



RIO

PUC

Dissertação de Mestrado

Terra viva, terra morta

Diálogos entre corpo e objeto

Bianca Navega Cruz Ferraz

Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro
Centro de Teologia e Ciências Humanas
Departamento de Artes e Design

Rio de Janeiro, 09 de abril de 2026



Pontifícia
Universidade
Católica do
Rio de Janeiro

Dissertação de Mestrado

Terra viva, terra morta

Diálogos entre corpo e objeto

Bianca Navega Cruz Ferraz

Orientação: Professor Doutor Carlos Eduardo Félix da Costa

Dissertação apresentada como requisito parcial para a obtenção do grau de Mestre em Design pelo programa de Pós-Graduação em Design, no Departamento Artes e Design.

Rio de Janeiro, 09 de abril de 2026



Pontifícia
Universidade
Católica do
Rio de Janeiro

Terra viva, terra morta

Diálogos entre corpo e objeto

Bianca Navega Cruz Ferraz

Dissertação apresentada como requisito parcial para a obtenção do grau de Mestre em Design. Aprovada pela Comissão examinadora abaixo:

Professor Doutor Carlos Eduardo Félix da Costa

Orientador

Departamento de Artes e Design – PUC-Rio

Professora Doutora Denise Berruezo Portinari

Departamento de Artes e Design – PUC-Rio

Professora Doutora Suzane de Queiroz Ribeiro

SQ Arquitetura e Cenografia

Rio de Janeiro, 09 de abril de 2026



Pontifícia
Universidade
Católica do
Rio de Janeiro

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

Bianca Navega Cruz Ferraz

É arquiteta, designer, ceramista e artista. Tem formação em Arquitetura e Urbanismo pela UFRJ, Cenografia pelo Programa de Especialização da PUC-RIO, Bioconstrução e Cerâmica.

Ficha Catalográfica

Ferraz, Bianca Navega Cruz

Terra viva, terra morta : diálogos entre corpo e objeto / Bianca Navega Cruz Ferraz ; orientação: Carlos Eduardo Félix da Costa. – 2026.

119 f. : il. color. ; 30 cm

Dissertação (mestrado)–Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Departamento de Artes e Design, 2026.

Inclui bibliografia

1. Artes e Design – Teses. 2. Barro. 3. Impermanência. 4. Design. 5. Poética. I. Costa, Carlos Eduardo Félix da. II. Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Departamento de Artes e Design. III. Título.

CDD: 700

À criança que sonhava em ser criadora de mundos.

Agradecimentos

Agradeço à CAPES, o presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001.

Ao meu orientador, Cadu, que generosamente me acolheu, me guiou pelas trincheiras das minhas incertezas, pelas aulas cheias de referências e inspirações, por sempre me incentivar a criar e abraçar meu desejo de ser artista.

À professora Denise, que compôs a banca de qualificação e defesa, pelas aulas que me movimentaram e instigaram a escrever e produzir, pelas palavras e questionamentos que provocaram a criação de boa parte das peças aqui apresentadas.

À professora Suzane, que compôs a banca de qualificação e defesa, que me deu o empurrão que eu precisava para perseguir a vontade de construir essa pesquisa. Agradeço imensamente por toda sua influência maravilhosa na minha vida.

Aos meus colegas do LINDA – Laboratório Interdisciplinar em Natureza, Design e Arte e da PUC-Rio, pelas trocas, aprendizados e compartilhamentos, essa pesquisa se fez também em cada um desses momentos.

À Marcia, por todo o incentivo e força nesses últimos anos, nossas sessões foram essenciais para construir essa trajetória.

Aos meus pais, Sara e Leonardo, por todo o suporte e ajuda para seguir esse caminho que muitas vezes pareceu árduo demais.

Aos meus irmãos, Rebecca, Patricia e Leonardo, pelo cuidado e apoio que me deram, por terem alimentado meu imaginário, incentivado minhas brincadeiras malucas e me acolhido nos momentos difíceis.

Aos meus amigos Augusto e Tally, que alimentaram meu desejo por estudar, criar, aprender e investigar, vocês foram essenciais para minha formação como artista e pesquisadora.

A todos que fortaleceram essa pesquisa de alguma forma, principalmente minha querida amiga Bia que sempre me encorajou, e Jane que me concedeu espaço e cuidado durante o processo.

À minha irmã de alma Vivian, que me acalanta com seu carinho, amizade e cumplicidade, por todas as conversas, choros e sonhos que compartilhamos. Esse é resultado de um processo que começamos juntas, lá nos nossos incômodos como arquitetas.

À minha companheira Sophia, que esteve ao meu lado desde a minha primeira dúvida em seguir esse caminho, que segurou minha mão a cada desafio, que leu e releu desde o projeto até a versão final, registrou cada momento, me ajudou em cada obra, e que nunca me deixou desistir. Sem você essas páginas estariam em branco. Você me impulsiona a acreditar cada vez mais em mim mesma e no que eu faço. Eu amo você e agradeço profundamente por tê-la em minha vida.

E finalmente, aos meus guias e entidades que me acompanham e transformam a minha vida a cada passo que eu dou.

Resumo

Ferraz, Bianca Navega Cruz; Costa, Carlos Eduardo Félix da. **Terra viva, terra morta: diálogos entre corpo e objeto**. Rio de Janeiro, 2026, 119p. Dissertação de Mestrado – Departamento de Artes e Design, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro

Esta pesquisa se encontra entre lugares, disciplinas, fazeres, mundos e imaginários, entre a terra viva – barro *in natura* – e a terra morta – barro queimado. Está em meio a experimentações que tensionam condutas projetuais regidas pela permanência e pelo controle, investigando a relação entre sujeito, materialidade e objeto nas práticas do design e da arquitetura. Parte das instabilidades socioambientais contemporâneas para confrontar lógicas produtivistas orientadas pelo mercado e pela exploração de vidas humanas e não humanas. Dialoga com perspectivas fenomenológicas, socioambientais e da teoria queer, a partir de autores como Maurice Merleau-Ponty, Anna Tsing e Judith Butler. No campo artístico, aproxima-se das operações de Ana Mendieta, Lygia Clark e Adriana Varejão, em paralelo aos experimentos desenvolvidos na pesquisa. O foco está no barro enquanto potência cíclica, explorado em sua dualidade entre matéria-prima e cerâmica. A partir dele, a investigação tensiona noções de permanência, autoria e domínio, mobilizando a ruína e a rachadura como abertura e processo. Ancorada em um fazer ontológico e poético, confronta a racionalidade mecanicista predominante e propõe deslocar o projeto mercantil para uma prática atenta à instabilidade, à impermanência e à coimplicação entre corpo, matéria e objeto. Ao tomar a terra como elemento transformador e a impermanência como princípio, mobiliza o potencial crítico da arte no contexto do Antropoceno, afirmando a poética como forma de conhecimento e como modo de reconfigurar nossas relações com o mundo.

Palavras-chave

Barro; impermanência; design; poética

Abstract

Ferraz, Bianca Navega Cruz; Costa, Carlos Eduardo Félix da. **Living earth, dead earth: dialogues between the body and the object**. Rio de Janeiro, 2026, 119p. Dissertação de Mestrado – Departamento de Artes e Design, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro

This research navigates between places, disciplines, practices, worlds, and imaginaries, between living earth – raw clay – and dead earth – fired clay. It unfolds through experimentations that challenge design practices governed by permanence and control, investigating the relationship between subject, materiality, and object within the fields of design and architecture. It departs from contemporary socio-environmental instabilities in order to confront productivist logics driven by the market and by the exploitation of human and non-human lives. It engages in dialogue with phenomenological, socio-environmental, and identity-based perspectives, drawing on authors such as Maurice Merleau-Ponty, Anna Tsing, and Judith Butler. In the artistic field, it resonates with the operations of Ana Mendieta, Lygia Clark, and Adriana Varejão, in parallel with the experiments developed throughout the research. The focus lies on clay as cyclical potential, explored in its duality between raw material and ceramic. From this starting point, the investigation challenges notions of permanence, authorship, and mastery, mobilizing ruin and crack as openness and process. Grounded in an ontological and poetic making, it confronts the prevailing mechanistic rationality and proposes a shift from market-oriented design toward a practice attentive to instability, impermanence, and the co-implication between body, matter, and object. By taking earth as a transformative element and impermanence as a principle, it activates the critical potential of art within the context of the Anthropocene, affirming poetics as a form of knowledge and as a way of reconfiguring our relations with the world.

Keywords

Clay; impermanence; design; poetics

Sumário

1. Introdução	15
2. Mortos-vivos: os objetos-espécies	34
2.1. Animar o mundo: uma ferramenta de conexão	37
2.2. Objetos como espécies	44
3. Corpo condutor	64
3.1. Os limites do eu: gestos femininos de fusão	65
3.2. Construções de mim	73
4. Design Arruinado: o que pode uma rachadura	84
4.1. Procedimentos através da ruína	86
4.2. Criações arruinadas	98
5. Pensar o fim	109
6. Referências Bibliográficas	117

Lista de figuras

Figura 1: Atafona	17
Figura 2: Fotos do mar de Atafona.	18
Figura 3: Indo e Vindo, parte da série Terra Modelada (1993–2024), Anna Maria Maiolino, 60ª Bienal de Veneza, 2024.	21
<i>Figura 4: Posta, Nydia Negromonte, 30ª Bienal de São Paulo, 2012</i>	23
Figura 5: En forma de nosotros, Rita Ponce de León, 32ª Bienal de São Paulo, 2016.	26
Figura 6: Fotos da escultura do trabalhador (Aquilea, 1971) e o leão de porcelana que ficavam na sala de meus avós.	33
Figura 7: Almofada Leve-pesada, parte da série Objetos relacionais, Lygia Clark, 1976.	40
<i>Figura 8: Estruturação do self, Lygia Clark, 1976.</i>	40
Figura 9: Brenda, para 8ª Bienal Gherdëina, Gabriel Chaile, 2022.	42
Figura 10: Rosario Liendro, para 59ª Bienal de Veneza, Gabriel Chaile, 2022.	42
<i>Figura 11: Casa de marimbondos, Bianca Navega, 2024.</i>	47
<i>Figura 12: Casa de marimbondos, Bianca Navega, 2024.</i>	47
Figura 13: Processo de feitura da Casa de marimbondos.	48
<i>Figura 14: Detalhe do dispositivo de instalação da peça.</i>	49
<i>Figura 15: Dispositivo para achar animais esféricos, Bianca Navega, 2024.</i>	51
Figura 16: Imagens do interior do dispositivo.	52
<i>Figura 17: Imagens do mausoléu durante o dia, efeito de céu estrelado no interior.</i>	52
Figura 18: Três versões do Dispositivo para achar animais esféricos.	53
<i>Figura 19: Imagens internas da versão com espelho.</i>	54
<i>Figura 20: Imagens internas da versão com anteparo de papelão.</i>	54
Figura 21: Imagens do processo de junção das argilas e reciclagem.	56
Figura 22: Imagens do resultado da argila misturada e dos cabelos guardados.	56
Figura 23: Imagens do processo de incorporação de cabelo a massa.	57
Figura 24: Imagens do processo de adição da areia à massa.	58
Figura 25: Imagens da modelagem da peça.	59
Figura 26: Banco Bianca, Bianca Navega, 2025	59
Figura 27: Detalhes da peça finalizada.	60
Figura 28: Passagem, Celeida Tostes, 1979.	67
Figura 29: Passagem, Celeida Tostes, 1979.	68
Figura 30: Série Siluetas, Ana Mendieta, 1973-1980.	69
Figura 31: Respectivamente, Imágen de Yágul (1973), Árbol de la Vida (1976) e Blood + Feathers (1974), Ana Mendieta.	70

Figura 32: Abrigo, Brígida Baltar, 1996.	72
Figura 33: Processo de construção do primeiro molde da peça.	76
Figura 34: Processo de quebra do primeiro molde da peça.	76
Figura 35: Processo de construção a partir do manequim.	77
Figura 36: Imagens da técnica do acordelado, da parte frontal secando e a construção da parte das costas.	78
Figura 37: Imagens do processo de cuidado após o desmolde.	79
Figura 38: Imagens do processo de união da peça.	80
Figura 39: Corpo Terráqueo, Bianca Navega, 2024.	80
Figura 40: Foto do muro da casa de minha avó em São Fidelis – RJ.	83
Figura 41: <i>Partially Buried Woodshed</i> , Robert Smithson, 1970.	88
Figura 42: Azulejaria Azul em Carne Viva (1999) e Língua com Padrão Sinuoso (1998), respectivamente, Adriana Varejão.	89
Figura 43: Vestígios de Atafona.	91
Figura 44: Destroços de uma casa em Atafona.	92
Figura 45: Caranguejos, Fernando Codeço, 2022.	93
Figura 46: Imagens de rachaduras.	96
Figura 47: Técnica de Kintsugi.	97
Figura 48: Imagem da travessa com rachaduras e Imagem do fundo da travessa, em que minha assinatura continua a rachadura, respectivamente.	97
Figura 49: Splitting (1974) e Conical Intersect (1975), respectivamente, Gordon Matta-Clark.	97
Figura 50: Domo de argila, Andy Goldsworthy, 2012	100
Figura 51: Imagens do processo de feitura e resultado da <i>Casa de Marimbondos</i> .	100
Figura 52: Imagens da exposição e decomposição da peça.	101
Figura 53: Imagens do processo de construção da escultura Corpo Terráqueo, processo inicial com a atadura gessada.	102
Figura 54: Imagens da escultura Corpo Terráqueo, desde sua finalização, passando por transformações pelas intempéries.	103
Figura 55: Imagens de detalhes do arruinamento da escultura.	104
Figura 56: Fotografia do espaço após recolher os destroços da escultura <i>Corpo Terráqueo</i> , intitulada de <i>O que fica após o acontecimento?</i>	105
Figura 57: Imagens do processo de feitura e resultado da obra <i>Tijolo ferido</i> .	106
Figura 58: Imagem da obra <i>Ato de descobrir X ato de projetar</i> .	107
Figura 59: To See the Earth before the End of the World, Precious Okoyomon, 2022.	113
Figura 60: Agora brinquemos de desaparecer (II), Carlos Garaicoa, 2022.	114

“Onde é o fim do mundo? O sábio colocou o calcanhar no chão, dobrou os dedos, transformou o pé em um compasso, fez um círculo e disse: “O fim do mundo é aqui, onde fica o meu calcanhar, porque o mundo é redondo.” E o rei perguntou: “E o começo do mundo?”. “É aqui também”, ele respondeu. Aqui é o fim e aqui é o começo.

Antônio Bispo dos Santos, *A terra dá, a terra quer*

Caros leitores,

Antes de abrir esta dissertação, proponho um pequeno desvio. Toda leitura exige um código. Como em uma planta arquitetônica, é preciso conhecer os códigos para compreender o desenho. Como na brincadeira infantil, é preciso aceitar o cenário do faz de conta para que o jogo exista. Como na natureza, as relações se constroem a partir de acordos, harmônicos ou não, que sustentam as trocas. Este texto também exige um pacto. Estas páginas são um conjunto de desejos de uma artista-arquiteta-designer-experimentadora-devaneadora. Quando passamos muito tempo com sede, temos vontade de beber um oceano, e por isso, por vezes, essa escrita pode parecer que abre muitas frentes, querendo abraçar todas as possibilidades de criar e imaginar. Mas tem percurso, tem ancoragem, tem começo e recomeço.

No decorrer do texto, ora escrevo em primeira pessoa, ora convoco um "nós". Quando digo "eu", assumo meu percurso: trata-se de um processo pessoal, de experimentações, dúvidas, descobertas e atravessamentos. É o relato de quem cava e se deixa afetar pelo próprio campo de investigação.

Quando evoco um "nós", amplio o gesto. Refiro-me a nós enquanto sociedade, enquanto campo profissional, enquanto corpos inseridos em determinadas lógicas de produção e consumo. Nesse "nós", incluo a mim e a você, leitor, como convite à corresponsabilidade pelas formas de construir, produzir, imaginar e habitar o mundo.

Nessa busca de afetação mútua, apresento breves narrativas que misturam memória, sonho e imaginação. Elas são outra forma de acesso ao pensamento, como portais. São tentativas de aproximar você do meu imaginário, de criar uma zona comum antes da análise, um campo sensível onde pensamento e fabulação não se separam. Como uma criança que chama outra para brincar, esses contos iniciais convidam a imaginar junto, a suspender por instantes as certezas e experimentar o campo do impossível.

Também é importante dizer: esta não é uma escrita que busca conclusões fechadas. Abro possibilidades, tensiono ideias, proponho fissuras. Nem sempre ofereço respostas definitivas, porque me interessa que você as construa junto. Esta dissertação procura habitar os espaços onde as certezas se trincam, como em uma rachadura que pode ser ocupada, ampliada e reinterpretada. Porque é lá que algo pode ser sentido.

Não se trata de discutir mais uma solução mercadológica para o design. A intenção desta investigação se dá no fazer e o desfazer. Ao longo da leitura, convido você a se permitir afetar, a questionar suas próprias práticas e lógicas, a imaginar outras formas de fazer e de existir. Aqui, a imaginação é ferramenta de transformação.

Se aceitamos este acordo, seguimos juntos.

Introdução

Este é um texto sobre feitura, daquelas que atravessam o corpo todo, passam pelas terminações nervosas de nossos dedos e transformam a matéria. Dedos que pertencem, neste caso, a um corpo que tende a projetar em demasia e precisa obrigar-se a agir antes de repensar mais uma vez. As disciplinas de projeto, seja a arquitetura ou o design, por vezes afastam nossos corpos do errar, da experimentação e, conseqüentemente, do conhecer através da materialidade. Como arquiteta, esta que vos fala aprendeu a representar uma parede em corte antes de tocar o tijolo emboçado, entendeu o que era um arremate antes de saber a textura de uma argamassa e desenhou uma planta baixa antes de conhecer o cheiro do cimento recém-misturado. O desejo por sentir e entender o mundo pela pele transformou a jornada desta pesquisadora em uma busca pela matéria. Assim, foi através da aproximação com a cerâmica – com o toque da argila, no moldar de um objeto utilitário, no erro do processo de queima, no odor da peça que mofa ao ser guardada ainda molhada – que a possibilidade de criar através dos sentidos se tornou uma necessidade de encontrar formas de continuar a existir. É no barro que esse caminho começa e se transmuta em ciclo, em um demorado e constante desfazer e refazer.

Nesta pesquisa, resgato os atos cíclicos no anseio por reconexões com entorno e com nós mesmos: seja na brincadeira da infância em que a terra fértil era o bolo da encenação com amigos imaginários e no fim do dia virava o alimento das plantas e minhocas; seja na construção da casa de terra e palha que pode ser desfeita e refeita em outro lugar, conforme o desejo dos seus moradores nômades¹. A terra, elemento do devaneio da vontade e do desejo criador bachelardiano, é essa potência

¹ Na tradição Himba, povo seminômade do norte da Namíbia, as mulheres desempenham um papel central na construção das moradias. A partir de barro, esterco e palha, elas erguem estruturas simples e temporárias, adaptadas ao estilo de vida itinerante da comunidade. Quando o grupo decide se deslocar, em busca de melhores condições de água e alimento, as casas são desmontadas ou abandonadas, e novas habitações são construídas no novo assentamento.

cíclica, que permite pontes de contato com o corpo e a construção de outras subjetividades. Esse atravessamento de poéticas e imagens simbólicas permite uma conexão com o outro, seja objeto, espaço ou humano, a partir do imaginário.

Quando nossos limites corporais são postos em confronto com a superfície material é gerado mais do que uma simples interação. Trabalhar sobre a matéria com desejo, independentemente de qual superfície corporal seja o agente, proporciona ao objeto ou ao espaço uma potência de existir para além do controle do resultado, um diálogo de adaptação contínua, digna de um imaginário em construção. Em tempos de distanciamento e mecanização dos afetos, a imaginação pela matéria terrestre evoca o ato de aproximar-se, de permitir a reprogramação das lógicas de trocas com o mundo.

A prática de debruçar-se sobre a materialidade de maneira a deixar um pouco de si, dedicar-se a uma gestação que molda não só o objeto, mas o sujeito que o faz, motiva esta pesquisa e, em especial, a própria relação de criação da pesquisadora. A busca através da arte aparece, então, como um subir à superfície durante um afogamento, uma maneira de estar em constante procura por respostas de como existir em um mundo que pouco a pouco se distancia da poética e mata suas subjetividades em um ato desesperado por sobrevivência. Atuar em disciplinas de criação, como arquitetura e design, em um momento tão desafiador para tal prática, tanto em termos ambientais quanto sociais, demandou uma reflexão pessoal sobre tais processos, afinal, como continuar a sonhar em tempos catastróficos?

Assim, em uma investigação por respostas, essa escrita parte tanto de considerações sobre outros artistas e autores de diferentes áreas, quanto de descobertas sensíveis sobre minha própria prática. Esta que tem sido atravessada, como arquiteta e designer, por experimentações artísticas que permitem abrir espaço por entre a vida-mercadoria, o corpo-produto e o fazer-descartável, para provocar um outro olhar sobre o construir, o produzir e o fazer, de maneira que “reunindo (...) formas, definem-se não só formas de arte mas certas configurações do visível e do pensável, certas formas de habitação do mundo sensível” (Rancière, 2012, p. 101).

É neste mundo que acesso memórias profundas que me constituem a partir de um olhar atento ao que permanece e o que pode facilmente ir. Ainda pequena, frequentei a região de Atafona, território no litoral norte fluminense onde, desde a década de 1970, o mar avançou mais de 400 metros e as águas já engoliram dezenas

de ruas, destruindo um bairro inteiro em um período de 20 anos. Ali, vivenciei aventuras perigosas para sentir aquela força que puxava, não só as barreiras de areia na orla, como também a minha curiosidade. O que existe dentro deste mar faminto que engolia histórias, casas que um ano atrás pareciam tão estáveis e fixas? Abandonadas, sem vida, preenchidas somente de memórias passadas, esses lugares ainda podiam ser chamados de casas? Foi o primeiro contato com o fim, e com o que significa existir.



Figura 1: Atafona

Fonte: a autora. Data: fevereiro de 2024.

Este mar era o morador permanente dos cantos do meu imaginário, onde eu criava cenários fantásticos, fantasmagóricos na verdade, e acreditava que lá se escondia segredos de criaturas ferozes que eram capazes de engolir uma cidade, rua por rua. A experiência de nadar por entre os galhos e algas de um rio que vira mar, se tornou uma luta contra as ondas que quebravam tijolo por tijolo e se alimentavam da lama fluvial, com suas águas tingidas de um espesso tom terroso, o que, no final, virava uma grande brincadeira arriscada.

Era uma aventura atirar-se na água em mais um dia de verão, submergir e pular os temidos “*valões*”, valas profundas que o mar em redemoinho produzia na arrebentação. A gente confiava na astúcia e experiência para driblar a dança salgada e transtornada das ondas, que se dava de maneira violenta. O maior desafio era saber onde pisar, pois onde se esperava conchas, encontravam-se pedaços de azulejo, coloridos pedacinhos como um mosaico que se estendia por toda faixa de areia, se misturando a vergalhões e tijolos quebrados. Adentrar aquele mar era desafiador,

nos transformava em desbravadores dessa entidade que se alimentava da cidade. Aquele mar já não era mais um simples componente na paisagem, já não era mais um ser inanimado que era cenário para a vida que acontecia depois da areia, era um personagem, com desejos e vontades incontáveis – impossível de ignorar – um ser em potência e em busca de seu lugar.



Figura 2: Fotos do mar de Atafona.
Fonte: a autora. Data: fevereiro de 2024

O cenário em ruínas de Atafona performa a definição de paisagem segundo a antropóloga Anna Tsing, compostos tanto de vida humana quanto não humana, sendo “mundos ativos da vida, sustentados por traços e legados materiais, mas ainda abertos a formas e possibilidades emergentes.” (Tsing, 2019, p.149). E por isso, este lugar tornou-se, para esta pesquisa, um portal simbólico de acesso para outras perspectivas de criação no Antropoceno². Tsing (2019) ainda indica que seres bióticos e abióticos constroem esse espaço juntos, mas coexistir e prosperar em paisagens multiespécies não se dá de forma harmoniosa, mas através de negociações, adaptações e, muitas vezes, conflitos.

