo ou que se tem diante de si – dependendo do ponto de vista ocupado por quem está interagindo: quando se está criando, cabe refletir sobre a escolha dos fragmentos a serem reunidos; os possíveis modos de se “retirar” esses elementos de seu contexto original e o tipo de operações e técnicas que podem potencializar sua reunião no espaço da experiência plástica em construção. Quando se ocupa a posição de leitor/fruidor da obra de outrem, cabe perceber o que a obra emana, até que ponto tais aspectos são perceptíveis e o que nos dizem sobre ela.

As **potências de contato**, por sua vez, dizem respeito aos **modos** como um fragmento se une a outro, o fluido do encadeamento, a materialidade do espaço-entre. A união de dois fragmentos pode produzir sentidos bastante diversos dependendo do modo como ocorre: colagem digital, durex, grampo, cola líquida, chiclete, cuspe, arame ou linha, vão produzir efeitos completamente diferentes. Há que se acrescentar ainda a presença de movimento ou som, dependendo do suporte.

Ou seja, na perspectiva de quem constrói uma experimentação estética, para que os **deslocamentos associativos** e as **potências de contato** possam atuar como ferramentas focais que nos ajudem efetivamente a dirigir as escolhas, dando prumo a um trabalho, conduzindo e potencializando sua polifonia, é necessário o cultivo de algumas práticas, tais sejam:

- I. **Investir na ampliação de repertório:** expandir continuamente o conhecimento da história da cultura e das técnicas/procedimentos gráficos

com o objetivo de ampliar a quantidade de elementos que podem ser convocados a participar de cada experimento;

II. **Exercitar a capacidade de estabelecer novas conexões sinápticas a nível associativo através do exercício de construção de novas metáforas:** uma vez que investimos na ampliação do repertório, à medida que trabalhamos a livre associação entre os elementos, ainda no processo de ideação, vamos nos tornando cada vez mais capazes de realizar associações inusitadas. Esta etapa diz respeito ao sistema de aproximação e distanciamento proposto por Didi-Huberman (2017), para a apreensão de um objeto: exercitar o binômio estranhamento x familiaridade;

III. **Trabalhar a capacidade de refletir sobre a materialidade dos fragmentos escolhidos para integrar o trabalho:** que elementos podem, pela sua constituição física e o caráter simbólico que dela emana, melhor contribuir para aquilo que se quer dizer? – imagens pré-existentes, objetos, texturas, etc.;

IV. **Pesquisar possibilidades instigantes que possam ser aplicadas para se retirar o material a ser trabalhado de seu contexto:** pode-se ‘retirar’ objetos e texturas de seus contextos através de diversas técnicas, tais como a fotografia, o desenho, a pintura, a monotipia, a frotagem, o *moulage* e por aí vai. Questionar se alguma delas tem o potencial de acrescentar camadas de sentido relevantes para o processo pode ser de extrema valia.

* * *

Com o objetivo de dilatar o entendimento dos conceitos acima, apresentamos uma breve descrição do modo como as etapas do processo se desenvolvem até chegarmos a eles. Nesse sentido, uma das questões mais importantes a ser trabalhada com os estudantes é o entendimento de que toda a imagem é uma construção, um recorte sobre determinada situação, e como tal, presume um ponto de vista. *Janela Albertiana*²⁹ é o nome dado ao recorte que

²⁹ O termo janela Albertiana faz referência ao pintor Leon Battista Alberti, que no início do século XV desenvolveu uma teoria segundo a qual a pintura deveria ser vista como uma imitação da

constitui a porta de entrada para a representação pictórica, o ponto de vista a partir do qual se recorta um pedaço de mundo. Durante muito tempo, a intenção era fazer desaparecer esta janela, criando uma passagem imperceptível para o mundo da representação, de maneira que o espaço pictórico fosse percebido como cópia do espaço vivido, tamanha a ‘fidelidade’ da representação.

Hoje em dia, podemos dizer que uma fotografia com seu *frame* retangular, colocado horizontal ou verticalmente, representa a naturalização máxima desta janela, ou seja, tendemos a perceber a imagem ali contida como o testemunho de uma realidade, um fato, uma prova, desconsiderando tratar-se de um recorte, uma escolha de ponto de vista sobre determinado acontecimento ou situação, cujos critérios excluem, necessariamente, tudo o que se deixa de fora. No entanto, se a mesma fotografia nos for apresentada dentro de um recorte oval, por exemplo, imediatamente nos daremos conta da artificialidade inerente ao enquadramento.

Pode-se dizer que há basicamente dois caminhos para se lidar com essa janela: torná-la transparente, imperceptível, naturalizando o espaço da representação como simulacro do espaço vivido, ou utilizá-la como recurso gráfico, reiterando a ideia de que representação e espaço vivido constituem dois mundos diferentes. Neste caso, a janela aparece como um portal. Sua utilização como recurso gráfico através de uma moldura ou do uso de margens permite que o mundo da representação e o espaço vivido se relacionem, preservando suas especificidades.

Outro aspecto importante é o modo como se dá a fruição do objeto em questão. Olhar uma mesma imagem como um quadro no museu, na página de uma revista ou no *feed* do *Instagram*, determinam modos de apreensão completamente diferentes. O mesmo acontece quando construímos uma imagem: saber se ela vai estar em uma exposição, um *outdoor*, um *busdoor* ou um selo, implica em considerar situações de leitura completamente distintas.

Considerar o contexto no qual a imagem foi criada bem como aquele no qual se encontram imersos a imagem e seu leitor no momento da leitura é fundamental. As imagens são polifônicas, e como tal, possuem várias camadas de significação que permitem níveis de leitura diversos: desde uma leitura descritiva que apenas enuncia os elementos encontrados na imagem e que, vale dizer, é

realidade. Em seu livro *De pictura* “Sobre a Pintura”, ele afirma que as pinturas devem criar ilusões realistas e miméticas e que as molduras devem ser como uma janela para o mundo.

frequentemente confundida com uma análise, até níveis mais profundos, que a interpretam considerando os repertórios presentes em ambos os contextos citados acima. Por isso é importante ressaltar o caráter autônomo da imagem, deixando claro que podemos tecer relações entre os elementos independentemente da intenção do autor no momento de sua criação. A capacidade de trazer à tona o caráter simbólico nela contido no momento da leitura ou de sua escolha como fragmento a ser utilizado na construção de uma nova imagem, potencializa tanto a leitura quanto a criação de determinada mensagem visual.

Os códigos simbólicos de comunicação pertencem a um discurso construído e sustentado por determinada cultura num determinado espaço/tempo, e por isso, seu agenciamento depende fundamentalmente do repertório daquele que a lê. É o caráter simbólico que faz com que uma maçã possa representar tanto o pecado, quanto a tecnologia, ou até mesmo a cidade de Nova Iorque, dependendo do modo como seja apresentada.



Figura 6: Da esquerda para a direita: Adão e Eva por Lucas Cranach (1530); Logotipo da Apple® e cartaz de Paul Rand para uma exposição de arte moderna em Nova Iorque.

Fonte: Acervo pessoal.

O fato de o caráter simbólico das imagens estar tão profundamente arraigado nas culturas dos diferentes grupos sociais faz com que qualquer alteração, recontextualização, subversão ou inversão de expectativas operadas em seus códigos tenha um extraordinário potencial de comunicação. É a estes movimentos que chamamos de *deslocamentos associativos*, assim como chamamos as operações que manejam esses deslocamentos de *potência de contato*. A habilidade de operar tais deslocamentos cresce na medida em que se amplia o conhecimento acerca da

História da cultura e das técnicas envolvidas nos processos de construção daquilo que se tem diante dos olhos.



Figura 7: Colagem que fiz para demonstrar o resultado de um *deslocamento associativo* que se vale de *um mesmo objeto*, ou seja troca-se uma maçã por outra e o sentido muda completamente.

Fonte: Acervo pessoal.

A imagem acima procura demonstrar de que modo um movimento simples como a substituição da maçã original por aquela que constitui o logo da *Apple* tem o potencial de acrescentar inúmeras camadas à imagem. A partir desse pequeno deslocamento associativo ela passa a falar sobre relações amorosas mediadas pela tecnologia, sexo virtual, e o que mais puder ser construído dentro do binômio tecnologia x sedução.

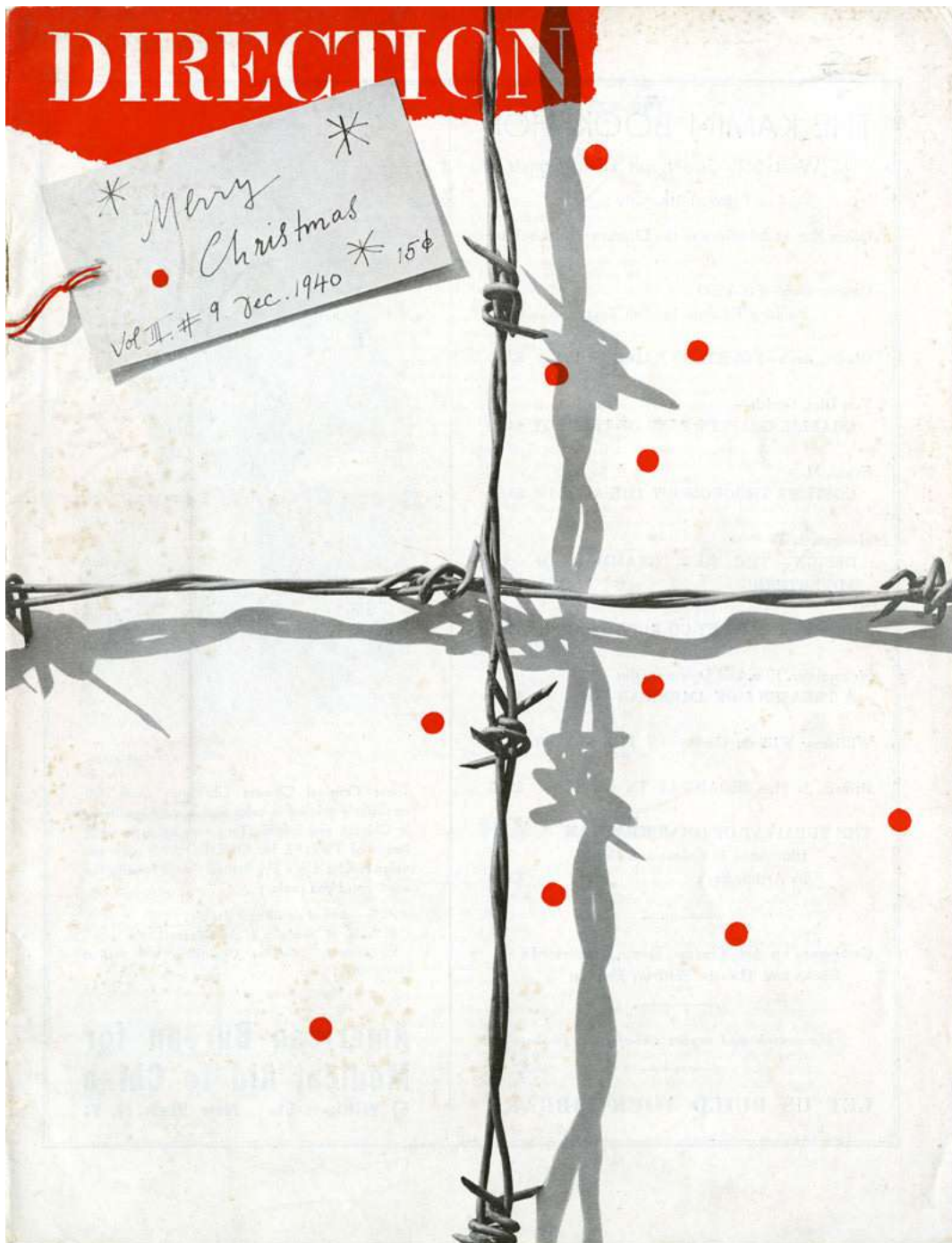


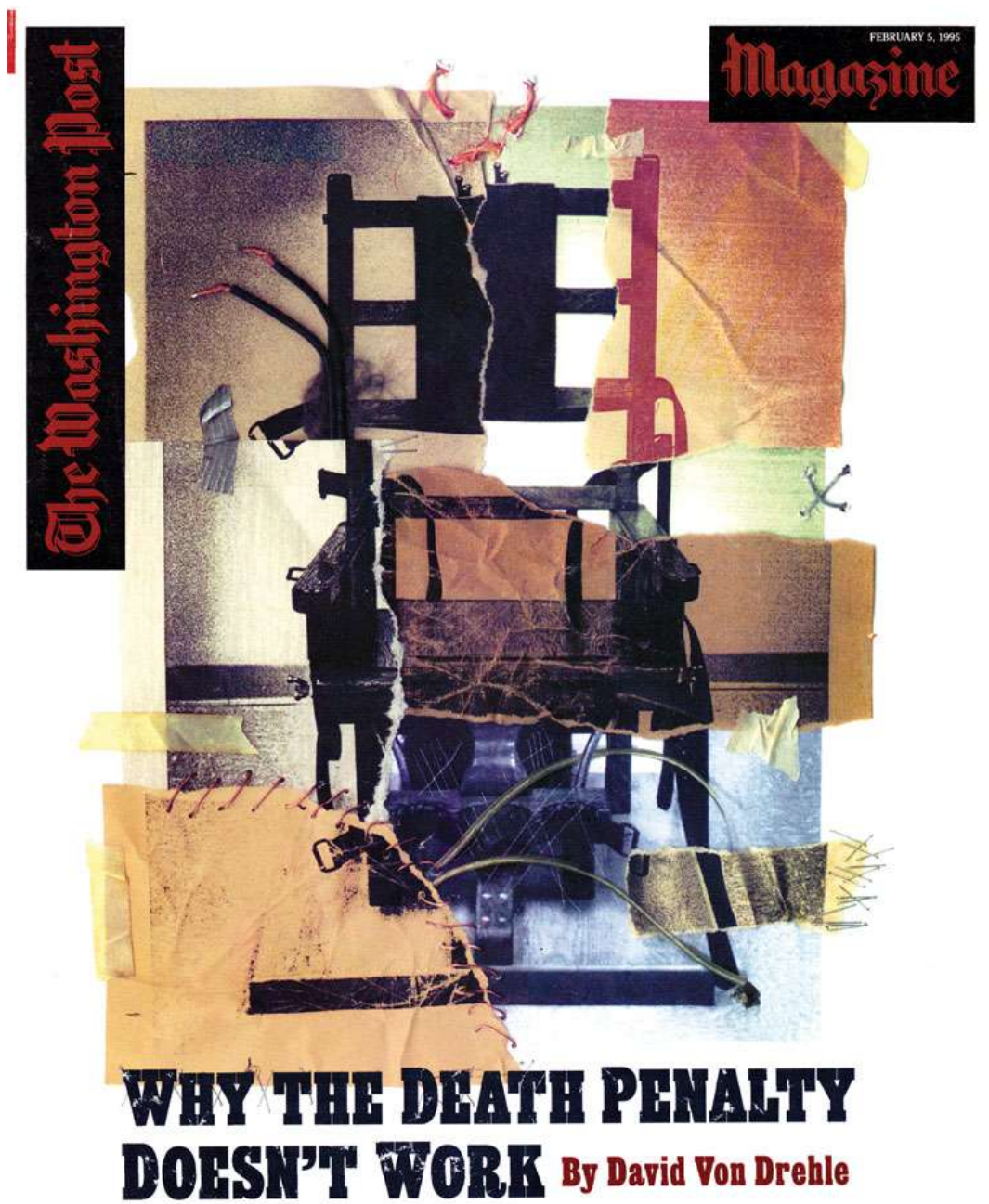
Figura 8: Capa de Paul Rand para a revista *Direction* durante a segunda guerra mundial.
Fonte: Acervo pessoal.

A capa feita para a revista *Direction* na edição de Natal de 1940 pelo designer gráfico americano Paul Rand, ilustra perfeitamente o conceito de *deslocamentos associativos* ora proposto. Através deles, o designer une a ideia de Natal à ideia de guerra. O presente, elemento simbólico escolhido para representar a efeméride, é embalado por uma “fita” de arame farpado cruzada ortogonalmente remetendo a uma cruz. O *deslocamento* proposto pela fita feita de arame questiona

a ideia mesma de presente, acrescentando-lhe camadas de violência e interdição, o que pode ser reiterado se tivermos em conta que os nós do arame podem ser aludidos à coroa de espinhos utilizada pelo aniversariante no momento de sua crucificação. O uso da cor vermelha é mais um elemento que une as ideias de guerra e Natal, criando uma área de tangência e ambiguidade ao respingar sobre o pacote pequenos círculos de papel recortado que fazem referência tanto às bolas de decoração natalina quanto a gotas de sangue, outro *deslocamento associativo*.

No que diz respeito às *potências de contato* utilizadas, podemos perceber que o título da revista aparece sobre um fundo também vermelho, através de um rasgo no papel. Nesse movimento metalinguístico, a revista se torna o presente. O rasgo atribui dramaticidade ao conjunto, na medida em que sugere que o pacote possa ter sido violado (tal possibilidade não existiria caso o recorte fosse preciso). Ainda nesse aspecto, a escolha da fotografia como linguagem (em detrimento do desenho, por exemplo) também acrescenta sensorialidade à imagem, tornando a presença do arame “verdadeira”, quase tátil. A sombra criada por ele duplica a cruz dando-lhe um aspecto fantasmagórico que pode ser percebido como o medo que se instaura, para além da realidade vivida, dentro de cada um.

Por fim temos um cartão, perfeitamente natalino, que, ao entrar em contato com os outros *fragmentos* envolvidos na construção da imagem, adquire um aspecto irônico, selando o “presente de grego” que a humanidade oferece a si mesma por ocasião do aniversário daquele que veio pregar o amor e a paz e morreu na cruz aos trinta e três anos.



Confessions of a Big Government Fan - By Bob Garfield

Figura 9: Colagem de Rico Lins para *The Washington Post Magazine*, 1995.

Fonte: Acervo pessoal.

Já a capa criada pelo designer gráfico Rico Lins para o suplemento literário do *The Washington Post* em 1995, mobiliza em sua construção sobretudo as *potências de contato*: A eficácia da pena de morte é questionada através da reunião de pedaços rasgados e amassados de uma mesma imagem impressa em diferentes papéis. A reconstrução da cadeira elétrica não é nada convincente. Não apenas a

natureza amarrotada e rasgada dos fragmentos o impede, como os elementos escolhidos para reuni-los também o faz. Um olhar mais atento poderá observar que *as potências de contato* utilizadas com tal intuito pertencem a um conjunto de elementos relacionados à eletricidade: fios, arames e fitas isolantes. Desse modo, através quase que exclusivamente do uso desta ferramenta-conceito, o designer constrói uma colagem visivelmente contrária à pena de morte, discutindo para além disso, a falência e o esgarçamento do modelo penal americano.

Os exemplos acima têm como objetivo demonstrar de que modo, no âmbito da experimentação poético-visual, as ferramentas-conceito apresentadas permitem explorar a retórica paratáxica, enfatizando a importância da escolha dos fragmentos; do modo como são retirados de seus contextos, considerando as diversas formas de uni-los. Assim, a cada decisão, temos a possibilidade de acrescentar camadas de sentido à polifonia caleidoscópica de toda nova imagem, criando arranjos inusitados capazes de reintroduzir a ‘desordem’ na montagem, como propõe Rancière. Somada aos aspectos comumente presentes na análise de imagens, tais como contexto, enquadramento e composição, a observação ativa destes aspectos constitui uma via de acesso às obras através de sua materialidade, permitindo um maior domínio sobre as etapas de sua construção.

* * *

Como dito no início, trabalhamos dentro da perspectiva do ensino prático-reflexivo³⁰ tal como propõe Donald Schön no livro *Educando o profissional Reflexivo* (2000). Em sua abordagem, o autor utiliza dois conceitos fundamentais: *conhecer-na-ação* e *refletir-na-ação*. O primeiro diz respeito a um conhecimento empírico que se dá através do enfrentamento com as técnicas e os materiais, já o segundo, *reflexão-na-ação*, significa refletir no meio da ação sem interrompê-la. É a reflexão que acontece em um período durante o qual ainda se pode interferir na situação em desenvolvimento, ou seja, nosso pensar serve para dar nova forma ao que estamos fazendo, enquanto ainda o fazemos. Ela permite a construção de um

³⁰ A aprendizagem prática é ‘reflexiva’ em dois sentidos: destina-se a ajudar os estudantes a tornarem-se proficientes em um tipo de reflexão-na-ação e, quando isso funciona bem, acaba por envolver um diálogo entre instrutor e aluno que toma a forma de reflexão na ação recíproca.” (SCHÖN, 2000, p. 8).

artefato com significado e coerência próprios através de uma conversa reflexiva com os materiais.

Para o educador, quando um estudante inicia uma aula prática ele precisa primeiro se convencer de que a prática é boa o suficiente para ser aprendida e que ele é capaz de aprendê-la. Dentro da nossa perspectiva, para que o longo processo de desconstrução e construção de imagens se inicie, é preciso, antes de mais nada, despertar a curiosidade do sujeito. E para que o sistema de operações aqui proposto seja exitoso, é fundamental que aquele que se propõe a construir imagens adote o embate com as questões relativas às operações imagéticas como uma de suas batalhas, apostando nos ganhos técnicos, éticos e artísticos que dela podem advir.