Ultrapassando os termos científicos, esta investigação se propõe a olhar essa diáde humano/não humano para além das espécies biológicas, e pensar por um viés animista de nossas criações, considerando os objetos que criamos como mutações

² Era proposta em que o impacto ambiental causado pelas atividades humanas supera o efeito provocado pelo recuo das geleiras, que caracterizou a era anterior, o Holoceno.

da vida, para construir um imaginário em que o sujeito e matéria se atravessam e se confundem. Tais atravessamentos, tanto físicos quanto emocionais, desenham outras formas de habitar o planeta, em que possamos criar diálogos com o aquilo que entendemos por natureza.

Esta paisagem, marcada tanto por consequências naturais quanto por ações humanas, é uma amostra de coexistências possíveis em meio ao que foi destruído, onde olhamos nossa lógica de construção, nossas certezas projetivas, nossos ideais fixos e eternos, em ruína. É uma provocação para olhar por outras maneiras de habitar o mundo em meio à catástrofe, que têm sido cada vez mais comuns na realidade brasileira, como as tragédias por questões climáticas em Petrópolis-RJ, Rio Grande do Sul, Pantanal e Amazônia.

Em *No tempo das catástrofes*, Isabelle Stengers (2015) oferece uma definição de catástrofe que transcende a mera ocorrência de um desastre natural ou acidente, situando-a como o desfecho inevitável de um modelo de desenvolvimento movido pelo crescimento econômico. Ao caracterizar esse modelo como “intrinsecamente insustentável” (Stengers, 2015, p.11), a autora desloca o problema do campo do evento pontual para o das condições que o tornam possível. A catástrofe, nesse sentido, revela o esgotamento das promessas de progresso infinito em um planeta finito. Ela expõe a vulnerabilidade de sistemas que se pretendiam estáveis e evidencia a inseparabilidade entre processos ecológicos, econômicos e sociais.

Afinal, o que significa invencionar em meio à impermanência e às instabilidades que moldam nossa existência? Em 2024, a temperatura média global ultrapassou a marca de 1,5 °C acima dos níveis pré-industriais, o que significa desastres ambientais mais graves e mais frequentes³. A maneira como produzimos e consumimos, principalmente enquanto arquitetos e designers, contribui para o contexto contemporâneo de fragilidade socioambiental e o colapso do mundo tal qual o conhecemos. Pesquisar por entre as frestas das impossibilidades da poesia e trabalhar pelo imaginário é permitir olharmos de outro ângulo em busca de novos respiros. Por isso, este estudo está em constante fricção com a matéria a fim de abrir

³ Dados fornecidos pelo WRI Brasil. Fonte: INSTITUTO DE RECURSOS MUNDIAIS (WRI) Brasil. Mudanças climáticas: os efeitos nas cidades com aquecimento de 1,5°C vs. 3°C. 2023. Disponível em: <https://www.wribrasil.org.br/noticias/mudancas-climaticas-efeitos-cidades-15-vs-3-graus>. Acesso em: 13 nov. 2024.

espaço por entre as montanhas de plástico e encontrar uma semente de outros modos de viver, que sejam cíclicos e aceitem tanto os começos quanto os fins.

O que existe depois do encontro entre o mar e a cidade? E quando se tornam um só, como definir as fronteiras entre o construído e não construído? O que podemos ser diante desse espaço híbrido e mutante, onde a noção de separação entre sujeito e objeto, corpo e ambiente, se dissolve? Assim, procurar maneiras de existir em um mundo em ruínas é também buscar formas de se tornar parte desse ciclo de criação, destruição e transformação. Ao sermos convocados a repensar os limites do que chamamos de “eu” e “mundo”, a terra, esse elemento que deseja e transforma, emerge, portanto, como uma ferramenta primordial, sendo “nosso espelho energético; é um espelho que focaliza as nossas potências iluminando-as com alegrias imaginárias” (Bachelard, 1991, p. 20).

Estes questionamentos internos e o potencial da terra como matéria para a produção de outros imaginários se emaranham com a minha trajetória como ceramista, designer, artista e arquiteta. Minha pesquisa e formação em bioarquitetura e construção com materiais naturais associada à experiência na cerâmica provocaram comparações entre as duas práticas. Na cerâmica, a queima torna as peças duráveis, mas suscetíveis a rachaduras que, para o mercado, as tornam descartáveis. Já o barro cru na bioconstrução é reutilizável, mas sem um tratamento especial, é vulnerável a intempéries, limitando seu uso.

A potencialidade do barro, tanto em seu estado de matéria-prima quanto de objetificação final no campo da escultura e instalação, se constitui, portanto, como o **tema** desta investigação experimental artística/projetual, que conflui em processos criativos também nos campos do design e da arquitetura. O paralelo entre o barro in natura e a cerâmica foi criado a partir das reflexões que Claude Lévi-Strauss desenvolve em *O Cru e o Cozido* (1964), nas quais o cru e o cozido operam como categorias do pensamento que permitem aos mitos pensarem a passagem, sempre ambígua, com voltas e regressões, da natureza à cultura. Se o cozido pode ser associado à intervenção transformadora do humano, ao fogo que culturaliza a matéria; o cru, por sua vez, carrega a memória de um tempo em que a comunicação entre humanos e mundo era contínua. Assim, a proposta é criar dispositivos telúricos que, ao operarem no limiar entre o barro e a cerâmica, tornem sensível justamente essa passagem estreita: uma tentativa de, pelo imaginário, embaralhar a pretensa separação entre natureza e cultura.

Trabalhar a partir do elemento cru e, conseqüentemente, com seus processos ainda em mudança, possibilita uma relação com o lugar das tentativas, dos erros e experimentos, e que cria uma ponte com o gesto de fazer em seu estado natural e latente, de caráter frágil e impermanente. O trabalho da artista Anna Maria Maiolino em sua série *Terra Modelada* (1993–2024) evidencia a potência de considerar a vida do material para sua metodologia de criação. Propor um outro olhar sobre o ato de fazer cerâmica – arte que tradicionalmente implica na utilização de fogo no método de feitura – e usar o barro cru, consiste em um produzir em constante transformação, sendo dessa maneira a que a curadora Kasia Redzisz se refere quando escreve sobre a técnica da artista,

[...] a argila crua facilmente permite-se mudanças; ela pode ser remodelada ou reciclada. Ainda que as obras de Maiolino sejam sobre a feitura em si, elas também são sobre o desfazer. As formas, cuidadosamente moldadas, podem ser trazidas de volta para uma massa disforme com um simples gesto. Do barro ao barro, poeira a poeira, incorpora-se o ciclo da vida.⁴ (VITAMIN C, 2017, p.178)



Figura 3: Indo e Vindo, parte da série *Terra Modelada* (1993–2024), Anna Maria Maiolino, 60ª Bienal de Veneza, 2024.

Fonte: <https://www.hauserwirth.com/venice-2024/exhibitions>. Acessado em: fevereiro de 2026

Na 60ª Bienal de Veneza, intitulada *Estrangeiros em todo lugar* (2024), Maiolino preenche as prateleiras de um pavilhão com pequenas e grandes peças de argila moldadas manualmente. Seu gesto busca acompanhar e evidenciar os ciclos

⁴ Tradução livre feita pela autora, segundo o livro *Vitamin C: Clay + Ceramic*. London: Phaidon, 2017. A versão original: “Yet, the unfired clay easily lends itself to changes; it can be remodelled or recycled. As much as Maiolino’s works are about making and doing, they are also about unmaking and undoing. Carefully moulded forms can be brought back to a shapeless mass with just a simple gesture. From mud to mud, dust to dust, they embody the cycle of life”.

orgânicos próprios do material. Em diálogo com vídeos, textos e paisagens sonoras, a casa se configura como um ente vivo, tensionando noções de vida e temporalidade.

O estado vivo da matéria, dentro deste paralelo, é entendido como vulnerável, que demanda cuidado, sustento, constância nas ações e implica, conseqüentemente, em um fim, ainda que em sequência também forneça a possibilidade de um recomeço. Enquanto o estado morto, seria a objetificação final, na qual a possibilidade formal se esgota no momento da queima, ou seja, após a etapa final o objeto não retorna ao seu caráter original, tornando mais permanente e resistente.

Se, por um lado, o vivo se associa ao processo, ao estado de potência e em constante vir a ser, por outro, a permanência exclusiva nessa iminência pode obscurecer a importância daquilo que se consolida. O resultado, entendido aqui como concretização, não é necessariamente sinônimo de fixidez irremediável, mas aquilo que se torna existente, que adquire corpo e, justamente por isso, pode ser atravessado por novas transformações.

Afinal, é na passagem à estabilidade, que neste paralelo se aproxima da morte, que algo se delimita e se oferece ao mundo como presença. Chegar ao fim, ao contrário de anular o processo, o torna legível. A efetivação inaugura a possibilidade de desvio, de rachadura, de erro, de tudo aquilo que escapa ao controle e, por isso mesmo, pode ser ressignificado. Permanecer apenas na ideia, na fluidez incessante do fazer, suspende o encontro com o inesperado que só a forma assumida permite. Assim, apenas o que se concretiza pode transformar-se novamente. É nesse sentido que terra viva e terra morta se implicam mutuamente: uma só existe plenamente na tensão com a outra.

A obra *Posta* (2012) da artista Nydia Negromonte expõe este limiar. Na 30ª Bienal de São Paulo, intitulada *A iminência das poéticas*, a artista dispôs hortaliças envoltas em argila crua, criando uma instalação que colocava em evidência o tempo e a transformação. O resultado se dá na quebra dessa capa, na vida que cresce por entre o barro frágil, nas mudanças naturais da escultura e, conseqüentemente, na espera do iminente apodrecimento da obra, o fim de seu percurso natural. Assim, ao trazer imagens dessa obra em *Post Posta* (2014), dois anos depois, tiradas ao fim da exposição, entende-se como foi tecido o congelamento desse percurso, colocada

em contraste, no momento que sua narrativa é captada pelas imagens, em que tal intervenção é necessária para a obra permanecer em diálogo.

A presença em destaque em eventos de arte destas investigações sobre a matéria em estado vivo, ressaltando sua fragilidade e seus ciclos são sintomas de uma redescoberta mais ampla da cerâmica pelo campo artístico contemporâneo. Durante muito tempo confinada ao status de "arte menor" ou aplicada, a cerâmica viu essa hierarquia ser radicalmente questionada a partir do momento em que artistas modernos e, sobretudo, contemporâneos passaram a reivindicar a argila como meio de expressão legítimo, desestabilizando o estatuto subalterno que manteve a técnica às margens do campo artístico.⁵ Hoje, a cerâmica está plenamente integrada às artes visuais, e mais precisamente percebe-se pelas investidas de grandes exposições em direção ao barro cru, à argila não queimada e às poéticas do efêmero, em celebração dos processos, das impermanências e das materialidades vivas. A participação de Maiolino na 60ª Bienal de Veneza (2024) com suas peças em estado bruto, assim como a presença de Negromonte na 30ª Bienal de São Paulo (2012) com suas esculturas orgânicas, são demonstrações categóricas desse movimento. Ambas as obras se inscrevem exatamente na lógica de que a matéria deixa de ser mero suporte para tornar-se protagonista de um fazer que acolhe o tempo, a fragilidade e o ciclo contínuo entre forma e dissolução.



Figura 4: *Posta*, Nydia Negromonte, 30ª Bienal de São Paulo, 2012

Fonte: <https://nydianegromonte.com/obras/posta-bienal/>. Acessado em: novembro de 2024

⁵ Ver SATO, S.M. A cerâmica artística: Interfaces na contemporaneidade. 2016. 146f. Tese (Doutorado) - Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016.

A centralidade que a impermanência assume nessas obras adquire contornos ainda mais significativos quando confrontada com o cenário hegemônico do capitalismo contemporâneo. Em um mundo marcado pela produção em larga escala, orientada por demandas mercadológicas e baseada em materiais plásticos, que são duráveis no contexto ambiental, mas descartáveis pela lógica do consumo, evidencia-se uma cisão entre sujeito e objeto, entre criador e criação.

Assim, o **problema** desta pesquisa reside no afastamento entre o fazer e a matéria, que compromete a possibilidade de vínculos mais sensíveis e responsáveis com o entorno. Essa questão aproxima-se da crítica ecossocialista, que, ao retomar a reflexão marxiana sobre a relação entre trabalho e natureza, localiza na passagem do modo de produção artesanal ao capitalista uma ruptura fundamental. A alienação do trabalho deixa de ser apenas separação entre trabalhador e produto, estendendo-se a uma cisão mais ampla entre sociedade e entorno. Sem me atrever a um aprofundamento nesse debate, interessa-me sobretudo sua ressonância com o fazer artístico aqui investigado.

No contexto do Antropoceno, em que os efeitos das ações humanas sobre o planeta cruzam o limiar do reversível, torna-se urgente repensar as lógicas de produção e as práticas projetuais. O antropólogo Bruno Latour, em *Onde Aterrar? Como se orientar politicamente no Antropoceno* (2020), destaca que o funcionamento do sistema de produção considera apenas a relação entre agentes humanos – operários, os capitalistas e os governos – e as infraestruturas artificiais – máquinas, usinas e cidades – ignorando os vínculos com agentes não humanos e com os territórios.

É por isso que quando a economia, desde o século XVIII, começou a levar em conta a “natureza”, os especialistas a pensaram como um mero “fator de produção”, um recurso precisamente *externo, indiferente* às nossas ações tomando *de longe por estrangeiros* em busca de objetivos *indiferentes* à Terra. (Latour, 2020, p.91)

A lógica de consumo do capital, na reafirmação de tal indiferença, impede que a produção seja viva e, consequentemente, coloca em manutenção a exploração da matéria e a obsolescência programada. Dessa maneira, nota-se uma normatização de modos de criação rápidos e descartáveis, afetando diretamente a relação entre o sujeito que produz e o que é produzido.

A necessidade de revisitar o ato de fazer, criar e construir surge a partir da demanda de existir em um cenário de retomada, no qual os componentes não-

humanos entram em confronto por seu território. Como coexistir tanto com nosso desejo de futuro quanto as ações já praticadas? Como habitar um mundo em conflito a partir de nossas práticas projetivas? Dentro destas considerações existenciais, a arte se torna um veículo para construir provocações e reflexões, buscando tensionar as práticas e símbolos do mundo compartilhado, em um desejo por afetar e mover através do imaginário, em um revirar do pensamento hegemônico de produções plásticas e exploratórias por outras formas de se atuar no mundo como criadores, que sejam sensíveis à matéria.

Assim, o **objeto** deste estudo é elemento de conexão com o imaginário, como pequenas buscas por poesia em meio ao cenário de excesso de perturbação humana (Tsing, 2019). As peças produzidas são ferramentas que usam ficção e animismo para mergulhar no imaginário e se posicionar em uma outra perspectiva, que permite maneiras de imaginar mundos diferentes. São dispositivos escultóricos que entrelaçam tanto o barro *in natura* quanto a cerâmica, mais precisamente, tijolos. O uso deste signo tão marcante para a construção se faz necessário para provocar os ideais cristalizados de permanência sobre a qual nos erguemos. Para a construção civil, a passagem da utilização de materiais naturais como madeira ou terra para o tijolo queimado transformou o modelo de cidade, consolidando a lógica permanente e resistente a qualquer estação e em diferentes climas.

O paradoxo surge na lógica de criação mercadológica do design contemporâneo quando o objeto é feito para o rápido consumo, a partir tanto da exploração de quem produz quanto da própria matéria, mas feito com materiais que permanecem e que rompem com os ciclos de transformação do tempo. Tensionar tais práticas que moldam nossos modos de produzir e que, normalizadas, se entranham em nosso modo de ser, é desestabilizar o senso comum e abrir fissuras por onde possam emergir outras formas de relação e de existência.

Na relação entre os objetos produzidos e o sujeito que os cria, o corpo se manifesta como agente ativo nesse entrelaçamento. Para Merleau-Ponty (2011), o corpo-sujeito “não está primeiramente no espaço: ele é no espaço” (Merleau-Ponty, 2011, p.205), ou seja, não é um mais um ente entre outros, mas a própria condição de possibilidade da experiência. A vivência do mundo se desdobra no próprio espaço em que o corpo se move e se percebe, de modo que sujeito e mundo não se separam, mas se entrelaçam em um campo sensível compartilhado. Assim, a corporeidade não se reduz a um suporte físico, mas se constitui na relação entre o

perceber e o percebido, em um jogo contínuo no qual o mundo se dá na experiência encarnada.

A matéria telúrica oferece uma experiência sensível que dissolve fronteiras entre corpo e mundo, ampliando a fusão entre sujeito e objeto para além de uma relação instrumental. O fazer com a terra provoca um imaginário tátil e simbólico e evidencia a continuidade entre o corpo e o ambiente, onde desfazem os limites rígidos entre a pele e o mundo, revelando um entrelaçamento contínuo, sendo assim uma forma de “descobrir os poemas do tato, os poemas da mão que amassa” (Bachelard, 1991, p. 66). A criação acontece para além da imposição de formas, mas num eterno diálogo entre quem faz e o que é feito, que permite reconhecer a matéria como participante ativa do processo, e nos leva a reconsiderar a maneira como nos relacionamos com o que produzimos e as forças que participam da feitura.

A possibilidade de construir, a partir da compreensão de si e seus próprios limites, é trazida por Bachelard (1958) ao fazer referência à concepção do “ninho de Michelet” onde “no interior, o instrumento que impõe ao ninho sua forma circular não é outra coisa senão o corpo do pássaro. Voltando-se sobre si constantemente, pisando a parede de todos os lados, ele chega a formar o círculo” (Bachelard, 1958, p. 263). A artista peruana Rita Ponce de León, em sua obra *En forma de nosotros* (2016), explorou na instalação apresentada na 32ª Bienal de São Paulo a troca entre os visitantes com uma estrutura coberta de barro, criando cavidades, moldadas a partir de membros, para serem exploradas com o corpo de quem interagisse com a obra. A artista cria um cenário comum para que o sujeito se coloque em posturas específicas, sendo convidado a se movimentar de tal forma a induzi-lo a uma percepção do que se carrega, sustenta e é levado adiante por meio de seu corpo, no intuito de desorganizar estados de consciência e hábitos automatizados.



Figura 5: En forma de nosotros, Rita Ponce de León, 32ª Bienal de São Paulo, 2016.

Fonte: <http://www.32bienal.org.br/>. Acessado em: novembro de 2024

Assim, em um movimento tanto de olhar para as relações estabelecidas entre corpo e matéria, sujeito e feitura, quanto de desejar outras maneiras de existir e trocar com o mundo, as **questões** que orientam esta pesquisa se colocam no limiar entre operar sobre as práticas consolidadas e reimaginar futuros, outras possibilidades de agenciamento nos campos do design e da arquitetura contemporâneos.

Como, a partir da aproximação do corpo com a terra, gerar provocações e atravessamentos sensíveis entre sujeito e objeto? Que relação entre indivíduo e seu entorno pode ser construída, quando colocados em diálogo os limites do corpo e a aproximação da matéria? Em que medida a retomada do sentir, o toque e o limite da pele podem ressignificar e reestruturar práticas de invenção?

A partir de tais levantamentos, se coloca como **objetivo geral** provocar por meio da arte, especificamente das técnicas do barro, reflexões sobre os signos fixos e permanentes comuns ao meio do design e da arquitetura, ao estreitar o entrelaçamento entre natureza e cultura, por meio de experimentos que unam tanto práticas artísticas quanto projetivas. O desenvolvimento deste estudo se dá de forma investigativa, em que projeto e experimentações artísticas se entrelaçam seguindo os **objetivos específicos**:

- Investigar práticas artísticas contemporâneas cujas operações convergem com os conceitos trabalhados, articulando tais poéticas com autores que abordam questões fenomenológicas, da teoria queer e socioambientais.
- Mobilizar o corpo como operador perceptivo na relação entre espaço e matéria, refletindo sobre outros modos de fazer mais sensíveis e conscientes.
- Aprofundar a investigação de conceitos como animismo, rachadura e ruína enquanto ferramentas críticas e poéticas para repensar processos de criação atuais.
- Criar instalações com materiais naturais a partir de princípios da arquitetura efêmera, que explorem a instabilidade, a impermanência e a relação sensível com o espaço, em diálogo com o conceito de escultura no campo ampliado (Krauss, 1979).

Em meio a cenários de catástrofes e conflitos climáticos, esta pesquisa se **justifica** como um caminho de possibilidades do imaginário para buscar agenciamentos capazes de outras realidades, outras lógicas. Em *A vida não é útil* (2020), Ailton Krenak expõe tais marcas deixadas no mundo e alerta para a destruição e exploração desenfreada de recursos naturais, consequência do distanciamento da humanidade e da negação do lugar da Terra como organismo vivo, desconsiderando a *Teoria de Gaia* (1972), proposta pelo cientista James Lovelock e pela bióloga Lynn Margulis. Para o líder indígena, o modelo de vida repercutido é do planeta como mercadoria, como um infinito espaço de consumo cuja lógica está na extração e na exploração a partir do desejo individual e monetário: “construímos justificativas para incidir sobre o mundo como se fosse de matéria plástica: podemos fazê-lo ficar quadrado plano, podemos esticá-lo, puxá-lo” (Krenak, 2020, p. 100).

Krenak ainda imagina que, se permitíssemos que as florestas invadissem as cidades, seria como se *Gaia* voltasse a respirar por entre nossas mãos e atos, entendendo que a partir do organismo sufocado pela matéria trabalhada e alterada pelo homem não há possibilidade outra senão a que é demandada, não há espírito no corpo-produto. Desta maneira, o propósito de achar espírito no mundo-mercadoria encontra a dúvida de como pensar imaginários a partir da realidade concretada e desumanizada: o que pode existir de vida entre o que é sufocado e retirado da sua potência e o que é frágil e reciclável?

É preciso que o diálogo aconteça no tensionamento das práticas mercadológicas, no questionamento dos métodos exploratórios e na dissolução da lógica binária. A pesquisa enfatiza a percepção sobre a passagem de tempo, por permitir ver as modificações que ele concede a vida, e assim apresenta-se como um caminho, uma ferramenta para conceber realidades outras por meio da desaceleração dos processos, do respeito à continuidade de ciclos, da liberdade para perecer, do momento certo a ser congelado, atuando, simultaneamente, como receptor e agente de uma outra configuração de moldar o mundo. Debruçada nas palavras de Ailton Krenak (2020), “vamos ter que produzir outros corpos, outros afetos, sonhar outros sonhos para podermos ser acolhidos por esse mundo e nele podermos habitar” (Krenak, 2020, p. 47), sinalizo os anseios pessoais que impulsionam essa pesquisa: Que outros sonhos podemos ainda criar para habitar esse mundo? Como entrelaçar e emaranhar o cru e o cozido?

Como **metodologia**, esta é uma pesquisa qualitativa de cunho exploratório devido a seu caráter de aprofundamento de uma investigação empírica. Seu objetivo é proporcionar maior familiaridade com o problema, para torná-lo mais explícito ou constituir hipóteses. A pesquisa exploratória, segundo Gil (2002), tem como principal finalidade desenvolver, esclarecer e modificar conceitos e ideias. Comumente, esse tipo de pesquisa envolve levantamento bibliográfico e documental, e, nesse caso, o foco recai sobre o estudo da minha própria prática. Desta maneira, utiliza-se como procedimento técnico a tese-criação⁶, ou *Art-based research*.

A prática artística e investigativa característica desta pesquisa, realizada no campo das artes, segue a metodologia de tese-criação, termo sugerido por Sylvie Fortin e Pierre Gosselin (2014) no artigo *Considerações metodológicas para a pesquisa em arte no meio acadêmico*. Eles conceituam que quando envolvidos em uma tese-criação em artes (*Art-based research*), os alunos formulam a sua própria questão de pesquisa e a respondem “através de um processo interativo entre exploração prática de sua *artform*, sua produção artística, e a compreensão teórica das questões específicas do seu projeto.” (Fortin e Gosselin, 2014, p. 7)

A arquitetura desta dissertação assenta-se sobre uma tríade: objeto – corpo – ruína, erguida de maneira a evidenciar a experiência sensível que reside no processo de abrir espaço para outra perspectiva do design. Parto, inicialmente, de uma investigação sobre os objetos, a fim de desestabilizar a visão tradicional que os coloca como algo inerte ou puramente funcional. Em seguida, o corpo surge intencionalmente como o elo fundamental, e a partir de seu reconhecimento como presença, vulnerabilidade e percepção que viabiliza uma relação mais sensível com esses artefatos. Ancorado nessa experiência corpórea que media a relação, propõe-se desconstruir o significado lesivo da rachadura, atuando como potência criativa e narrativa. Assim, se caminha do objeto para a rachadura, tendo o corpo como o mediador que permite essa travessia e ressignificação.