É desse modo que um processo iniciado em sala de aula pode se tornar um *modus operandi* a ser continuado ao longo da vida, com liberdade e autonomia. Afinal, uma aprendizagem na qual o professor “não ensina, mas serve como um provocador e parceiro da autodescoberta de outros” (SCHÖN, 2000, p. 78) tem mais chances de transformar mutuamente os atores envolvidos no processo. “Só uma aprendizagem autodescoberta e auto apropriada é capaz de influenciar o comportamento”, nos diz Carl Rogers (*apud* SCHÖN, 2000, p. 77).

Concordamos com Schön (2000) quando coloca que os estudantes devem aprender um tipo de *reflexão-na-ação* que lhes permita ir além das regras, enxergar novos métodos de raciocínio, construir e testar novas categorias de compreensão, estratégias de ação e formas de conceber problemas. Por isso, é importante deixar claro que, como todo aprendizado técnico, as etapas do procedimento acima proposto devem funcionar como um exercício, um treino, assim como a prática da escala musical é para o músico, as aulas de dança para o bailarino ou ainda a autoescola para aquele que quer aprender a dirigir.

Devemos ressaltar que, na prática, o processo criativo de cada um é único, e que o fato de nos determos em determinadas etapas é o que nos permite estimular determinadas conexões sinápticas de modo a potencializá-las. Ou seja, trata-se de introjetar um *modus operandi* exercitando-o de tal modo que, com o tempo, não se pense mais nele ao praticar o conhecimento adquirido. **Aprender para esquecer**, exatamente como acontece no caso da direção de um automóvel ou no estudo da música: no início do aprendizado as ações parecem extremamente complexas, repetitivas ou mesmo enfadonhas, mas aos poucos vamos absorvendo os procedimentos de tal modo que, em alguns anos, o ato de dirigir ou improvisar – no

caso da música – torna-se cada vez mais fluido, embora tenha requerido grande investimento de treino por parte daquele que o pratica.

Entendemos que, ao unir o ato de ler ao de criar imagens, estimulamos o aumento das atividades conectivas a nível sináptico e poético, instigando a percepção e a criação de relações inusitadas entre os elementos que dela participam. Por outro lado, o livre trânsito entre o fazer analógico e o digital potencializa a própria natureza da inteligência conectiva, *halo* de luz em Saint Denis, despertando a curiosidade e a liberdade necessárias para que possamos emergir do grande sono da repetição indiferente e possamos nos mover para além do terreno liso e escorregadio em que nos encontramos, dando permeabilidade e autonomia à nossas trajetórias.

3

A travessia

“Caminante, no hay camino
Se hace camino al andar
Al andar, se hace camino
Y al volver la vista atrás
Se ve la senda que nunca
Se ha de volver a pisar
Caminante, no hay camino
Sino estelas en la mar.”³¹

Trecho do poema *Cantares*, de Juan Manoel Serrat.

Nasci em uma família ligada à visualidade, no entanto, o modo como absorvi o que foi passado me impediu durante muitos anos de empreender estudos técnicos acerca de determinado fazer artístico. Sentia como se devesse ter nascido sabendo de algo que não sabia. Impedida de enunciar tal sentimento, me deixava guiar pela intuição e pelo “olhar”, sem perceber o quanto ambos se beneficiariam de uma entrega plena a qualquer área pela qual me interessasse. Com o passar do tempo fui realizando que o estudo da prática, entendida pejorativamente como um “gesto maneirista”, era, sim, uma etapa fundamental na formação artística de qualquer indivíduo. Essa experiência está na raiz daquilo que me move hoje. Gostaria que os jovens que cruzassem o meu caminho dentro do ensino-aprendizagem percebessem o quanto antes que é possível *aprender* a criar, que o “talento” vem com a disciplina e a prática. E que a manutenção de um projeto criativo pessoal ao longo da vida – independente (ou não) da vida profissional – é uma ferramenta poderosa para trabalharmos nossa resiliência, nos ajudando a

³¹ Caminhante, não existe caminho

O caminho se faz ao andar

Ao andar, você constrói o caminho

E ao olhar para trás

Você vê a trilha que nunca

Deverá pisar de novo

Caminhante, não existe caminho

Apenas estrelas no mar.

manter um estar no mundo ativo e coerente. Hoje percebo que este desejo funciona também para mim.

Como foi dito na introdução, nesse momento a narrativa assume um caráter mais informal. Como se trata do relato poético de uma experiência vivida, o uso da primeira pessoa é assumido sem constrangimento. Outro risco assumido nesse momento é o de propor um tempo de leitura que seja capaz de incorporar a presença de citações mais longas. Através dos experimentos realizados ao longo dos últimos dois anos, convido o leitor a acompanhar uma jornada na qual reflito sobre questões de diversas naturezas, inclusive a prática docente. Os artistas são evocados a partir do que é produzido, emergindo como aliados, ora soprando a vela, ora reiterando a rota.

Na tentativa de conter o caráter irreversível que habita toda deriva, equipamos nosso barco com alguns instrumentos de navegação que nos ajudem a manter o prumo. Recapitulamos aqui as ferramentas estruturais enunciadas no capítulo anterior e que nos acompanharão ao longo da jornada:

(i) A narrativa como instrumento capaz de despertar a curiosidade e o encantamento do indivíduo sobre determinado tema;

(ii) O auto posicionamento dentro do campo a ser desbravado – história e estado da arte em questão. Ponto a partir do qual amplia-se o conhecimento abordando-se o objeto em questão através de sucessivos movimentos de distanciamento e aproximação (DIDI-HUBERMAN, 2017);

(iii) A escuta ativa do mundo, através da qual cultiva-se a capacidade de escolher e dialogar com os pedaços de mundo com os quais trabalhamos (RANCIÈRE, 2016), agenciando os deslocamentos associativos e suas potências de contato na construção de novos artefatos poéticos;

(iv) E, por fim, a reflexão na ação (SCHON, 2000) que se opera tanto nas fases analógicas do processo, quanto *a posteriori*, nos devolvendo o tempo da experiência tal como a descreve Larrosa Bondía (2002). Nesse contexto, observaremos de que modo os conceitos de *deslocamentos associativos e potências de contato* operam, tanto nos experimentos apresentados quanto nos trabalhos dos artistas evocados.

* * *

Domingo, 15 de março de 2020, três e meia de uma tarde quente e prazerosa. Almoçávamos em um restaurante ao lado de casa quando minha filha e uma amiga chegaram de um mergulho, contando ter ouvido que a praia seria fechada ao público. Rimos – que exagero! – nada nos parecia plausível naquela informação. No dia seguinte era decretado o confinamento. Imergimos – sem equipamento ou provisões – em um período da história que afetaria a vida de toda a espécie humana e cuja duração era inimaginável à época.

Nos primeiros meses de quarentena tive a casa cheia. Quando me vi só, percebi que finalmente era chegada a hora de cruzar “a grande água”³², mergulhar em minha poética, realizando a travessia por tanto tempo adiada, no rio de Heráclito, no mar de Dorival, ou no deserto de Antão.

O deserto são travessias – atravessa-se (ou não) o seu deserto –; ele espera-nos em algum lugar, nem sempre vestido como um deserto, pode ser uma baleia, uma viagem de volta, uma tela amarela, um desaprendimento do amor, sempre um tornar-se alguma coisa, alguma coisa que se prevê ou pressente, precisa (BASTOS, 1991, p. 8).

No deserto ou na caatinga, diante de baleias ou quadros amarelos, há naufrágios e muitos. O mar de cada um traz em si perigos e conquistas insondáveis. Nele navegam belas sereias e os monstros mais temidos. O mergulho requer, portanto, coragem e algum preparo. Embora sentisse enorme necessidade de lançar-me às águas da experimentação artística, conhecia pouco ou quase nada a respeito daqueles que as navegaram ao longo dos anos ou que empreendem sua travessia hoje. Por isso se fazia necessário forjar uma estrutura que desse lastro a nau sem comprometer a potência das velas, preservando o frescor, a curiosidade e o encantamento do mundo.

Todo ateliê é um barco, uma cápsula que flutua em outro espaço-tempo. Ocorreu-me então o desejo de conhecer outras embarcações. Naveguei no mar das redes que nos conectam, visitei os ateliês de Alexander Calder, Frida Kahlo, Marcel Duchamp, Jean-Michel Basquiat, Henri Matisse, Robert Rauschenberg, Alexander Rodchenko, Constantin Brâncuși, Pablo Picasso e Juan Miró. As imagens pescadas,

³² Conceito utilizado no I-Ching, o livro das mutações e que tem como significados o enfrentamento de uma dificuldade, uma busca, o caminho no sentido do aprimoramento, dentre outros.

somadas a outras que vinham me habitando constituem a vista que tenho a estibordo. Convivemos em silenciosa e profícua intimidade.



Figura 10: Foto de uma das paredes do ateliê da autora.

Fonte: Acervo pessoal.

A vida a bordo requer tenacidade e disciplina, pois nem sempre os ventos são favoráveis. Assombros que habitam dentro e fora de nós podem emergir a qualquer momento. Quando se trata de investigar a própria poética, o primeiro inimigo a despontar no horizonte é aquele que nos faz crer que precisamos de uma situação ideal de trabalho, o lugar perfeito para que a inspiração, essa deusa alada, repouse sobre nós. Arrumamos o convés, esfregamos o deque. Tintas enfileiradas, papéis separados, lápis apontados, aguardamos a visita ilustre que simplesmente não aparece.

Dessacralizar a experiência artística, vê-la como uma atividade braçal, uma prática, que pode dar mais ou menos certo dependendo da ocasião, mas que para que isso aconteça precisa ser empreendida com disciplina e rigor é um grande aprendizado. Francis Alÿs, artista belga radicado no México, tem uma performance que toca diretamente nessa questão. Chama-se *Paradoxos da prática – às vezes fazer algo não leva a nada*. Nela, Alÿs anda pela cidade do México empurrando um grande bloco de gelo até que derreta completamente. A aparente inutilidade do gesto, cuidadosamente arquitetado, transforma em certeza as incertezas que

acompanham qualquer processo. As possibilidades de um “fracasso” ou esvaziamento de propósito associadas ao derretimento do gelo se tornam o objetivo mesmo da ação empreendida. Nela, ação e consequência se fundem.



Figura 11: *Sometimes Something Leads to Nothing* (1997), de Francis Alÿs.

Fonte: Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=ZedESyQEnMA>

Ao colocar os holofotes sobre o processo, Alÿs nos faz perceber que este é mais importante do que o destino, e por quê? Porque é ao longo dele que as possibilidades se abrem, se desdobram, se conectam. No caminho da experimentação artística, resultados não são **metas atingíveis**, ao contrário. Não se trata de descobrir o trajeto mais curto para chegar em um lugar idealizado, mas sim de explorar o terreno à sua volta, se perder para se encontrar a cada curva, e essa é uma de suas maiores belezas. Quanto mais presentes e abertos estamos àquilo que *nos passa*, como diz Larrosa, mais interessantes serão as resultantes de tudo aquilo onde pusermos as mãos.

No livro *The War of Art* (2003), o escritor americano Steven Pressfield nos ajuda a mapear algumas facetas do deus cruel que tenta nos apartar da experiência, impedindo a travessia, exigindo-nos tributos os mais variados para que possamos acessar nossas poéticas. Pressfield (2003) chama de Resistência³³ a essa força destrutiva que mora dentro de cada um de nós e nos boicota sempre que consideramos empreender ações de longo prazo em benefício próprio. Ela é a

³³ Suponho que o autor tenha posto a primeira letra em caixa alta em sinal de respeito à potência do inimigo a ser combatido.

inimiga da criatividade, o lado sombrio do *Genius*. Quanto a isso, Pressfield (2003) afirma que, “há um segredo que escritores de verdade sabem que escritores aspirantes não, e o segredo é o seguinte: não é a parte da escrita que é difícil. O que é difícil é sentar-se para escrever. O que nos impede de sentar é a Resistência”³⁴ (p. XV).

A Resistência pode nos atacar em qualquer área da vida. Embora exista unicamente dentro de nós, ardilosa, se traveste em inimiga externa, tornando tudo o que está em volta mais importante do que aquilo que realmente precisamos fazer. O que a alimenta é o medo (PRESSFIELD, 2003). Medo de acessarmos nossa própria potência. Por isso, parte importante do trabalho de autoconstrução consiste em gerar estratégias que nos permitam, pouco a pouco, controlar esse medo. Sem alimento, a medusa vai perdendo suas cabeças de víbora uma a uma, definhando até caber em um pequeno pote onde deve ser cuidadosamente guardada, de modo que permaneça sob nossos olhos, sempre atentos a cada tentativa de insurreição.

Criar uma rotina foi a estratégia adotada para conter a Resistência e seguir viagem. O contexto do confinamento facilitou a empreitada e a cada dia fui estabelecendo horários de permanência no ateliê. Tinha questionamentos difusos e interesses que envolviam a efemeridade, a leveza, o cotidiano. Foi então que, com seu conhecimento e generosidade, *Cadu* aprofundou-me ao vento, iluminando como um farol os caminhos da intuição trazendo novos companheiros. Fui iniciada na trajetória de Robert Rauschenberg, cuja curiosidade acerca do mundo e seu comprometimento com uma busca incessante, insuflaram uma brisa de liberdade no peito. Me detive no trabalho de Mira Schendel, que com sopro e precisão trouxe a permeabilidade que buscava. À medida em que produzia os experimentos fui revisitando trabalhos como os de William Kentridge, Frida Kahlo, Hilma af Klint e descobrindo artistas que não conhecia, tais como Agnès Martin, Vija Celmis, Francis Alÿs, Gabriel Orozco, Marcelo Moscheta, dentre muitos outros. Comecei a entender minha busca, conectando-a a outros fazeres artísticos. Guardo a preciosa lista de verbos de Richard Serra³⁵ em um odre como aquele oferecido a Ulisses por Éolo, guardião dos ventos. A diferença é que, enquanto o odre de Ulisses continha

³⁴ Tradução livre. Texto original: “There’s a secret that real writers know that wannabe writers don’t, and the secret is this: It’s not the writing part that’s hard. What’s hard is sitting down to write. What keeps us from sitting down is Resistance”.

³⁵ Disponível em <https://www.moma.org/collection/works/152793>.

todas as tormentas que podiam afastá-lo do caminho de volta, no meu trago os ventos necessários para mover a nau em dias de calma.

Dividi meu tempo em momentos de leitura e de experimentação. À medida em que ia me apropriando da rotina, paulatinamente me sentia à vontade dentro dela. Lidando com materiais do meu entorno, fui percebendo que o devaneio nasce naturalmente,

(...) numa tomada de consciência sem tensão, num cogito fácil, proporcionando certezas de ser por ocasião de uma imagem aprazível – uma imagem que nos deleita porque acabamos de criá-la fora de qualquer responsabilidade, na absoluta liberdade do devaneio (BACHELARD, 1996, p. 145).

E de fato, percebi que

De repente uma imagem se instala no centro do nosso ser imaginante. Ela nos retém, nos fixa. Infunde-nos o ser. O cogito é conquistado por um objeto do mundo, um objeto que, por si só, representa o mundo. O detalhe imaginado é uma ponta aguda que penetra o sonhador, suscitando nele uma meditação concreta. Seu ser é a um tempo o ser da imagem e o ser da adesão à imagem que provoca admiração. (*Op. Cit...*, p. 147).

No entanto, o confinamento levava a um sedentarismo tóxico. Entendi então que a prática de uma atividade aeróbica me ajudaria a dissolver e metabolizar o excesso de informação advindo dos períodos extensos de leitura e experimentação. Retomei o hábito de correr em dias intercalados. Desse modo, os experimentos aqui apresentados foram concebidos através da imersão em quatro estágios de consciência que se retroalimentaram. Os dois primeiros são estágios produtivos e os dois últimos são *decantativos* – estados nos quais se metaboliza e sedimenta os anteriores. Chamei ao primeiro de **estado de vigília plena**, no qual se absorve informação através de livros, vídeos e afins ou quando se organiza o raciocínio através da escrita. O segundo é o **estado de devaneio poético**. Ele acontece sobretudo quando se está com a mão na massa, seja desenhando, entintando uma matriz, preparando algum substrato ou mesmo fazendo tarefas do dia a dia como lavar louça, varrer o chão, etc. “O devaneio é esse estado simples em que a obra tira de si mesma suas convicções, sem ser atormentada por censuras.” (BACHELARD, 1996, p. 154).

Ao terceiro nomeei **estado meditativo aeróbico**. Fruto de uma intensa atividade cardiovascular, é ele que nos ajuda a esvaziar a mente metabolizando o que foi ingerido nos outros momentos. Dele advêm *insights* dos mais diversos, desde soluções para impasses teóricos, desfechos para determinados experimentos, até novas reflexões ou projetos. O último é constituído pelo sono e pelo **estado de semialerta**. Como nos ensina o neurocientista Sidarta Ribeiro em seu livro *O Oráculo da Noite* (2019), é durante o sono que se opera o apagamento de memórias que não nos servem mais, por isso é importante dar espaço e tempo para os preciosos minutos que sucedem o despertar. Deste lusco-fusco da consciência emergem soluções e *insights* que refluem do esvaziamento operado durante o sono. Por sua natureza fugaz, esses momentos requerem um cuidado especial, e aprender a pescá-los é uma arte tão delicada quanto fundamental. E foi em busca de um equilíbrio entre esses quatro estágios que venci o primeiro dos medos e me lancei ao mar. Afinal, “navegar é preciso, viver não é preciso”³⁶.

Esta frase muito conhecida em português graças ao poema de Fernando Pessoa e à canção *Os Argonautas* (1969) de Caetano Veloso me fascina. Ela tem sua origem no latim: “*Navigare necesse est; vivere non est necesse*”. É atribuída ao general romano Pompeu, (106-48 a.C), que a utilizava com o objetivo de lançar ao mar marinheiros amedrontados que se recusavam a viajar durante a guerra. No original, o termo em latim diz respeito unicamente à necessidade, mas quanto trazida para o português, a palavra ‘preciso’ atribui-lhe uma ambiguidade mágica, acrescentando à necessidade da viagem, a imprevisibilidade do viver. Não sabemos o porvir, mas sabemos que é necessário seguir viagem.

3.1 Preparando a viagem

“A vida é insuportável para quem não tem sempre à mão um entusiasmo.”
Maurice Barres *apud* Bachelard (1996, p. 139).

³⁶ Título de um poema de Fernando Pessoa disponível em:
<http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/jp000001.pdf>

À medida em que entrava em contato com minha poética, fui aprendendo a metabolizar o ambiente que me cercou ao longo dos meses de confinamento. Busquei ser estrangeira em paisagens cotidianas, aprimorei a capacidade de olhar o mundo à minha volta com espanto, me surpreendendo com o familiar. Fiz desses movimentos de aproximação e distanciamento, as marés por onde naveguei.

Os primeiros experimentos produzidos foram tentativas de estabelecer diálogos com determinados materiais que há muito me encantavam, sem que soubesse o que fazer com eles. Fios, tramas e permeabilidades diversas convidavam a uma viagem sem destino. Paralelamente, comecei a coletar elementos que indicavam de alguma forma a passagem do tempo, tais como cabelos caídos no banho, saquinhos de chá bebidos ou folhas varridas no quintal (figura 12). Conversando com esses materiais, percebi que tinham em comum o fato de estarem destinados ao ocaso, uma vez cumpridas suas funções existenciais. Destas fusões nasceram objetos que hoje percebo como amuletos que zelavam ao mesmo tempo em que me preparavam para a travessia.



Figura 12: Fotografia dos materiais coletados pela autora.

Fonte: Acervo pessoal.

3.1.1 Cocoon (ou diferentes modos de medir o tempo)

O confinamento, de um dia para o outro, tornou-nos todos náufragos. Passamos a viver, em nossas ilhas desertas, dias muito semelhantes entre si. Sempre

à mesma hora, os cabelos retirados do pente após o banho constituíam o angustiante prenúncio de mais uma noite que levaria a um dia exatamente igual ao anterior. Um tempo aparentemente parado que escoava rapidamente por entre os dedos. O caráter efêmero das coisas sempre me fascinou e trabalhar com fios de cabelo, cuja existência só se dignifica quando presos ao corpo, parecia um desafio relevante de ressignificação.

Além de ser uma das características físicas mais em evidência no corpo humano, o cabelo é também um gesto, na medida em que é tanto uma consequência da produção de sentidos quanto da percepção corpórea. Na condição de gesto, o cabelo é também um produtor de linguagem e, através dele, o indivíduo expressa sua identidade, seu conjunto de crenças e, com base nas políticas cognitivas de seu meio, posiciona-se socialmente (QUINTÃO, 2013, p. 7).

São inúmeras as simbologias associadas aos cabelos através da história. Muitos povos acreditam que os cabelos continuam relacionados ao indivíduo mesmo depois de cortados e por isso não devem ser cortados nem jogados fora. No Xingu, quando ocorre a morte de alguém muito próximo, as mulheres os cortam seus cabelos para expressar a dor da perda. Já entre os carajás, a duração do luto será determinada pelo crescimento dos cabelos (OLIVEIRA, 2007). Na mitologia, tanto as sereias de Ulisses quanto as nossas Iara e Iemanjá fazem de seus cabelos instrumentos de sedução. Já Rapunzel faz deles uma rota de fuga, enquanto a Medusa destrói a todos com seus cabelos de cobra.

Na maioria dos casos, a carga simbólica dos cabelos está associada à sua vitalidade, de modo que trabalhar no sentido de reverter esse esvaziamento representado pelos fios soltos era falar de uma sociedade que privilegia a potência e vitalidade da juventude, desconsiderando o amadurecimento e a sabedoria alcançados com a experiência. “Na cultura do rápido e do descartável, não há tempo para assimilação; procura-se a todo custo destruir o mundo mental responsável pela percepção e pela consciência da finitude.” (*Ibid.*, p. 139).

Com o olhar sempre atado a linhas, guardei por anos, os fios dourados que envolvem o vinho cotidiano. Pareciam bonitos demais, maleáveis demais para serem descartados. Desse modo, envolvi os cabelos coletados ao longo de trinta dias com esse arame, criando uma espécie de casulo. Um espaço de permeabilidade e troca com o meio, nutrindo-me com a força e a coragem necessárias para empreender viagem. Ao ressignificar materiais destinados ao descarte, explorando

levezas destinadas ao lixo e revertendo suas trajetórias, produziu-se um *deslocamento associativo* que transformou a ideia de inutilidade eminente em algo poderoso, um amuleto ou joia, cuja existência ganha novo propósito.

Parti então em busca de artistas que utilizassem cabelos em suas obras. Encontrei Janine Antoni e Rosana Paulino. Na performance intitulada *Loving Care* (1993), Janine utiliza seu cabelo para pintar o chão da galeria. Segundo a artista, a ideia nasce de uma memória de infância onde ela era constantemente levada a brincar fora de casa a cada vez que sua mãe acabava de limpar o chão. Num gesto de rebeldia tardia, Antoni usa seu cabelo como um esfregão que “suja” o chão com tinta, expulsando paulatinamente o espectador do espaço. Já Rosana Paulino faz dos cabelos um manifesto de afirmação identitária. Na obra *Sem título* (da série *As três Graças*) de 1998,³⁷ os fios de cabelo são utilizados para afirmar a negritude e as dificuldades de inserção desta condição no contexto social. “Cabelo vem lá de dentro, cabelo é que nem pensamento” (2010), nos diz Arnaldo Antunes. A reunião dos exemplos acima mostra como a carga simbólica de uma mesma materialidade é capaz de sustentar usos tão diversos quanto ressignificar o passado, afirmar uma identidade marginalizada ou questionar a desimportância atribuída à experiência adquirida com a idade.

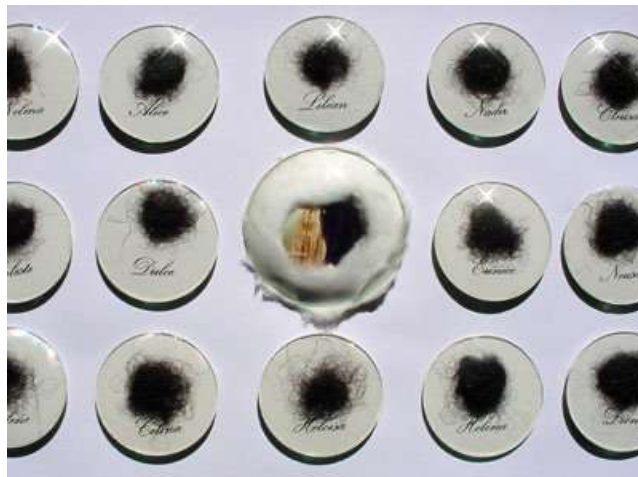


Figura 13: *Sem título* (da série *As três Graças*, 1998).

Fonte: Disponível em <https://fissura.org/2012/04/08/rosana-paulino/>

³⁷ “Na obra ‘Sem título (da série As três Graças)’ de 1998, o cabelo crespo é colocado lado a lado com um feixe de cabelo loiro e liso, confrontando uma mentalidade colonialista e embranquecedora corrente no Brasil.” Fonte: <https://fissura.org/2012/04/08/rosana-paulino/> .



Figura 14: *Loving Care*, 1993.

Fonte: Disponível em https://artofbodymotion.files.wordpress.com/2016/06/antoni_loving_care_angle.jpg



Figura 15: Materiais utilizados pela autora.

Fonte: Acervo pessoal.



Figura 16: *Cocoon* – esfera de 2cm de diâmetro construída com fios de cabelo recolhidos após o banho durante 30 dias, envoltos em fio dourado e maleável, proveniente da garrafa de vinho.

Fonte: Acervo pessoal.

3.1.2 O barco ou “meu lar é meu chapéu”³⁸

Desenvolver a capacidade de habitar a si mesmo em qualquer parte, se reinventar, revirar o casco e sempre que necessário construir novos barcos, este parece ser o sentido da busca. Varrendo o quintal depois de uma tempestade, encontrei um ninho caído, recolhi-o. Era uma casa vazia, de natureza efêmera, berço primeiro, destinado à proteção e cuja rota evidente seria a do descarte. Atraída pelo desejo de preservar o calor daquele ambiente, decidi habitá-lo. A ideia de residir em um espaço que não foi feito *por* nem *para* si, remete à saga de um pequeno caranguejo conhecido como Bernardo Eremita:

Nestes organismos apenas a parte dianteira está recoberta por um exoesqueleto rígido, pelo que para se protegerem recorrem à estratégia de se refugiarem dentro de conchas vazias de outros moluscos. À medida que o animal cresce, deve mudar

³⁸ Frase atribuída à Virgulino Lampião.

de casa. Para os caranguejos-eremitas, encontrar uma concha vazia é uma questão de vida ou morte.³⁹



Figuras 17 e 18: Caranguejo ‘Bernardo Eremita’.

Fonte: Acervo pessoal.

A transitoriedade contida nesse modo de habitar evoca um aspecto nômade que permeia minha existência. Por circunstâncias diversas, sempre alheias à vontade, troquei de concha por dezessete vezes. Aprendi na pele, a impermanência do mundo. Hoje sei que todo espaço é habitável, mas que para tanto, é necessário torná-lo seu.

Trago comigo objetos colhidos ao longo de experiências vividas e que me acompanham a cada mudança, acolhendo meus devaneios e me dando a serenidade necessária para transformar qualquer concha em lar. Em seu livro *A Poética do Devaneio* (1996), Bachelard nos fala da importância dos objetos com os quais criamos intimidade. Ele chama a esse conjunto de “coisário”.

Que prova de ser, reencontrar numa fidelidade de devaneio tanto o seu eu sonhador como o próprio objeto que acolhe o nosso devaneio. São ligações de existências que não poderíamos encontrar na meditação do sonho noturno. **O cogito difuso do sonhador de devaneios recebe dos objetos de seu devaneio uma serena confirmação de sua existência** (p. 160) – *Grifo nosso*.

Sem dúvida nenhuma, a parte mais importante de meu “coisário” são os livros. Preciso ter sempre à mão toda a poesia e toda a prosa que me sustentam. Um dos autores que me acompanha há anos é o argentino Jorge Luis Borges. Um dos pais da literatura fantástica, Borges tem contos extraordinários, nos quais elementos

³⁹ Disponível em <https://pt.wikipedia.org/wiki/Paguroidea>. Acesso em: 9 abr. 2021.

de ficção se misturam a relatos documentais, como possíveis verdades.⁴⁰ Desse modo o leitor é convidado a entrar em um mundo à parte, onde o inacreditável se torna plausível e o que o era deixa de ser.

Há anos guardo comigo retalhos de folhas de ouro. Imbuída de um espírito Borgeano, resolvi incrustá-los entre os galhos que trançavam o ninho, como se fossem memórias de acontecimentos ainda não vividos. Fiz uma espécie de *kintsugi*⁴¹ onde não havia quebra. A *potência de contato* produzida pelo choque entre as naturezas dos fragmentos gerou a fagulha de ambiguidade necessária para produzir a dúvida: teriam aqueles pedaços sido inseridos pelo pássaro?



Figura 19: O ninho antes de ser barco.

Fonte: Acervo pessoal.

Durante algum tempo considerei o experimento concluído, até que, por ocasião de uma partilha de processos com outros artistas, uma amiga relacionou esse trabalho à questão da “síndrome do ninho vazio”, como é conhecido o momento que sucede à revoada dos filhos e que, no caso da mulher, pode coincidir

⁴⁰ Um exemplo é o conto *Tlön, Uqbar, Orbis Tertius*, no qual o autor insere páginas e notas de rodapé na clássica Enciclopédia Britânica (BORGES, 2005).

⁴¹ Kintsugi significa literalmente “emendar com ouro” e é uma técnica de restauração de cerâmicas e porcelanas que utiliza laca ou cola misturadas com pó de ouro, prata ou platina. A técnica Kintsugi também possui caráter filosófico por valorizar as imperfeições e aceitar o desgaste das coisas com o passar do tempo. Ao invés de esconder as cicatrizes da peça, elas são valorizadas e expostas, revelando uma nova beleza e tornando a peça única (HATANAKA, 2020). Disponível em:

[https://www.japanhousesp.com.br/artigo/kintsugi/#:~:text=Kintsugi%20\(%E9%87%91%20kin%20%3D%20ouro%20%7C,de%20ouro%2C%20prata%20ou%20platina](https://www.japanhousesp.com.br/artigo/kintsugi/#:~:text=Kintsugi%20(%E9%87%91%20kin%20%3D%20ouro%20%7C,de%20ouro%2C%20prata%20ou%20platina). Acesso em: 12 fev. 2022.

com a menopausa. O impacto dessa associação foi imenso e abriu várias camadas de compreensão para este experimento. Fui mãe aos dezenove anos e, desde então, provedora foi minha maior/melhor função na vida. Quando me vi só percebi que precisava aprender a usufruir do tempo disponível.

A partir dessa provocação, utilizei parte do tempo que se abria para refletir sobre o lugar ocupado pela “mulher de meia-idade” na sociedade contemporânea, buscando entender o desconforto que me causava. Trago-a aqui, pois, nascida da experimentação, tal reflexão tornou-se parte dela: a base do modelo Darwiniano, que o Capitalismo distorceu cruelmente, ergue e mantém a sociedade competitiva na qual vivemos, na prevalência do mais forte, por isso lidamos com o envelhecimento como se fosse um sinal de enfraquecimento, quando deveria ser o contrário, uma vez que – na melhor das hipóteses – *envelheceremos*. No que diz respeito ao universo feminino essa questão ganha contornos ainda mais perversos. O sistema patriarcal fez com que nós, mulheres ocidentais, fôssemos criadas carregando nos ombros o peso de um “prazo de validade” reduzido, sempre associado ao período reprodutivo. Fomos ensinadas a ver a menopausa como o princípio do fim.

O corpo é nossa primeira casa, é ela que nos acompanhará ao longo de toda nossa permanência na Terra. Quando mal gerida tem o poder de nos aprisionar culturalmente em determinados lugares, em função de circunstâncias históricas, sociais, políticas e emocionais. Nós mulheres, tendemos a absorver heranças nefastas de tal modo que somos capazes de mutilar nossos corpos para atingir um ideal que, embora seja externo, passa a ser percebido como próprio. Enquanto nos homens as marcas do tempo são vistas como um bálsamo, que os torna mais sensuais, conosco acontece justamente o contrário, “secamos” aos olhos da sociedade. Objetos que somos, tornamo-nos descartáveis, substituíveis – “carta fora do baralho”. A cruel invisibilidade à qual somos submetidas e nos submetemos depois dos cinquenta anos está na raiz da busca insaciável por técnicas de rejuvenescimento e, se não for revertido internamente, este esvaziamento de potência de fato é capaz de nos fazer secar.

A menopausa constitui, realmente, o final de um ciclo a partir do qual a mulher não mais dá à luz rebentos, mas traz a luz para dentro de si. Cumpridas as tarefas existenciais da reprodução e da criação dos filhos, ela agora pode enfim (re) criar a si mesma, *auto-parir-se*. O preconceito ganhou um nome – *etarismo* – e

embora nomear as coisas seja um passo fundamental para revê-las, há ainda um longo caminho a ser trilhado para que possamos usufruir do nosso tempo de existência para além daquilo que nos é “concedido”. Olhar o envelhecimento como uma conquista e não como um “mal necessário” muda radicalmente nosso estar no mundo. Transformar o ninho vazio no barco que me levaria nessa travessia foi o modo que encontrei de fazê-lo.

É interessante observar o tempo de fermentação de alguns trabalhos: depois desse hiato aberto pela partilha, percebi que o experimento ainda não estava terminado. Faltava-lhe o mar, um mar de estrelas feitas de pedacinhos do chão que percorri ao longo desse tempo.



Figura 20: **O barco** – ninho, retalhos de folha de outro sobre cianotipia feita em linhão a partir das pedras e pedaços de grama retirados do chão por onde corri ao longo desse período.

Fonte: Acervo pessoal.

Quantas coisas se descortinaram a partir deste pequeno movimento em direção à minha poética! Através do gesto intuitivo de recolher um objeto por puro encantamento, acrescentando-lhe elementos que não pertenciam à sua gênese – aprendi sobre arte, refleti sobre a condição da mulher madura na sociedade

contemporânea e vivenciei a importância da partilha: encontrei, como propõe Bachelard, a família de sonhadores a qual pertencço:

Surge aqui um privilégio do devaneio poético. Parece que, ao sonhar em tal solidão, somente podemos tocar um mundo tão singular que é estranho a qualquer outro sonhador. No entanto, o isolamento não é assim tão grande e os devaneios mais profundos, mais particulares são muitas vezes comunicáveis. Pelo menos, existem famílias de sonhadores cujos devaneios se consolidam, cujos devaneios aprofundam o ser que os recebe. (...) É nesses encontros que uma Poética do Devaneio toma consciência de suas tarefas: determinar consolidações dos mundos imaginados, desenvolver a audácia do devaneio construtivo, afirmar-se numa boa consciência de sonhador, coordenar liberdades, encontrar o verdadeiro em todas as indisciplinas da linguagem, abrir todas as prisões do ser para que o humano tenha todos os devires. (BACHELARD, 1996, p. 152).

Vale dizer que no campo do Design, sobretudo na minha geração, a troca sobre trabalhos em processo é praticamente inexistente. Não há grupos de estudo em que os participantes expõem seus trabalhos à leitura de seus pares. Talvez por nos vermos como prestadores de serviços que disputam um mesmo mercado, tendemos a nos perceber mais como concorrentes do que como colaboradores. Quando *Cadu* me chamou para participar do grupo de estudos “Fábrica de Ratoeiras Concorde” me senti como o patinho feio quando afinal encontra sua tribo: um lugar de troca no qual as esquisitices de meus devaneios se somavam as esquisitices de outros, todas levadas à sério. Essa experiência reiterou em mim a importância de construir em sala um ambiente em que todos os alunos participem e comentem os processos uns dos outros, sem temer que suas ideias sejam “roubadas” ou coisa que o valha.

3.1.3 Provisões

Grandes travessias requerem provisões que ajudem a vencer os dias frios e chuvosos, quando o mundo se nega a nos levar adiante. A maciez e o calor presentes nos saquinhos de chá que guardava pareciam ser suficientes.

No início, com o objetivo de não me distanciar demais de margens conhecidas, busquei relacionar os experimentos com as unidades básicas de toda imagem – ponto, linha, plano – criando um diálogo entre estes. Se, no experimento *Cocoon* o ponto é construído a partir de linhas, aqui o ponto aparece como um sinal

ortográfico, reiterado pela palavra que o designa. Ambos são inscritos através de uma tecnologia hoje obsoleta sobre um plano macio e permeável, recheado de pontos físicos, constituindo um testemunho silencioso que guarda na pausa sintática o aconchego e o calor de um momento vivido, cuja memória acalenta e envolve o caminho a percorrer.



Figura 21: Processos.

Fonte: Acervo pessoal.



Figura 22: **Provisões** – bolsa de chá sobre a qual se inscreve um ponto e a palavra “ponto” 5x3cm.

Fonte: Acervo pessoal.

Sou filha única e venho acompanhando de perto o envelhecimento de minha mãe. Vemos juntas sua memória ir aos poucos se desmanchando. Venho aprendendo com isso que é ela, a memória, a bagagem que realmente importa. Sem ela não somos nada. Nesse contexto, o saco de chá já utilizado age como uma *evidência* de que, um dia, em algum lugar, alguém segurou uma xícara quente entre as mãos e o bebeu, *ponto*. Desse modo o trabalho se torna um convite para que cada um possa ancorar ali suas memórias, abrindo em si o espaço-tempo de seus chás bebidos, como acontece em Proust.

Obcecado pela memória e pela passagem do tempo, o escritor francês em sua obra *À la Recherche du Temps Perdu*, escrita em 7 volumes publicados entre 1913 e 1927, cria um personagem que ao levar à boca uma colherada de chá com um pedaço de madalena amolecida, mergulha em todo seu passado. Tomo a liberdade de transcrever aqui alguns trechos desse belo momento da literatura francesa, porque tocam em algumas das principais questões com as quais trabalhamos aqui:

Muitos anos fazia que de Combray, tudo quanto não fosse o teatro e o drama do meu deitar não existia mais para mim, quando, por um dia de inverno, ao voltar pra casa, vendo minha mãe que eu tinha frio, ofereceu-me chá, coisa que era contra meus hábitos. A princípio recusei, mas, não sei por que, acabei aceitando. Ela mandou buscar um desses bolinhos pequenos e cheios chamados madalenas e que parecem moldados na valva estriada de uma concha de São Tiago. Em breve, maquinalmente, **acabrunhado com aquele triste dia e a perspectiva de mais um dia, tão sombrio como o primeiro**, levei aos lábios uma colherada de chá onde deixara amolecer um pedaço da madalena. **Mas no mesmo instante em que aquele gole, misturado às migalhas do bolo, tocou meu paladar, estremei, atento ao que se passava de extraordinário em mim. Invadira-me um prazer delicioso, isolado, sem noção de sua causa. Esse prazer logo me tornara indiferente às vicissitudes da vida, inofensivos seus desastres, ilusória sua brevidade, tal como o faz o amor, enchendo-me de uma preciosa essência: ou, antes, essa essência não estava em mim, era eu mesmo.** Cessava de me sentir medíocre, contingente, mortal. De onde me teria vindo aquela poderosa alegria? Senti que estava ligada ao gosto do chá e do bolo, mas que o ultrapassava infinitamente e não devia ser da mesma natureza. De onde vinha? Que significava? Onde apreendê-la? (PROUST, 2006, p. 71) – *Grifo nosso*.

Deponho a taça e volto-me para meu espírito. É a ele que compete achar a verdade. Mas como? **Grave incerteza, todas as vezes em que o espírito se sente ultrapassado por si mesmo, quando ele, o explorador, é ao mesmo tempo o país obscuro a explorar e onde todo o seu equipamento de nada lhe servirá. Explorar? Não apenas explorar: criar. Está diante de qualquer coisa que ainda não existe e a que só ele pode dar realidade e fazer entrar em sua luz.** (...) torno a apresentar-lhe o sabor ainda recente daquele primeiro gole e sinto estremecer em mim qualquer coisa que se desloca, que desejaria elevar-se,

qualquer coisa que teriam desancorado, a uma grande profundez; não sei o que seja, mas aquilo sobe lentamente; **sinto a (R)esistência e ouço o rumor das distâncias atravessadas.**

Por certo, o que assim palpita no fundo de mim, deve ser a imagem, a recordação visual que, ligada a esse sabor, tenta segui-lo até chegar a mim.

Dez vezes tenho de recomeçar, inclinar-me em sua busca. E, de cada vez, a covardia que nos afasta de todo trabalho difícil, de toda obra importante, aconselhou-me a deixar daquilo, a tomar meu chá pensando simplesmente em meus cuidados de hoje, em meus desejos de amanhã, que se deixam ruminar sem esforço (*Op. Cit.*, p. 72) – *Grifo nosso*.

(...) assim agora todas as flores de nosso jardim e as do parque do Sr. Swann, e as ninfeias do Vivonne, e a boa gente da aldeia e suas pequenas moradias e a igreja e toda a Combray e seus arredores, **tudo isso que toma forma e solidez, saiu, cidade e jardins, de minha taça de chá.** (*Op. Cit.*, p. 74) – *Grifo nosso*.

Incrível encontrar na busca de Proust questões levantadas aqui. Do particular ao universal, assim seguimos viagem. Vale ressaltar que o autor não foi uma referência evocada *a priori*, Proust só me veio à cabeça ao refletir sobre o experimento. O que torna essa informação relevante é o fato dela tocar diretamente na questão da autonomia da obra e sua latência. Quando propomos um artefato poético ao mundo, ele ganha vida própria e, a partir de então, vai angariando camadas de sentidos ao longo de sua existência que ao serem incorporadas contribuem para ampliar a polifonia do objeto em questão.

Ao contrário do que acontece na experimentação artística, em sala de aula construímos imagens que têm um objetivo comunicacional mais preciso. Por isso as escolhas dos fragmentos e referências, bem como o agenciamento das *potências de contato* ocorrem de modo intencional, ao longo do processo de construção da mensagem visual. No entanto, essa dinâmica não impede que novas camadas de significação emergjam nas trocas que acontecem dentro e fora do espaço de aula, a cada vez que os alunos dividem seus processos ou mostram o que criaram. Procuo estimular os estudantes a incorporarem aos trabalhos as leituras que acharem pertinentes, não simulando intenções prévias, o que seria de caráter duvidoso, mas como emanções da obra.

3.1.4 Astrolábio ou a geometria do afeto

Na *web* ou fora dela são muitos os fios invisíveis que nos conectam. No campo da arte, considero Francis Alÿs o mago das linhas invisíveis. Em sua

performance conhecida como *The Greenline – Sometimes doing something poetic can become political and sometimes doing something political can become poetic*⁴² (2004), por exemplo, o artista torna visível a linha que separa a cidade de Jerusalém entre judeus e palestinos com base no acordo de cessar fogo assinado em novembro de 1948. Derramando sobre o chão um fio de tinta verde que deixa escorrer enquanto caminha, Alÿs que não pertence àquele contexto, faz um ato empático/poético que devolve aos habitantes a crueldade e a arbitrariedade da situação em que vivem.