No **primeiro capítulo (1 – Introdução)** são construídos as relações e os cenários que impulsionaram experiências e questionamentos importantes para o desenrolar deste estudo. Esse momento inicial desenha os caminhos que foram

⁶ Termo utilizado no artigo FORTIN, S.; GOSSELIN, P. Considerações metodológicas para a pesquisa em arte no meio acadêmico. ARJ – Art Research Journal: Revista de Pesquisa em Artes, [S. l.], v. 1, n. 1, p. 1–17, 2014. DOI: 10.36025/arj.v1i1.5256. Disponível em: <https://periodicos.ufrn.br/artresearchjournal/article/view/5256>. Acesso em: 27 maio. 2024.

percorridos e a vontade de se estar em contato com a terra, em busca de perspectivas mais poéticas.

O **segundo capítulo (2 - Mortos-vivos: os ‘objetos espécies’,** subdividido em **2.1 - Animar o mundo: uma ferramenta de conexão** e **2.2 - Objetos como espécies)** propõe modos alternativos da relação entre humanos e objetos a partir de uma crítica à razão mercadológica. Aqui, o animismo, proposto pela filósofa Isabelle Stengers (2012), é apresentado como ferramenta conceitual e sensível para reconhecer a agência das criações e instaurar relações de escuta, participação e coexistência. A partir de autores como David Kopenawa e Bruce Albert (2015), Donna Haraway (2023) e articulando com práticas de artistas como Lygia Clark, Gabriel Chaile e Andy Goldsworthy, apresento o conceito de *objetos-especies*, entidades relacionais que se constituem para além da função, diluindo fronteiras entre o animado e o inanimado. Esse capítulo é um entrelaçamento de dispositivos escultóricos e suas experiências construtivas/projetivas com narrativas que lhe conferem encantamento, para suscitar seus aspectos imaginativos, trazendo peças como *Casa de marimbondos* (2024), *Dispositivos para achar animais esféricos* (2024) e *Banco Bianca* (2025).

O **terceiro capítulo (3 – Corpo condutor,** subdividindo em **3.1 - Os limites do eu: gestos femininos de fusão** e **3.2 - Construções de mim)** propõe o corpo como agente potente para construir subjetividades que atenuam fronteiras entre sujeito e objeto. Assim, investiga como a interação do corpo com o espaço e a matéria pode expressar modos de agir e pensar que extrapolam os contornos convencionais entre interior e exterior, humano e não-humano. Através das operações de três artistas, Ana Mendieta, Brígida Baltar e Celeida Tostes, constrói-se um diálogo sensível entre o corpo e a matéria, aqui representada pelo barro, e instiga novas maneiras de pensar e habitar os limites do ser, desafiando normas que fixam identidades e propondo alternativas que integram a fluidez, a impermanência e a co-criação. Suas práticas evocam a potencialidade do corpo como mediador entre espaço e pele, e reverberam no processo artístico da obra *Corpo Terráqueo* (2024), que é analisada à luz de perspectivas teóricas de autores que discutem a construção de subjetividade e performatividade do corpo, como Judith Butler (2019), e de autores que trazem reflexões sobre a fenomenologia da experiência sensível, como Maurice Merleau-Ponty (2011).

O **quarto capítulo (4 – Design arruinado: o que pode uma rachadura,** subdividindo em **4.1 – Procedimentos através da ruína** e **4.2 – Criações arruinadas)** parte da ruína como um cenário potente para tensionar práticas comuns na criação contemporânea, sugerindo um modo de fazer design que trabalha a falha, o dano e a impermanência como pontos de partida, se baseando em operações de artistas como Robert Smithson, Adriana Varejão, Fernando Codeço e Gordon Matta-Clark. Assim, em articulação com autores como Anna Tsing, Luiz Antonio Simas e Luiz Rufino, Jacques Rancière, Walter Benjamin aponta-se a ideia de rachadura, elemento geralmente associado ao dano e ao desgaste, como ferramenta criativa dentro de disciplinas de arquitetura e design para pensar outras formas de habitar um mundo em meio a desastres ambientais. Em consonância aos conceitos trabalhados, são analisados os resultados das peças *Corpo Terráqueo* (2024) e *Casa de marimbondos* (2024), apresentadas em outros capítulos que exemplificam as práticas discorridas, além de apresentar o processo de feitura da obra *Tijolo Ferido* (2024).

No **quinto e último capítulo (5 – Pensar o fim)** se encontram as considerações finais da pesquisa, provocando reflexões sobre o fim, de modo a afastar do sentido fixo e permanente que simbolicamente este estado significa. Aqui, a finalização é uma abertura para outras possibilidades de agenciamento e reconstrução, tanto no campo concreto quanto no simbólico.

“A gente vê com os olhos”, era o que sempre me diziam. Mas eu gostava mesmo de tocar para ver. Cada imagem que havia na casa do meu avô era alvo certo para meus dedos ansiosos. Queria sentir todos os detalhes: o leão de porcelana no canto entre a mesa e o sofá; o trabalhador com sua enxada no topo da estante de vidro; o cinzeiro vermelho no meio da mesa de centro. Eu me sentia impelida a pegar tudo o que podia, como se assim enxergasse melhor e, de alguma maneira, pudesse me conectar ainda mais àquela casa.

“Venha cá, larga esse cinzeiro que, se cair, vai te machucar”, ele dizia, me conduzindo para a poltrona de couro marrom-avermelhado, seco, com seu próprio desenho cravado nas almofadas. As rachaduras na superfície desvendavam as camadas daquele tecido grosso. A figura alta e imponente me indicava em direção aos sofás em “L”, onde, sentada no extremo canto, estava minha avó: agarrada ao terço, contando fervorosamente cada peça como se fossem pedras preciosas. Era como se buscasse dentro delas respostas para seus medos. Eu admirava tal paixão: “Como pode alguém amar tanto um conjunto de pedrinhas?” Ao seu lado, empilhavam-se os inúmeros papéis em que ela escrevia seus segredos e escondia no meio da Bíblia.

Meu avô, com sua postura sempre firme e ar intelectual, sentava-se no outro sofá, lendo o jornal. Eu estava no paraíso: finalmente um dia como filha única, sem dividir atenção com os outros irmãos. Queria estar junto dos mais velhos, como se aquele cotidiano de terça-feira fosse também meu lugar. Para imitá-lo, logo peguei uma das revistas, que disputavam espaço entre o abajur e a Bíblia, para acompanhá-lo. Ele se divertia com minhas tentativas de provar que entendia alguma coisa, mesmo sem alcançar o chão com os pés quando me sentava ao seu lado.

Naquele dia, decidi ensinar à minha avó o que eu estava “lendo”. A capa da revista de história trazia a imagem de uma múmia. Eu não sabia o que estava escrito nem do que se tratava, mas, com muita confiança, desatei a falar: quem eram, o que faziam, como comiam, o que gostavam de fazer depois da aula.

“Mas como pode? Elas estão mortas, não podem fazer nada, nem comer ou brincar!”, o ceticismo racional de meu avô me interrompeu. Ele me desafiou com um sorriso no rosto e esperou a resposta esperta que viria em seguida.

“Elas só fazem isso escondido, quando ninguém tá vendo”, dizia confiante, enquanto minha avó me fitava admirada. Ainda assim, a pergunta ficou em mim como uma pedra no bolso.

“Então, estar morto é não poder fazer nada? Ficar ali parado, sem comer ou beber? Como minhas bonecas? Como o leão da sala?”, o indaguei, quando voltei a sentar ao seu lado.

“Bom, é mais ou menos isso.” Havia arrependimento em sua voz por ter de explicar a morte a uma criança. “Você só deixa de estar vivo.”

“Então só dá para estar vivo ou morto, né?”, insisti, enquanto ele desconversava e aumentava o som de um filme em preto e branco. Parecia querer fugir de uma conversa pouco lógica para ele, mas talvez, ao ter percebido minha decepção com o desvio, buscou um resgate.

“Tá vendo o Frankenstein? Ele anda, fala, mas também está morto. Existem coisas que ficam entre um estado e outro”, apontou para a televisão de tubo no canto da sala. Eu não

conseguia esconder minha confusão, assim como ele não conseguia esconder sua diversão em falar coisas que não faziam sentido algum para alguém que ainda nem sabia ler direito.

Eu, que tantas vezes me perdia na travessia entre o real e a ficção, comecei a pensar se tudo à minha volta não poderia ser também os dois: mortos-vivos. Minhas bonecas, que em nossas conversas me devolviam silêncios cheios de expectativa; os pratos e talheres, que pareciam antecipar meu apetite antes mesmo que eu me sentasse à mesa; a cama, que me acolhia e sofria com ansiedade de separação toda manhã; aquela sala da casa, demolida tempos depois, que guardava risos, brigas, choros e brincadeiras; e até mesmo meu avô, tão morto num estado e tão vivo em outro. Poucos anos depois dessa conversa, desejei que ele também pudesse estar ali, mesmo depois de partir.

Até hoje me pego voltando a esse diálogo, que nem sei o quanto dele é real e quanto é inventado. De certo, tenho aquele sentimento de nada entender: só me restava imaginar. Revisitar essa cena é um jeito de dar vida a pessoas e objetos que já se foram. Foi uma maneira de criar outra realidade: onde as coisas também nos afetam, sejam elas vivas, mortas ou mortas-vivas.



Figura 6: Fotos da escultura do trabalhador (Aquilea, 1971) e o leão de porcelana que ficavam na sala de meus avós.

Fonte: a autora. Data: fevereiro de 2026

Mortos-vivos: os objetos-espécies

Há quanto tempo você conhece sua escova de dentes? Duas semanas? Talvez três meses, talvez cinco dias. É estranho pensar que a nossa primeira escova ainda exista em algum lugar do planeta⁷. Nos afastamos dela, mas ela continua a existir em seu mesmo formato, como um parente distante do qual nos separamos sem notícias. Podemos especular toda uma história para ela: os lixões que habitou, os esgotos por onde navegou ou como chegou ao coral no qual está presa nesse momento. Penso nesse percurso desde o começo, quando sua matéria-prima foi extraída das camadas mais profundas da terra; penso na boca que a tocou, na saliva que a alojou, no mapa que traçou de cada dente e de cada reentrância de gengiva que ela conheceu. E pensar em quantas vezes troquei de escova de dentes durante a vida, e em quantas delas deixei pedaços de mim? Esses objetos sempre foram apenas provisórios: úteis por um tempo, logo descartados. No entanto, continuam existindo, para além de mim, do meu espaço e tempo de vida.

Se pudermos imaginar que matéria e objetos podem guardar trajetórias, histórias e relações, então uma escova não é apenas um utensílio descartável, mas um arquivo ambulante. Seu formato se moldou à boca, suas cerdas se impregnaram de bactérias, e o cabo aos poucos se deformou de acordo com os dedos e a intensidade da escovação. Sua vida atravessa camadas geológicas e sociais: do polímero forjado à prateleira, da gengiva ao oceano, do banheiro ao aterro sanitário. O encontro entre corpo e objeto provoca sempre um vestígio: um desgaste, um cheiro, uma marca, seja em nós ou no mundo.

⁷ Esta provocação foi levantada por meu orientador, Prof. Dr. Carlos Eduardo Félix da Costa, no contexto da disciplina *Temas em Arte Contemporânea*, no primeiro semestre de 2024.

Mas e se os objetos pudessem performar um papel para além do vestígio? E se pudessem não só reter marcas de uso, material genético ou memórias que amontoam o planeta? E se fosse possível ouvi-los, senti-los vivos, perceber seus desejos, suas vontades e aprender com suas transformações? Talvez assim eles deixassem de ser somente mais um item de consumo que são trocados de tempos em tempos. As relações que estabelecemos com as coisas refletem a postura de apropriação que adotamos com o mundo, enquanto sociedade. Um modelo de se relacionar com o entorno baseado em exploração, reforçando uma hierarquia colonial e que desconsidera outras formas de conhecimento, especialmente as que se baseiam em uma relação simbiótica com a terra.

A lógica hegemônica de conexão com o mundo se estabelece a partir da conquista: extraímos e exploramos os recursos físicos e intelectuais ao máximo. Incidimos sobre a matéria sem deixar margem para sua realidade, seus comportamentos e desejos próprios. Ignoramos que ela não é livre de vontade, e tampouco é somente um receptáculo vazio à espera de intervenção. Ao renunciar o pensamento restrito de que há somente a realidade humana a ser considerada, abrem-se possibilidades de outras trocas, relações e respostas, de maneira que o sentir seja fortalecido.

Surge, então, um desejo por tecer elos, diálogos com a matéria e os objetos que derivam dela, por entender que “no trabalho da matéria, inverte-se essa dupla perspectiva; as intimidades do sujeito e do objeto trocam entre si” (Bachelard, 1991, p.26). Desta maneira, propõe-se um atravessamento de poéticas e imagens simbólicas, visando uma retomada do sentir pelo imaginário, através da terra. Como um convite para “fazer pontes” (Stengers, 2012), busco acompanhar as jornadas e reconhecer os papéis que estes artefatos podem performar muito além de uma vida útil.

Quando reimaginamos e realocamos as relações que estabelecemos, seja com o lugar em que vivemos ou com os itens que usamos, abrimos espaço para outras formas de perceber o mundo, em que relações com seres inanimados, componentes não-humanos ou animais também importam e podem nos afetar, atribuindo-lhes outros agenciamentos. A partir desse reconhecimento, no atravessamento entre aparatos ordinários, poéticas e imagens simbólicas, procuro subverter a lógica comum do utilitarismo e do consumo, para desdobrar outras possibilidades de sentido do que produzimos. Esse deslocamento permite construir

subjetividades que emergem do contato com a matéria, resignificando tanto o papel das coisas quanto nossa própria relação com elas.

Ao entender a materialidade como um agente que responde ao gesto, é possível perceber como diferentes formas de interação transformam o processo criativo. Tanto a terra quanto outras materialidades possuem dinâmicas próprias, que escapam ao completo controle do autor e instauram uma zona de negociação entre previsão e surpresa. Nesse sentido, a criação não acontece apenas como um ato de imposição de formas, mas como um diálogo que exige escuta e abertura ao inesperado. Trata-se de reconhecer a matéria como participante ativa do processo, para que seja possível reconsiderar a maneira como nos relacionamos com o que produzimos e as forças que participam da feitura.

Assim, entendo os *objetos-espécies* – conceito que será retomado e aprofundado adiante – como resultado de uma comunicação com a matéria, uma criação que deriva da troca e diálogo, que ainda continua, apesar de longe das minhas mãos. São objetos, que mesmo em sua condição de inércia e sem movimento autônomo, afetam e tecem relações, se transformando com o tempo. Ao chamá-los de espécies, ressalto esse duplo pertencimento: ao mesmo tempo em que permanecem como coisa, funcionam como organismos singulares, com dinâmicas próprias de transformação e persistência, inseridos no ecossistema que habitamos, ainda que de maneira distinta daquela atribuída a animais, plantas ou humanos. São entidades que operam no limiar do entre, afirmando-se assim como mortos-vivos, categorias que tensionam à nossa maneira de se relacionar com o mundo que distancia o que é natural e o que é cultural.

Este capítulo se coloca como uma constante procura por resignificações e reinvenções da realidade, a partir de vínculos e atravessamentos que nos conectam ao contexto em que vivemos. Nesse percurso, investigo ferramentas capazes de instaurar outros modos de convivência com objetos e criações no campo do design e da arquitetura. Ao reativar a potência do animismo, como propõe Isabelle Stengers (2012), abrem-se brechas para questionar as fronteiras entre sujeito e coisas, reafirmando a arte como possibilidade de instaurar outras formas de habitar o mundo. No desenvolver do texto, apresento a experiência de criar *objetos-espécies*, em que corpo e terra se entrelaçam: três dispositivos que configuram diferentes possibilidades de contato com o mundo. Esse gesto nasce do reconhecimento das forças que emergem no entremeio da pele e do barro. A jornada

se dá na incerteza do que o processo pode vir a ser e nas descobertas do próprio fazer, no permitir-se sentir, ações que deslocam o lugar pré-estabelecido.

Assim, em um diálogo material, descubro como a experiência sensível material, aliada ao deslocamento do lugar comum como operação investigativa, permite ressignificar as formas de se estar no mundo. Esta pesquisa se desdobra, também, em uma experimentação ativa, onde a imaginação torna-se caminho potente para repensar as relações entre corpo, materialidade e ambiente.

2.1

Animar o mundo: uma ferramenta de conexão

O lugar comum do “mundo mudo, cego, mas cognoscível” (Stengers, 2012, p. 3) ainda impera na forma como estabelecemos nossas trocas com o entorno. A objetividade científica, que divide, classifica e se distancia do outro, sustenta uma rede de relações fundada na apropriação, legitimada pela crença de deter a única verdade possível. Essa maneira de pensar nos afasta da experiência viva das coisas, transformando o mundo em algo a ser mensurado, e não escutado.

A partir dessa lógica, os seres inanimados se tornam recursos, instrumentos à disposição de um sujeito que se acredita autônomo e separado do todo. É nesse regime de distanciamento que a relação com os objetos e com a materialidade se configura como prática de consumo: usamos, descartamos, substituímos. O vínculo se dissolve na velocidade das trocas, e o mundo é reduzido à sua função utilitária. Stengers, em *Reativar o animismo* (2012), observa como essa relação de apropriação se fortalece justamente por ser atravessada por “um medo nebuloso de sermos acusados de retrocesso se damos o mínimo sinal de ter traído a verdade ‘dura’ ao nos deixarmos levar por crenças ‘brandas’ e ilusórias” (ibidem).

Tal “medo nebuloso” atua como freio à experiência, impedindo que nos deixemos perceber o mundo de maneira sensível e aberta. Ao temer sermos julgados por abandonar a pretensão de aderir à verdade única, reproduzimos relações de distanciamento não apenas com o que se produz, mas com nós mesmos e com os outros. É como se o mundo existisse apenas para ser medido, controlado e manipulado, e qualquer gesto de entrega ou conexão fosse considerado uma crença ilusória.

Sem negar a importância do saber científico, a filósofa belga (2012) alerta que a crítica deve incidir sobre a autoridade abstrata da “Ciência”, e não sobre o trabalho dos cientistas. Essa Ciência, singular e hegemônica, é produto de um processo de colonização do pensamento que reduz outras possibilidades de conhecimento e impede a emergência de formas alternativas de relação com o mundo. Em contraponto, as “ciências” ou “realizações científicas” correspondem a práticas situadas, inventivas e resistentes, que permanecem abertas ao inesperado e ao diálogo com outras experiências.

Nesse contexto, o animismo não se incumbe em atribuir forças sobrenaturais aos não-humanos, mas de recuperar a capacidade de perceber a agência e a presença, de reconhecer que somos atravessados por agenciamentos que nos movem, nos afetam e nos transformam. A relação deixa de ser unidirecional, do sujeito sobre o objeto, e passa a ser uma troca, uma participação em redes de ação, afeto e transformação que nos colocam em outro posicionamento com o contexto. Criar e habitar tornam-se, assim, gestos de diálogo: a matéria responde, transforma-se e nos transforma, revelando relações invisíveis que a lógica utilitária costuma apagar. A magia, nesse sentido, é uma arte de percepção e participação, uma prática empírica que observa os efeitos de nossas ações e nos ensina a agir com cuidado, respeito e imaginação.

Assim, a autora sugere que a reativação do animismo nos permite resistir à autoridade colonizadora da “Ciência” hegemônica e abrir espaço para formas de conhecimento que valorizem o mundo como rede de relações e trocas, em que os objetos também são interlocutores. Essa abertura nos convida a reconsiderar a maneira de criar, projetar e existir: cada gesto de feitura se torna uma autoria compartilhada, e a atenção aos efeitos de nossas ações, tanto sobre o mundo quanto sobre nós mesmos, se torna central.

Esta forma de se relacionar com os componentes não-humanos sempre habitou o cerne de perspectivas de mundo originárias. Em *A queda do céu* (2015), Davi Kopenawa nos revela uma cosmologia Yanomami fundada na vitalidade e na interconexão entre humanos, ancestrais e o mundo natural. Para ele, nos apaixonamos por mercadorias e pelo desejo incessante de possuir, e elas, feitas para durar além do tempo da carne, sobrevivem a nós: “Assim é. As mercadorias não morrem.” (Kopenawa; Albert, 2015, p. 409). O modo de se vincular às coisas, de

descartá-las e substituí-las com facilidade, é herança de um processo colonial e mercantil que nos afastou da terra, da água e de tudo o que, na verdade, não morre.

Ressignificar tal relação com o mundo é também reposicionar o próprio corpo dentro da trama das coisas. É nesse percurso que procuro perceber as criações por outro ângulo: não como mercadoria, mas como interlocutoras. Quando compreendo que uma ideia, um traço ou uma materialidade assumem um papel ativo, concreto ou simbólico, no tecido relacional, percebo também a potência de cada peça que moldo e o modo como sou moldada por elas. Assim, projetar, desenhar, construir e criar são modos de comunicar e de criar mundos: que podem ser ou plásticos e excludentes, ou sensíveis, permeáveis e transformadores.

O animismo, nesse contexto, é proposto como uma ferramenta de conexão, capaz de nos fazer perceber que os objetos podem ter presença e agência, e que nossa interação com eles participa sempre de uma teia maior de existências. O design, a arquitetura e a arte podem deixar então de ser domínios “das mais valias” ou somente representações estéticas, para se tornarem movimentos de participação. Assim, passam a produzir escuta e instigar forças que atravessam a matéria e nos conectam com o entorno e sua multiplicidade de potências.

Esta movimentação acontece no próprio encontro entre corpo e objeto, sujeito e coisa. Nesse instante de troca, o outro deixa de ser simples matéria inerte para tornar-se “alvo do que o sujeito lhe empresta significado, perdendo a condição de simples objeto para, impregnado, ser vivido como parte viva do sujeito” (Clark, 1978, p. 1). Em *Estruturação do Self* (1976), Lygia Clark desenvolve essa compreensão ao criar os chamados *Objetos relacionais*, dispositivos destinados a provocar uma experiência corporal e afetiva em seus “clientes”, como ela os denominava. Eram elementos sem função pré-definidas, uma almofada de pano cheia de areia, um colchão de plástico transparente com bolinhas de isopor, mas que ganhavam sentido no contato com o corpo. Sua definição surgia na relação instaurada com o sujeito.



Figura 7: Almofada Leve-pesada, parte da série *Objetos relacionais*, Lygia Clark, 1976.
 Fonte: <https://portal.lygiaclark.org.br/acervo/251/almofada-leve-pesada>. Acessado em: outubro de 2025

A cada toque, pressão ou deslocamento, esses objetos despertavam sensações diversas a partir de determinada textura, peso, temperatura ou som, reconfigurando a percepção do corpo e ativando fluxos de presença. No ato de manipular, o sujeito criava relações de cheios e vazios, massas e intervalos, num movimento incessante de moldar e ser moldado. É nesse fluxo que, segundo Clark, “a identidade com seu núcleo psíquico desencadeia-se na identidade processual do plasmar-se” (ibidem).



Figura 8: Estruturação do self, Lygia Clark, 1976.
 Fonte: <https://portal.lygiaclark.org.br/acervo/243/estruturacao-do-self>. Acessado em: outubro de 2025

O método terapêutico da artista se estrutura justamente nessas conexões entre o sujeito e os *Objetos relacionais*. Cada elemento, a depender do momento e da necessidade particular do participante, assume um papel específico, ativando

aspectos diferentes da experiência sensível. Assim, o objeto deixa de ser um suporte passivo para se tornar um mediador, um agente capaz de provocar transformações na percepção, no corpo e nas emoções. Para Clark, o encontro com essas estruturas inaugurava um processo de cura, uma forma de transmutar a experiência de quem os manipula, revelando como o ato de tocar, moldar ou simplesmente estar na presença de um artefato pode operar mudanças profundas. É no movimento de deslocar papéis e ressignificar o lugar ativo que uma peça inanimada também pode assumir, que se constrói uma reflexão sobre valor, utilidade e pertencimento.