A obra, no entanto, não se esgota no registro da caminhada. Dela fazem parte um conjunto de onze entrevistas com arquitetos, antropólogos, historiadores, cineastas, jornalistas e ativistas de ambos os lados que pontuam como reagiram ao trabalho⁴³. Desse modo, o gesto é avaliado por pontos de vista diversos de pessoas que vivem aquela realidade. O resultado dá ao espectador a oportunidade de se aproximar da questão de modo mais profundo, ultrapassando a aparente superficialidade do gesto. Em *Fairy Tales* (1992), o artista amarrou em determinado ponto da cidade a ponta do fio da lã que tecia o casaco que usava e caminhou pelas ruas de Estocolmo enquanto este se desfazia. A linha deixada por Alÿs durante o percurso delinea o espaço, mapeando seu itinerário sobre a superfície do caminho, fazendo referência a mitos como o de Teseu ou mesmo o conto de João e Maria, ambos tentando garantir um caminho de volta.

⁴² Tradução livre: Linha verde – por vezes um ato poético se torna político e, por outras, um ato político se torna poético.

⁴³ Disponível em <https://francisalys.com/the-green-line/> . Acesso em: 07 fev. 2022.



Figuras 23 e 24: *The Greenline* e *Fary Tales*, por Francys Allys.

Fonte: acervo pessoal

Vim de além-mar, não por origens genéticas, mas por questões políticas que levaram meus pais a deixar o Brasil nos anos 1960. Desde então o nomadismo é parte da minha história. Tive uma tia que, logo após a Segunda Guerra Mundial, aos oito anos de idade, cruzava as fronteiras de uma Europa destruída pulando corda. Tenho três filhas às quais sou muito ligada. Vivemos hoje em pontos diferentes do planeta. O forte laço que nos une apesar da distância constitui um instrumento de navegação e afeto. A certeza de um pertencimento mútuo envolve a todas, independente do lugar onde vivamos. O triângulo apresentado na imagem sela esse pacto. Nele cada lado corresponde à distância que nos separa, constituindo uma geometria improvável, traçada pelo afeto. Pode virar linha, ponto, triângulo, ou trapézio, dependendo de nossa movimentação no mundo, mas a certeza de que suas linhas jamais arrebentarão constitui a bússola que me guia para além de tudo o que posso imaginar.

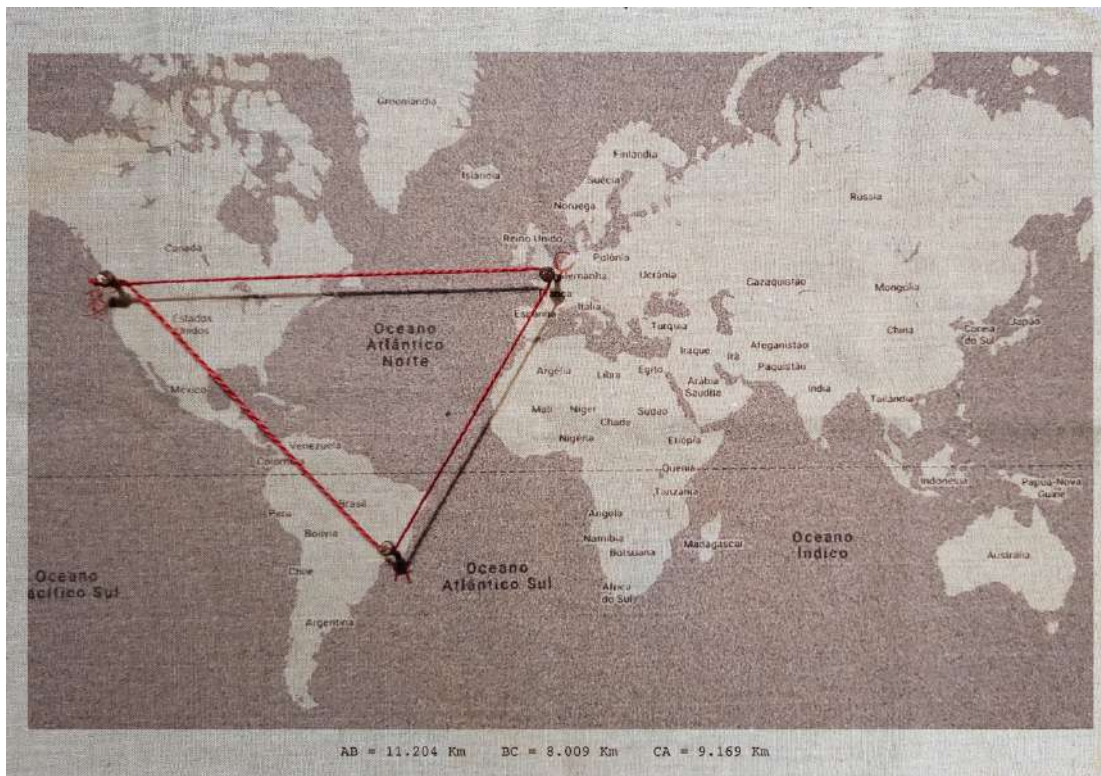


Figura 25: A geometria do afeto, serigrafia sobre linho, pregos e fio de lã. 50x70cm.

Fonte: Acervo pessoal.

Com esse trabalho entendi que, por vezes, o resultado de uma experimentação pode ir além do artefato poético que a consolida naquele momento. Enquanto projeto, Astrolábio pode, por exemplo, propor dinâmicas através das quais as pessoas envolvidas sejam convidadas a traçarem a geometria de seus afetos, reconectando-se a eles ao cartografar as linhas que os unem.

3.2 Sobre mares, caminhos e pedras

Percebemos, *Cadu* e eu, que era hora de ampliar o campo de observação e coleta, estendendo-o às ruas próximas. Considerando as restrições impostas pela pandemia estabelecemos o perímetro dentro do qual trabalharia, partindo da casa onde moro e se estendendo à Vila Hípica do Jockey – onde corro. Velas ao mar, saí em busca de algo que me encontrasse. A vila Hípica do Jockey é quase um não lugar. Um parêntesis de paz em meio ao caos urbano. Nela crianças ainda brincam de amarelinha, jogam futebol na rua, entre galinhas e gatos. *Hefestos* forjam ferraduras e cavalos são banhados todas as manhãs. Um lugar fora do tempo, como as cidades invisíveis de Ítalo Calvino.

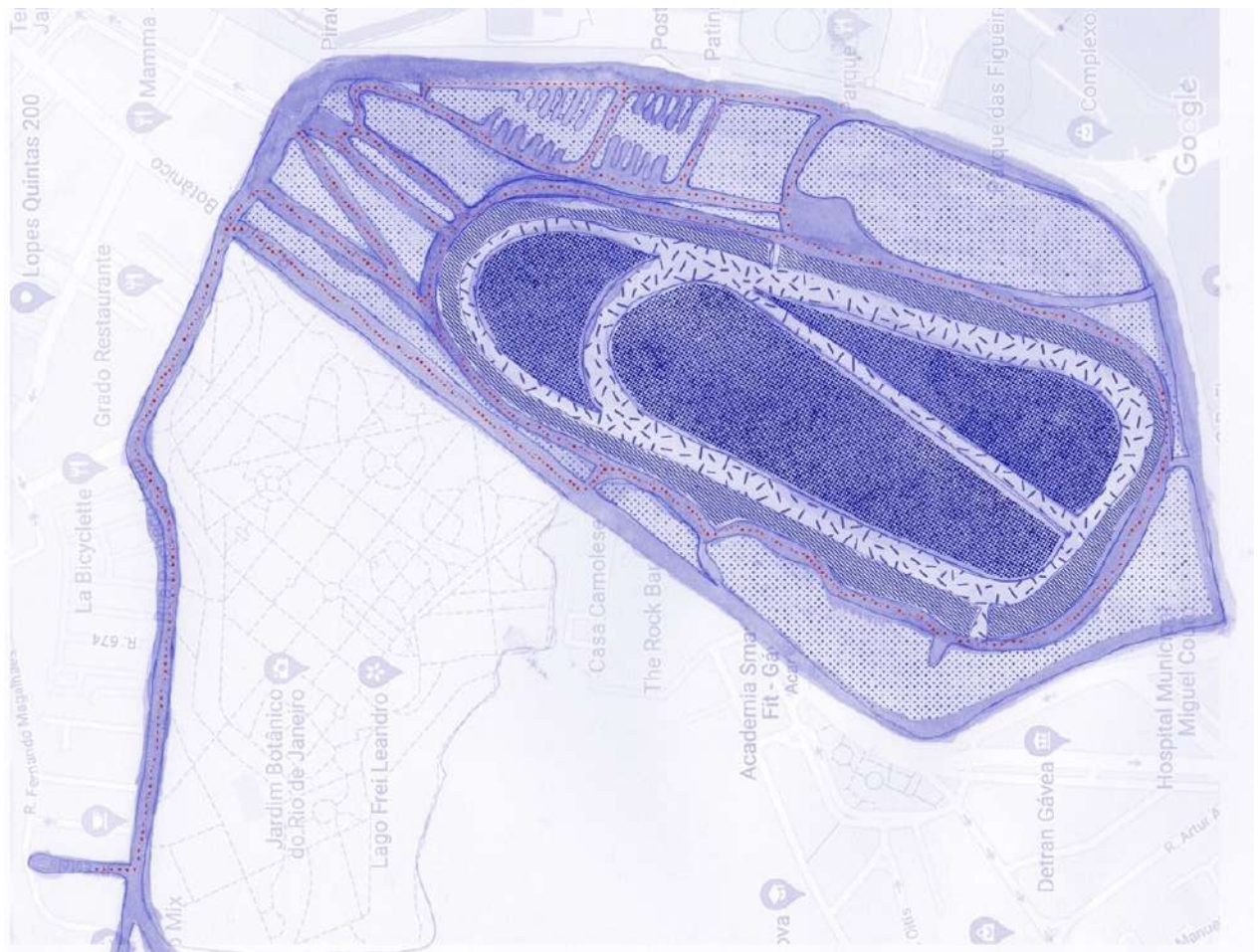


Figura 26: **O mar** – percurso estabelecido entre a Rua Estela no Horto e a Vila Hípica do Jockey de dentro do qual os elementos utilizados nos experimentos emergiram.

Fonte: Acervo pessoal.



Figura 27: Fotografias que fiz da Vila Hípica.
Fonte: Acervo pessoal.

Trabalhar com materiais colhidos do entorno não é uma prática incomum no meio da arte. Durante os anos em que viveu em Nova Iorque, entre 1954 e 1964, Rauschenberg estabelecia um percurso em torno de seu ateliê no qual encontrava os fragmentos com os quais construiria o que veio a chamar de *Combines*, o termo designa uma série de obras que unem aspectos da pintura e da escultura, borrando as fronteiras entre essas categorias. Seguindo a trilha aberta por Marcel Duchamp com seus *ready-mades*, a série *Combines* ressignifica objetos comuns agenciando com maestria os *deslocamentos associativos* através de *potências de contato* que conectam objetos e materiais de origem as mais diversas, inserindo-os no espaço da arte. Um dos exemplos mais conhecidos de *combine* é a obra *Monogram*⁴⁴, onde sobre uma “tela” colocada na horizontal, repousa um bode empalhado que traz um pneu em volta da cintura. A aparente aleatoriedade na união dos fragmentos é desmentida pelo longo processo de maturação da obra, que passou por três estágios até que chegasse à sua versão final. O impacto produzido pelas combinações propostas por Rauschenberg balançou os paradigmas da arte naquele momento⁴⁵.



Figura 28: *Monogram*.

Fonte: Acervo pessoal.

⁴⁴ Disponível em <https://www.rauschenbergfoundation.org/art/art-context/monogram> . Acesso em: 08 fev. 2022.

⁴⁵ Para melhor conhecer a trajetória do artista, recomendo o documentário da BBC *Robert Rauschenberg - Pop Art Pioneer*, disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=yELmPbQNx9M&t=2s>

Por sua vez, em seu projeto *Asterisms*⁴⁶ (Museu Guggenheim, Berlim, 2012), o artista mexicano Gabriel Orozco apresenta instalações nas quais reúne objetos encontrados em um campo de futebol próximo a sua casa em Nova Iorque e nas areias da baía de California Sur. Na parede ou em vitrines, pedaços de metal, vidro, papel higiênico, pedras e outros materiais, convivem em uma nova harmonia proposta pelo artista. Embora tanto Rauschenberg quanto Orozco trabalhem com materiais do entorno – muitas vezes destinados ao descarte, em Orozco os objetos não se tocam, não se fusionam, e é precisamente dessa *potência de contato*, em que a ausência do toque, cria uma proximidade ‘classificatório/poética’ entre os destroços, que emana a polifonia da obra.



Figura 29: *Sandstars* (2012).

Fonte: Disponível em <https://www.guggenheim.org/artwork/30591> .

Estimular os alunos a desenvolverem novos modos de olhar, capazes de produzir o estranhamento necessário sobre objetos cotidianos a partir do qual possam estabelecer *deslocamentos associativos* que levem à criação de objetos/imagens que passarão a ocupar um lugar no mundo *a partir da conexão estabelecida por eles*, constitui o cerne da minha prática docente.

⁴⁶ Disponível em <https://multiplosdearte.wordpress.com/2012/08/29/gabriel-orozco/> . Acesso em: 08 fev. 2022.

3.3 A linguagem das pedras

If you hold a stone,
Hold it in your **head**⁴⁷,
If you feel the weight
You'll never be late
To understand.

Caetano Veloso em *If You Hold a Stone*.

Sempre gostei de pedras, trago-as de cada lugar por onde passo. Nos primeiros dias de navegação me deparei com pedras portuguesas soltas, excluídas da calçada, fosse pela chuva ou pelo crescimento das raízes das árvores que disputavam o mesmo espaço. Colhi algumas por puro fascínio, ainda sem saber o que fazer com elas. Deslocadas de seu contexto original, as pedras começaram a falar. O primeiro movimento de aproximação entre nós aconteceu no processo de banhá-las e esfregar-lhes as faces retirando toda a poeira e demais resíduos. Algumas preservavam restos de cimento, revelando a memória de um outro lugar, outro pertencimento, outra vida. Assim como no caso dos outros materiais com os quais vinha trabalhando, o fato de já terem cumprido sua ‘função primeira’, estabelecia certa cumplicidade entre nós. Além disso, sua origem d’além mar se identificava com a minha. Éramos ambas estrangeiras, criando raízes longe de nosso lugar de origem. Afora isso, reza a lenda que as pedras portuguesas eram utilizadas para dar lastro às caravelas que atravessavam o atlântico trazendo toda a sorte de mercadorias, inclusive seres-humanos!



Figuras 30 e 31: As pedras lavadas.

⁴⁷ Na minha lembrança a letra desta canção era como está escrito acima, depois verifiquei que a palavra correta é *hand*, mas, como esta versão se adequa perfeitamente ao contexto aqui apresentado, preferi mantê-la.

Fonte: Acervo pessoal.

3.3.1 Crisálida

Pedras portuguesas são fragmentos que só se realizam junto a outros – unidas propõem caminhos. Isoladas, continuam sendo parte de uma história, mas nunca seu todo. Expulsa de seu lugar de origem pela ação do tempo e a falta de cuidado, uma das pedras coletadas sofre novo desvio de rota, encontrando lugar não mais no chão, mas na parede. Suspensa em posição improvável, torna-se um acontecimento em si. Vira pedra em cativado, pedra de estufa, isolada em um parêntese temporal para descobrir-se em sua individualidade. Como corais urbanos, alguns restos do cimento que a conectava a suas companheiras de calçada permaneceram incrustados nas laterais. Entretanto, um olhar atento perceberia que, embora cristalizada em seu momento crisálida, pequenas secreções douradas parecem brotar do cimento. Seriam um sinal de que o processo de transformação avança? Um aroma metálico se mistura ao cheiro do sargaço e às marcas do mar onde viveu.



Figura 32: **Crisálida** – pedra portuguesa, retalhos de folhas de ouro sobre base de celulose. 6x4x5 cm – aproximadamente.

Fonte: Acervo pessoal.

Tenho grande interesse por práticas que se aproximam da arqueologia, por isso encontrei no artista plástico Marcelo Moscheta um aliado. A relação que ele estabelece com as pedras e seus deslocamentos, me diz que não estou sozinha nesse fascínio. Em *Deslocando Territórios* (2011), instalação feita a partir de pedras colhidas na fronteira do Brasil com o Uruguai, Moscheta as organiza criando colunas e linhas imaginárias sobre o piso. Identificando a localização exata de cada rocha e misturando-as depois, o artista borra as linhas da fronteira entre os dois países. Como Francis Alÿs em *Green Line*, o artista propõe uma reflexão sobre a arbitrariedade das divisões políticas da terra. No entanto, enquanto Alÿs evoca a fisicalidade de uma linha cruel e invisível inscrita na alma de cada cidadão, independente do lado em que se encontre, o apagamento proposto por Moscheta parece aproximar os dois países.



Figura 33: Deslocando Territórios (2011).

Fonte: Acervo pessoal.

Já em *Arrasto*⁴⁸ (2015) o artista coleta rochas, argilas, areias e minerais diversos das duas margens do rio Tietê: “flertando com a arqueologia, geologia e o ciclo do Bandeirantismo Paulista, ele compõe um armazém de memórias particulares, relatos para um pequeno museu de curiosidades que compartilham

⁴⁸ Disponível em <https://www.marcelomoscheta.art.br/Arrasto-Memoria-Submersa-Ou-Retida-Nas-Margens-Do-Rio-Que-Corre-Para> . Acesso em: 10 fev. 2022.

cada qual, o seu lado do leito fluído” (ANJOS, 2017, n.p.)⁴⁹. Todas as proporções guardadas, sinto que trabalhos como estes dialogam com meu pequeno gesto como se o autorizassem.

3.3.2 A memória da pedra

Em uma outra tentativa de aproximação tentei retomar a experiência do toque, buscando apreender e registrar a presença da pedra através do tato. Utilizando o carbono como meio de registro fui envolvendo a pedra em minhas mãos. À medida em que a envolvia ela se inscrevia no papel, produzindo uma memória colhida através do contato físico.



Figura 34: Quando envolta por uma folha de baixa gramatura, a pedra se dissolveu em um registro bidimensional no qual suas faces se misturam.

Fonte: Acervo pessoal.

O registro obtido com o uso da folha mais encorpada gerou um volume – construído *a partir* dessa memória, uma pedra sem pedra, espécie de montanha feita de ausência e mar. Gosto de imaginá-la imensa, oca e silenciosa dentro de um espaço expositivo, alçada efetivamente à categoria de montanha dentro da qual habita um vazio pleno de si.

⁴⁹ Disponível em: <https://www.galeriavermelho.com.br/pt/artista/8086/marcelo-moscheta/textos>
Acesso em: 10 fev. 2022.



Figura 35: **A memória da pedra** – carbono sobre papel. 15x7x12cm.

Fonte: Acervo pessoal.

Meses depois de ter produzido este experimento encontrei este trecho escrito por Marcelo Moscheta a respeito de seu trabalho e com ele mais uma confirmação de que nunca estamos sós.

Nesse espaço/tempo da obra, habitam os fantasmas, subtraídos de folhas de papel carbono, transferidos para outras superfícies, migrantes por excelência de uma paisagem igualmente cambiante. Evocar uma presença através de uma ausência é fazer um exercício de construção através de contraposições – e essa é minha forma de pensar o fazer artístico. O lugar geométrico do eu, como diria Ítalo Calvino, repousa na intersecção entre a linha do horizonte – a paisagem – e a linha vertical contida nela – meu corpo. Desse cruzamento, resultam as medidas necessárias para se construir um espaço/obra pautado na paisagem como referência para o eu (MOSCHETA, 2015, n.p.)⁵⁰.

⁵⁰ Disponível em <https://www.marcelomoscheta.art.br/anotacoes-sobre-desejos-classificatorios-e-outros-incomodos-criativos> . Acesso em: 8 fev. 2022.

Aqui é importante observar que, à exceção de três ou quatro nomes, todos os artistas trazidos para dialogar com os experimentos foram conhecidos *a partir deles*, na troca com meu orientador e, eventualmente, com amigos. Trago este fato em evidência porque reitera a importância de um tipo de aprendizado que se opere *a partir da experiência* do estudante. Mergulhando em minha poética conheci artistas de um modo completamente diferente do que acontece quando se faz um curso de História da Arte nos moldes tradicionais, em que o saber é recebido passivamente, numa enxurrada de informações que deslizam sobre nós, como a água de um banho. De fato, a capacidade de reter e incorporar suas trajetórias e ações é muito maior na medida em que nos chegam através da busca genuína provocada pelo experimento. Trabalhar com os estudantes a capacidade de pesquisar *a partir daquilo que produzem* não apenas tem o poder de reavivar a curiosidade como o de fazê-los desenvolver autonomia em suas buscas, de modo que possam ir além daquilo que é oferecido nos mecanismos de pesquisa e indexação aos quais ficam aprisionados.