Em um gesto análogo, mas situado em outro contexto cultural, o artista argentino Gabriel Chaile parte de uma investigação sobre rituais e costumes de sua região natal, no norte da Argentina, para construir esculturas e instalações em larga escala. Utilizando barro e adobe, recria formas e símbolos associados às culturas pré-colombianas, reativando uma memória material e espiritual desses povos. Sua prática se estrutura a partir do que ele chama de “genealogia da forma”, na qual potes, fornos e recipientes de barro assumem traços antropomórficos, evocando presenças vivas. Esses objetos se relacionam às práticas comunitárias indígenas, em que recipientes e fornos tradicionais simbolizam nutrição, apoio e colaboração: gestos cotidianos de cuidado e partilha.

As obras de Chaile situam-se entre o escultórico e o funcional, e atuam também como agentes na construção de subjetividades coletivas. Seus fornos, muitas vezes utilizados de fato para preparar alimentos em contextos públicos, transformam-se em dispositivos de encontro, criando espaços de comunhão e diálogo entre culturas distintas. A colaboração é central em seu trabalho: por meio da culinária, ele tece redes com coletivos migrantes, populações periféricas e comunidades em deslocamento, ativando a arte como campo de reconexão social e afetiva. Assim, suas esculturas constroem camadas de acolhimento, operando através da terra tanto como matéria quanto como memória. Elas estabelecem vínculos que atravessam questões de imigração, distanciamentos culturais e lembranças familiares, funcionando como mediadoras entre o corpo, o território e o tempo ancestral.



Figura 9: Brenda, para 8ª Bienal Gherdëina, Gabriel Chaile, 2022.

Fonte: Portfólio do artista. Disponível em: <https://fdag.com.br/artistas/gabriel-chaile/>. Acessado em: outubro de 2025

Na 59ª Bienal de Veneza nomeada de *The Milk of Dreams* (2022), cuja curadoria propunha imaginar mundos mais colaborativos e oníricos, Chaile apresentou uma instalação composta por cinco fornos-esculturas monumentais que representam membros de sua família. No centro do grupo, encontra-se *Rosario Liendro* (2022), homenagem à sua avó materna, acompanhada das figuras de seus pais e avós paternos. Quando não dispõe de retratos ou referências diretas, o artista recria as feições dos parentes a partir de histórias orais, reconstruindo suas presenças pela escuta e pela imaginação. Assim, suas esculturas tornam-se entidades de barro que personificam a ancestralidade: artefatos que, de inertes, passam a habitar o campo das relações, mantendo com o artista um vínculo de parentesco e afeto.



Figura 10: Rosario Liendro, para 59ª Bienal de Veneza, Gabriel Chaile, 2022.

Fonte: Portfólio do artista. Disponível em: <https://fdag.com.br/artistas/gabriel-chaile/>. Acessado em: outubro de 2025.

Tanto na obra de Lygia Clark quanto na prática de Gabriel Chaile, o objeto deixa de ocupar um lugar meramente funcional para adquirir dimensões afetivas e criadoras de outras subjetividades. No gesto terapêutico de Clark, cada artefato carrega traços singulares, como uma personalidade, que se comunicam com o corpo, instaurando trocas sensíveis e transformando o que era inerte em um agente de relação, capaz de tocar e de ser tocado. Já em Chaile, ao modelar fornos e esculturas de barro com feições humanas e vínculos de parentesco, emerge a possibilidade de estabelecer um tipo distinto de vínculo com a matéria e o objeto. Suas obras passam a integrar a própria dinâmica familiar do artista e daqueles que projetam nelas suas próprias relações, instaurando um elo entre artista-obra-espectador. Em ambos os casos, a prática do animismo se manifesta como forma de subverter papéis consolidados e afirmar as múltiplas conexões possíveis de se estabelecer no entremeio do sujeito e objeto.

Em suas obras, a construção de vínculos com as peças se dá pela instauração de uma zona de cuidado: uma tentativa de reatar laços entre o humano e aquilo que ele cria. Aproximamo-nos daquilo que nos afeta, constrói memória e assume um papel em nossas vidas. Quando sou tocada por certa textura ou peso, estabelece-se uma troca, ao mesmo tempo psíquica e sensorial. Da mesma forma, ao reconhecer um traço familiar em um forno monumental, imagino e me conecto a ele, instaurando uma relação viva. Quando esse objeto convida à interação e suscita um gesto coletivo, seja aproximando-me dele e de outras pessoas, forma-se um vínculo afetivo e transformador. Passamos, então, a nos relacionar de outra maneira com esses dispositivos que deixam de ser inertes para nos afetar, como corpos que pulsam, como presenças que devolvem ao mundo sua condição animada.

Ao criar peças que mobilizam um campo de afetos e interações, eles instauram um espaço onde matéria também participa ativamente na construção de subjetividades. O animismo torna-se um modo de relação, como uma abertura para reconhecer nos materiais uma força dinâmica, capaz de responder e transformar quem com eles se envolve. Nesse gesto, o objeto deixa de ser apenas um instrumento e passa a ser autor de trocas, algo que convoca o corpo, o olhar e a escuta.

Assim, entendo que esses dispositivos animados assumem um papel essencial na rede relacional, tecendo vínculos sensíveis entre corpos humanos e não humanos. Em contraponto ao ideal cristalizado de que apenas seres biologicamente vivos são capazes de relação, abro espaço para perceber o mundo como um emaranhado de interações complexas, onde também os objetos nos afetam e são afetados. Reconhecer neles uma potência anímica, e, portanto, uma condição de espécie, à luz de uma perspectiva multiespécie, é embaralhar as fronteiras entre criador e criatura, sujeito e coisa, natureza e cultura. O objeto, então, deixa de ser uma forma estática e passa a operar como entidade relacional, fazendo do encontro um processo de cocriação, onde o fazer artístico se converte em prática de coexistência e cuidado.

2.2

Objetos como espécies

Em um processo de reposicionar o papel do objeto, especialmente aquele que emerge no gesto artístico, nomeio tais entidades relacionais como *objetos-espécies*. Se, como propõe Donna Haraway em *Ficar com o problema* (2023), os mundos se fazem através de relações multiespécies, em que humanos e não humanos se constituem mutuamente, então também os objetos participam desses arranjos de coexistência e cocriação. Para Haraway (2023), a mundificação é uma prática de cultivo, como um exercício contínuo de semear mundos em companhia e de fazer parentes com alteridades terrestres. Nesse sentido, reconhecer a presença dos objetos como parte desses entrelaçamentos é um modo de ampliar o campo do vivo e reconfigurar as fronteiras entre matéria, corpo e ambiente.

Para a autora, a vida é, em todas suas formas e escalas, feita de alianças e contaminações recíprocas, em que espécies companheiras vivem a partir dessa ética de coexistência, onde nenhum ser é uma unidade isolada, mas o resultado de encontros e trocas que o constituem. Essa noção dissolve as separações rígidas entre sujeito e objeto, natureza e cultura, animado e inanimado. E é nesse movimento que enxergo a possibilidade de criar objetos que sejam também espécies: formas que não se limitam a uma função tradicional ou à inércia material, mas se tornam esses

dispositivos vivos, sensíveis e transformadores, inseridos no ecossistema do mundo.

Dessa forma, entendo a ideia de “espécie” para além da categoria biológica, mas como modos de existência que se definem pelas relações que sustentam e pelas fábulas que contam. São redes de interdependência, sempre em processo de “devir-com” (Haraway, 2023). Ao propor um atravessamento com o campo criativo do design e a produção de objetos que deriva da prática, construo a ideia de objetos-espécies, que no meu processo de feitura, é evocado por dispositivos de barro que buscam uma potência de conexão. Ao se formarem junto a mim, continuam por se fazer e desfazer fora de mim, em diálogo com o tempo, ambiente e outras forças humanas e não humanas.

Na lógica do design mercadológico, um produto nasce já como mercadoria. Sua criação carrega o propósito de provocar o consumo, de despertar o desejo de possuir. No entanto, se por um lado a mercadoria é feita para ser momentânea, por outro, sua produção baseada em derivados plásticos a torna quase indestrutível. Para o consumidor, o valor desses utensílios está em sua substituição constante: deseje-se o novo, o próximo, o que ainda não se tem. Trocamos incessantemente de vontades, de expectativas, de *trends*. Mas, enquanto isso, as mercadorias descartadas continuam existindo, persistem fora do olhar, acumulando-se, sendo ruminadas por um mundo que se esgota sob o peso do que deixamos.

Quando penso em peças que se desfazem diante de mim, percebo o quanto minha própria percepção foi moldada pelo desejo de permanência, sustentada pela crença de que elas poderiam durar mais. No entanto, é justamente nesse desejo de reter que sinto a importância do desfazer-se: permitir que algo se decomponha é também deixar que o meu querer se transforme. A relação com um objeto não está em sua posse, mas no tempo compartilhado de sua existência, no que ele foi e precisou ser. Assim como os humanos, os animais, as plantas e os demais não humanos, as coisas também possuem uma duração, uma trajetória e uma importância nas relações que tecem o mundo.

Assim, ao reconhecer sua capacidade de agência e de afetação, passo a entenderde-los como espécies, não por metáfora, mas por compreender sua força de operar entre o animado e o inerte. Embora pareçam fixos e silenciosos, esses objetos possuem um modo próprio de agir, de se transformar com o tempo, de

interferir nas conexões que sustentam a vida ao redor. São, portanto, organismos singulares que habitam essa zona de indeterminação, existindo como mortos-vivos.

Nessa condição, tornam-se agentes de uma mundificação telúrica, em que a criação artística se aproxima de um gesto de semear mundos, de forma a participar ativamente da tessitura do comum. Os *objetos-espécies*, assim, são extensões de um *fazer-com*, uma prática que busca outras formas de relação e reimagina o elo entre o humano e o material, entre o criador e a criatura. São companheiros de percurso que me devolvem ao barro, lembrando que toda criação é, ao mesmo tempo, um ato de escuta, de cuidado e de contaminação.

A seguir, apresento a construção de tais companheiros e traço o caminho de concepção dessas três obras. Cada dispositivo possui uma escuta própria da matéria, que se manifesta pela pele, atravessa o corpo e dança com as minhas lembranças, existindo por entre as experiências que guardam a vibração terrestre. É nesse território sensível, onde a minha memória e imaginação se confundem, que surgem gestos de criação: tentativas de captar as pulsações e murmúrios, as imagens fabulares e as possibilidades antropomórficas do barro.

Penso que se pudesse ouvir a voz da terra, ela soaria como um ninho de marimbondos. Como pode algo tão perigoso emitir um som tão hipnótico? Sua presença é anunciada pela sonoridade, reconhecida à distância por qualquer um que já cruzou seu caminho. Eu acompanhei por tantos anos o ninho construído sob o telhado da casa de meu avô e, mesmo temendo uma nova ferroada, minha curiosidade insistia em questionar: do que era feita aquela estrutura? Como seus habitantes percorriam suas entranhas? O que acontecia ali dentro para produzir tanta música, tanta vibração? Era certo que não gerava tanto interesse quando era extraída, sem vida ou som, vazia de ações; o que me atraía era o aparente caos das trocas entre os ocupantes, esse rumor coletivo que despertava medo e fascínio em quem observava de fora. Mas e a sensação de olhar por dentro, de vestir esse terreno entômico? Como seria se pudéssemos alcançar essa casa e ouvir suas ações por dentro?

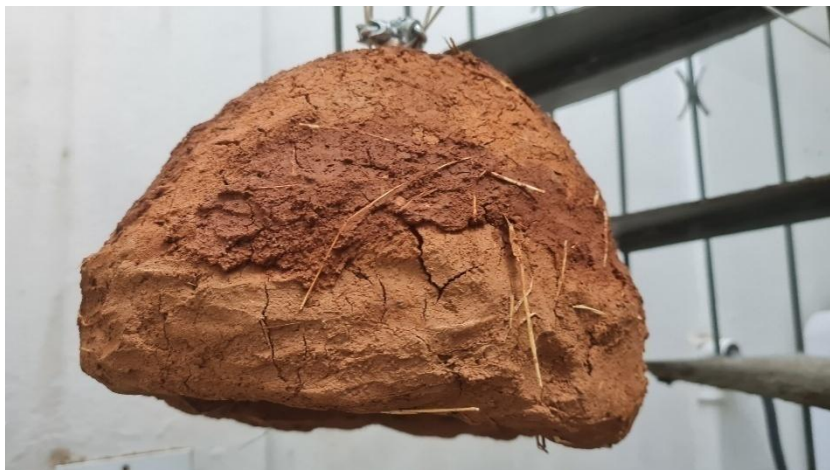


Figura 11: Casa de marimbondos, Bianca Navega, 2024.
Fonte: a autora. Data: maio de 2024

Esse desejo originou o dispositivo que materializa o zumbido do meu imaginário: a *Casa de marimbondos* (2024), uma peça que se tornou portal de escuta e comunicação com os sons que a terra produz. Pensado como um elmo de barro, que se pode vestir, a obra propõe um mergulho nessa atmosfera terrestre suspensa, em um movimento inverso ao do avestruz que enterra a cabeça. A intervenção é uma conversa, um espaço onde sons tocam e vozes ecoam, permitindo trocar com a materialidade, viver “dialeticamente as seduições do universo e as certezas da intimidade” (Bachelard, 1991, p. 7). Essa existência dinâmica entre corpo e objeto mantém um diálogo simbólico: nós provocamos, e a matéria responde e, nesse eco mútuo, uma relação se constrói.



Figura 12: Casa de marimbondos, Bianca Navega, 2024.
Fonte: a autora. Data: maio de 2024

O processo de criação da peça nasceu do diálogo entre técnicas da cerâmica, que utiliza moldes para definir a forma, e de bioconstrução, que usa uma massa de

adobe reforçada por uma trama de sustentação. A estrutura foi erguida em camadas: duas cascas entremeadas por uma malha de alumínio e preenchidas com uma mistura de barro, água e palha, enrijecidas no sol. Para dar forma ao conjunto, usei duas vasilhas como molde, ajustando a malha até que abraçasse o contorno cônico desejado. Assim, quando a massa era aplicada, ela se entrelaçava ao alumínio, formando um corpo único. Ao unir as duas partes, sendo uma maior que a outra, criou-se entre elas um espaço oco, como o interior de uma casca dupla. A intenção era contrapor o tijolo queimado à massa de adobe, em um salutar entre terra viva e terra morta, um diálogo entre natureza-cultura. No interior dessa cavidade, dispus fragmentos de tijolos e, em seguida, uni as camadas com mais barro, selando a forma. Desta maneira, dentro deste capacete, ao ser pendurado e em movimento, o atrito forma essa atmosfera, reverberando o som do tijolo que vai ao encontro da parede de barro cru.

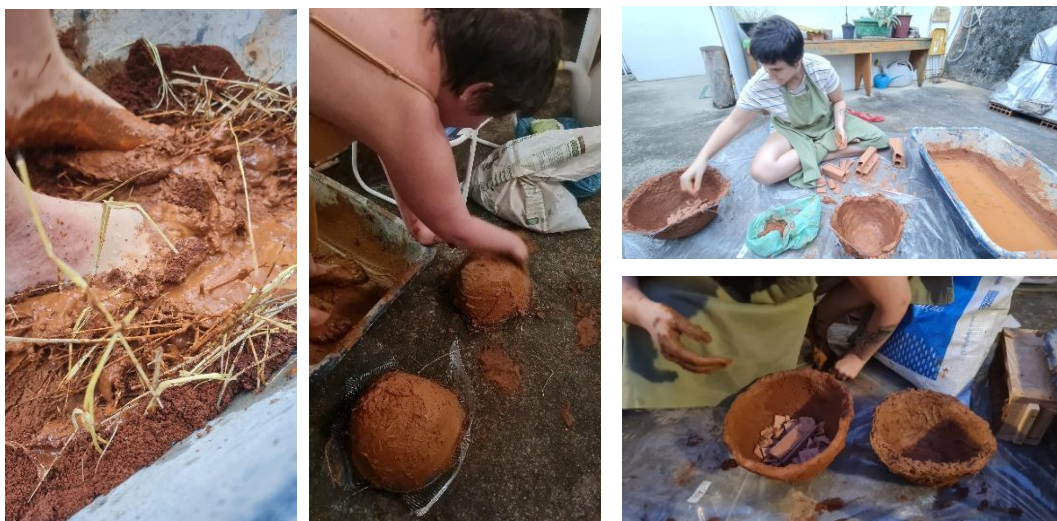


Figura 13: Processo de feitura da *Casa de marimbondos*.
Fonte: a autora. Data: maio de 2024

Desde o processo de coletar a terra, a palha, amassar o barro até moldar a malha, forjou-se uma negociação entre minha expectativa e a realidade. Era preciso peneirar o material, desfazer os torrões, retirar pedras e galhos. Amassar devagar, ajustar a textura da massa, adicionar a água aos poucos, enquanto o toque dos pés conversava com a consistência que se formava. O tempo lento de secagem revelava grandes rachaduras e trincos, como cicatrizes de uma vida inteira. O corte duro da malha atravessava meus dedos e beliscava minha pele, provando o leve gosto do meu sangue. Com o passar dos dias, percebi minha necessidade de perfeição se transformar em um processo de gestação, onde o único modo de seguir era acolher

os incômodos e os “erros”. Era um olhar que se voltava tanto para dentro quanto para fora, diante dessa criatura que se formava para além do meu querer.

Meu desejo era que essa peça se comportasse como um sino, tocando os ecos da terra em um movimento pendular. Para isso, fiz um furo que atravessou as camadas e inseri uma pequena estrutura de metal, cruzando as duas paredes de barro. Com dois cabos de aço presos por castanhas de metal, enlacei a forma e conduzi os cabos por uma roldana, permitindo que o conjunto se movesse. É interessante perceber a interação entre esses materiais. O metal, rígido e refinado por processos industriais, se coloca em contraste com a terra, porosa, instável e atravessada por falhas. Entre eles, a conversa não se estabelece de imediato. Há uma resistência inicial, um desencontro. No entanto, quando deixo que os próprios materiais falem, algo se rearranja: o barro dilata, o parafuso se acomoda, os cabos travam entre si. A partir desse ajuste mútuo, a comunicação passa a fluir.



Figura 14: Detalhe do dispositivo de instalação da peça.
Fonte: a autora. Data: maio de 2024

O peso da estrutura por si só, em pêndulo, não foi suficiente para produzir esses sons, foi somente ao produzir ações com meu próprio corpo sobre a peça que foi possível ouvir as trocas entre o barro cru das paredes e o barro cozido dos tijolos. Como um instrumento musical, esse dispositivo precisa do corpo, uma troca energética, como um chocalho que espera por um toque intencional para levá-lo à sua potência. Este objeto, então, consegue atuar em muitas possibilidades: uma atmosfera, um suporte de áudio, um instrumento de reverberação, um esconderijo, um portal para olhar para a terra, um lugar de escuta⁸, dentre tantos outros.

⁸ O som produzido pode ser escutado no seguinte link: https://youtu.be/5PyCaS_PMfl.

Assim como imaginado, a obra foi instalada como um território suspenso na Exposição de Arte Pré-Bienal Amazônia, realizada na PUC-Rio em novembro de 2024. Foi uma experiência fundamental para esta pesquisa poder acompanhar suas transformações e degradações ao longo dos meses que esteve exposta às intempéries e às interações entre elementos humanos e não humanos da paisagem universitária. A “desfeitura” revelou-se tão significativa quanto o próprio ato de criação. Fazer e desfazer tornaram-se gestos inseparáveis: a destruição, aqui, é também uma forma de reconstrução. A reflexão sobre os ciclos de transformação da matéria será retomada no capítulo 4 desta dissertação.

A potência da instalação reside no encontro entre esses dois estados da terra: o cru e o cozido, cuja colisão potencializa uma conexão através do som. Os tijolos quebrados envoltos em sua matéria-prima no estado natural simbolizam uma fagocitose dos fazeres e desfazer do mundo, como atuam os processos naturais dos objetos do mundo, os quais se quebram e precisam de cuidado para se reconstruir, uma escuta da natureza através do som da cultura. O som, nesse contexto, atua como portal de acesso à matéria, como se permitisse escutar o que está dentro e o que vibra entre as camadas. A *Casa de Marimbondos* (2024) é um canal de lembranças de nossas veias terrestres.

A obra *Dispositivo para achar animais esféricos* (2024) nasceu do encontro entre meu hábito de personificar o que vejo no escuro e a literatura fantástica de *O Livro dos Seres Imaginários*, de Jorge Luis Borges e Margarita Guerrero (2000). Ainda que alimentassem medos, o imaginário insistia em procurar olhos, cabeças, mãos e pés nas cadeiras, nos cantos, nos telhados ou nos armários. Era como se houvesse presenças à minha volta, seres que dependiam da minha fantasia para existir. Creio que, em meio a fabulações e histórias improváveis, eu desejava o desconhecido: encontrar elos entre a ficção e a realidade, ou me surpreender com a descoberta de espécies impossíveis que fazem vibrar o corpo e a pele.

Foi no desejo de habitar esse terreno de fabulação que me percebi atravessada por uma das criaturas borgianas: os animais esféricos. No capítulo em que aparecem, esses seres são o mundo, os planetas e as estrelas. Fala-se dos dentes, ossos e cabelos da terra, além de possuírem sangue quente: “O mundo é um ser vivo” (Borges & Guerrero, 2000 p.24). E, como qualquer animal, no menor sinal de perigo, ele se esconde. Esta jornada é sobre encontrar traços, e quem sabe, conseguir me aproximar destes seres.



Figura 15: Dispositivo para achar animais esféricos, Bianca Navega, 2024.
Fonte: a autora. Data: junho de 2024

Dessa maneira, em uma busca por tais tipos imaginados, passo a construir, como uma etóloga que observa e acompanha o comportamento de um animal, aquilo que imagino ser um instrumento óptico capaz de revelar presenças terrestres. O olho surge como a primeira pista de contato com o que procuro, afinal, “a figura esférica da terra é a do olho humano” (Borges & Guerrero, 2000). Assim, o ato de olhar torna-se uma operação intencional, uma forma de convocar o organismo que se esconde. Cria-se, então, um meio de interação com o animal de Borges, aquele que “gira ao redor do eixo sem mudar de lugar e sem exceder seus limites” (Borges & Guerrero, 2000, p. 24).

A ideia central foi partir de uma esfera para construir a peça. Foi, então, modelada em argila e feita uma abertura que se ajusta aos olhos. Em sua superfície, três pequenos furos permitem que, ao se alinhar com a luz externa, pontos luminosos se projetem no seu interior oco. Quando a peça é movimentada, esses feixes percorrem o espaço e revelam as marcas deixadas pelos dedos no barro: desenhos que nascem do gesto de modelar. Ao colocá-la no rosto, a argila ainda úmida imprimiu o contorno da abertura em meus olhos. Assim, quando eu procurava por aquelas pequenas criaturas, era a própria obra que me devolvia o olhar.