3.3.3 *The Golden Mean* ou o caminho das pedras

O artista plástico Guto Lacaz cunhou um termo do qual gosto muito: *convivência lúdica*. Sua prática consiste em deslocar objetos cotidianos de seu contexto, trazendo-os para a rotina do ateliê. Nesse novo contexto eles são observados a partir de outros pontos de vista, revelando propriedades poéticas que passam despercebidas quando presos às áreas da casa às quais se destinam⁵¹. Embora ainda não conhecesse o termo, pratiquei-a ao deixar as pedras sobre a bancada do estúdio para melhor ouvi-las. Buscando modos de registrar o que tinham a dizer, lembrei da monotipia, processo de impressão analógico pelo qual nutro especial afeto. Testemunho direto de uma superfície, essa técnica encerra em si um caráter singelo e ao mesmo tempo desconcertante. O cheiro, a untuosidade da tinta e o barulho que faz quando solta da matriz, aderindo à leveza do papel que a acolhe, produzem em mim um sentimento de pertencimento e reencontro difícil de pôr em palavras.

⁵¹ Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=S70N3xS9fnA> . Acesso em: 8 fev. 2022.

Caminhei então com uma das pedras sobre o papel de arroz, de modo que deixasse um rastro, uma pegada, registrada através da impressão sucessiva de cada uma de suas faces. Tendo vivido seu momento crisálida, a pedra recuperou a capacidade de construir caminhos, criando em sua jornada uma calçada de uma pedra só – o percurso de cada um em direção ao seu lugar de realização. Ao longo da estrada, algumas pegadas deixam um rastro brilhante que alude àqueles pequenos momentos em que a Graça nos visita, apontando o rumo a ser seguido. *The Golden Mean*, estado de equilíbrio e harmonia, no qual “todo exagero é contrário ao fim proposto”⁵².

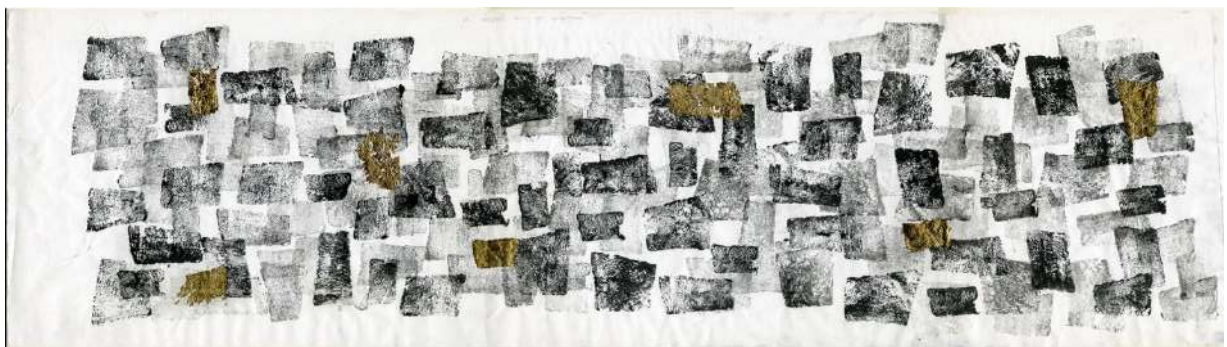


Figura 36: *The Golden Mean* ou *o caminho das pedras* – monotipia com tinta de impressão e folhas de ouro sobre papel de arroz. 0,25x1,20m.

Fonte: Acervo pessoal.

O uso do preto sobre superfícies translúcidas me aproximou da série de monotipias produzida por Mira Schendel nos anos 1960⁵³. A singeleza e a profundidade desses trabalhos tocam o âmago do meu ser. O misto de delicadeza e potência que marca o processo de trabalho da artista, assim como sua relação com os materiais, são exemplos que cultivo como metas. Segundo Paulo Venâncio Filho, curador da mostra *Sinais*, realizada no Museu de Arte Moderna de São Paulo em 2018, seu “interesse pelo tênue, pelo ínfimo, pelo sutil” (FILHO, 2018, p. 38) se reflete no modo como se aproxima dos materiais. Mira entende que a matéria deve ser apropriada de modo não hostil, mas passível de provocação. Através de uma escuta ativa, ela cria um diálogo no qual se deixa impregnar e transformar por estes, que, desse modo, tornam-se quase “coautores” do trabalho.

⁵² Cresci ouvindo meu avô materno dizer essa frase.

⁵³ Disponível em https://mam.org.br/storage/2018/06/Mira_cat_vale.pdf.



Figura 37: *Sem título* (da série *Aaaa*, 1960).

Fonte: Disponível em https://mam.org.br/storage/2018/06/Mira_cat_vale.pdf

Essa abordagem nos remete aos sucessivos movimentos de distanciamento e aproximação propostos por Didi-Huberman, vinculando-os ao tempo da experiência de que fala Larrosa. A investigação curiosa e permeável da materialidade é um caminho que nos conecta a nossa própria poética, criando um espaço-tempo do qual podem emergir transformações de natureza existencial. Nesse mundo hiperconectado, criar este tempo no espaço de sala de aula é fundamental. Aqui, mais uma vez, a troca de saberes entre as gerações ganha um lugar de destaque. Não se pode pedir a jovens que já nasceram conectados que estabeleçam estes lugares sozinhos.

3.3.4 O mundo na pedra

Seguiram-se dias de calma, tudo quieto, parado, só o barulho da água lambendo o casco confirmava a passagem do tempo. Foi nessa deriva que percebi que as manchas deixadas pelo carbono na superfície de uma das pedras evocavam uma paisagem náutica, como aquelas produzidas por William Turner. Tentei trazer de volta os ventos, abri o odre e fui em busca da imagem que tinha ‘visto’. Encontrei o quadro e tentei sem sucesso, inscrevê-lo na pedra. Transferência de imagem, cianotipia, nenhum processo conseguiu dar conta da tarefa. O único modo que

encontrei de fazê-lo foi digitalmente, mas o resultado obtido era a imagem de uma pedra na qual *se inseriu* uma imagem. Diante disso abandonei a empreitada.



Figuras 38 e 39: A pedra azulada pelo carbono e a imagem que escolhi para tentar inscrever na pedra.
Fonte: Acervo pessoal.



Figura 40: Tentativa do processo de inscrição na pedra através de transferência de imagem e cianotipia sem sucesso. Apenas digitalmente consegui, mas não era o que buscava.
Fonte: Acervo pessoal.

Dias depois, quando as águas finalmente voltaram a se mover, em um momento de meditação aeróbica, avistei à bombordo um cardume de pedras presas ao chão por onde navegava. Perplexa, percebi que continham as imagens que eu antevira na pedra que guardava comigo. Como um átomo que encerra em seu interior todo o cosmo, dentro daquelas unidades mínimas os horizontes retratados por Turner se descortinavam, um a um, diante dos olhos. O acúmulo de sedimentos nos pequenos desníveis da pedra interagiu com os tons originais de cada uma, criando as paisagens. Para que não fugissem, fotografei-as. Durante muito tempo considerei acrescentar algo a essas imagens. Tentei desenhar sobre elas, inserir elementos de modo a “completar” a paisagem, até que entendi que já estavam prontas. A natureza as desenhara, e nesse caso, meu trabalho fora tão somente colhê-las e mostrá-las ao mundo. Na ocasião, a potência de contato que melhor atendia ao meu propósito era a fotografia, pura e simples, ou seja, do mesmo modo que há trabalhos que consideramos concluídos antes que estejam, há outros que consideramos incompletos quando na verdade já estão prontos.



Figuras 41 e 42: **O mundo na pedra** – fotografias impressas sobre papel de algodão.

Fonte: Acervo pessoal.



Figura 43: **O mundo na pedra** – fotografia impressa sobre papel de algodão.

Fonte: Acervo pessoal.

Certa vez, conversando com a artista gaúcha Letícia Lopes⁵⁴, ela mencionou que utilizava a fotografia como base em alguns de seus quadros, mas que era importante que essas imagens não tivessem uma definição muito alta porque de outro modo, não haveria espaço para que ela as penetrasse, encontrando ali o que buscava. E, de fato, fotografias granuladas, desfocadas, imagens em baixa definição ou mesmo impressos de qualidade precária, têm uma membrana de encantamento que os envolve. Interessante essa ideia de imagens penetráveis. Como as paisagens de Turner, os desenhos das pedras assim o são: um convite para que o leitor suba a bordo, tornando sua a minha viagem.

3.3.5 A intimidade da pedra

No Sertão a pedra não sabe lecionar,
e se lecionasse, não ensinaria nada;
lá não se aprende a pedra: lá a pedra,
uma pedra de nascença, entranha a alma.

⁵⁴ Disponível em <https://www.premiopipa.com/leticia-lobes/>.

Trecho do poema *A educação pela pedra* de João Cabral de Melo Neto – 1966 ⁵⁵

O período de convívio intenso com meia dúzia de pedras portuguesas me acrescentou muito. Criamos uma relação de pertencimento mútuo, de intimidade, que só ocorre quando se passa longo tempo em contato profundo com algo ou alguém. Através do olhar, do pensamento e do toque, os movimentos de aproximação e afastamento nos uniram, me ensinando mais do que toda a teoria que absorvi ao longo do processo. Nos tornamos companheiras de estrada.

Nesse bailado que construímos juntas, as pedras viraram escultura, molde, carimbo e tela. Me abrir a um tempo de convívio amplo com um objeto aparentemente aleatório reiterou a ideia de que tudo que há no mundo é polissêmico e potencialmente interessante. Podemos aprender com qualquer coisa, desde que estejamos permeáveis à troca. Embora escolhas impostas possam gerar bons frutos, entendo que a escolha daquilo com que vai se dialogar pode também partir daquele que vai fazê-lo. Na medida em que o professor agencia as referências técnicas e históricas *a partir* do objeto/tema/técnica escolhido pelo estudante, maiores são as chances de que sejam assimiladas e realmente *absorvidas* por estes.

Desse diálogo também emergiu uma reflexão acerca da relação entre individualismo e singularidade: se por um lado o caráter individualista embutido no conceito de autoria reflete um aspecto narcísico da sociedade, por outro sua diluição total apaga a ideia de singularidade. Pensando *com e através* das pedras, consegui estabelecer uma diferença clara entre ambos: somos indivíduos singulares, organizações específicas de átomos e moléculas capazes de gerir conhecimento, emoção e criação de modo único, mas, como acontece na calçada, essa singularidade se constrói *a partir* do coletivo e só se realiza na interação com o outro. Ao se construir em oposição à ideia de coletivo, o individualismo autoral isola o autor em um olimpo. Já a ideia de autoria quando pensada em termos de singularidade o integra ao meio em que vive.

⁵⁵ In: MELO NETO, João Cabral de. *Obra completa: volume único*. Org. Marly de Oliveira. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994. p. 338 (Biblioteca luso-brasileira. Série brasileira).

3.3.6 Sonhando pedras

Pra que tanto céu?
 Pra que tanto mar?
 Pra quê?
 De que serve esta onda que quebra
 E o vento da tarde?
 De que serve a tarde?
 Inútil paisagem.

Trecho da canção *Inútil Paisagem* de Aloysio de Oliveira e Tom Jobim, 1964.

Recolhi a âncora e continuei viagem. Seguiram-se dias em que a neblina de tão baixa impedia que se visse com clareza qualquer paisagem. Naveguei em círculos, enclausurada na desesperança de um futuro possível. Buscando algum movimento que me devolvesse os horizontes, comecei a brincar com as pedras que tinha a bordo, empilhando-as como fazem os andarilhos ao longo dos rios. Como se pode ver, o curioso equilíbrio entre elas desafia as probabilidades, porém lá estão, umas sobre as outras...



Figura 44: Monotipia sobre papel de arroz.

Fonte: Acervo pessoal.

Parecem pedras, têm o volume e a forma dos seixos arredondados pelo contato constante com a água. No entanto um olhar atento é capaz de perceber que

foram inscritas *diretamente* sobre o papel. Como seria possível fazê-lo, uma vez que o caráter curvo desse tipo de pedra impediria a impressão de qualquer uma das faces?

Se, nos movimentos anteriores, os experimentos lidam com a materialidade da pedra, enaltecendo-a, subvertendo-a, registrando-a ou retirando dela aquilo que ninguém mais vê, aqui trata-se de inventar a pedra, construí-la. A partir de batatas carimbadas sobre o papel criei pedras que existem para além das leis da física, como um testemunho impresso do imponderável. Mergulhar na maciez de pedras inventadas aqueceu a jornada, abrindo novas possibilidades.

O fato de inventar um elemento da natureza remete ao trabalho *Pedra que Cede*, de Gabriel Orozco⁵⁶. Nele o artista cria uma pedra em material maleável que tem o peso de seu corpo. Nesse movimento, Orozco se torna pedra e, ao rolar pela cidade vai absorvendo os relevos do caminho. Duas pedras sonhadas que em sua maciez assumem formas e papéis diferentes, guardando em comum apenas o gesto de dar concretude à imaginação.

3.3.7 Pedra cosmos

Tu ris, tu mens trop
 Tu pleures, tu meurs trop
 Tu as le tropique
 Dans le sang et sur la peau
 (...)
 Quem me enfeitiçou
 O mar, marée, bateau,
 (...)
 Já é madrugada
 Acorda, acorda, acord' accord, d'accord, d'accord...

Trechos da canção *Joana Francesa* de Chico Buarque, 1973.

Nas noites quentes, deitar-se no convés e sentir a via láctea derramar sobre si no doce embalo das ondas fatalmente nos leva a devaneios estelares: somos fractais de uma fonte primordial – *unidades ecológicas*⁵⁷ constituídas por outras *unidades ecológicas* que habitam a imensa *unidade ecológica* a quem chamamos

⁵⁶ Disponível em <https://www.moma.org/audio/playlist/240/3087> .

⁵⁷ Cf. Maturana (2014).

Gaia, e que, por sua vez, está inserida na *unidade ecológica* conhecida como Sistema Solar e por aí vai. Hoje sabemos que os microrganismos são uns dos grandes responsáveis pela vida na Terra. Foram eles que, ao interagir com as rochas criaram reações químicas capazes de desmanchá-las dando origem a um pó orgânico-mineral no qual a vida pôde florescer, a terra. Eles aparecem no cheiro da chuva ou de um livro velho, estavam aqui muito antes de nós e continuam nos mantendo vivos a cada dia. Embalada por essa deriva cósmica, adormeci no convés. Ao longo da noite, esquecidas sobre a mesa, as batatas registraram aquela imensidão em uma galáxia fúngica⁵⁸, um testemunho discreto e passageiro de que, *de fato*, as estruturas se repetem no micro e no macrocosmo.

Diante da natureza efêmera daquela situação, tornava-se imprescindível interromper sua trajetória biológica para habitá-la. Novamente a fotografia, essa lâmina capaz de retirar uma fina fatia do tempo de seu fluxo, era a *potência de contato* necessária para tal, porém não era suficiente para me permitir adentrá-la. É *o tempo do desenho* que nos faz mergulhar naquilo que se vê, e é a partir da intimidade gerada por esse mergulho que nos tornamos capazes de *habitar* o que nos cerca.

⁵⁸ Para conhecer melhor o universo dos fungos: https://www.youtube.com/watch?v=ZGEHxiWo_Y.



Figura 45: **Pedra cosmos** – guache branca e ouro sobre fotografia impressa em papel de algodão.
Fonte: Acervo pessoal.

Muitos dos processos apresentados até aqui dialogam com a artista letã Vija Celmins⁵⁹. Em *Untitled (Desert-Galaxy)*⁶⁰ 1974, por exemplo, ela busca apreender e relacionar, através do desenho, as imagens de uma galáxia e de um deserto. Celmins também entende o desenho como um meio de apropriação de algo, como se através do ato meticuloso de desenhar, fôssemos capazes de tomar posse do espaço representado. No trabalho *To Fix the Image in Memory 1977–82*⁶¹, ela cria cópias perfeitas de pedras que trouxe do Novo México. As esculturas parecem ter como um dos principais objetivos o desejo de consolidar na artista a memória daqueles objetos, ao mesmo tempo em que convida o espectador a um olhar pausado e igualmente minucioso sobre cada pedra e seu duplo.

⁵⁹ Disponível em <https://www.tate.org.uk/research/publications/tate-papers/14/dust-and-doubt-the-deserts-and-galaxies-of-vija-celmins> .

⁶⁰ Disponível em <https://www.tate.org.uk/art/artworks/celmins-untitled-desert-galaxy-ar00162> .

⁶¹ Disponível em <https://www.moma.org/collection/works/100210> .



Figura 46: *To Fix the Image in Memory* (1977–82).

Fonte: Disponível em <https://www.moma.org/collection/works/100210>

Sobre a obra acima, a artista diz que:

Tive a ideia dessa peça enquanto caminhava no norte do Novo México pegando pedras, como as pessoas fazem. Eu as trazia para casa e guardava as boas. Notei que guardei muitas que continham galáxias. (...) Eu as coloquei no parapeito da janela. Eu as alinhei. E, finalmente, elas formaram um conjunto, uma espécie de constelação. Eu desenvolvi então o desejo de tentar colocá-las em um contexto de arte. Meio que zombando da arte, mas também com o intuito de afirmar o ato de fazer: o ato de olhar e fazer como um ato primordial da arte.⁶²

Muitos são os artistas que trazem em seus trabalhos questões que envolvem a relação micro/macrocósmos. O fotógrafo e professor de genômica e bioquímica da Universidade de Medicina francesa Antoine Bridier-Nahmias, por exemplo, criou a série *Medical Contamination*⁶³, na qual registra lâminas contendo mofos, bactérias e leveduras que interagem de modo aleatório criando imagens que, ao serem alçadas a categoria de experimentação artística, nos deixam perplexos diante da magnitude desse microcosmo.

⁶² Tradução Livre. Texto original: “I got the idea for this piece while walking in northern New Mexico picking up rocks, as people do. I’d bring them home and I kept the good ones. I noticed that I kept a lot that had galaxies on them. (...) I put them on windowsills. I lined them up. And, finally, they formed a set, a kind of constellation. I developed this desire to try and put them into an art context. Sort of mocking art in a way, but also to affirm the act of making: the act of looking and making as a primal act of art”. Disponível em <https://www.moma.org/collection/works/100210>. Acesso em: 8 fev. 2022.

⁶³ Disponível em <https://magical-contamination.tumblr.com/>.



Figura 47: *Medical Contamination.*

Fonte: Disponível em <https://magical-contamination.tumblr.com/> .

Entender a experimentação plástica como um lugar a partir do qual novas visões de mundo podem ser construídas nos permite apresentar aos alunos cosmovisões que tenham como perspectiva o equilíbrio da biosfera, propondo reflexões em torno de modos de produção e consumo que se traduzam numa maior equidade entre os seres humanos, assim como entre eles e o planeta.

3.4 Do azul e da luz

Tem muito azul em torno dela
Azul no céu azul no mar
Azul no sangue à flor da pele
As mãos de rosa de Iemanjá

O pé da Índia a mão da África
O pé no céu a mão no mar

Trecho da canção *Blues* de Caetano Veloso, 1981.

Comecei minha vida profissional como fotógrafa e laboratorista numa época em que o universo digital ainda estava longe de abraçar a linguagem. Com o tempo o design acabou se sobrepondo como ganha-pão, pois era uma atividade na qual tinha mais facilidade de negociar com o outro, ceder à vontade alheia. Mantive a fotografia como um projeto artístico pessoal, sem jamais lhe dar a atenção devida, mas guardo comigo o prazer das inúmeras horas que passei dentro de um quarto

escuro vendo emergir imagens construídas pelo diálogo entre a luz e as soluções alquímicas.

Embora tenha saudades desse tempo, trabalho bem com a fotografia digital e tangencio o prazer que descrevi acima quando trato imagens no *Lightroom* – com a vantagem de saber que nenhum gesto ali é irreversível. No entanto, não posso deixar de observar que a fotografia digital, embora tenha acrescentado inúmeras possibilidades ao ato de fotografar, nos roubou *o tempo da espera*, o intervalo entre apertar o disparador e ver o negativo revelado. Saber conviver e até apreciar o intervalo habitado pela incerteza latente que paira entre a impossibilidade de se repetir o ato e a confirmação de seu resultado, positivo ou não, constitui um aprendizado precioso ao qual as novas gerações dificilmente terão acesso. Por isso é tão importante abrir espaços para a prática de atividades analógicas em aula.

Não tenho dúvidas de que a *busca desse tempo perdido* foi o que me levou à cianotipia. Nunca havia trabalhado com *blueprints*, mas sabia que o processo me devolveria o aspecto alquímico do qual sentia falta, além de me trazer de volta esta mistura de vertigem e tesão presentes no hiato entre ação e resultado: nessa técnica, muitas são as variáveis e poucos os controles, de modo que toda imagem, por mais planejada que seja, é sempre uma surpresa. Mergulhei fundo nessa imensidão azul.

Mas afinal, o que é a cianotipia?

Em 1842, quando buscava uma técnica eficiente e barata para imprimir mapas celestes, o astrônomo inglês Sir John Herschel descobriu a cianotipia. Também conhecida como *Blueprint*, ela foi o primeiro processo de impressão fotográfica a não utilizar a prata como base e seu baixo custo fez com que fosse utilizada até os anos 1960 para impressão de plantas de arquitetura. Quimicamente falando, trata-se da mistura de 2 compostos de ferro, o Citrato Férrico Amoniacal e o Ferricianeto de Potássio que juntos tornam-se fotossensíveis. Quando exposta à luz ultravioleta a mistura adquire o tom de azul conhecido como Azul da Prússia. Pode-se sensibilizar substratos tais como papel ou tecido, pincelando-se o líquido sobre estes. Uma vez secos, sobrepõe-se a eles aquilo que se pretende imprimir – negativo, planta, objeto. A imagem se produz a partir da exposição ou não de determinadas áreas à luz, de modo que, ao lavar-se a base emulsionada, as partes que não interagiram com a luz se dissolvem, permanecendo apenas aquelas que sofreram a reação química.