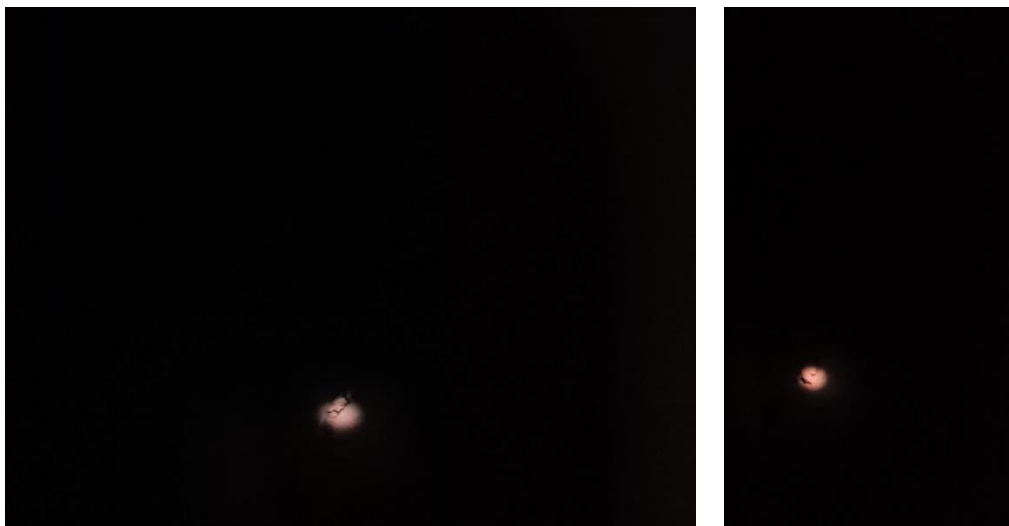


Figura 16: Imagens do interior do dispositivo.
Fonte: a autora. Data: junho de 2024

Esses pontos de luz, ao atravessarem a casca de barro, evocam o projeto utópico de Étienne-Louis Boullée para o *Mausoléu de Newton* (1784). Nessa fabulação arquitetônica, imaginou-se um imenso globo que reproduzisse, em seu interior, a abóbada celeste. Pequenas perfurações, dispostas conforme a posição dos planetas e constelações, permitiriam que o corpo do físico repousasse eternamente à luz das estrelas. A arquitetura de Boullée habita essa zona ambígua entre dentro e fora, ao trazer um céu infinito para o interior do espaço. Da mesma forma, no dispositivo que criei, a luz projeta imagens do exterior e transforma o espaço interno em uma câmera escura: um lugar onde, ao olhar para dentro, é possível ver o fora.

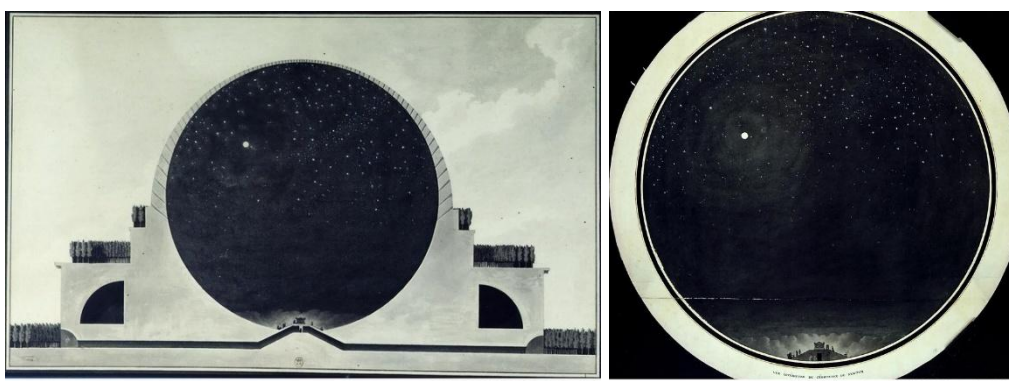


Figura 17: Imagens do mausoléu durante o dia, efeito de céu estrelado no interior.
Fonte: <https://www.archdaily.com.br/br/793749/classicos-da-arquitetura-mausoleu-para-newton-etienne-louis-boullee>. Acessado em: junho de 2024

É nesse instante, quando a luz penetra a escuridão, onde o dentro e o fora se confundem, que a experiência se aprofunda. Quando o feixe luminoso atravessa a peça e rompe o breu, o imaginário desperta para as formas que o barro oculta. A claridade suave revela o que são apenas ranhuras e imperfeições, mas, na penumbra,

esses vestígios ganham um roteiro: tornam-se criaturas rastejantes, habitantes da terra, que se movem conforme o brilho se desloca. A cada feixe que percorre a superfície tortuosa, invento um personagem, e com ele uma lenda que o acompanha. Esse pequeno “farol” que envolve de modo sutil tais imagens não só ilumina, como convoca possibilidades: desvela contornos, acende histórias e preenche o espaço da imaginação.

Outros dois modelos dessa obra retomam esse mesmo gesto, explorando diferentes formas de atravessamento da luz e revelando novas possibilidades de encontro entre matéria, olhar e fabulação. Mantendo a forma esférica do protótipo, criei intervenções internas que abrem outras experiências perceptivas, como se cada peça abrigasse um modo singular de ver e ser visto.



Figura 18: Três versões do Dispositivo para achar animais esféricos.
Fonte: da autora. Data: novembro de 2025

Em um dos globos, inseri um fragmento de espelho no fundo do objeto. Antes mesmo de aproximar o olho da abertura, já é possível perceber o próprio reflexo: um primeiro contato que nos devolve a imagem de quem olha. À medida que o feixe de luz percorre o interior da peça, as ranhuras quanto suas projeções no espelho surgem as ranhuras do barro, suas projeções no espelho e os pontos luminosos que se multiplicam. Instaura-se uma atmosfera duplicada, um espaço de imagens híbridas: mistura de reflexo e imaginação, de presença e invenção. Um dispositivo torna-se, assim, um instrumento para ver a si e ao entorno, num confronto silencioso com aquilo que vemos e imaginamos.



Figura 19: Imagens internas da versão com espelho.
 Fonte: da autora. Data: novembro de 2025

No terceiro modelo, a experiência se transforma novamente. A peça foi pensada como uma câmera escura: um anteparo de papelão foi colocado dentro da esfera para que imagens externas fossem projetadas em seu interior. No momento de sua feitura, a argila úmida afetou o anteparo de papelão, que logo se recobriu de mofo, desenhando formas orgânicas sobre sua superfície. Ao perceber esse pequeno ecossistema em formação, acrescentei algumas sementes, buscando acompanhar o surgimento de um padrão de vida. As imagens externas continuaram a se projetar sobre o papel, confundindo-se com os próprios desenhos orgânicos formados pelos fungos, como um diálogo entre luz e decomposição, crescimento e ruína. O objeto se tornou, então, um mergulho dentro nas próprias potências da matéria, como se pudéssemos assistir as relações sendo construídas ali.

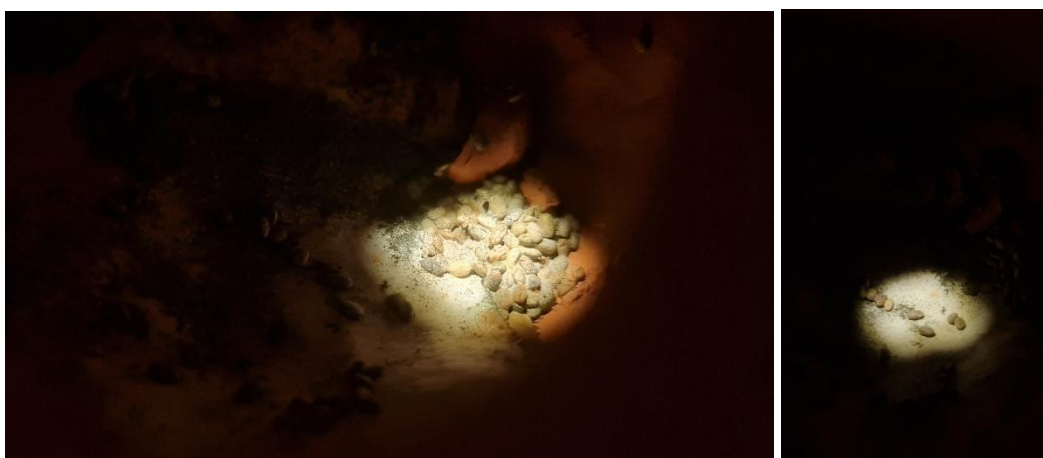


Figura 20: Imagens internas da versão com anteparo de papelão.
 Fonte: da autora. Data: novembro de 2025

Cada dispositivo, à sua maneira, reencena o mesmo desejo inicial: o de encontrar seres e formas que habitam a imaginação telúrica e conseguem atravessar

o sujeito. Entre feixes de luz, reflexos e desenhos fúngicos, configuram-se modos distintos de relação entre corpo e matéria. Cada um deles propõe uma maneira de olhar o mundo e de ser olhado por ele, como se a própria terra devolvesse o gesto de criação. Afinal, esse animal esférico respira, pulsa e que ao me tocar, acaba por fazer ver a mim mesma como parte do seu corpo.

Desta maneira, ao perceber a potência investigativa em fragilizar os contornos que separam criador e criação, aprofundo em um processo de como transmutar meus próprios limites. Como seria se eu pudesse assumir outros formatos? Se ao invés de uma peça assumir aspectos antropomórficos, eu adquirisse um aspecto objetal? Será que assim me torno útil, da mesma forma como fazemos nossos produtos servirem para algo? Se consideramos que fomos concebidos para um objetivo específico, moldados para exercer um papel designado, úteis somente para estar em determinada função, podemos entender que já não estamos tão distantes de uma mercadoria?

A construção da obra *Banco Bianca* (2025) se deu nesse ponto de inflexão, onde busco tanto conceder a um corpo inanimado partes de mim quanto compreender como esse corpo pode tornar-se, simultaneamente, vivo e morto. O trabalho nasce do desejo de materializar um “objeto-eu”. A proposta foi criar um banco cujas materialidades partissem da minha própria existência, sendo construído em adobe: mistura de terra, água, palha e areia. Nesse processo, procurei estabelecer paralelos entre a receita base dessa massa e elementos que estivessem intrinsecamente ligados à minha experiência.

Para a terra, recolhi pedaços e restos de argila que venho juntando ao longo dos anos, desde o início das minhas experimentações com a cerâmica. Eram sobras de encomendas, peças destruídas antes da queima, fragmentos de argila que endureceram ao secar fora da embalagem. Pequenos sacos que se acumularam com o tempo e guardavam resquícios de alguma produção, como memórias da minha vivência com a cerâmica e o barro. O gesto de reunir esses cacos e porções de terra foi como uma excursão ao início da minha jornada: uni todas as reminiscências do que um dia foram processos e experiências, para reciclá-las e dar-lhes outra vida. Assim, coloquei cada uma dessas frações de existência em um recipiente e as cobri com água, para que recuperassem sua consistência original. É um processo lento: primeiro voltam a ser lama, depois se misturam por completo e, aos poucos, secam até readquirir uma textura capaz de ser novamente modelada.



Figura 21: Imagens do processo de junção das argilas e reciclagem.
Fonte: da autora. Data: outubro de 2025

A espera pelo ponto ideal da argila durou cerca de uma semana, em um processo paciente de retirar o excesso de água e desfazer os grumos que ainda resistiam. Quando a massa alcançou a consistência desejada, pude incorporar os outros elementos que dariam vida ao banco. Em uma mistura de adobe, a palha exerce o papel de estrutura, conectando as partículas mais finas da argila como pequenas pontes que mantêm a forma e fortalecem o corpo da obra. Assim, para imprimir características minhas, substituí a palha pelo meu próprio cabelo, que foi cortado como processo de ensaio. Ao começar o mestrado, decidi iniciar meu corpo como campo de experimentação e realizei um gesto ritualístico: raspei a cabeça e guardei os fios resultantes dessa ação como parte da pesquisa. Mais tarde, esses fios foram cortados e misturados à argila, integrando-se à massa como extensão de mim mesma: matéria viva que se entrelaça à terra e ajuda a sustentar a forma.



Figura 22: Imagens do resultado da argila misturada e dos cabelos guardados.
Fonte: da autora. Data: outubro de 2025

O ato de adicionar meu próprio cabelo à feitura da obra tornou-se um modo direto de personificar o objeto: uma forma de conceder-lhe meu material genético,

diluindo a distância entre o meu corpo e a matéria inanimada. Era como se, ao misturar meus fios à argila, eu pudesse construir uma outra versão de mim, um corpo paralelo que carrega tanto minhas memórias quanto a memória da terra. Assim, como relata Ailton Krenak sobre o povo que enterra o cordão umbilical junto com a planta, pois assim “criança e planta compartilham o mesmo espírito” (Krenak, 2022, p.39), essa fusão simbólica entre corpo e barro faz emergir uma espécie de existência compartilhada, em que humano e material se tornam parte de uma mesma substância viva.



Figura 23: Imagens do processo de incorporação de cabelo a massa.
Fonte: da autora. Data: outubro de 2025

Em *Rio de Terra* (1999), Andy Goldsworthy cria uma instalação de uma parede de argila para o Museu de Gassendi, em Digne-les-Bains, na França. Seu processo criativo é documentado em *Rivers and Tides* (2001), no qual o artista revela a intenção de capturar a essência da paisagem rural que existe para além do espaço expositivo. Para a estruturação do barro, Goldsworthy utiliza cabelo recolhido da barbearia da cidade, em um gesto de incorporar fisicamente ao muro fragmentos dos corpos dos habitantes da região. Minha prática se aproxima desse procedimento ao utilizar meu próprio cabelo: ao conceder à obra partes do meu material genético, faço com que a materialidade carregue uma dimensão interna e invisível que antecede e condiciona sua forma final.

O último componente da massa é a areia. Normalmente, seu uso não é obrigatório, mas quando o formato da peça é mais complexo e exige maior sustentação, ela se torna essencial por sua granulometria mais grossa, conferindo firmeza e resistência. A areia exerce uma função de preenchimento: enquanto as partículas de argila são muito pequenas e a água ocupa temporariamente seus espaços, a palha – neste caso, o cabelo – atua como conector e estrutura. A areia,

então, penetra nas brechas remanescentes, especialmente naquelas deixadas pela evaporação da água. Como o banco seria um objeto a ser movimentado e com alguma função, acrescentei areia à massa. Neste caso, usei a que coletei da casa do meu avô: lugar onde vivi boa parte da infância e onde podia entrar em contato com a terra e a imaginação. Era um chalé na praia, com toda sua estranheza, onde o contato com o solo e a ficção se misturavam e eu podia sonhar. De algum modo, essa areia desempenhou aqui o mesmo papel que teve na minha formação: preencheu as lacunas que a vida cria, dando corpo e resistência aos devaneios de uma mente fantasiosa.



Figura 24: Imagens do processo de adição da areia à massa.

Fonte: da autora. Data: outubro de 2025

De maneira intuitiva, comecei a modelar as pernas do banco, formando três cilindros ocos sustentados por travas horizontais em diferentes alturas. Aos poucos, o banco foi se erguendo quase por conta própria, sem grandes planejamentos ou hesitações, apenas o impulso de fazê-lo existir. O desejo era que se tornasse real, útil, e de alguma forma, um reflexo de um eu produtivo. O assento, assim como a base, foi moldado a partir de uma técnica ancestral do acordelado, que consiste em sobrepor rolinhos de argila até que a forma se sustente. Esse método, de ritmo lento e paciente, permite construir em camadas, vencer vãos maiores e dar origem a estruturas diferentes e mais resistentes.



Figura 25: Imagens da modelagem da peça.
Fonte: da autora. Data: outubro de 2025

Ao nomear esta peça como *Banco Bianca*, concedo ao objeto um lugar de sujeito, atribuindo-lhe minhas memórias, meu material genético e meus vínculos afetivos. Ele passa a carregar não apenas partes do meu corpo, mas também o meu nome, compartilhando comigo uma espécie de performance social. Nesse movimento, ao conceber um objeto-sujeito, uma extensão produtiva de mim, feita para servir, sustentar e acomodar, questiono também o valor que se atribui ao que é considerado útil. Quando um corpo se torna objeto, insere-se em uma lógica funcional e de consumo, onde o “eu” se aproxima perigosamente da condição de mercadoria. O nome, então, atua como ferramenta de concretização: ao nomear, reitero sua existência e uso a linguagem como gesto de criação.



Figura 26: Banco Bianca, Bianca Navega, 2025
Fonte: da autora. Data: outubro de 2025

O ato de dar nome, e, portanto, de atribuir sentido, também revela o quanto nossa existência é atravessada pela lógica da utilidade e do reconhecimento. O que acontece quando um corpo, para ser visto, precisa cumprir uma função? É nesse ponto que o curta-metragem *Interior Design* (2008), dirigido por Michel Gondry, tensiona de modo poético as mesmas questões que atravessam esta obra: a pressão para se tornar útil, a transformação do indivíduo em objeto e a busca por um lugar

de pertencimento entre ambos. Em um universo de realismo mágico, a personagem Hiroko passa por um processo de despersonalização que culmina em sua metamorfose literal em uma cadeira, esta transformação expõe a pressão invisível de assumir um papel dentro da engrenagem social. Essa lógica ressoa na criação da obra *Banco Bianca* (2025), em que o gesto de materializar um “objeto-eu” busca questionar a distância instaurada entre corpo e produto. O banco atua, então, como um dispositivo crítico à lógica de mercado que associa o reconhecimento e o valor tanto do indivíduo quanto do artefato à sua funcionalidade dentro do sistema de produção e consumo.

Se, no filme, a transformação em cadeira denuncia a captura do corpo pela lógica da utilidade, nesta obra busco embaralhar as condições de sujeito e objeto a partir do próprio gesto de criação. É no ato de fazer que o corpo se torna campo de testes. A mistura entre cabelo, argila e areia, articulada quase como um ritual de dar vida a um objeto, ecoa a poética gondryana, onde real e ficção se contaminam, propondo outros diálogos entre ser e coisa. Enquanto no universo cinematográfico a objetificação ocorre pelo olhar do outro, que transforma o corpo em artefato a serviço da utilidade, aqui o banco assume uma vida que continua em paralelo. A partir de sua criação, a obra já responde para além do meu toque condicionador de forma, abrigando outras formas de vida e construindo sua própria trajetória de transformação.



Figura 27: Detalhes da peça finalizada.
Fonte: da autora. Data: outubro de 2025

É a partir dessa autonomia da matéria e dessa coexistência entre vida e forma que se retoma a questão que permeia essa escrita: um objeto consegue ser apenas um objeto? Cada produto traz consigo uma história, o trabalho que o produziu, os elementos químicos e físicos que o compõem, as relações sociais que o atravessam.

Esses aspectos lhe conferem uma presença no tecido relacional que fiamos muitas vezes sem perceber. A existência humana é atravessada por artefatos que nos marcam física e simbolicamente. Somos, assim, moldados por eles, de forma plástica, como se buscássemos prolongar ciclos naturais em moldes perfeitos e utilitários. Nesse movimento, afastamo-nos do fazer que erra, que responde, resiste e transforma o próprio ato de criar.

Em contraste com essa lógica de previsibilidade e controle, trabalhar com um material vivo e instável concede ao processo de feitura uma constante revisitação às expectativas de linearidade, abrindo espaço ao inesperado. Entendo que o ato de projetar e prever cada etapa do fazer é também parte de um vício de aprendizado sintético, desenhando formas de controle ao que é manipulado, o que no processo criativo resulta em um certo enrijecimento do autor. Nesse ciclo, a matéria que recebe o toque, em uma troca energética, espelha consequentemente o próprio estado do artista.

É a partir desse deslocamento que *Banco Bianca* (2025) se configura ao mesmo tempo um corpo de barro e um gesto que fabrica realidades, animando a matéria e desdobrando a artista em objeto e o objeto em ser. A experiência de produzir a peça se desdobra em uma reflexão sobre o papel do corpo como mediador entre matéria e significado. Se a obra revela uma crítica à lógica que reduz sujeitos e objetos a entes funcionais, ela também sugere outra forma de relação: um corpo que se produz junto com a matéria. Dessa maneira, ele não atua apenas como agente que interfere sem ser afetado, mas como território de passagem. Torna-se, então, um campo sensível em que não há distinção rígida entre quem faz e quem é transformado, permitindo que criador e matéria se moldem e se influenciem juntos. É nessa travessia que se inscreve o terceiro capítulo, *Corpo condutor*, que aprofunda a investigação sobre o corpo como produtor de subjetividade e como espaço de contaminação entre mundos, explorando modos de coexistir e se transformar junto à matéria em estados contínuos de mutação.

O piso era cintilante, sua superfície polida e reluzente refletia o teto. Ao abaixar os olhos, eu conseguia contar quantos pontos de luz iluminavam o ambiente, e me lembrava um céu estrelado, mas com vigas, gesso e um sistema de combate a incêndio. A caminhada era calma, carregada de estranhamento. O pé tocava o chão gelado e sentia quase um desejo de escorregar em cada peça lisa. O corredor estreito e envidraçado se abria para um grande vão. O pé-direito subia alto, acompanhado por uma parede de vidro que, na escuridão externa, devolvia meu reflexo. Caminhei em direção a mim mesma. No centro, uma escada rolante se erguia e levava a outro pavimento. Idêntico ao que eu estava. Sem pensar, pisei nela.

Assim que o pé tocou as ranhuras frias do degrau, a máquina se pôs em movimento. Lentamente, a escada me levava para cima. Naquele momento, senti uma pressão na minha boca. Passei minha língua pelos dentes, investigando-os, testando sua força e fixação em minha gengiva. Senti meu canino mole. Meu coração batia muito forte.

“O que eu faço? Como mantenho meu dente no lugar?”

Instintivamente, levei a mão nos meus lábios, desejando segurar aquele fugitivo em seu devido espaço. Mas parece que os outros ouviram o plano e decidiram se soltar também. Logo, eu percebi que os dentes caíam em blocos em minhas mãos, enquanto tentava colocá-los no lugar. O sangue escorria pelo queixo e por entre meus dedos. Os dentes pareciam pular para fora à medida que a escada avançava degrau a degrau. A angústia de não ter controle sobre mim mesma tomava conta: “O que acontecia que minha boca expulsava cada pedaço meu?”

Olhei para as mãos, que pareciam ansiosas para pescar cada dente, e vi que faltava um pedaço da falange na mão direita. Girei a cabeça, procurando-a como quem busca as chaves que deixou cair a caminho de casa. Então vi: um pedaço de carne rosada presa no degrau atrás de mim. A unha refletia levemente mais um ponto de luz. Agora, a cabeça pulsava, o peito arfava e o ar entrava rasgado. Segurava desesperada os dentes como se fossem moedas de ouro: “Como posso estar perdendo tanto de mim?”.

Me virei para recuperar a parte do dedo, e num insistente ato de me recolher, senti a pele da perna presa na maquinaria. Olhei para baixo e notei minha perna esquerda acinzentada apodrecendo diante de mim. O pé se soltou do osso e rolou para trás. Me abaixei e agarrei o que restava da perna, tentando mantê-la no lugar. Ao abaixar, senti minha coluna craquelar, seca, como uma garrafa plástica esmagada. Levei as mãos à cabeça, temendo que ela também se desprendesse.

Já não estava mais em pé. Eu desmoronava em pedaços. A mão direita se desprendia e caía pela minha lateral, deixando apenas o pulso com osso oco e o sangue escuro. Eu já não podia segurar mais nada. Tentava, com meu antebraço direito e a minha mão esquerda, sustentar a cabeça sobre os ombros. Ajoelhada e sem parte da minha perna, percebi que meu olho direito já tinha cedido e a pele do rosto escorria, borrando minha visão.

Era como se meu corpo derretesse sobre a escada que nunca chegava. Cada pedaço ia se decompondo pouco a pouco, como se fosse feito de gelo, e o derretimento era inevitável.

O desespero e o medo de não existir mais ao chegar no fim daquela travessia me paralisava. Foi quando percebi que a escada não vencida uma altura. Ela era horizontal e me levava para o mesmo lugar de onde comecei. Era como se minha carne precisasse ser desfeita para existir em outro momento, com outra consistência. Quando alcancei o outro lado do salão, eu ainda conseguia enxergar as luzes, um pouco embaçadas e sem definição. Mas me sentia gelada. Era estranho, como se sentisse a minha própria liquidez. Eu olhava para cima, e somente para cima.

Eu já não era mais eu. Eu era piso. Eu era cintilante. E conseguia refletir o teto e cada ponto de luz, como um céu estrelado. Estranho. Mas talvez seja assim que os sonhos funcionam.

Corpo condutor

Existe um momento em que pele e barro se confundem. Quando se está imerso em uma mistura de argila e água, os limites epidérmicos ficam um pouco menos visíveis e tudo que se sente é a maciez marrom-alaranjada dos dedos. Sei que há uma separação, entendo isso, mas o toque sente diferente. Não se consegue nem mais reconhecer a impressão digital. É como se as linhas dos dedos fossem completadas com terra, e nos tornássemos um só.