Embora Sir John Herschel tenha nos dados a técnica, o primeiro livro a ser construído através de um processo fotográfico foi feito por uma mulher. Em *Photographs of British Algae: Cyanotype Impressions* ([1843]1953), a botânica inglesa Anna Atkins utilizou a técnica para catalogar uma quantidade imensa de algas britânicas. Sem a possibilidade de utilizar caixas de luz UV ou cronômetro, o extraordinário resultado obtido por Atkins em suas cianotipias é fruto exclusivo de sua capacidade de conversar com a luz, calculando com extrema sensibilidade os tempos de exposição necessários para a inscrição de cada planta sobre o papel. Como tantas outras mulheres, artistas ou cientista, Anna morreu no ostracismo e seu trabalho só foi redescoberto e valorizado a partir dos anos 1970.



Figura 48: Páginas do livro feito por Anna Atkins.

Fonte: Acervo pessoal.

Hoje a cianotipia pode ser realizada de duas formas. A primeira guarda os princípios originais. Nela, as superfícies sensibilizadas são expostas diretamente à luz do Sol, dialogando com todas as incertezas que decorrem dessa situação. O resultado varia em função do lugar onde o material se encontra – hemisfério Sul ou hemisfério Norte, da época do ano, da meteorologia e da hora do dia em que é exposto. Todas essas variáveis vão pedir tempos de exposição diferentes, ou seja, é, de fato, uma conversa que nos ‘bota’ em contato com a luz do mundo no instante presente. Por isso requer aprendizado e sensibilidade. A outra forma de fazê-lo é bem menos interessante: utiliza-se uma caixa de luz ultravioleta e um cronômetro, reduzindo os riscos e eliminando a aventura. Evidentemente optei pela primeira.

Nasci em uma família de acumuladores e, embora tenha me criado por oposição – passei boa parte da vida me ocupando da organização de documentos de

natureza diversa –, tenho em mim as marcas do colecionismo e um verdadeiro horror ao desperdício de qualquer natureza. Não por acaso, além de pedras, colho também uns matinhos por onde passo. Foi a eles que recorri para começar a conversar com a técnica e entender seus tempos.



Figura 49: Primeiros estudos em cianotipia sobre papel.

Fonte: Acervo pessoal.



Figura 50: **Varridos III** – cianotipia sobre linho cru. 47x78cm.

Fonte: Acervo pessoal.

3.4.1 Varridos

Quando só em um barco, rapidamente se percebe que todas as tarefas são capazes de possuir a mesma grandeza ou banalidade. Tudo depende do comprometimento com o qual as realizamos. Descascar batatas, devanear sob a Via-Láctea ou varrer o convés têm, rigorosamente a mesma importância quando bem feitos. Foi assim que este último se tornou um ritual diário de extrema importância. Gostava da leveza seca que sentia ao tocar aquela mistura de folhas e flores. Percebi então que adquiria uma nova beleza, serena e duradoura. Guardei-a enquanto buscava modos de registrar a paz que me trazia.

Em alto-mar, além da espuma branca, mandam os azuis – dias mais esverdeados, outros acinzentados, não importa, são sempre azuis. Trabalhar os varridos na palheta que me preenchia foi o modo que encontrei de me reconectar com minha ancestralidade alquímica. Inventariar e inscrever sobre o linho a poesia que via em total solidão deu-lhes permanência e me permitiu dividir aquilo que *vi*.

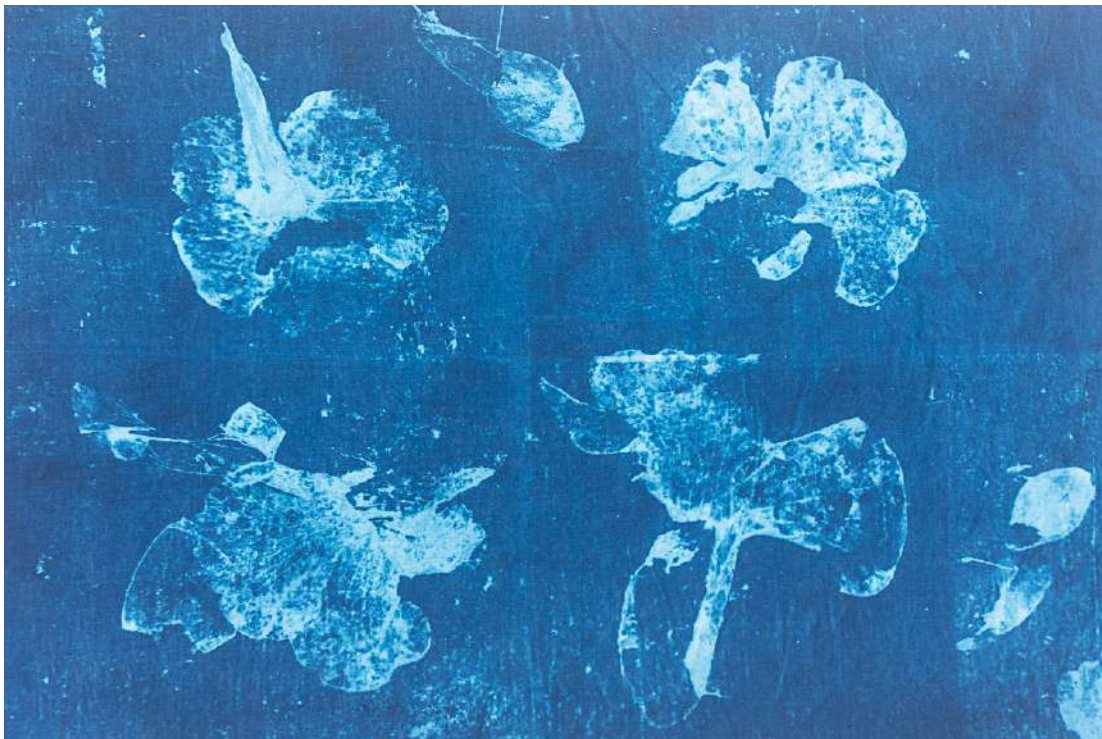


Figura 51: **Varridos I** – cianotipia sobre linho cru. 85x90cm.
Pequenas flores grudadas ao chão se reorganizam sobre o linho em uma nova escala.
Fonte: Acervo pessoal.

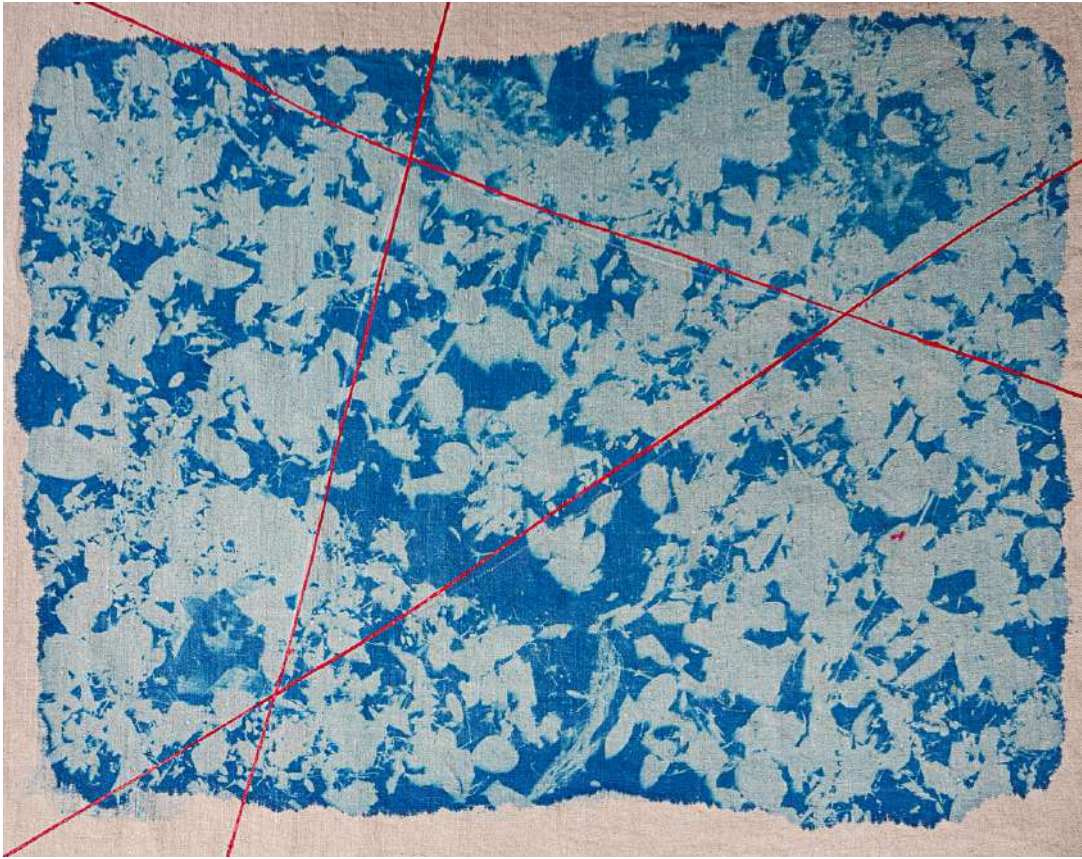


Figura 52: **Tão longe, tão perto** – tinta de tecido e cianotipia sobre linhão. 85x90cm.
As folhas varridas no dia a dia se inscrevem no tecido, dois pequenos visitantes se escondem atrás delas. A “paisagem” é cortada por três linhas vermelhas que ao se cruzarem constroem o mesmo triângulo presente na geometria do afeto.

Fonte: Acervo pessoal.



Figura 53: **O beijo** – cianotipia sobre algodão cru. 85x90cm.

Pequenos pedaços de chão se inscrevem no tecido a partir da luz, no entanto a imagem obtida não constitui um testemunho cru, revelando um ambiente aquático, quase místico, no qual o linho age como uma espécie de sudário onírico.

Fonte: Acervo pessoal.

Estudar uma técnica, conhecê-la, experimentá-la enquanto *potência de contato* capaz de constituir um registro fidedigno ou imaginário foi uma aventura tão intensa quanto aprender uma nova língua. Por isso, acho que trabalhar com os estudantes práticas analógicas que tenham este caráter de imprevisibilidade e surpresa – nem sempre positiva – nos resultados obtidos, é um recurso que estimula a resiliência. Jovens habituados a resolver as questões contando sempre com a possibilidade do *undo*, ação que infelizmente só existe no universo digital, só têm a ganhar com esse tipo de essa experiência.

3.4.2 Xapiri

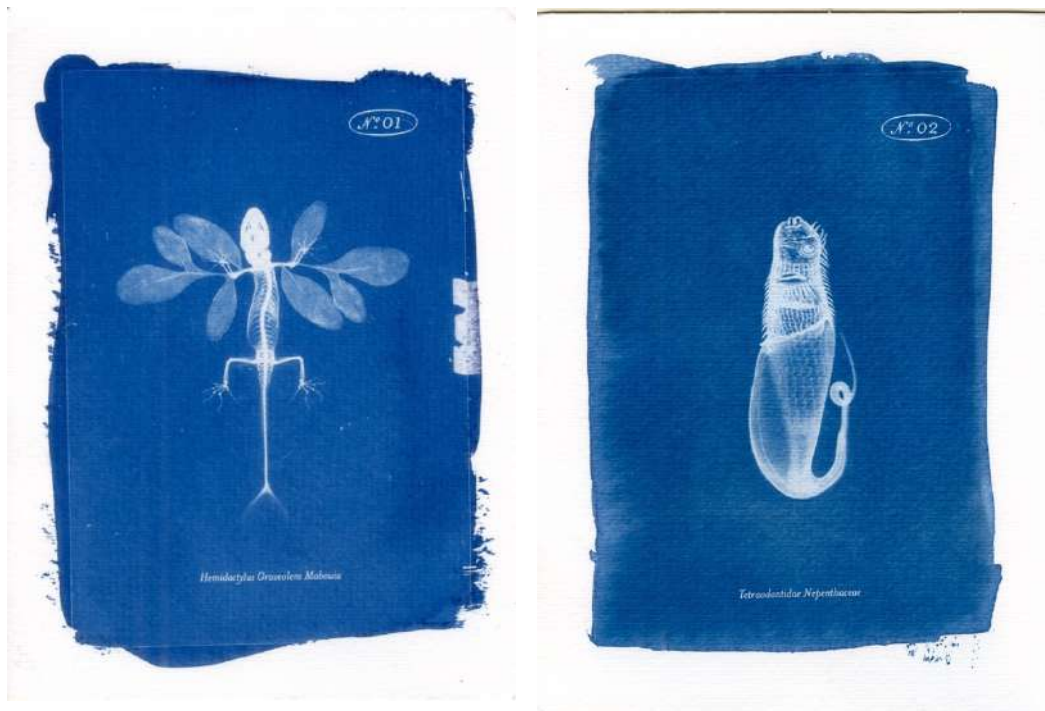
Mesmo em alto mar, nunca estamos sós. Monstros violentos podem vir à tona a qualquer momento – travamos duras batalhas ao longo da jornada. Com o tempo fui percebendo que ao cair da noite, algumas criaturinhas começaram a frequentar o convés. Luminescentes como pequenos vaga-lumes ficavam por ali

farfalhando até que pegasse no sono. Pela manhã desapareciam. Eram tão extraordinariamente lindas que precisava registrá-las, do contrário ninguém acreditaria. Quando nos aproximamos me disseram que sua missão era zelar pela viagem. Desde muito criança vejo pequenos seres que surgem em manchas de um teto mofado, num canto de parede, em algum líquido derramado ou mesmo na rua. Chamam a este fenômeno pareidolia, mas prefiro acolhê-lo como um *agreement*⁶⁴. Guardo com muito carinho os *xapiri* urbanos que encontro. Os *xapiri* nascem da fusão de plantas e bichos. Seus “nomes científicos” pegam emprestado partes da nomenclatura das espécies trabalhadas.

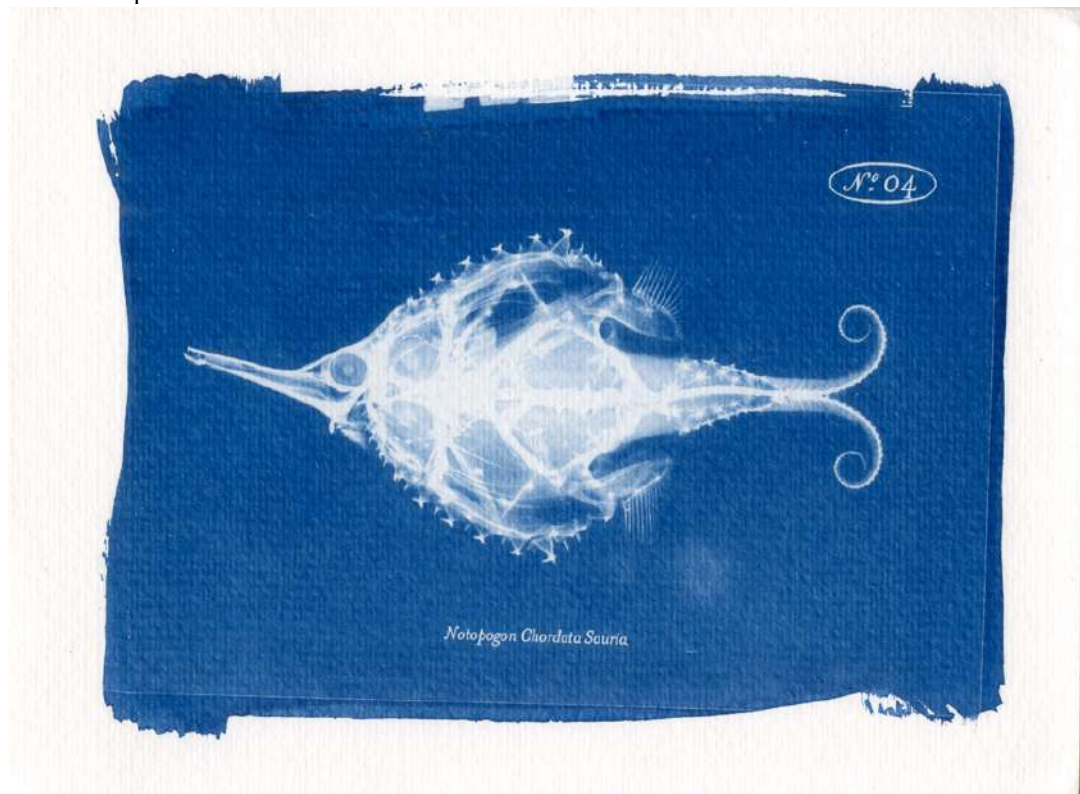
Segundo Kopenawa & Albert (2010), os *xapiri* são:

(...) as imagens dos ancestrais animais *yarori* que se transformaram no primeiro tempo. (...) Quando o sol se levanta no peito do céu, os *xapiri* dormem. Quando volta a descer, à tarde, para eles o alvorecer se anuncia e eles acordam. Nossa noite é seu dia. De modo que, quando dormimos, os espíritos, despertados, brincam e dançam na floresta. Assim é. São muitos mesmo, pois não morrem nunca. (...) São minúsculos, como poeira de luz, e são invisíveis para a gente comum, que só tem olhos de fantasma. Só os xamãs conseguem vê-los. Os espelhos sobre os quais dançam são imensos. Seus cantos são magníficos e potentes. Seu pensamento é direito trabalham com empenho para nos proteger. Porém, se nos comportarmos mal com eles, podem também ficar muito agressivos e nos matar (p. 111).

⁶⁴ Segundo a sabedoria ancestral de alguns povos originários da América Latina os *agreements* são um tipo de sincronicidade constituído por pequenos eventos, por vezes totalmente banais, que funcionam como sinais de que o universo concorda conosco. Uma descrição mais detalhada dos *agreements* pode ser encontrada nos livros de Carlos Castaneda onde o autor narra seu longo convívio como aprendiz de Don Juan de Matus, *brujo* indígena que viveu em Sonora no México.



Figuras 54 e 55: *Xapiri I e II* – cianotipia sobre papel. 15x21cm.
 Fonte: Acervo pessoal.





Figuras 56, 57 e 58: *Xapiri* III, IV e V – cianotipia sobre papel. 15x21cm.

Fonte: Acervo pessoal.



Figuras 59 e 60: *Xapiri* VII e VIII – conjunto de 8 pranchas em cianotipia sobre papel. 15x21cm.

Fonte: Acervo pessoal.

Desde tempos imemoriais, há registros de criaturas fantásticas que dividem conosco a vida na Terra. As quimeras, como são chamadas, têm origem na Grécia durante o século VII a.C., e há muitas versões sobre sua constituição. Mas o mais comum é vê-las descritas como possuindo cabeça de leão, corpo de cabra e cauda de dragão. Com o tempo o termo passou a designar todo monstro fantástico.⁶⁵



Figura 61: Ilustração de uma quimera.

Fonte: Disponível em <https://agro20.com.br/quimera/>

Entre 1573 e 1585, o cirurgião de guerra Ambroise Paré publicou um grande tratado conhecido como *Des monstres et des prodiges*, no qual inventaria as mais variadas criaturas de seu tempo, “aberrações” vistas tanto como sinais de infortúnio quanto da perfeição de Deus. É importante ter-se em conta que para ele, a definição de monstro era muito mais ampla do que a que temos hoje, incluindo todas as criaturas humanas que fugissem da “norma”.⁶⁶ As ilustrações contidas nesse tratado

⁶⁵ Figurativamente ou em linguagem popular mais ampla, o termo quimera alude a qualquer composição fantástica, absurda, monstruosa ou incoerente, constituída de elementos disparatados ou incongruentes, significando também utopia. A palavra quimera, por derivação de sentido, significa também o produto da imaginação, um sonho ou fantasia. Disponível em <https://pt.wikipedia.org/wiki/Quimera>. Acesso em: 17 fev. 2022.

⁶⁶ Vale lembrar que nessa época os seres não se reproduziam, eram “gerados” – a palavra e o conceito de reprodução só aparecem no final do século XVII, e a geração é sempre o resultado de uma criação que, em um estágio ou outro, requer a intervenção direta das forças divinas, ou seja, a formação de um ser não tem raízes no passado. A geração de cada planta, de cada bicho, é de certa forma um evento único, isolado, independente de qualquer vínculo biológico precedente e está sujeita à vontade do Criador (JACOB, 1976).

são realmente extraordinárias, sobretudo considerando que à época era um *compêndio de caráter científico*.

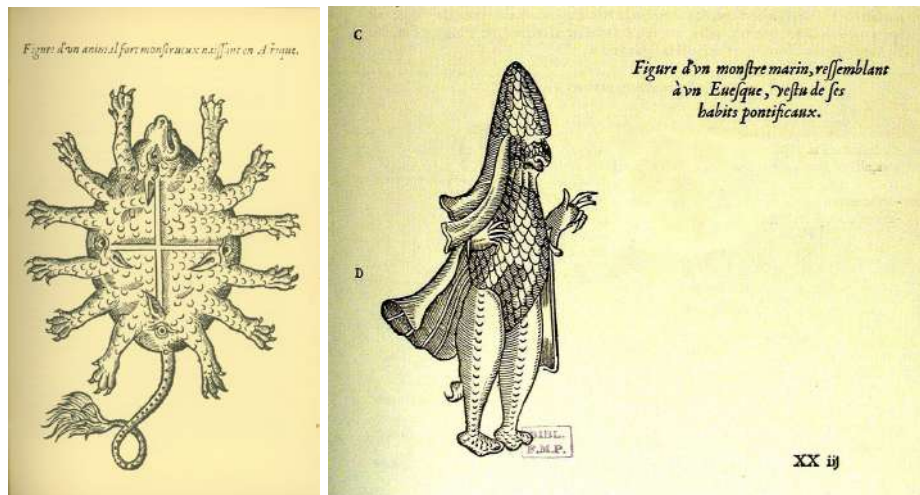


Figura 62: Páginas do livro *Des monstres et des prodiges*.

Fonte: Acervo pessoal.

Alguns séculos depois, em 1957, Jorge Luis Borges publicou, junto com Margarita Guerrero, um dos maiores compêndios de quimeras, reunindo 116 criaturas provenientes da literatura, de lendas, mitos e religiões dos quatro cantos do mundo. Publicado inicialmente sob o nome de *Manual de Zoologia Fantástica*, *O Livro dos Seres Imaginários* (2007) é uma obra que leva à recantos profundos de nossa *psyché*. Não por acaso, as descrições ali contidas funcionam como uma potente ferramenta no combate à Resistência, agindo como desinibidores de processos criativos de várias naturezas.

Outro exemplo de quimera surge nos anos 1925, quando os Surrealistas criaram um jogo coletivo conhecido como *Cadavre Exquis*⁶⁷. Nele, cada participante se reveza escrevendo uma parte de uma frase na ordem sujeito-verbo-complemento, sem que um saiba o que o anterior escreveu. A dinâmica é também realizada com desenhos, e, nesse caso, cada participante desenha uma parte do corpo, deixando à vista apenas os elementos necessários para que a outra possa continuá-lo. A prática, muito difundida no meio artístico e literário, teve entre seus primeiros participantes Jacques Prévert, André Breton, Max Ernst e Frida Kahlo⁶⁸.

⁶⁷ Mantivemos o nome em francês pois a tradução para o português – Cadáver Esquisito – é completamente equivocada. A palavra *exquis* quer dizer delicado, refinado, elegante – nunca esquisito. Disponível em <https://dictionnaire.lerobert.com/definition/exquis#definitions>. Acesso em 17 fev. 2022.

⁶⁸ Disponível em https://fr.wikipedia.org/wiki/Cadavre_exquis. Acesso em: 17 fev. 2022.

O nome do jogo nasceu da primeira frase que resultou desse processo: “*Le cadavre exquis boira le vin nouveau*”, ou “O **cadáver requintado** beberá o vinho novo”. Na história da arte e fora dela, muitas criaturas emergiram desta prática. Ao contrário daquelas inventariadas por Borges, elas se aproximam das de Paré, na



medida em que são eventos únicos, “aberrações” livres de uma mitologia pregressa e sujeitos à vontade de seus criadores.

Figuras 63, 64 e 65: Imagens de *cadavres exquis* produzidos pelos surrealistas.

Fonte: Acervo pessoal.

Ao mostrar meus *xapiri* a uma amiga ela me apresentou ao trabalho de Joan Fontcuberta. Mais perto do nosso tempo, nos anos 1980, o fotógrafo, crítico e professor catalão criou, em parceria com o escritor e fotógrafo Pere Formiguera, o projeto *Fauna Secreta*. Trata-se de uma fábula sobre uma série de cadernos de um suposto cientista de nome Peter Ameisenhaufen que teriam sido encontrados pelos autores no porão de uma casa situada na escarpada costa de Cap Wrath, no norte da Escócia. Os cadernos trariam notas, fotografias e desenhos de todo um bestiário fantástico, até então desconhecido.

Para articular nossa proposta, criamos a história do professor Peter Ameisenhaufen e de seu ajudante Hans von Kubert, que constituem os nossos *alter egos*. Escondemos nossa autoria atrás do descobrimento fortuito do seu arquivo. Assim é introduzido todo um trabalho de falsificação da memória, que afeta a tarefa de historiadores, arqueólogos ou paleontólogos. Rastreamos a biografia e a investigação científica de Ameisenhaufen, interpretando uma série de pseudo documentos e pistas falsas, mescladas com outras verdadeiras, que nos levam outra

vez ao debate sobre a autenticidade. Por exemplo, fotografias envelhecidas artificialmente confrontadas com outras verdadeiramente antigas (FONTCUBERTA, 2015, n.p.)⁶⁹.

A fábula tomou forma de uma instalação na qual fotografias, desenhos de campo, mapas de viagem, fichas zoológicas, animais dissecados, instrumental de laboratório, correspondências, dentre outras “evidências” se descortinam aos olhos perplexos de um espectador que, diante do volume e da variedade do material apresentado, se pergunta como aquele universo pode ter permanecido desconhecido por tanto tempo. A exposição circulou por vários espaços de arte, porém, a primeira montagem foi realizada em 1987 no Museu Nacional de Ciências Naturais de Madri, o que lhe atribuiu um caráter bastante provocador, ao apresentar um discurso ficcional num espaço usualmente destinado ao discurso científico, sem que o público tivesse sido previamente advertido.



Figuras 66 e 67: Ossada de sereia e *Solenoglypha Polipodida*, Exposição Fauna (1989).

Fonte: Disponível em https://www.huffingtonpost.co.uk/victoria-sadler/science-museum-joan-fontcuberta_b_5818530.html

A ideia consiste na apropriação da retórica das exposições próprias dos zoológicos e museus de ciências naturais. Nesse âmbito, a avalanche de dados, a densidade de detalhes e a auréola de rigor que lhes são constituintes estão em condição de impor ao espectador qualquer conteúdo, a não ser que, como pretendíamos, o espectador se rebelasse. Estabelecia-se, assim, um pulso entre, por um lado, a autoridade da instituição e o controle que ela detém da informação e, por outro, a capacidade de reação do público (FONTCUBERTA, 2015, n.p.)⁷⁰.

⁶⁹ Disponível em <https://piseagrama.org/fauna-secreta/>. Acesso em: 21 fev. 2022.

⁷⁰ Disponível em <https://piseagrama.org/fauna-secreta/>. Acesso em: 21 fev. 2022.

O fotógrafo se serve de diversas técnicas e procedimentos normalmente utilizados na ciência como *potências de contato*, para dar vida a sua fábula, propondo uma reflexão não apenas sobre os modelos do real e a credibilidade da imagem fotográfica, mas também sobre o discurso científico subjacente a todo dispositivo gerador de conhecimento, incidindo sobre a multiplicidade de facetas que afetam as diversas disciplinas de criação (FONTCUBERTA, 2015).

O artista pernambucano Walmor Correa faz um movimento semelhante ao eleger a ilustração científica como a *potência de contato* necessária para criar o ambiente da dúvida. Na série *Catalogações* (2004) o artista cria suas quimeras a partir da fusão de animais ou insetos e, em *Unheimlich* (2004), Correa apresenta um conjunto de cinco grandes pinturas que se assemelham a pranchas de anatomia nas quais disseca criaturas do universo mitológico brasileiro.

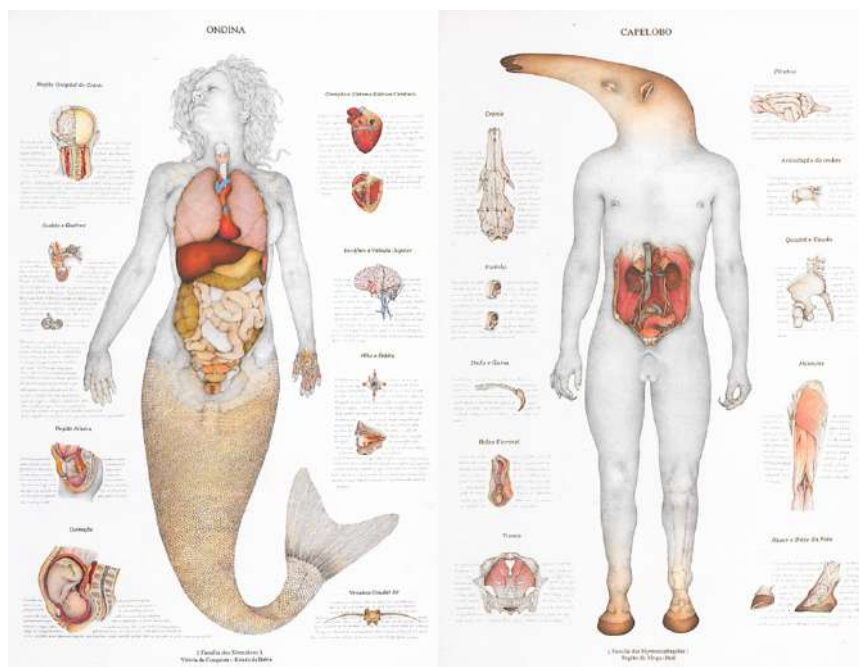


Figura 68: *Unheimlich* (2004).

Fonte: Acervo pessoal.

Tal como faz Borges ao inserir informações fictícias referentes a livros reais em notas de rodapé, ou Marcel Duchamp ao botar o mictório em um museu de arte, Fontcuberta e Correa usam o humor para provocar o senso crítico do espectador, contestando os espaços de legitimação do discurso em questão. De fato, a zoologia é ainda hoje uma área que guarda certa nebulosidade. Volta e meia nos vemos

perplexos diante de seres do mundo físico que mais parecem ter saído das páginas de Paré.

O caráter demiúrgico que rege a construção das quimeras, tenham elas sido criadas no século VII antes de Cristo ou na segunda década do século XXI, segue o mesmo princípio construtivo presente nas colagens, *assemblages* ou *combines*⁷¹. Assim como estas, os seres imaginários se constituem a partir de *deslocamentos associativos* agenciados por *potências de contato* diversas. Aqui também os fragmentos são cuidadosamente selecionados e reunidos através de linguagens, materiais e técnicas escolhidos em função do propósito de seu criador. Fazer uso de dinâmicas como o *Cadavre Exquis* em sala de aula permite, através de situações colaborativas, “dar vida ao que não pode reclamar presença no mundo do volume e do peso” (MANGUEL & GUADALUPI, 2013, p. 12) abrindo as asas da imaginação com leveza e humor.

3.4.3 Miragem

“Os lugares verdadeiros nunca o estão”
Herman Melville *apud* Manguel & Guadalupi (2013, p. 12).

Eis que em uma manhã surgem no horizonte sinais de terra, uma linha de montanhas aparecia e desaparecia sob a neblina. “Terra à vista”, pensei. Imediatamente aprumei as velas em sua direção. Finalmente minha jornada chegava ao fim! A sensação de navegar em círculos vinha me aprisionando há um tempo. Por muitos dias persegui aquela cordilheira, até perceber que não estava realmente ali. O desespero inicial foi aos poucos se dissipando e pude ver que aquela miragem me jogara em mar aberto. Outros ventos, outros cheiros, outras paragens a desvendar. Percebi então que minha viagem não era uma travessia. Não havia porto seguro nem desembarque possível, aquelas águas eram meu novo lar. Precisava aprender a frequentá-las em migração perpétua, afinal “é seguindo as geografias imaginárias que construímos o nosso mundo: o resto é apenas confirmação.” (*Idem*)

⁷¹ Nesse sentido, a obra *Monogram* de Robert Rauschenberg não deixa de ser uma quimera.

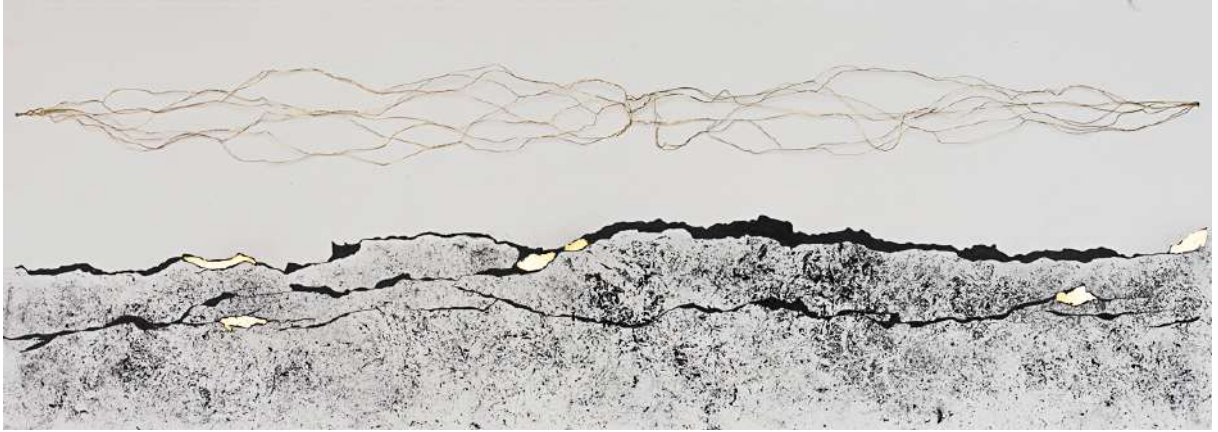
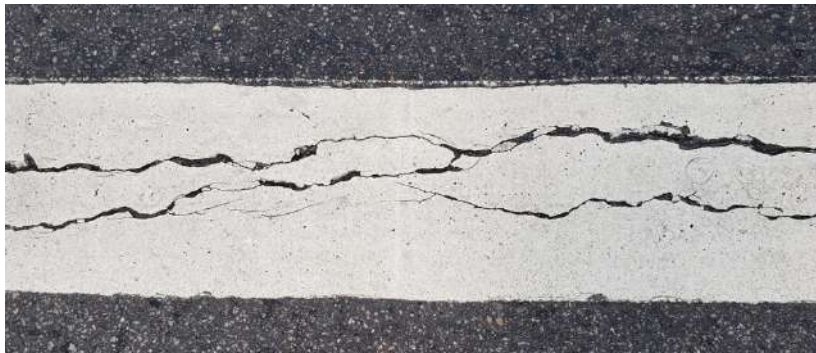


Figura 69: **Miragem** – série de desenhos feitos a partir de fissuras retiradas de uma faixa de pedestre. O maior deles tem o mesmo tamanho da faixa: 0,46x3 m e o menor, mostrado acima, tem 28x76 cm.

Fonte: Acervo pessoal.



Figuras 70 e 71: Detalhe da faixa de pedestres e reconstituição de sua totalidade na colagem base sobre a qual os desenhos foram feitos.

Fonte: Acervo pessoal.

4 Uma canção e um chamado



Figura 72: *Impossible but beautiful*⁷² – cianotipia sobre linhão, linha e fio dourado. 60x70cm
Fonte: Acervo pessoal.

A experiência vivida ao longo dos últimos dois anos se configurou como um rito de iniciação, me abrindo as portas de um novo modo de estar no mundo. Sou profundamente grata a *Cadu* e *Jackeline* que me acompanharam nessa jornada com sabedoria, confiança e respeito. Vejamos agora como se saíram os

⁷² Frase que acompanhava o trecho do poema *Invictus* de William Ernest Henley:

“I am the master of my fate, I am the captain of my soul” em um dos cadernos de notas de Antonio Carlos Jobim, aos quais tive acesso por conta do convívio que tivemos ao longo de minha adolescência e juventude.

instrumentos de navegação que elencamos para nos salvar da irreversibilidade da deriva:

(i) *A narrativa como instrumento capaz de despertar a curiosidade e o encantamento de alguém sobre determinado tema.*

O fotógrafo francês Robert Doisneau tem uma frase que diz: “*Si tu fais des images, ne parle pas.*”⁷³. Gosto da ideia da imagem que fala por si, mas nesse processo de experimentação optei por fabular, construindo em palavras os caminhos que levam a cada artefato produzido. É no encontro com elas que os trabalhos se completam. Percebi que dar a mão à narrativa para percorrê-los não apenas me ajudaria a verificar seu poder enquanto ferramenta capaz de despertar a curiosidade e o interesse sobre determinado tema, como também abriria o espaço da literatura, me ajudando a entremear fragmentos de fantasia à concretude dos materiais com os quais trabalhei. A dialética do convívio entre os mundos real e onírico produziu a faísca alquímica que me fez seguir viagem. Meu propósito a partir daqui é ir construindo uma poética cada vez mais autônoma, capaz de suscitar suas próprias narrativas.

Por outro lado, ao fazer uso de uma linguagem pouco comum na Academia, o relato aqui apresentado assumiu o risco de ser percebido como excessivamente pessoal ou mesmo ingênuo. No entanto, entendo que o caráter ‘vulnerável’ de uma narrativa tem maior capacidade de produzir identificação, chamando para si quem de fato pode dele se beneficiar, utilizando-o como estímulo para empreender sua própria jornada nas águas da experimentação artística ou da prática docente. Se a intenção terá ou não atingido a meta, o tempo dirá.

(ii) *Auto posicionamento dentro do campo de conhecimento a ser desbravado – história e estado da arte em questão. Ponto a partir do qual amplia-se o conhecimento abordando-se o objeto em questão através de sucessivos movimentos de distanciamento e aproximação.*

A partir dos experimentos fui conhecendo artistas que passaram a fazer parte da minha vida. Verifiquei na prática que o conhecimento histórico/intelectual que advém de uma demanda interna encontra um solo mais permeável e aberto a sua

⁷³ “Se você faz imagens, não fale.”

assimilação. Reiterou-se assim, a importância de propor na atuação docente dinâmicas que contemplem os interesses pessoais dos alunos para, *a partir delas*, ir desafiando o rosário das referências históricas.

Por outro lado, pude testar as ferramentas-conceito nas quais venho trabalhando aplicando-as ao campo da arte. Ler as obras de outros artistas sob esta perspectiva aumentou a confiança de que os conceitos em desenvolvimento ampliam o conjunto de etapas presentes nas análises de imagem tradicionais, abrindo novas possibilidades de reflexão.

(iii) *A escuta ativa do mundo, através da qual cultiva-se a capacidade de escolher e dialogar com os pedaços de mundo com os quais trabalhamos, agenciando os deslocamentos associativos e suas potências de contato na construção de novos artefatos poéticos.*

Os campos do Design e da Arte têm uma longa história de aproximações e distanciamentos. Vivemos um momento de intensa proximidade, como testemunha o fato de a Academia abrir espaço para pesquisas desta natureza. No entanto houve um momento em que tive grande dificuldade em unir minha experimentação à prática docente. Fui aos poucos percebendo que o elo era precisamente *o sistema de desconstrução e construção de imagens* sobre o qual vinha trabalhando há anos. Entendi que minha dificuldade se devia a uma diferença no *modo de operar* o sistema. No design, a comunicação tem um caráter mais preciso e, por mais lúdico que seja o projeto, na grande maioria das vezes, respondemos a situações pontuais e externas a nós. Ou seja, nesse contexto, as soluções são guiadas por decisões que atendem a propósitos específicos, por isso é tão importante se familiarizar com a desconstrução –leitura – das imagens em todas as suas camadas, aí incluindo os *deslocamentos associativos* e as *potências de contato*. Aprender esta língua nos permite utilizá-la com precisão, tomando decisões em favor dos resultados desejados a cada passo. Quanto mais se tem consciência do impacto de cada decisão sobre o conjunto final, mais livremente se transita pelas variáveis e melhor se opera com elas – seja na escolha dos repertórios e referências históricas agenciadas, ou das linguagens, técnicas e soluções tipográficas utilizadas.

Já no espaço da experimentação artística, as coisas se invertem: ela se constrói de modo mais intuitivo. O objetivo inicial é impreciso e é a partir do que se produz que as camadas vão se incorporando, ao mesmo tempo em que se

desvelam, constituindo um sistema de retroalimentação contínuo. Essa compreensão mudou meu modo de trabalhar. Pude assim verificar que o sistema proposto não aprisiona, mas abre portas. Incorporei *as duas abordagens* na atividade docente, de modo que os estudantes percebessem *através da prática* a diferença entre esses fluxos, aumentando assim a capacidade de transitar pelo terreno da criação. Ao puxar a máscara de oxigênio para meu próprio rosto, vivendo aquilo que propunha aos alunos, melhorei a escuta, fiquei mais cuidadosa e ao mesmo tempo perspicaz na troca em sala de aula.

Cada novo experimento nos expõe ao risco e muitos deles naufragaram ao longo da jornada. Aprendi que é através da prática que se adquire confiança no processo. Ela nos permite viver o *erro* enquanto *errância* e não *falha*, nos tornando mais fortes e resilientes. Afinal, se “navegar é preciso e viver não é preciso”⁷⁴, desmistificar o ato de criar tornando-o uma *prática* – esta sim, sacra – constitui a bússola de que precisamos. É do diálogo constante com os materiais, dos gestos que se produzem nessa relação que nascem os caminhos mais interessantes. Abraçá-los, manuseá-los, acalentá-los e deixar-se acalentar por eles numa deriva livre e curiosa torna-se então mais que um hábito, uma necessidade.

(iv) A reflexão na ação (SCHON, 2000) operada tanto nas fases analógicas do processo quanto em reflexões realizadas a posteriori, nos devolvendo o tempo da experiência tal como a descreve Larrosa Bondía (2002).

Vim da fotografia de rua, na qual a centelha criativa consiste em recolher pedaços de tempo e espaço, devolvendo-os ao mundo sob outra perspectiva. Nesse uso da linguagem fotográfica, a intervenção se dá unicamente pelo olhar. Através da prática reflexiva encontrei outros modos de interagir com o entorno, produzindo novos *deslocamentos associativos* e experimentando *potências de contato* capazes de dar outras materialidades àquilo que faço. Me sinto mais apta a dividir com os alunos a aventura do erro através de práticas analógicas que envolvam materiais presentes no cotidiano de cada um, de modo que absorvam o ato de criar como um caminho a ser trilhado, independentemente dos resultados obtidos, encontrando outros modos de estar no mundo, assim como aconteceu comigo.