Ao longo desta investigação, me perguntei como se faz um corpo, como ele é construído, que materialidade possui ou como se torna um sujeito. Meus questionamentos partem de um desejo por entender o que me compõe, cada órgão, pedaço e estrutura corpórea. Mas foi ao me perder na lama, na água barrenta, na argila mole que consegui perceber meu contorno a partir da matéria, do espaço, do que criei. Assim, a fisicalidade se revela como um território, um lugar de trocas que ativa a potência do entre, onde sujeito e ambiente se misturam e o sentir é também forma de se construir.

Dessa maneira, este capítulo se difere dos demais que compõem esta dissertação: não desejo conceituar o corpo – o que já foi amplamente abordado em outras áreas – desejo provocar a vontade de sentir. Aqui, ele é entendido como agente potente para construir subjetividades que embarçam as fronteiras entre sujeito e objeto. O objetivo, então, é investigar o encontro do corpo com o espaço e a matéria, e buscar modos de fazer que extrapolam os contornos convencionais entre interior e exterior, humano e não-humano.

Assim, em um primeiro momento, dialogo com a produção e prática artística de artistas mulheres que performatizam a condição corpórea – Celeida Tostes, Ana Mendieta e Brígida Baltar. O desejo é provocar novas formas de pensar e ocupar as fronteiras da existência, desafiando normas que cristalizam identidades e sugerindo caminhos que incorporem a relação com o ambiente, a transitoriedade e a criação compartilhada. Em seguida, ao trazer minha experiência artística, aponto para um físico que não é somente um receptor de estímulos ou ferramenta de criação, mas um condutor ativo, capaz de mediar outras formas de existência e pertencimento no contexto.

Neste percurso, identifico na inquietude que permeia o fazer dessas artistas a busca, cada uma a seu modo, por reinventar o estar no mundo a partir da relação com a terra e o entorno. Todas abrem esse território corporal como um campo de experimentação tratando, em contextos diferentes, de questões como renascimento, apagamento, fusão com o entorno, pertencimento, mostrando como o espaço anatômico pode ser lugar de transformação e inscrição. Suas práticas me atravessam como impulsos, desvendando caminhos possíveis para uma criação que se faz também a partir da minha constituição física. Ao fundirem gesto e materialidade, as artistas dissolvem os contornos que se separam da paisagem, transformando o fazer em uma experiência de atravessamento, vulnerabilidade e escuta. São experimentações que permitem uma relação entre tempo, espaço e matéria, permitindo pensar sua anatomia como meio sensível e ativo de transformação.

Ao me aproximar dessas práticas, compreendo que minha própria experimentação só se torna possível porque antes outras abriram o caminho: escavaram, moldaram, se deixaram afetar e conduzir pelo elemento com que trabalhavam. É nesse terreno compartilhado que minha investigação se enraíza, onde o fazer artístico se confunde com a pulsão de existir e onde o corpo, mais do que instrumento, torna-se condutor de forças, campo de passagem entre o humano e o material.

3.1

Os limites do eu: gestos femininos de fusão

Entre a terra e o feminino há uma relação que atravessa tempos, mitos e práticas. Para alguns povos ameríndios, como é apresentado por Lévi-Strauss em *A*

Oleira Ciumenta (1985), a origem da cerâmica está inscrita na figura da mulher. O antropólogo observa em diversas histórias originárias a ligação entre a arte de modelar e a própria condição feminina enquanto potência criadora. O autor ainda menciona o trabalho do etnólogo finlandês Rafael Karsten com o povo Shuar, onde ele identifica “a proximidade fonética entre as palavras *nui*, ‘argila’, e *nua*, ‘mulher’” (Lévi-Strauss, 1985, p. 33), compreendendo que, para esses povos, “o vaso de argila é uma mulher” (ibidem).

Assim, nesses casos, esta é tanto a matéria quanto a mestra da cerâmica, a que molda e é moldada. Essa associação com o barro assume uma correspondência entre a criação da vida e o gesto de transformar a terra em forma. Esse campo simbólico ecoa de forma potente em *A Teoria da Bolsa da Ficção* (1986) de Ursula K. Le Guin quando ela propõe que “o primeiro dispositivo cultural foi possivelmente um recipiente” (Le Guin, 1986, p.2), afinal se não tivermos onde guardar, a comida escapará. Sua tese desloca a centralidade das narrativas de conquista para destacar que são os recipientes, os cestos, os vasos, as cavidades que permitem manter, transportar e sustentar a vida em suas formas mais elementares. A escritora ainda argumenta que talvez tenhamos contado a história humana olhando apenas para as armas, para as pontas, para a lógica da conquista, quando o que verdadeiramente sustentou a sobrevivência foi a presença de um recipiente: aquilo que carrega, guarda, reúne e acolhe. A primeira ferramenta humana seria, então, uma cavidade e não um instrumento de ataque.

A cavidade recebe, possibilita relações, memórias, transformações – mesmo que sejam conflituosas –, enquanto a lança consome, corta, impede as trocas. As práticas destas artistas operam dentro desta lógica, ao criar maneiras de se conectar com o mundo a partir de suas epidermes em uma conversa com a matéria, construindo uma rede de trocas e transversalidades. A minha intenção não é percorrer o histórico da analogia simbólica entre o barro e o feminino, mas escapar do lugar comum para trazer outras leituras sobre o encontro entre sujeito e matéria.

A obra *Passagem* (1979), de Celeida Tostes, estabelece uma analogia potente entre o ato de parir, frequentemente associado a pessoas que têm útero, e o barro criador, mas me interessa seguir essa ressonância por um viés específico. Nesse trabalho, a artista construiu, com o auxílio de suas assistentes, um enorme pote de argila. Ela, então, foi coberta com uma lama, integrando-se à matéria, e se posicionou dentro desse grande vaso, permanecendo ali durante algum tempo. Em

determinado momento, Celeida projetou-se para a frente, rasgando e tombando a peça, forçando sua saída para o lado de fora.

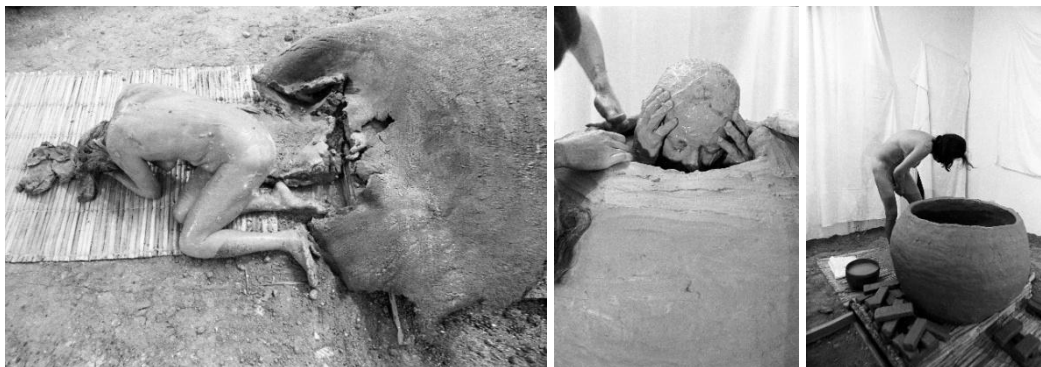


Figura 28: Passagem, Celeida Tostes, 1979.

Fonte: <https://galeriasuperficie.com.br/artistas/celeida-tostes/>. Acessado em: novembro de 2025

Ao romper o vaso, ela se proclama tanto barro quanto escultura. Sua performance adquire um efeito quase ritualístico de conexão com a matéria: ao cobrir seus contornos com terra, ela retorna a um recipiente que é, ao mesmo tempo, ovo gestacional e urna funerária. A artista não apenas cria um paralelo com o nascimento e com a incumbência do útero em gestar; ela performa um modo distinto de criação, no qual seus limites e a materialidade se encontram em um mesmo plano. Entendo ainda esse pacto com a própria escultura: seu fazer molda à argila, mas também a molda de volta, colocando-a em outro estado de ser.

Assim, celebra-se o processo, a feitura, o cruzamento entre aquela que faz e aquela que, simultaneamente, é feita. A ação assume um lugar decisivo dentro da obra, pois o objeto final, tão valorizado nos campos da cerâmica e da escultura, é colocado em segundo plano. O que resulta desse processo é a ressignificação de si, é o movimento de se perceber de outra maneira, como se pode ler no poema em que a artista descreve o que sentiu após a realização da obra:

“Despojei-me
Cobri meu corpo de barro e fui.
Entrei no bojo do escuro, ventre da terra.
O tempo perdeu o sentido de tempo.
Cheguei ao amorfo.
Posso ter sido mineral, animal, vegetal.
Não sei o que fui.
Não sei onde estava. Espaço.
A história não existia mais.
Sons ressoavam. Saíam de mim.
Dor.
Não sei por onde andei.
O escuro, os sons, a dor, se confundiam.
Transmutação.
O espaço encolheu.

Saí. Voltei.” (Tostes, 1979)

Dentro desse rito, a artista descreve uma experiência sensível e tátil, cedendo seus próprios limites à materialidade e desfazendo também o papel social que seu corpo carrega. Quando essa vivência tensiona seu contorno físico a ponto de já não ser possível saber a qual reino biológico ela pertence, revela-se a possibilidade de ressignificar as separações estabelecidas entre “eu” e “outro”. Afinal, é nesse campo de experimentações que se torna possível compreender-se como parte da matéria e do mundo.

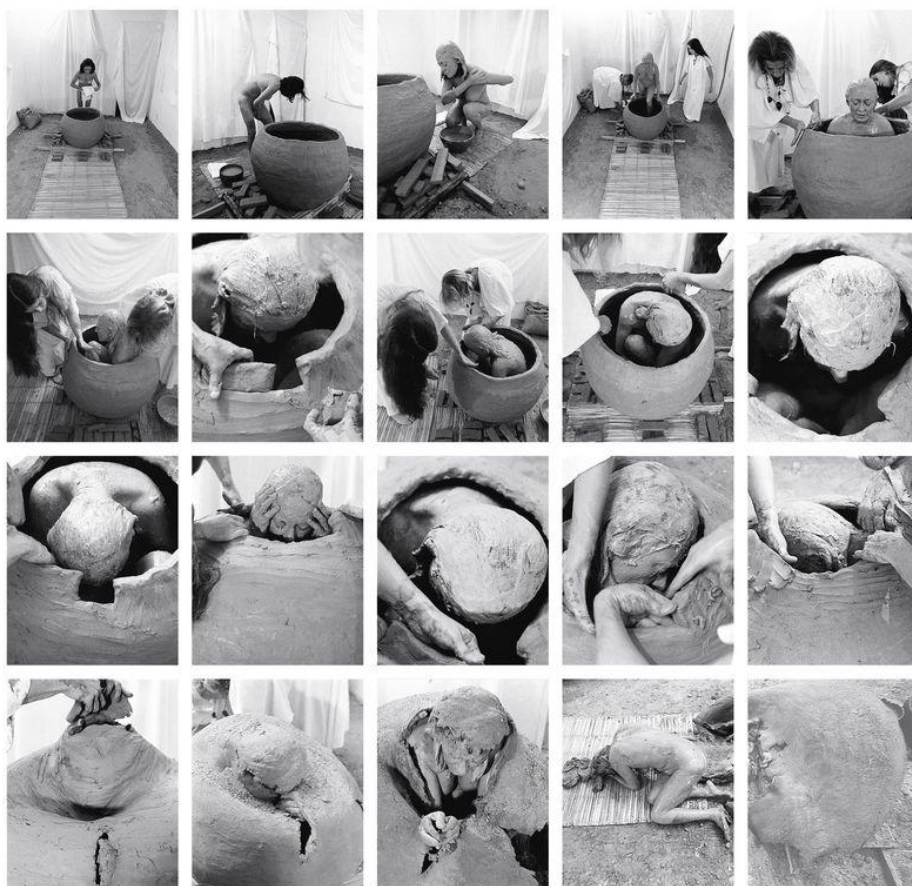


Figura 29: Passagem, Celeida Tostes, 1979.

Fonte: <https://hammer.ucla.edu/radical-women/art/art/passagem-passage>. Acessado em: novembro de 2025

A prática de Celeida evidencia a negociação que o barro exige, nele não há espaço para gestos impositivos. O corpo se entrega à matéria, abrindo-se a uma outra forma de relação que opera como campo de diluição, metamorfose e acolhimento. O vaso, então, une-se a carne como território compartilhado, embaralhando fronteiras entre dentro e fora. Nesse fazer, a artista abandona a fantasia de isolamento para tornar-se extensão do barro, porosa aos ritmos do elemento. Assim, desloca-se o humano do centro, permitindo que o mundo o

atravesse. É nesse movimento de inscrição na terra, como uma marca que se manifesta no todo, que a prática de Mendieta ressoa, sobretudo quando investiga a dissolução de seus próprios limites.

A artista cubana Ana Mendieta encontra em suas cavidades desenhadas uma maneira de retornar ao seu âmago ancestral. Sua produção de maior proeminência compreendeu registros de experiências com atravessamentos na natureza, as quais ela nomeava “*earth-body works*”. Estas obras eram intervenções esculturais a partir de sua silhueta, ora como figura escavada, ora como uma composição sobre seu contorno. A série *Siluetas* (1973-1980) reúne mais de uma centena de inscrições efêmeras, em que a artista molda o negativo de si na paisagem, fazendo do território não só um cenário passivo, mas um organismo com o qual estabelece uma troca contínua.



Figura 30: Série *Siluetas*, Ana Mendieta, 1973-1980.

Fonte: <https://www.anamendietaartist.com/>. Acessado em: novembro de 2025

Nestes trabalhos, sua ação se desenvolve normalmente rente ao solo, em diálogo direto com a textura e a instabilidade de cada terreno. A silhueta pode surgir apenas como um contorno marcado, mas também como inscrição feita com pigmentos vermelhos ou ainda delineada pela combustão da pólvora. São trabalhos que existem na fronteira entre escultura e performance, pois se deixam levar pela própria fluidez da paisagem: desmancham-se com a água, são consumidos pelo fogo ou simplesmente se integram ao entorno com o passar do tempo. Esse movimento de aparecer e desaparecer é parte essencial da obra. O gesto de retornar à terra, deixando que ela acolha e depois dissolva sua presença, expressa aquilo que Mendieta entende como “uma forma e um meio de afirmar meus laços emocionais

com a natureza”⁹ (LaBarge, 2019), revelando que em suas feitura tanto o fazer quanto o desfazer possuem igual potência.

Assim, a figura humana aparece ora como algo retirado daquele contexto, como se o corpo foi decomposto ou extraído dali, ora como se fosse parte intrínseca do restante. A artista parece criar uma poética do desaparecimento, em que sua silhueta é arrancada de seu entorno, mas que ainda assim é atravessada por ele e sua impermanência. Parte-se, portanto, de um paradoxo: só se pode marcar uma desapareição onde uma presença é, antes, inerente ao lugar. São ações que operam através da ausência para resgatar o pertencimento naquele espaço, como uma tentativa de reconciliação com a materialidade, capaz de instaurar maneiras inseparáveis de existir em uma lógica extrativista.

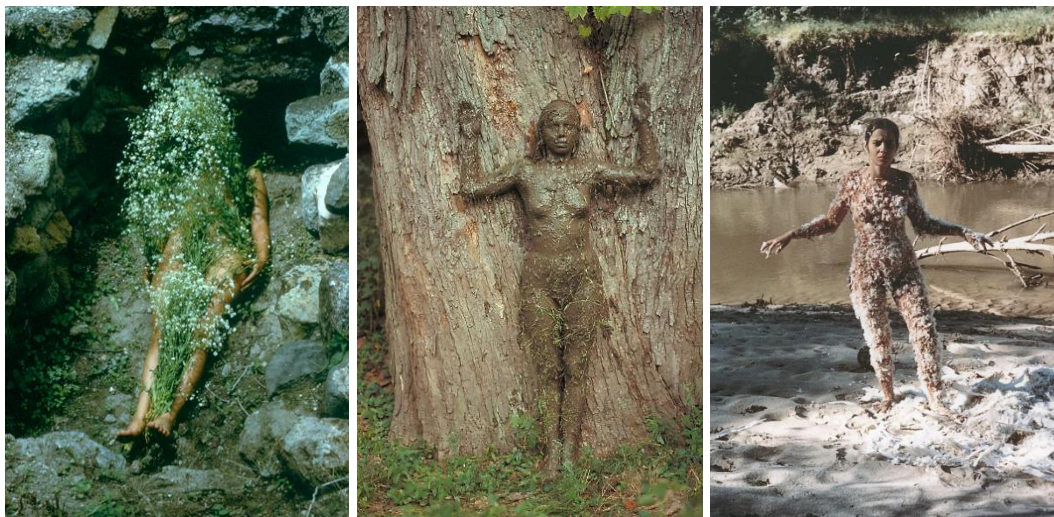


Figura 31: Respectivamente, Imágen de Yágul (1973), Árbol de la Vida (1976) e Blood + Feathers (1974), Ana Mendieta.

Fonte: <https://www.anamendietaartist.com/>. Acessado em: novembro de 2025

Suas obras são geralmente fotografias ou vídeos de suas ações, como lembranças do acontecimento: uma evidência que alguém já existiu ali. Me parece que são resgastes, como quem recolhe o que resta de um encontro, evidenciando sua passagem. O registro então acontece desse instante que a fronteira entre o humano e o ambiente se torna poroso, tensionado, prestes a dissolver. Assim, como em Tostes, o processo e a relação estabelecida com a matéria é o que importa. É

⁹ Tradução livre da autora: “My earth-body sculptures are not the final stage of a ritual but a way and a means of asserting my emotional ties with nature and conceptualizing religion and culture.” Retirado do artigo Ana Mendieta, *Emotional Artist* de Emily LaBarge. Disponível em: <https://www.theparisreview.org/blog/2019/03/08/ana-mendieta-emotional-artist/>. Acessado em: 16 nov. 2025.

como se a artista cubana desmanchasse os limites do “eu”, para diluir à paisagem, fazendo da terra uma segunda pele, uma fissura no mundo que permite um modo de se relacionar com ele mais integrado.

Tais operações convocam meu fazer quando construo a peça *Corpo Terráqueo* (2024), um torso em terra, que apresentarei mais profundamente neste mesmo capítulo. Ao contrário do desenho escavado de Mendieta, produzo um objeto que tanto surge quanto retorna ao contexto, tendo seu principal componente deslocado e trabalhado para performar um aspecto que remeta aos meus contornos. Nesse movimento, investigo como a produção de uma figura, pode instaurar outras relações entre limites físicos, materialidade e ambiente.

A peça, então, atua como um ensaio tridimensional que experimenta desgastar as fronteiras entre humano, objeto e matéria. Para isso, instaura uma zona de troca constante com seu entorno, com a umidade, calor, gravidade e a erosão. É feito de modo a evidenciar a coautoria do barro e a rede relacional da qual faz parte, nunca isolada. Seu desenvolvimento e reflexões acerca da construção serão ilustrados e desenvolvidos no próximo subcapítulo. Por enquanto, costuro ao procedimento destas artistas os conflitos que me permeiam e me fazem mergulhar no solo em busca de perguntas.

Assim, reestabelecer vínculos com o ambiente se torna mais um fio nesse tecido de fazeres, em que artistas de diferentes técnicas, tempos e operações ora se distanciam ora se entrelaçam na tentativa de criar suas próprias formas de relação com a materialidade. Em um destes pontos de convergência, a obra *Abrigo* (1996) da artista carioca Brígida Baltar evidencia o desejo por se tornar parte do todo, de estruturar a casa a partir dos próprios limites. O ato de se fundir à esfera doméstica ocorre quando a artista escava o negativo de sua silhueta na parede. Em entrevista ao curador Marcelo Campos, Brígida comenta que transforma sua casa em um laboratório e, ao criar esse organismo que sustenta a parede, converte-se em um “corpo-tijolos” (Baltar, 2020).



Figura 32: Abrigo, Brígida Baltar, 1996.

Fonte: Portfólio da artista. Disponível em: <https://nararoesler.art/artists/34-brigida-baltar/>. Acessado em: novembro de 2025

Nesta ação, Brígida desloca o espaço residencial de seu lugar comum, tornando-se também substância criativa. Como se sua investigação convertesse a ideia do domicílio em um campo de testes, um laboratório íntimo onde as paredes passam a responder e a registrar o cotidiano de quem vive ali. O gesto, então, ativa uma outra forma de existir naquele lugar, se infiltra na arquitetura e borra o limiar entre ser e estar.

Quando entendo esse corpo como parte constitutiva da casa, que ao mesmo tempo habita e estrutura, a distinção entre sujeito e objeto começa a embaçar. Em *Abrigo* (1996), não há diferença entre criadora e obra, interior e exterior, escultura e suporte. Existe algo que se assemelha a uma contaminação cruzada, como se a artista ao fabricar pequenas mutações no ambiente, recortes, moldes, concavidades, faz a casa operar como um organismo em transformação. E assim, ela própria parece se tornar um pouco casa também. Aqui, Baltar parece testar limites de aderência entre si e os objetos que compõem seu cotidiano, produzindo deslocamentos capazes de alterar a lógica do habitar.

Sua prática reverbera com a ideia da corporalidade como meio de ressignificação, como dispositivo que, ao estar em contato com a matéria, faz emergir reflexões sobre como existimos no contexto. Quando Celeida se funde com a argila, Mendieta se dissolve na paisagem e Brígida se adere à casa, elas apontam para modos distintos de pertencer. Em cada uma delas, o que se desloca é o papel do sujeito, já não é mais isolado ou soberano. Nesse processo, ele é igualmente transformado, algo se troca, se perde, se refaz e desfaz.

Dentro dessas possibilidades de deslocamento e reinvenção, me encontro em uma investigação que se alinha às práticas dessas artistas. Em cada ato de

escavar, moldar ou tirar cópias, busco compreender do que este corpo é feito, como ele se embaraça no mundo e de que modo essa trama de forças o constitui como sujeito. Abre-se então um campo de contágio entre o que somos e aquilo com que coexistimos, desestabilizando a ideia de uma forma física íntegra e autossuficiente, e reinscrevendo-a em uma rede de relações que participa ativamente de sua feitura.

As obras das artistas desenvolvidas nesse capítulo promovem deslocamentos profundos, ainda que sejam lidas como delicadas e íntimas. São feituas que acionam questões como vínculo, memória, solidão e violência, desmontam a expectativa comum de um fazer feminino somente conciliador e suave. Para além do gesto maternal e criador que o barro possibilita, as práticas acionam a terra para friccionar os modos de existir, que coloca o sujeito como parte do ambiente o qual ele esgota e explora. Elas mostram que a conexão com o outro, seja humano ou não humano, não é necessariamente pacífica e acolhedora, ela exige negociação, transformação, contaminação e coexistência.

Dessa maneira, situo minhas próprias investigações nesse terreno incerto, entre conflitos e conciliações, que partem de um corpo que não está dado, mas que se faz no contato com a terra, com o espaço e com aquilo que o atravessa. São formas de experimentar uma presença permeável, num constante afetar-se recíproco. É na própria intersecção entre quem sou, o que toco e onde estou que essas aberturas se produzem. A seguir, aprofundo o desenvolvimento da obra *Corpo Terráqueo* (2024), produzida durante a pesquisa, fruto desse encontro com o telúrico e os rastros que ele deixa em mim.

3.2

Construções de mim

Quando penso na minha relação com o contexto, percebo que é pela pele que reconheço o que me cerca. Assim, é nesse ponto de encontro, onde termina o “eu” e começa o “outro”, que algo de mim se delineia. É uma demarcação que acontece pela superfície, como uma memória tátil que se acumula, uma cartografia de choques e carícias, de temperaturas e texturas que, impressas, vão pouco a pouco esculpindo a ideia de um interior. Eu sou, também, o molde deixado por tudo que me tocou.

A poeta Anne Carson (2022), em *Eros: o doce-amargo* ergue, sob a ótica do amor e do desejo, uma compreensão do olhar que começa ao delinear as formas, usando, seja da definição ou da dissolução do próprio contorno, como referência para compreensão do mundo, ao refletir que “bebês começam a enxergar percebendo os contornos das coisas. Como sabem que um contorno é um contorno? Porque desejam com paixão que o contorno não seja um contorno.” (Carson, 2022, p.55). A pele é a fronteira que tanto nos separa quanto nos conecta com o outro, seja material ou humano. É esse paradoxo que Carson (2022) argumenta sobre o lugar do desejo também como falta: “é o limite que separa minha língua do sabor pelo qual ela anseia, que me ensina o que é um limite” (ibidem).