⁷⁴ Alusão à canção *Os argonautas* (1969) de Caetano Veloso. *Esta referência já apareceu no texto corrido, não é o caso de botar o OP Cit e a página onde ela aparece?*

Quando professora, insisto para que os estudantes dediquem especial atenção às conclusões de seus trabalhos, pois entendo que assim sedimenta-se o aprendizado, realizando conexões que nem sempre aparecem no momento da prática. Ao executar essa tarefa como aluna pude viver a importância do sistema de reflexão na ação proposto por Donald Schon (2002): a conexão entre os experimentos abriu portas para inúmeras reflexões no campo pessoal, profissional e existencial. Se os instrumentos se saíram bem ou não, cabe ao leitor avaliar.

* * *

No diálogo de encerramento do Festival LivMundi 2020⁷⁵, depois de uma longa conversa, o jornalista André Trigueiro pede a Ailton Krenak que entoe um canto. Ele então explica que entre os povos originários os cantos não são compostos, mas sim ofertados em sonho, como um presente, uma revelação. Todos anseiam por receber sua melodia. Krenak conta que demorou muito a ganhar a sua, e que quando isso aconteceu, ficou num estado de euforia digno de uma criança. Um dia, enquanto corria, tive um *insight* que reuniu a busca estética que venho trilhando há anos. Entendi que meu trabalho é um diálogo com as coisas do mundo, com a efemeridade da existência.

Busco prolongar a vida de elementos que possuem um caráter transitório acentuado, seja por sua *materialidade* como no caso dos varridos, seja por sua *temporalidade*, como no caso da fotografia, ou seja ainda por sua *invisibilidade*, como no caso das imagens contidas nas pedras. Tirar destes objetos/situações algo que vejo ali é minha forma de me conectar com o Todo. Espiar os cantinhos do mundo, em busca de potências estéticas despercebidas, registrá-las, transferi-las para outras superfícies, colocá-las em contato com outros materiais, alterando sua escala, ou propondo outros pontos de vista para sua fruição *é a minha canção*. Reconhecer com clareza o campo de operações no qual venho trabalhando nos últimos 30 anos me permitiu explorá-lo com mais liberdade e segurança.

* * *

⁷⁵ Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=taFzKasNUP8> (1:04').

Entre *BBBs* e *TikToks* o sistema capitalista nos distrai. Transformando consumo em entretenimento, rouba-nos o *tempo da experiência* nos afastando do nosso propósito evolutivo. Por isso, contribuir para que os estudantes encontrem espaços onde possam experimentar vivências que não passem nem por um nem por outro, constitui um ato de resistência. Quando investimos em nossa própria poética, aprendemos a metabolizar o mundo de um modo diferente daquele que ocorre quando se recebe passivamente todo tipo de conteúdo externo. É a prática criativa que nos nutre, dando a força e a autonomia necessárias para partilharmos o que nos parece relevante. Na entrevista *Face to face with Carl Jung*⁷⁶ (1959), o psicanalista, filho de um pastor protestante, quando perguntado se ainda acreditava em Deus, respondeu: “Hoje? Difícil responder... eu sei. Não preciso acreditar, eu sei”.⁷⁷ Ao longo dessa jornada, pude *viver* a experiência daquilo que intuía: como Jung, hoje sei que o acesso à potência poética nos permite compreender profundamente o mundo e nós mesmos. Ter a consciência daquilo que somos e do modo como percebemos o planeta em que estamos nos torna capazes de *desejar futuros possíveis* para ambos, trabalhando no sentido de sua concretização.

Como todo mundo, tive percalços ao longo da vida, mas sou uma pessoa extremamente privilegiada, inclusive por ter tido a oportunidade de passar por esse período tão triste da humanidade vivendo uma experiência que fez de mim uma pessoa melhor. Durante muitos anos o fato de viver em uma situação mais confortável do que a da grande maioria das pessoas produziu em mim um certo desconforto, mas ao longo desse processo percebi que o lugar do privilégio traz consigo uma oportunidade de trabalho: a feliz obrigação de devolvermos ao mundo aquilo que recebemos. Desse modo, abraçar com alegria e determinação a tarefa de fazer com que um número cada vez maior de pessoas possa acessar suas poéticas tornou-se além de um dever, uma necessidade. Há muito a ser feito. Agir no sentido

⁷⁶ Entrevista dada para a BBC ao jornalista John Freeman em outubro de 1959. Disponível em https://www.youtube.com/watch?v=JK_Jnor6w88&list=WL&index=55&t=6s. Acesso em: 21 fev. 2022.

⁷⁷ Trecho original transcrito da entrevista *Face to face with Carl Jung*: “The word ‘belief’ is a difficult thing for me. I don’t believe. I must have a reason for a certain hypothesis. Either I know a thing, and then I know it – I don’t need to believe it.” Quando perguntado se acreditava em Deus, respondeu: “Now? Difficult to answer... I know. I don’t need to believe, I know.”

Tradução livre: “A palavra ‘crença’ é uma coisa difícil para mim. Eu não acredito. Devo ter uma razão para uma certa hipótese. E quando eu sei de uma coisa, e então eu sei disso – eu não preciso acreditar.” Quando perguntado se acreditava em Deus, respondeu: “Hoje? Difícil responder... eu sei. Não preciso acreditar, eu sei”.

de diminuir as desigualdades, buscar soluções para a produção e o consumo que diminuam a quantidade de lixo e o impacto ambiental daquilo que produzimos são batalhas diárias que concernem – e muito – o campo do Design e da Arte. Nossa sobrevivência enquanto espécie requer uma urgente reorganização de prioridades e o Design enquanto ferramenta estratégica precisa se alinhar à preservação da Vida. Encher o planeta de mercadorias desnecessárias com embalagens mirabolantes que, além de produzirem um impacto ambiental extremamente negativo, aumentam a desigualdade criando castas que se firmam a partir da posse destes bens, certamente não é o melhor caminho. Trata-se de um bom momento para que se construa uma terceira versão do emblemático manifesto *First Things First*⁷⁸. Quanto mais conscientes e estruturados estiverem os jovens que formamos, mais aptos estarão para se implicarem no mundo real, buscando soluções efetivas que nos aproximem da resolução de problemas que os antecedem e que, embora não se resolvam no espaço de uma existência, precisam caminhar na direção de uma coabitação mais harmônica. Seres humanos, animais e plantas, estamos todos na mesma arca. Precisamos unir esforços na busca de soluções que estimulem a capacidade regenerativa de todo sistema vivo e não sua depredação.

A urgência convoca todos à *ação reflexiva imediata*, a nível pessoal e global. Nesse contexto, a arte que não está comprometida com mundo em carne viva, que põe sua potência a serviço da elitização, torna-se “inútil paisagem”. Por outro lado, a arte que se pensa para além do mercado, descendo do pedestal de galerias e colecionadores, se implicando ativamente na tarefa de “liberar a vida que o homem aprisionou”⁷⁹ é mais do que nunca necessária. A transformação interna produzida através da auto-investigação poética é revolucionária, e trabalhar no

⁷⁸ O manifesto *First Things First*, escrito por Ken Garland foi publicado no jornal The Guardian em 1964. Reagindo a uma Grã-Bretanha em pleno crescimento econômico, o manifesto tentou sacudir uma indústria de design que havia se tornado preguiçosa e acrítica. O FTF, se insurgiu contra a cultura consumista, unicamente preocupada em comprar e vender coisas, reimplementando uma dimensão humanista ao campo. Mais tarde foi atualizado por um novo grupo de signatários como o manifesto *First Things First 2000*. Esta versão foi publicada simultaneamente em várias revistas internacionais (EUA, Europa e Canadá). O objetivo era gerar discussão sobre as prioridades da profissão e do ensino no campo. Seu impacto causou grande controvérsia à época.

⁷⁹ Deleuze – *R comme résistance*

“A arte consiste em liberar a vida que o homem aprisionou.
O homem não cessa de aprisionar a vida.
Não há arte que não seja uma liberação de potência de vida.”

sentido de criar condições para que cada vez mais pessoas possam fazê-lo é um ato de obstinação e de afirmação da liberdade.

Afinal, é no embate pessoal com as palavras e com a produção artística que cada um pode, no uso de suas capacidades, desejos e memórias, formular sentidos próprios do mundo que são irreduzíveis a outras formas. Porque se fosse possível traduzi-los em outros modos, se fosse possível explicar com clareza sobre o que tratam essas expressões escritas ou visuais e como elas atuam sobre cada um que entra em atrito com elas, não haveria nem mesmo a necessidade de existirem assim organizadas. A educação pela pedra, diz o poeta, “é pré-didática”. (...) a arte que realmente conta é uma que frustre e desafie um conhecimento que se pensava já ter. É aquela que instala uma pedagogia do desaprender. Uma arte que importa é aquela que, paradoxalmente, deseduca, ensinando a quem ela afeta a olhar de novo o entorno que se julgava ser já sabido. É aquela que provoca erosão, que constrói destruindo, que aposta no encontro inesperado entre coisas e corpos. Que deseja o que está por vir, o que pouco ainda se sabe (ANJOS, 2017, n.p.)⁸⁰.

Assim como a aranha puxa o fio de seda de dentro de si mesma, Ariadne – que em grego significa aranha – puxa de seu ventre o fio do afeto e da arte (SOUZA, 2021). Graças a seu fio Teseu vence o labirinto, desafio mais radical e laborioso que o próprio Minotauro. A experiência que deu origem a este relato não foi pensada de antemão como uma travessia, ou seja, o material aqui apresentado não foi construído com o objetivo prévio de atender a uma metáfora pré-existente. Quando comecei a mapear o caminho percorrido, retomando como Teseu (ou Alÿs), o fio que conectava ao princípio, percebi que o processo acabara adquirindo características metalinguísticas que decidi abraçar. Desse modo, fechamos o ciclo retornando ao ponto inicial. Se no começo a ideia era investigar publicações independentes, terminamos elegendo o objeto livro como *potência de contato* através da qual a pesquisa se materializa e encontra seu leitor. Na mitologia grega, o destino é representado por três tecelãs cegas: as Moiras. Uma delas puxa o fio da vida, outra o estica, e a terceira o corta. Com ele tecem uma urdidura – *ordo* – uma trama ortogonal da qual ninguém consegue escapar. Enquanto o fio do Destino é *ordo* – ordem – o fio de Ariadne desliza livre sobre a base ortogonal. Quanto mais se confia nesse fio, menos as Moiras conseguem cortá-lo. “Embora toda trama parta de uma urdidura, nenhuma urdidura pode determinar que trama se inventará a partir dela” (*Ibid.*)

⁸⁰ Disponível em <https://www.galeriavermelho.com.br/pt/artista/8086/marcelo-moscheta/textos> . Acesso em: 27 fev. 2022.

Minha história pessoal é marcada por sonhadores inveterados. Meu avô viu erguer-se, diante de seus olhos, a cidade que um dia sonhou e meu pai sucumbiu ao ver destruído o sonho de um país mais justo, pelo qual tanto lutou. Trabalhar para que cada indivíduo possa se construir enquanto singularidade, desenrolar o fio de sua arte, confiar nele, para então devolver ao mundo a possibilidade de que outros façam o mesmo – *con-fiar*, fiar junto, tecendo novos elos – *novelos* (SOUZA, 2021) – pode parecer utópico, mas de qualquer forma, quando perdermos a capacidade de sonhar, o fio que nos mantém vivos já terá sido cortado.

5

Referências bibliográficas

AGAMBEN, Giorgio. **Profanações**. São Paulo, Boitempo, 2007.

ANJOS, Moacir dos. **Aprender da pedra**. Galeria Vermelho, São Paulo, 01 abr. 2017. Disponível em <https://www.galeriavermelho.com.br/pt/artista/8086/marcelo-moscheta/textos> . Acesso em: 21 fev. 2022.

AS TRÊS feridas narcísicas. Campinas, 3 ago. 2021. **Psicanálise Clínica**. Disponível em: <https://www.psicanaliseclinica.com/feridas-narcisicas/>. Acesso em: 10 set. 2021.

ATKINS, Anna. **Photographs of british algae**: cyanotype impressions. Criado e publicado por Anna Atkins, Londres, [1843]1953. Disponível em <http://specialeditionartproject.com/guides/Photographs%20of%20British%20Algae%20%E2%80%94%20Cyanotype%20Impressions.pdf> . Acesso em: 9 mar. 2021.

BACHELARD, Gaston. **A formação do espírito científico**: contribuição para uma psicanálise do conhecimento. Rio de Janeiro: Contraponto, 1996.

BASTOS, Jorge. **O Deserto e as tentações de Santo Antônio**. Rio de Janeiro, Hólon Editorial, 1991.

BARTHES, Roland. **O rumor da língua**. Trad. Mario Laranjeira. 2 ed. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

_____, Roland. **A câmara clara**. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 2012.

BONDIA, Jorge Larrosa. Notas sobre a experiência e o saber de experiência. **Rev. Bras. Educ.** [online]. 2002, n.19, pp. 20-28. Disponível em http://educa.fcc.org.br/scielo.php?script=sci_abstract&pid=S1413-24782002000100003&lng=es&nrm=iso&tlng=pt . Acesso em: 9 jan. 2021.

BORGES, Jorge Luis. **O livro dos seres imaginários**. Trad. Heloisa Jahn. Rio de Janeiro, Companhia das Letras, 2007.

_____. **Ficciones**. 1ª ed. Buenos Aires, La Nación, 2005.

CADAVRE EXQUIS In: WIKIPÉDIA, a enciclopédia livre. Flórida: Wikimedia Foundation, 2022. Disponível em: https://fr.wikipedia.org/wiki/Cadavre_exquis . Acesso em: 17 fev. 2022.

CASTANEDA, Carlos. **Viagem a Ixtlan**. Rio de Janeiro, Record, 1992

_____. **Porta para o infinito**. Rio de Janeiro, Nova Era, 2006

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

DELEUZE, Gilles. **Conversações**. São Paulo, Editora 34, 2017.

_____. **Mil Platôs, v.1**. São Paulo, Editora 34, 2011.

_____. **L'Abecedaire de Gilles Deleuze: I** comme Idée. Entrevista concedida a Claire Partnet em 1988. Produção: Pierre-André Boutang. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=NCYJea9RaMQ&list=PLiR8NqajHNPbaX2rBoA2z6IPGpU0IPIS2&index=10> . Acesso em: 21 fev. 2022.

_____. **L'Abecedaire de Gilles Deleuze: R** comme Résistance. Entrevista concedida a Claire Partnet em 1989. Produção: Pierre-André Boutang. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=voRRg3HBQnE>. Acesso em: 21 fev. 2022.

_____. **Qu'est-ce que l'acte de création ?** Conférence donnée le 17 mars 1987 dans le cadre des mardis de la fondation Femis. Disponível em <https://deleuze.cla.purdue.edu/sites/default/files/pdf/lectures/fr/1b%20Deleuze%20What%20Is%20A%20Creative%20Act%20-%20French.pdf> . Acesso em: 21 fev. 2022.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Quando as imagens tomam posição**. O olho da história I. Belo Horizonte, UFMG, 2017.

EXQUIS In: **Dictionnaire le Robert**, Paris, Le Robert [online]. Disponível em <https://dictionnaire.lerobert.com/definition/exquis#definitions> . Acesso em 17 fev. 2022.

FILHO, Paulo Venâncio. **Mira** = olhe. Catálogo da exposição Mira Schendel: sinais/signals para o MAM. São Paulo, 2018. Disponível em https://mam.org.br/storage/2018/06/Mira_cat_vale.pdf . Acesso em: 21 fev. 2022.

FLUSSER, Vilém. **O mundo codificado**: por uma filosofia do design e da comunicação. São Paulo, Cosac Naify, 2007.

FONTCUBERTA, Joan. Fauna Secreta. **PISEAGRAMA**, Belo Horizonte, n. 08, online, 2015. Disponível em <https://piseagrama.org/fauna-secreta/> . Acesso em: 8 fev. 2022.

FOUCAULT, Michel. **Nascimento da biopolítica**: curso dado no Collège de France (1978-1979). São Paulo, Martins Fontes, 2008.

FREIRE, Paulo. **Pedagogia da autonomia**: saberes necessários à prática educativa. Rio de Janeiro, Paz e terra, 2020

HAN, Byung-Chul. **Sociedade do cansaço**. Petrópolis, Editora Vozes, 2017.

_____. **A salvação do belo**. Petrópolis, Editora Vozes, 2019.

HATANAKA, Paulo. **Kintsugi**: aceitar e valorizar as imperfeições. [S. l.], 23 set. 2020. Disponível em: [https://www.japanhousesp.com.br/artigo/kintsugi/#:~:text=Kintsugi%20\(%E9%87%91%20kin%20%3D%20ouro%20%7C,de%20ouro%2C%20prata%20ou%20platina](https://www.japanhousesp.com.br/artigo/kintsugi/#:~:text=Kintsugi%20(%E9%87%91%20kin%20%3D%20ouro%20%7C,de%20ouro%2C%20prata%20ou%20platina). Acesso em: 12 fev. 2022.

HIPÓTESE DE GAIA. In: WIKIPÉDIA, a enciclopédia livre. Flórida: Wikimedia Foundation, 2022. Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/w/index.php?title=Hip%C3%B3tese_de_Gaia&oldid=63036733>. Acesso em: 16 fev. 2022.

HOMERO. **Odisseia**. Trad. E. Dias Palmeira e M. Alves Correia. Lisboa, Livraria Castro e Silva, 1994.

HOOKS, Bell. **Ensinando a transgredir**: a educação como prática da liberdade. São Paulo, Martins Fontes, 2019

JACOB, François. **La Logique du vivant**: Une histoire de l'hérédité. Paris, Gallimard, 1976.

JOSSO, Marie-Christine. **Experiências de vida em formação**. São Paulo, Paulus e Natal, EDUFRRN, 2010.

JUNG, Carl. **Face to face with Carl Jung**. [Entrevista concedida a] John Freeman em outubro de 1959 para a BBC. Disponível em https://www.youtube.com/watch?v=JK_Jnor6w88&list=WL&index=55&t=6s. Acesso em: 21 fev. 2022.

KOPENAWA, Davi; ALBERT, Bruce. **A queda do céu**: palavras de um xamã yanomami. Rio de Janeiro, Companhia das Letras, 2010.

KRENAK Ailton. **O amanhã não está à venda**. São Paulo, Companhia das Letras, 2020.

MANGUEL, Alberto; GUADALUPI Gianni. **Dicionário de Lugares Imaginários**. Trad. Carlos Vaz Marques e Ana Falcão Bastos. Lisboa, Tinta da China, 2013.

MATURANA, Humberto. **A ontologia da realidade**. Belo Horizonte, UFMG, 2014.

MELO NETO, João Cabral de. **Obra completa**: volume único. Org. Marly de Oliveira. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994. p. 338 (Biblioteca luso-brasileira. Série brasileira).

MOSCHETA, Marcelo. **Anotações sobre desejos classificatórios e outros incômodos criativos**. Texto para o catálogo da exposição Carbono 14 na SIM Galeria. São Paulo, 2015. Disponível em <https://www.marcelomoscheta.art.br/annotacoes-sobre-desejos-classificatorios-e-outros-incomodos-criativos>. Acesso em: 8 fev. 2022.

OLIVEIRA, Marina Trench de. Cabelos: da etologia ao imaginário. **Rev. bras. psicanál**, São Paulo, v. 41, n. 3, pp. 135-151, set. 2007. Disponível

em <http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0486-641X2007000300012&lng=pt&nrm=iso>. Acesso em: 26 fev. 2022

PAGUROIDEA. In: WIKIPÉDIA, a enciclopédia livre. Flórida: Wikimedia Foundation, 2021. Disponível em: <<https://pt.wikipedia.org/w/index.php?title=Paguroidea&oldid=60868427>>. Acesso em: 9 abr. 2021.

PRESSFIELD, Steven. **The war of art**. Nova Iorque, Warner Books, 2003.

PROUST, Marcel. **Em busca do tempo perdido, v. 1: no caminho de Swann**. Tradução de Mário Quintana. São Paulo: Globo, 2006.

QUIMERA. In: WIKIPÉDIA, a enciclopédia livre. Flórida: Wikimedia Foundation, 2022. Disponível em: <<https://pt.wikipedia.org/w/index.php?title=Quimera&oldid=63029935>>. Acesso em: 17 fev. 2022.

QUINTÃO, Adriana Maria Penna. **O que ela tem na cabeça?: um estudo sobre o cabelo como performance identitária**. 196f. Dissertação (Mestrado em Antropologia) – Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2013.

RANCIÈRE, Jacques. **O destino das imagens**. Rio de Janeiro, Contraponto, 2016.

RIBEIRO, Sidarta. **O oráculo da noite: a história e a ciência do sonho**. São Paulo. Companhia das Letras, 2019.

SCHÖN, Donald. **Educando o profissional Reflexivo: um novo design para o ensino e a aprendizagem**. Porto Alegre, 2000

SERRES, Michel. **Polegarzinha**. Rio de Janeiro Bertrand, 2013.

SOUZA, Elton Luiz Leite de. **A floração dos seres**. Multitudo: poesia, arte e filosofia. Rio de Janeiro, 26 dez. 2021. Disponível em <https://multitudopoesiaartefilosofia.blogspot.com/2021/> . Acesso em: 21 fev. 2022.

WHATSAPP é principal fonte de informação do brasileiro, diz pesquisa. **Agência Brasil**, [s. l.], 10 dez. 2019. Disponível em: <https://agenciabrasil.ebc.com.br/geral/noticia/2019-12/whatsapp-e-principal-fonte-de-informacao-do-brasileiro-diz-pesquisa?amp>. Acesso em: 31 jan. 2022.