Assim, me coloco nessa investigação que nasce do desejo por embarçar a separação entre o material e o corporal, afinal, assim como Donna Haraway (1985) sugere: “por que nossos corpos devem terminar na pele?” (Haraway, 1985, p.92). Talvez, ao perder as fronteiras rígidas dos contornos, possamos abrir outras interações com o entorno. Essa vontade por abrir outras trocas entre sujeito e ambiente, que não se baseia em exploração e conquista, é, na verdade, erguida sobre o pressuposto de que o sujeito é parte de uma construção social. Então, como se constrói um corpo? Qual forma ele assume ao conferir o desejo de existir no mundo e em qual elemento se substancializa?

O ato de produzir um busto de terra se estabelece como uma busca através do tato, a fim de encontrar respostas sobre como essa figura se materializa. A terra, nesse contexto, opera como algo que desestabiliza a separação entre natural e social, evidenciando que aquilo que chamamos de natureza não existe como fundamento anterior ao discurso. Judith Butler (1993), em *Corpos que Importam*, argumenta que o “natural” só adquire valor na medida em que assume seu caráter social, sendo produzido pela reiteração de normas que lhe conferem inteligibilidade. Assim, o corpo não pode ser tomado como expressão de uma essência biológica estável, mas como efeito de práticas regulatórias que, ao se repetirem, materializam aquilo que reconhecemos como corpo sexuado. O próprio sexo, portanto, não é um dado puramente orgânico, mas um processo de materialização que se estabiliza ao longo do tempo através da força dessas normas. Ao produzir essa obra, interessa-me justamente tensionar esses modos de materialização: experimentar com o barro cuja instabilidade, porosidade e transformação constante expõem as fronteiras corpóreas como operações normativas, e não como limites naturais.

Desta maneira, uso de gestos de repetição e posiciono cada camada de argila para reiterar a forma desejada, para moldar gradualmente uma nova identidade física. A proposta é recapturar essa produção e sugerir outras maneiras dele existir, uma em que se possa acompanhar sua desmaterialização e reinvenção.

A possibilidade de considerar uma constituição física passível de dissolução e assim, de reestruturação, implica no reconhecimento que sua existência se dá como espacialidade, ou seja, constitui-se como o próprio lugar de ser, como caracteriza o corpo-sujeito de Merleau-Ponty (2011). É no espaço concreto que a experiência se desvela, criando com o corpo uma ligação tão intrincada que dissolve qualquer possibilidade de separação entre um e outro. A corporeidade, assim, é atravessada por uma percepção que já carrega significado, uma leitura sensível do mundo que se faz pelo tato e pelo olhar.

Trabalhar com o universo telúrico é, de certa forma, mergulhar nesse entrelugar fenomenológico: a terra é simultaneamente a matéria instável que se deixa moldar por atos repetidos e o meio primordial pelo qual me expando e me reconheço no que está à volta. Esse busto terrestre não consegue ser meramente um objeto, mas uma extensão do sujeito, um meio de projeção para o exterior. É um exercício de controle e de presença, brincando de dissolver o cultural e o natural.

Segundo o autor, o corpo-sujeito é este que cria consciência e que, ao interagir com o percebido, também o produz e é por ele produzido, pois “está no mundo assim como o coração no organismo; ele mantém o espetáculo visível continuamente em vida, anima-o e alimenta-o interiormente, forma com ele um sistema” (Merleau-Ponty, 2011, p.273). É nesse sistema indivisível entre pele, terra e ambiente que se insere a prática desenvolvida.

Em *Corpo Terráqueo* (2024), a dissolução entre sujeito e objeto acontece ao produzir esse desfoque entre o limite corporal e o externo, onde suas origens se confundem: você e o que te rodeia são uma só matéria. Trata-se de uma investigação sobre a fluidez da identidade, onde corpo e espaço se entrelaçam, e sujeito e contexto se confundem num contínuo jogo de percepção. Sendo assim, deixar a peça entregue aos resultados do tempo faz parte também da construção da obra. Simbolicamente, moldar e formatar esse torso e, assim, deixá-lo para ser desfeito para que retorne à sua forma original, é evocar as possibilidades de desmaterialização e rematerialização. É como um ritual de fagocitose, que em certo

momento regurgita aquela matéria no estado bruto para ser consumida novamente, após um longo processo de intervenções.



Figura 33: Processo de construção do primeiro molde da peça.
Fonte: da autora. Data: maio de 2024

O primeiro ato desse procedimento se deu com a tentativa de concretizar a partir de meus limites, utilizando a minha figura como matriz. Essa figura, que foi constituída por uma matéria indissociável das práticas que a moldaram, agora serve a um processo que almeja a desintegração. Ao produzir este formato com faixas de gesso, experienciei uma primeira sensação de fragmentação. Era uma reprodução minha me encarando; um pedaço igual a mim indo para além da minha pele, diluindo a noção de fronteiras. Ao voltar para o barro, elemento que permite construir memória e subjetividades, o utilizei para recobrir essa silhueta externalizada e estruturar um busto que se tornaria escultura viva. A estrutura ensaiou uma possibilidade de existir, mas sua construção pedia uma reafirmação: o primeiro molde amoleceu e a camada de terra que o contornava se quebrou.



Figura 34: Processo de quebra do primeiro molde da peça.
Fonte: da autora. Data: junho de 2024

Diante disso, o que servia de matriz revelou-se insuficiente, exigindo outros suportes que oferecessem tal plasticidade. Partindo da reflexão sobre o corpo que já é preestabelecido, com normas a serem seguidas, padrões que enquadram regras e determinam modelos, me deparei com um busto de manequim. Olhar para esta estatura plástica, uma superfície fabricada que carrega em suas curvas tantas frustrações, culpas, disforias e enquadramentos, me fez questionar os passos do meu trabalho. O que faz deste manequim um molde? Que características existentes nesse busto se aproximam e se diferem de mim a ponto de tentar unificar um tipo feminino? Estas questões permeiam minha construção pessoal e como tal dispositivo plástico opera sobre meu olhar sobre mim e o outro, a partir de atribuições que, segundo Butler (1993), são interpelações fundadoras¹⁰, as quais

contribuem para o campo de discurso e poder que orchestra, delimita e sustenta aquilo que qualifica como ‘ser humano’. Vemos isso de forma mais clara nos exemplos desses seres abjetos que não parecem estar apropriadamente generificados; a própria humanidade deles é questionada (Butler, 1993).



Figura 35: Processo de construção a partir do manequim.
Fonte: da autora. Data: julho de 2024

Diferente da primeira tentativa, que parecia uma desintegração de mim, estar de frente para um manequim me colocou em questionamento pela não identificação inicial e pela busca do que, na minha compleição, se aproximava dela. Quais foram as normas que o construíram e que também me construíram? Atuar sobre essa superfície tensionada, que também reafirma um molde de silhueta a ser seguida, implica um processo de questionamento do que faz ser um corpo, e mais

¹⁰ O conceito de interpelação fundadora é desenvolvido por Louis Althusser em “Aparelhos ideológicos de Estado” (1970) e retomado por Butler (1993).

especificamente, o que faz ser dele feminino, próximo ao meu. Para Butler, “não é suficiente afirmar que os seres humanos são construções, pois a construção do humano também é uma operação diferencial que produz o mais ou menos ‘humano’, o inumano, o humanamente inconcebível” (Butler, 1993, p.29). Este busto artificial colocou meu olhar para outras figuras que fogem ainda mais desses limites “por representarem a possibilidade persistente de sua irrupção e de sua rearticulação” (ibidem), e buscar formas que resgatem a presença de uma silhueta que foge deste modelo.

Após o confronto com esse torso plástico, decidi inscrever minhas características nessa base. Foi no processo de modificar as curvas predefinidas, acrescentando mais barro, que pude criar uma aproximação, imprimindo algumas peculiaridades minhas sobre esse outro estranho. As etapas de estruturação demandaram paciência e respeito pelo tempo de maturação do elemento. Assim como alguém que transpira, a terra, que precisava destes moldes para recriar seu novo “eu”, não conseguia respirar, pois estava em contato com uma superfície plástica e sintética. Foi necessário, então, desenformar esses fragmentos para que ganhassem resistência e não mais se desmantelassem.



Figura 36: Imagens da técnica do acordelado, da parte frontal secando e a construção da parte das costas.

Fonte: da autora. Data: julho de 2024

Assim, como lembra a filósofa estadunidense, “lacunas e fissuras são abertas representando as instabilidades constitutivas de tais construções, como aquilo que escapa ou excede a norma” (Butler, 1993, p.31), o processo de sobreposição de camadas apresentou algumas rejeições à forma: ao serem desmoldados, os fragmentos racharam e algumas partes se quebraram. Primeiro, a frente foi criada e, ao ser desvinculada da manequim, partes superiores do colo, pescoço e ombro esquerdo se partiram. Já as costas passaram por um longo processo de secagem e, ao se desprenderem, torceram sua estrutura, conferindo à peça uma característica mais disforme. A terra revela suas particularidades: é uma matéria que se movimenta, assume lugares por própria vontade, racha e craquela. Está viva e em constante mudança.

A intenção não foi consertar as rachaduras que se formaram na casca, e sim estruturá-la para que pudesse se manter em pé. Quando preenchi cada vão que se criou, a obra adquiriu certas proeminências, como se tivessem aberto lacunas para caber ainda mais texturas, mais densidade e movimento à peça. Afinal, a materialidade opera em deslocamento. O barro se movimenta e busca seu próprio trajeto, desajustando-se do molde, assentando-se também nos desvios, nas rachaduras e na apropriação da estrutura. Sua natureza, maleável enquanto preserva a água, ganha vida ao se mover e secar. Nessa reconstrução das partes, ela se posiciona e não aceita apenas o meu gesto de construção, manifestando-se. É, portanto, uma negociação constante com o elemento, sendo este responsável também pelo resultado.



Figura 37: Imagens do processo de cuidado após o desmolde.
Fonte: da autora. Data: julho de 2024

Progressivamente, costurando camadas e sobrepondo faixas de terra, a construção se deu de maneira fragmentada: frente, costas e braços. Nesta junção,

uma estatura deformada nasce. Suas bordas não se juntam naturalmente, suas fraturas precisam de conexões mais fortes e seus ombros parecem propor que ele se esforce para sair do lugar. Ao unir suas bordas e utilizar uma faca para cortar as sobressalências, me fez refletir sobre os aspectos de corte e costura do corpo-sujeito e seus manuais de existência.

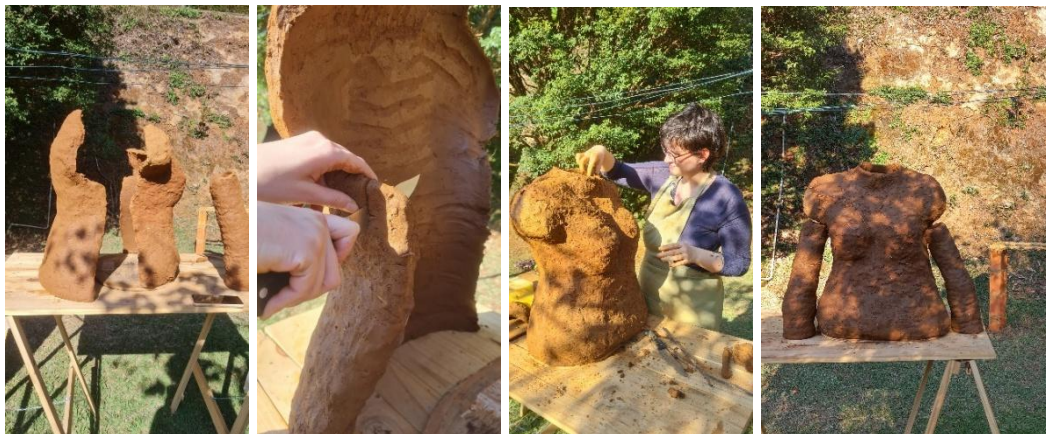


Figura 38: Imagens do processo de união da peça.
Fonte: da autora. Data: julho de 2024

A base do busto é feita de tijolos, terra transformada por técnica e fogo. Para uni-los, porém, usei uma massa de adobe. O contraste entre o tijolo como forma estável e previsível, enquanto o barro, a matéria perecível e única, expõe a costura entre o industrial e o orgânico. A obra, assim, não repousa sobre sua base. Ela a tensiona, mostrando que construção e desmanche são movimentos entrelaçados.



Figura 39: Corpo Terráqueo, Bianca Navega, 2024.
Fonte: da autora. Data: julho de 2024

Dessa maneira, a feitura desta obra revelou como atuar a partir do barro – seja *in natura* ou cozido – expande as próprias margens da pele, permitindo compreender a unidade indissociável entre o espaço habitado e a existência singular de cada ser, em suas infinitas condições de ressignificação. Criar uma escultura viva

exigiu um engajamento que coloca em diálogo as naturezas da materialização. A terra, com suas memórias e potencialidades, funcionou como um território de transformações recíprocas, onde tanto o elemento manipulado quanto a artista foram continuamente afetados e remodelados.

Nesse processo, ao se permitir a dissolução das fronteiras entre epiderme e espaço, instaura-se um novo vínculo entre sujeito e objeto. Merleau-Ponty (2011) compreende que um retorno ao sentir nos ensina “a relação viva daquele que percebe com seu corpo e com seu mundo” (Merleau-Ponty, 2011, p.281). Portanto, esta peça, ao desafiar as normas de materialização do corpo, sugere que, assim como a terra que se desfaz e se refaz, nossos contornos são igualmente permeáveis e estão em constante transformação. O que emerge é a evidência de um corpo-em-processo: uma figura que, ao exibir suas fissuras, suas costuras e seu diálogo tenso com a base, se coloca como um dispositivo permanente de interrogação sobre a espessura do nosso perímetro.

Ao testemunhar a transformação e a ruína gradual deste dispositivo, agora marcado pelo tempo e pelas intempéries, que a obra atinge uma camada decisiva de significação. O desmoronamento esperado ativa a potência do fim, um estágio concede à pesquisa outra dimensão, inaugurando o conceito de *design arruinado*, que desenvolvo no quarto capítulo. Aqui, a rachadura, então, perde sua condição de patologia para ganhar potência, abertura, uma outra possibilidade de coexistir com o ambiente, baseada não na conquista ou na permanência, mas no reconhecimento de um ciclo compartilhado.

Sol a pino, diretamente sobre nossas cabeças. Era estranho estarmos ali na beira da calçada em pleno verão e não brincando ao redor da piscina, correndo da brincadeira do ralo. Devíamos estar de castigo ou talvez nossa avó tivesse enchido a pequena piscina de algum químico naquela manhã. Não sei, é difícil lembrar. Só sei que me distraí olhando as fronteiras da calçada. A cada três mãos de comprimento, existia aquela linha que dividia uma peça da outra. Me perturbava não saber o porquê daquela divisão e quão poderosa se tornava na brincadeira do “quem pisar na linha da calçada, a mãe é atropelada”. O medo de ser causadora de tanto sofrimento me afligia, mas não tanto quanto o de não saber a origem do poder daquela linha – dela e de todas as rachaduras que precisávamos pular para que algo de pior não acontecesse.

Retomei a atenção quando um dos primos mais velhos grita com uma grande ideia: “Vamos no mercadão comprar pintinhos!” Os pés rápidos batiam os chinelos finos de tanto andar no asfalto quente e levemente mole. O calor era tanto que podíamos sentir aquele chão aceitando as formas dos nossos pés. Em pouco tempo, juntando os trocados que conseguimos vendendo sacolé naquele mesmo verão, saímos de lá com uma caixa furada – cheirando a feno e fezes – com um único pintinho dentro. Foi um êxtase. Animadíssimos com todas as possibilidades que poderíamos descobrir com a nossa cobaia minúscula. “Será que em quanto tempo ele atravessa a rua?”, “Será que ele come picolé de milho-verde?”, “Será que ele voa?” – esse último questionamento foi rapidamente cortado pelo primo mais velho, que não estava muito a fim de aumentar o castigo com um pintinho espatifado na calçada.

“Ei, será que ele cabe no buracão?” O frio na barriga e a possibilidade de descobrir finalmente o que existia dentro dessa cavidade acelerou meu pequeno corpo. O “buracão” nada mais era que um vão, que restou quando caiu uma das pedras do muro que dava para a jardineira da casa de minha avó. Era uma abertura esquecida – ou simplesmente não entrou na lista de prioridades de conserto naquele verão – que tinha o formato de meia-lua, ou melhor, um bumerangue em pé. Não tinha muita explicação. O que devia ser apenas um espaço sem acabamento tinha uma grande profundidade, e nossos olhos não alcançavam o final. Era um mistério que eu não podia alcançar com minha mão e braço gordo, e muito menos conseguia entender até onde ia essa brecha.

O que existia lá dentro? A curiosidade habitava em mim como uma velha amiga, ficava quieta, aceitando as não-respostas. Quando colocamos o pintinho bem na beirada do buraco, esperei ansiosa para que ele caminhasse e conseguisse ir até o fim. Ele, que não parava de piar, ia caminhando meio incerto por dentro daquele “corredor”. A cada distração e volta que ele fazia, meu coração pulava: “Siga em frente, maldito pintinho.” Até que a gente foi, aos poucos, perdendo-o de vista. Foi ficando mais escuro, o pio parecia cada vez mais distante. Enquanto revezávamos para posicionar nosso olho na cavidade, minha ansiedade ia aumentando, e o interesse dos meus primos ia diminuindo. Logo, me encontrei sozinha, agarrada no muro. O que aconteceu com ele? O som ainda ecoava, mas era tão baixo que acreditei estar imaginando. Como pode? Como pode haver um caminho tão longo entre as pedras do muro? Eu dava a volta e olhava para a jardineira, voltava para frente daquela brecha e nada de pintinho.

Quando me percebi, já era noite. Estava deitada em minha cama e ainda obcecada pela ideia de que naquela fresta, que aquele muro quebrado era uma entrada para alguma coisa e que dava em algum lugar. E, por mais que quisesse, meu corpo não movia, não conseguia ir em direção àquela brecha. Minha cabeça me levou para o mar de impossibilidades: “Será que se eu me espremer bastante consigo entrar lá?”, “E se eu abrir mais rachaduras nesse muro, consigo encontrar outras entradas?”, “Será que se eu colocar uma mesa e cadeira, o pintinho vai voltar e fazer da sua casa ali?”, “E se ali for a entrada que o coelho de Alice usa quando está em São Fidélis?”, “Será que ali eu consigo morar?”

Quando acordei, vi que tinha adormecido mais uma vez sobre uma antiga foto e o muro da casa de minha avó voltou a ser só um sonho revisitado.



Figura 40: Foto do muro da casa de minha avó em São Fidélis – RJ.
Fonte: autora Data: 2018

Design arruinado: o que pode uma rachadura

Os resquícios de desastres ambientais tornaram-se cenários comuns do habitar contemporâneo, são reminiscências dos acontecimentos que se misturam a memórias de perda e denunciam as falhas do sistema vigente. O que fica depois da catástrofe? Estas ruínas estão para além de uma visita ao que restou do passado, elas permanecem como resultado, como aquilo que emerge, detritos de uma destruição ambiental e de uma lógica do capital que não só nos impõe um modo de viver, como nos subjetiva a nos tornamos engrenagens da máquina de produção desse sistema.

No contexto de imprevisibilidade climática, a filósofa Isabelle Stengers define a ideia de *intrusão de Gaia* (2015) como um acontecimento que rompe com a de uma natureza estável e previsível, submissa à exploração humana. A Terra, nomeada *Gaia* nesse contexto, manifesta-se de forma incerta e perturbadora, impondo limites à ação humana e desafiando as narrativas de progresso e emancipação.

Estas reflexões evocam a urgência de olhar para nossa relação com o contexto no qual estamos inseridos. A resposta de Gaia, entendido aqui enquanto um organismo que reage, já está em curso e nossa resposta à sua intrusão (Stengers, 2015) não virá de uma humanidade reconciliada movida por uma boa vontade geral, mas depende de uma reestruturação simbólica de um mundo devastado pelo confisco das capacidades coletivas de pensar, imaginar e criar. Assim, o convite de honrar Gaia (ibid.) não é salvar o planeta, e sim resistir à tentação de soluções fáceis e narrativas redentoras, e permanecer com o incômodo dessa reação e deixar-se afetar para criar a partir dele. O fazer criativo torna-se, então, um gesto de escuta e atenção aos múltiplos tempos e vozes que atravessam a matéria, abrindo espaço

para conhecimentos que desejam outros imaginários, cultivar outras formas de cuidado e instaurar modos de existência dentro da perspectiva na qual vivemos que saibam falhar, perecer e ainda assim insistir.

Este capítulo busca olhar para a paisagem para além de cenários passivos, mas como um ator ativo na formação da vida. Em *Viver nas Ruínas* (2019), Tsing define paisagem como assembleias em constante transformação, moldadas por redes complexas de interações entre humanos e não humanos, incluindo plantas, animais, fungos e até mesmo elementos abióticos como rochas e água. Nesse contexto, a habitabilidade é baseada na coabitação entre formas de vida e de matéria, marcada por composições instáveis, negociações e fricções. Pensar nossas criações também como esses seres bióticos – capazes de afetar e ser afetados – é uma forma de reconhecer seu papel na construção dessas paisagens multiespécies e imaginar outros modos de habitar. A condição de habitar, assim, se torna uma prática compartilhada e sempre passível de reinvenção de mundos.

Esta investigação toma como ponto de partida as criações contemporâneas em design e arquitetura que se pautam em princípios mercadológicos ao fazerem objetos para o rápido consumo e consequente descarte, a partir tanto da exploração de quem produz quanto da própria matéria. Desta maneira, a ruína é proposta como um cenário potente para tensionar práticas incrustadas na criação contemporânea, propondo um outro modo de fazer design, que use o dano e a impermanência como pontos de partida. O objetivo, portanto, é trabalhar sobre a *falha* como ferramenta crítica e desenvolver a ideia de *rachadura*, elemento geralmente associado à ruptura e ao desgaste, como possibilidade criativa para abrir espaço para outras formas de produzir em um mundo de excessos, trazendo experimentos artísticos como proposta de atuação a partir dos conceitos desenvolvidos.

Assim, o processo de questionar práticas, modelos e ações que reiteram o desejo pelo consumo e exploração exige um retorno crítico aos signos que sustentam e legitimam as estruturas deste fazer capital. Esse movimento implica em um questionamento constante de fundamentos simbólicos que orientam as práticas projetuais, enraizadas em ideias de progresso e recapturadas para o lucro. Esta abordagem é, portanto, um modo de reconhecer a potencialidade da falha como um recurso crítico de questionamento de símbolos que reforçam uma lógica mercantil e que ao criar pela rachadura, através do imaginário, se coloca em busca de outras perspectivas e ângulos de atuação fora do útil e perfeito.

4.1

Procedimentos através da ruína

A ruína está intrinsecamente ligada ao tempo e ao lugar, entendida como o resultado da ação da passagem linear do tempo sobre uma construção que inicialmente era estável e fixa, e se fragmentou. Essa perspectiva sugere um processo contínuo e progressivo de desgaste, e incentiva a lógica de evolução e da necessidade de substituição pelo novo. Contudo, o desejo que nos impulsiona é buscar um outro modo de perceber essa paisagem em colapso: para além do resíduo de um passado ou uma incubadora de memórias, mas como um espaço que reflete temporalidades complexas e múltiplas, entrelaçando o concreto e o abstrato, o humano e o não humano, o passado e o presente.

Esse cenário fragmentado é, ao mesmo tempo, um testemunho do passado e uma abertura para olhar o hoje. Segundo a filósofa Katia Muricy (2021), em sua análise sobre o conceito de história de Walter Benjamin (1940), o tempo não se desenrola de maneira linear e contínua, mas como um tempo-agora, um instante carregado de múltiplas temporalidades e significados.

A história não está acabada, tampouco o passado está encerrado em um definitivo e irrecuperável “era uma vez”: ambos são uma construção contínua e esse inacabamento abriga a sua dimensão política de interrupção da marcha da história rumo à catástrofe. (Muricy, 2021, p. 96)

Tais vestígios materiais, portanto, não são apenas um sinal do que se foi, mas também um repositório de potencialidades para se reconhecer a dinâmica atual. Para Benjamin, é possível encontrar nelas os fragmentos de um passado reprimido, as vozes dos vencidos e das utopias esquecidas, e a partir deste resgate é possível uma outra narrativa histórica que inspire uma ação no presente. Dentro deste contexto, podemos pensar esse resto arquitetônico como uma interrupção ou uma fenda, um espaço-tempo em que as temporalidades coexistem e se multiplicam.

É a partir da ruína como fenda temporal e ontológica que se abre a possibilidade de pensar esses fragmentos para além de objetos exteriores à experiência humana, mas como participantes ativos de um mundo enquanto campo de sentido. Eles entram em relação com a *pre-sença*, ou *dasein* (Heidegger, 2005), que, em *Ser e Tempo* (2005), é descrito como aquele ente cuja existência é, antes de tudo, um ser-no-mundo: um existir lançado num emaranhado de relações já

dadas e em constante transformação. Segundo Heidegger (2005), estamos, assim, sempre em relação com entes intramundanos que se apresentam primariamente como utilitários – instrumentos, equipamentos – cujo modo de ser está ligado à sua funcionalidade e à forma como nos engajamos com eles.

Esse estado de colapso surge como uma inflexão ontológica. Ao perder sua função original e sofrer transformações materiais, ela se desvia do circuito da utilidade e inaugura outras possibilidades de relação. Deixa de ser apenas um ente funcional para adquirir espessura: uma presença que mobiliza sentidos, afetos e modos de ser. Quando atravessadas por desastres, colapsos ou erosões, essas paisagens fragmentadas se desencaixam das lógicas utilitaristas e revelam camadas outras da existência. Anna Tsing (2019) propõe que os não humanos realizam suas próprias práticas de mundo, ainda que não tenham “ontologias” nos moldes humanos, e contribuem decisivamente para a formação de paisagens e para a emergência da habitabilidade. Assim, esse espaço em suspensão torna-se um portal de abertura sensível para entender outras formas de coexistências humanas e não humanas, e outros modos de ser que podem ser acessados através do imaginário e do viés poético.

É nesse campo expandido de possibilidades que a arte encontra um terreno fértil de investigação. Em um processo de deslocar uma possível idealização ou romantização, propõe-se que a ruína contamine o fazer artístico, instaurando modos outros de criação e existência. Passa, então, a operar como *medium*, uma condição simbólica e concreta capaz de tensionar os limites entre sujeito e objeto, revelando dinâmicas de impermanência, fragilidade, desvelamento e criação de outras realidades. Nesse cenário, o gesto artístico atua como escuta e resposta, produzindo mundos a partir do que insiste em permanecer mesmo depois da queda.

A percepção da ruína como potência e da paisagem como escultura emerge das investigações da Arte Conceitual e do pós-Minimalismo, especialmente no contexto estadunidense das décadas de 1960 e 1970, o que consequentemente origina a *Land Art*. Esse movimento ultrapassa os limites da galeria tradicional, deslocando a criação artística para o ambiente natural e utiliza a própria paisagem como matéria e suporte. Robert Smithson, um dos principais expoentes dessa vertente, explora a relação entre entropia e ruína em obras como *Spiral Jetty* (1970) e *Partially Buried Woodshed* (1970), nas quais o tempo e a transformação dos materiais fazem parte intrínseca do processo artístico. Para Smithson, o estado

arruinado é um processo dinâmico que expõe a inevitabilidade da entropia, e seus trabalhos incorporam o tempo como um agente ativo na composição da obra, propondo uma visão da arte como algo em constante transformação, longe de uma condição fixa ou permanente.



Figura 41: *Partially Buried Woodshed*, Robert Smithson, 1970.

Fonte: <https://holtsmithsonfoundation.org/partially-buried-woodshed>. Acessado em: maio de 2024

Em um movimento de produzir trabalhos a partir do despejo abundante de materiais líquidos/pastosos (cola, concreto e asfalto quente) em encostas de solo, a obra *Partially Buried Woodshed* (1970) foi criada por Smithson em um ato de evidenciar a ação entrópica de uma estrutura. A proposta foi descarregar 20 carradas de terra sobre um depósito de lenha abandonado em uma região remota do campus da Universidade de Kent, onde Smithson era artista residente, até que a viga principal da pequena cabana se partisse sob a massa acumulada. O trabalho do artista consistia em colaborar com a entropia, permitindo que as mudanças naturais também fizessem parte da composição da obra, sujeitando-a às intempéries e observando o que aconteceria ao longo do tempo.

Um conceito importante associado a essa obra foi de “ruína em reverso”, que, ao observar um canteiro de construção, levou o artista a perceber que um edifício “ergue-se em ruína antes de ser construído” (Smithson, 1996, p.72). Esta perspectiva suspende a linearidade temporal, lançando o processo de ruir retrospectivamente, antes mesmo do projeto. A construção cuidadosa desta paisagem em destroços é fruto de um desejo pelo desastre do próprio artista, que, ao calcular a quantidade exata de terra e como deveria ser depositada sobre a cabana, tensiona a relação da fragilidade humana perante a força da natureza.

Assim, a ruína se revela como um processo contínuo de transformação, uma possível forma de construir relações. Esse gesto de deslocar o olhar para o que acontece nas rupturas provocadas pelo desastre também aparece em outras práticas artísticas, que usam da ruína como dispositivo crítico e espaço de fabulação.

Com uma operação distinta, a artista Adriana Varejão propõe um recorte sobre o colapso que evidencia o desejo de olhar para os escombros como forma de ocupar a fronteira entre o real e o imaginário. Em sua série Línguas e Cortes, o padrão de azulejos, que remetem a um modo de construir colonial, é rasgado como uma pele para revelar o que há por trás desse símbolo de “beleza arquitetônica”: carne e vísceras. Essas fissuras – como a própria artista nomeia – rompem com a estética regular dos azulejos para expor o desvio, uma parede que pulsa, tem sangue e vida. A relação entre a realidade e a ficção se constrói justamente nessas brechas criadas por Varejão, em que somos convidados a habitar a impossibilidade de existir em um mundo onde a arquitetura é feita de carne e sangue. Um mundo que é inevitável questionar: de quem são estes corpos que estão escondidos por belas cerâmicas pintadas e rejuntas delicados? A decadência revelada por essa parede de carne é também um procedimento pela ruína que, através da crítica, questiona modos de feitura e existências.



Figura 42: Azulejaria Azul em Carne Viva (1999) e Língua com Padrão Sinuoso (1998), respectivamente, Adriana Varejão.

Fonte: <http://www.adrianavarejao.net>. Acessado em: abril de 2025

De maneiras diferentes, os artistas trabalham com a falha de forma metodológica, seja com a intenção de evidenciar a entropia e nossa fragilidade, seja

para denunciar camadas de violência histórica veladas pela estética. Os escombros, então, são mobilizados como gesto ativo que friccionam narrativas e deslocam estruturas estabelecidas. A aproximação entre duas experimentações diferentes se faz necessária para analisar a potencialidade crítica de uma operação através de destroços. Nesse movimento, a ruína se afirma como uma linguagem, com capacidade de reconfigurar dinâmicas e relações. Em sua impermanência e instabilidade, tal paisagem arruinada nos convida a repensar as formas como nos relacionamos com os espaços que habitamos. Aos desestabilizar certezas e estruturas inabaláveis, abrem-se brechas para outras leituras de mundo.

Nesse sentido, podemos reconhecer esta paisagem por sua potencialidade temporal e perspectiva espacial, enquanto lugar, para além da sua localização geográfica, mas também como experiência. Para o geógrafo Yi-Fu Tuan (2015), o lugar é um centro de significado construído a partir da experiência física, mental, sensorial e psicológica no espaço vivido. Entende-se, portanto, que a partir dos sentidos e das sensações provocadas por estímulos externos experienciamos e criamos laços com o lugar. Dessa maneira, podemos abrir brechas nas relações que estabelecemos com tais cenários de destruição para permitir outras percepções e, conseqüentemente, outras trocas e laços que podemos criar com o nosso entorno.

É possível, então, explorar a região de Atafona, no litoral norte fluminense, como um campo fértil para repensar o conceito de lugar em seu entrelaçamento com a ideia que estamos cotejando. O reencontro com este cenário abriu espaços para um outro olhar e uma outra possibilidade de relação com o entorno, que é reimaginado pelas mãos de artistas da região. Ao entrar em contato com esses personagens e suas intervenções nesse contexto, surge uma resposta: uma investigação artística que emerge como forma de diálogo e reconfiguração de processos criativos.

O distrito de Atafona, localizado em São João da Barra, interior do estado do Rio de Janeiro, é um dos pontos mais críticos de erosão costeira¹¹ no Brasil¹². A

¹¹ A erosão costeira é o processo natural (ou acelerado por ações humanas) de recuo da linha da costa causado pela perda de sedimentos em uma praia, quando o balanço sedimentar, ou seja, a relação do que é depositado e o que é removido, se torna negativo. As causas desse desequilíbrio podem ser o aumento do nível do mar, tempestades mais intensas, construção de barragens e a retirada de areia e a ocupação desordenada da faixa costeira.

¹² RESENDE, K. 60 anos de erosão em Atafona. Niterói: Universidade Federal Fluminense, 3 out. 2024. Disponível em: <https://www.uff.br/03-10-2024/60-anos-de-erosao-em-atafona/>. Acesso em: 19 maio 2025.

região sofre com a ação intensa de ondas e correntes marítimas, agravada pela redução da vazão do rio Paraíba do Sul, que devido ao assoreamento vem perdendo sua força. A convergência de ondas e a diminuição de sedimentos levados à costa favoreceram o avanço contínuo do mar, sendo intensificado pelas mudanças climáticas e pela ocupação urbana desordenada. Com a intensificação da erosão desde a década de 1970, já foram destruídas mais de 500 casas, comércios, instituições, 14 bairros estão submersos, e a paisagem se molda a partir destes vestígios que coexistem com os habitantes.

Esta paisagem em destroços performa outros modos de existência, em que esses símbolos arquitetônicos de estrutura, solidez e estabilidade se desfazem e se reorganizam, dando espaço para interações entre diferentes formas de vida. Em uma relação de troca e mutualismo (Tsing, 2019), entre os resquícios de construção se dá a existência de uma possível relação entre espécies bióticas e abióticas: tijolos quebrados tornam-se abrigo para musgos; plantas surgem entre detritos de concreto; e vigas de ferro expostas sustentam a vida de aves que ali repousam.



Figura 43: Vestígios de Atafona.
Fonte: a autora. Data: fevereiro de 2024



Figura 44: Destroços de uma casa em Atafona.
Fonte: a autora. Data: fevereiro de 2024

Neste cenário, o diálogo com o território se dá no trabalhar nessas ruínas pelo imaginário, onde artistas locais produzem de maneira a percorrer as superfícies dos resquícios para ressignificar a relação com aquele contexto. A Casa Duna – Centro de Arte, Pesquisa e Memória de Atafona – é uma residência artística e produtora cultural que se instala no município de São João da Barra, e atua sobre “temas da destruição e da catástrofe, bem como o da resistência, da adaptação e da reinvenção de significados”¹³. A ação sobre tal paisagem se dá como um exercício de imaginar outros mundos e possibilidades a partir da perspectiva da ruína, onde tradicionalmente se veria o fim, propõe-se olhar de outro ângulo em busca de caminhos possíveis, em que seres bióticos e abióticos estabeleçam uma relação de coexistência e trocas recíprocas.

O artista e coordenador da residência Fernando Codeço produz tais imaginários que se colocam no limiar entre real e fictício, que incorpora o símbolo daquele fim – o tijolo quebrado – e o fantasia, para dar-lhe um caráter biológico que abre espaço para pensar outras formas de existir. Em *Caranguejos* (2022), Codeço cria seres estranhos com pedaços de erosão, para conceder alma a esses objetos aos quais são dados a condição de resto e que não servem mais. As criaturas que tomam forma a partir de escombros contam uma narrativa de possíveis outros mundos que

¹³ Trecho coletado do site da instituição: CASA DUNA. Casa Duna: arte, ciência e meio ambiente. Disponível em: <https://www.casaduna.org/casa-duna-1>. Acesso em: 28 nov. 2024.

podem ser habitados pelo nosso imaginário, histórias que entrelaçam tempos, subvertem símbolos e constroem outras relações entre humanos e não humanos.



Figura 45: Caranguejos, Fernando Codeço, 2022.

Fonte: <https://www.instagram.com/p/CoSnpWPJz9g>. Acessado em: novembro de 2024

As práticas destes artistas que trabalham em colaboração com o mar e a paisagem mostram que nas falhas e nos colapsos há espaço para a criação de outros sentidos e mundos. Assim, a paisagem arruinada de Atafona abre espaço para avistar outras perspectivas de relações, onde as vidas, humanas e não humanas, se entrelaçam em uma dinâmica de troca, cuidado e manutenção mútua. Essa leitura abre caminho para pensarmos as potencialidades de vida que emergem na falha.

Enquanto na operação de Smithson (1970), a ruína faz parte de um processo inerente de transformação temporal e entropia, hoje ela se manifesta como uma condição inescapável, distante do tempo natural, como um traço da crise ambiental e da ação humana sobre a paisagem. Assim, o estudo se debruça sobre práticas que ora são delicadas e representativas, ora são violentas e literais, para trabalhar as nuances que o movimento de ruir é capaz de carregar. Em um contexto que se desenha sobre os restos das respostas climáticas, trabalhar a partir destas paisagens se transforma em buscas por se reorientar com o que existe a partir dela: horizontes que negociam entre o que fica e o que se foi.

Por outro lado, o trabalho de Varejão (1999) usa da representação do desmoronar dessas paredes como procedimento de denúncia, em que tal condição revela aspectos estruturais do nosso construir e sociedade. Já a prática de Codeço (2022) procede numa arqueologia do imaginário, escavando não o que foi, mas o que poderia ter sido. A partir de pequenos vestígios do que existiu, ele constrói realidades outras – simbólicas e estranhas – que o que sobrou do desastre permite entrever. Assim, pode-se pensar a ruína para além do simples resultado da decadência ou desordem, mas como um procedimento, uma potência crítica e

transformadora. Nesse sentido, a rachadura que surge em cada um desses trabalhos é uma possibilidade: uma ferramenta que permite visualizar outras formas de existência e articulação entre matéria, espaço e temporalidade. É entre essas aberturas que emergem as criações arruinadas.

O craquelar resulta do encontro entre forças opostas, de um tensionamento que se sobrepõe a outro e que, ao romper uma estrutura original, produz uma lacuna. A leitura dessas fendas, à luz dos saberes e potencialidades ancestrais, é aqui realizada a partir da epistemologia proposta por Luiz Rufino e Luiz Antônio Simas (2018), fundamentada em conhecimentos afro-brasileiros capazes de desafiar a lógica colonial e o racionalismo ocidental. Ao reconhecerem que a agenda colonial descredibiliza inúmeras formas de existir e outros modos de saber, compreende-se que esse apagamento se dá tanto no plano físico quanto no simbólico.

A imposição de práticas, comportamentos e até de signos opera sobre o outro como um empurrão violento de fronteiras, sobrepondo-se a elas com a intenção de demonizar e diminuir aqueles que desafiam a “razão intransigente cultuada pela normatividade ocidental” (Rufino; Simas, 2018, p. 11). Nesse projeto de extermínio e dominação, os autores enfatizam a importância de “dobrar” as práticas coloniais, propondo “um reposicionamento ético e estético das populações e das suas produções que historicamente foram vistas, a partir de rigores totalitários, como formas subalternas, não credíveis” (ibidem).

Assim, em *Fogo no Mato* (2018), eles identificam que é justamente nas frestas que surgem nessas zonas de imposição que outras possibilidades puderam emergir. Essas frestas são vistas como espaços onde a transgressão é sempre possível, uma resposta à regra, onde se possibilita a “reinvenção da vida” (Rufino; Simas, 2018). Tratam-se, portanto, de espaços intersticiais e marginais, criados pela imposição de sistemas normativos e totalitários, que, paradoxalmente, se tornam os locais férteis para a emergência de saberes, práticas e modos de vida resilientes, inventivos e transgressivos, fundamentais para as epistemologias alternativas e para a luta contra as lógicas coloniais.

Por isso, pensar a rachadura como uma ferramenta de atuação no design configura-se como uma prática de resistência ao pensamento mercadológico. Enquanto as frestas abrem possibilidades de atravessamento e diálogo entre saberes diversos, a rachadura simboliza estar neste atravessar, no local da falha, no ponto de ruptura que revela as fragilidades de um sistema. Tradicionalmente associada a

erros ou problemas estruturais, a rachadura carrega uma potência ao expor os limites do material, assim como possíveis aberturas para imaginar outras formas de criar e habitar o mundo. Há, na rachadura, uma promessa de reinvenção e uma passagem, seja de percepção, seja de luz, assim como Leonard Cohen anuncia em *Anthem* (1992):

Ring the bells that still can ring
Forget your perfect offering
There is a crack, a crack in everything
That's how the light gets in (Cohen, 1992)¹⁴

Quando se fala em fresta ou fenda, associa-se a uma pequena abertura entre duas partes inteiras, um espaço esquecido ou que tenha escapado nossa atenção. A rachadura é a rejeição, o projeto que falhou, a promessa que cedeu perante o tempo; é o que negamos dentro do nosso fazer: o erro. Ela que abre espaço para olhar por dentro, e não só através, revelando o que se estrutura e o que é instável. É no gesto de olhar com cuidado para esse espaço, surgido do desgaste ou da quebra, que emerge um outro jeito de pensar, alheio à lógica do conserto ou do *retrofit*¹⁵. A rachadura nos posiciona no desconforto de algo que escapa do nosso controle e nos lembra de todo incômodo que tentamos fugir ou ignorar, em um mundo em colapso.

A proposta de usar o lugar da falha como potencialidade para criação abre caminho para ressignificar práticas e modelos em disciplinas como o design e a arquitetura, subvertendo signos e lógicas hegemônicas. Aqui, uma rachadura em uma estrutura pode se tornar um suporte para a vida, como musgos que crescem no concreto partido, ou uma janela para narrativas e usos que fogem do convencional. Um fazer que parte do dano sugere um design que valoriza a fragilidade e a impermanência, e denuncia a práxis fixa e descartável do mercado.

Para o campo do design, um produto com marcas de avaria torna-se inutilizável e sem valor de mercado. Já na arquitetura, uma rachadura é uma patologia, um indicativo de que a edificação está sobrecarregada ou sofreu algum colapso de sua integridade. No sentido técnico, indica um alerta de que o objeto deve ser demolido ou reformado. Em uma lógica em que se aspira à fixidez e

¹⁴ Tradução livre feita pela autora: “Toque os sinos que ainda podem tocar/ Esqueça sua oferenda perfeita/ Há uma rachadura, uma rachadura em tudo/ É assim que a luz entra”

¹⁵ *Retrofit* é um termo usado para descrever o processo de atualizar, modernizar ou adaptar construções, máquinas ou sistemas antigos para que atendam a padrões contemporâneos, sem perder suas estruturas originais.

permanência das construções, escapa-se a possibilidade de perceber a rachadura de outra maneira. Essas marcas tensionam a noção de conservação e restauro, e desafiam a ideia de um projeto que se sustentaria intacto no tempo, evidenciando os processos vitais que continuam a agir sobre a matéria. Aqui, estas aberturas são vistas como sinais de que esse material que ergue e que sustenta também respira, se modifica e se esgota: há vida ali. Assim, convido a pensar na rachadura como um desvio, uma chance de enxergar a fragilidade que atravessa tanto as construções quanto os próprios corpos e modos de vida que nelas habitam.



Figura 46: Imagens de rachaduras.
Fonte: a autora Data: 2024

Em algumas práticas arquitetônicas e de design, a compreensão da impermanência e do erro se transforma em potência criativa. A tradicional técnica japonesa do *Kintsugi*, que significa emendar com ouro, é uma maneira de dar outro significado para as rachaduras. Datada do século XV, a prática se aproxima do *Wabi Sabi* – estética e filosofia que valorizam a impermanência, a falha e a organicidade – por enaltecer as imperfeições e aceitar o desgaste dos objetos com o passar do tempo, assim ao invés de esconder as cicatrizes da peça, elas são reconhecidas e expostas. Em paralelo, uma de minhas criações na cerâmica, produzida em 2021, abriu em mim outras possibilidades de olhar para uma fissura. Uma peça feita para funcionar como uma travessa, ao ser esmaltada e queimada, teve seu fundo trincado e consequentemente rachado. Essa abertura, que inicialmente foi lida com frustração, se transformou em um ponto de virada na minha relação com a cerâmica. O que um dia poderia ser descartado, tornou-se uma jornada para imaginar o que pode existir a partir dessa rachadura.



Figura 47: Técnica de Kintsugi.

Fonte: <https://japanhousesp.com.br/jhsponline/kintsugi-aceitar-e-valorizar-as-imperfeicoes>.

Acessado em: abril de 2025

Figura 48: Imagem da travessa com rachaduras e Imagem do fundo da travessa, em que minha assinatura continua a rachadura, respectivamente.

Fonte: a autora. Data: 2021

A operação do artista Gordon Matta-Clark, que usa da arquitetura como substrato para suas obras, atua sobre a fissura como desejo, tornando-se um corte e uma abertura intencional, seja de uma casa ou edifício. Na obra *Splitting* (1974), Matta-Clark realizou uma intervenção em uma casa suburbana de Nova Jersey, prestes a ser demolida, onde efetuou um corte vertical preciso e deslocou parte da fundação, "partindo" a casa ao meio. A rachadura, nesse caso, deixa seu aspecto metafórico de falha para ser um instrumento de crítica, quebrando a ideia de segurança, privacidade e estabilidade associadas a uma casa. Em sua série *Building Cuts* (1972–1978), essa operação se expande, quando o artista trabalha sobre edifícios condenados ou abandonados, realizando cortes, escavações e deslocamentos que expõem as camadas físicas e alegóricas da arquitetura. Dessa forma, ele utiliza dessas fendas criadas como dispositivos críticos que revelam conflitos entre público e privado, entre permanência e destruição.



Figura 49: *Splitting* (1974) e *Conical Intersect* (1975), respectivamente, Gordon Matta-Clark.

Fonte: <https://publicdelivery.org/gordon-matta-clark-splitting/>. Acessado em: maio de 2025

Aponto a rachadura como uma resposta ao acúmulo de tensões, testemunho das forças invisíveis que atuam sobre a matéria e, sobretudo, sinal de que algo insiste em romper com a normatividade da forma. Em *A superfície do design* (2012), Jacques Rancière entende que as configurações criadas pelo design são simultaneamente simbólicas e concretas, ou seja, ao produzir formas e traçar linhas, o designer é responsável também pela construção da experiência sensível coletiva. Dessa maneira, atuar sobre os símbolos que fundamentam nossas verdades projetivas, é também questionar a estrutura que molda a práxis de uma produção de excessos e que incentiva o consumo desenfreado.

Essa abordagem não se propõe a criar um novo modelo de design que possa ser recapturado pelo consumo ou adaptado à instrumentalização pelo capital com fins lucrativos. Ao contrário, sua intenção é promover uma reflexão crítica sobre as práticas estabelecidas no campo da criação, questionando os paradigmas que sustentam tal produção e compulsão material. Busca-se, assim, explorar a potencialidade da falha como um mecanismo de subversão de lógicas mercadológicas e exploratórias, incentivando práticas que rompam com a perspectiva utilitarista e proponham alternativas pelo viés da imaginação.

4.2

Criações arruinadas

Em contraponto ao ideal de perfeição e de utilidade que orienta o design e a arquitetura, as criações arruinadas, como já diz seu nome, reafirmam seu pacto com as imperfeições e destruições, reconhecendo nelas a potência de outras maneiras de imaginar a vida. Ao se afastarem da lógica funcional e de fixidez, essas peças assumem o desmanche como parte fundamental de sua existência: são feitas para se dissolver, quebrar, se modificar e, eventualmente, morrer. É justamente nessa vulnerabilidade que elas se tornam vivas, respirando e se transformando como organismos que envelhecem e se desfazem. O procedimento através da terra permite tais movimentos, permitindo que o objeto se torne campo de transformação contínua.

Um design arruinado implica, portanto, em repensar os mecanismos de projeto no qual nos guiamos, rejeitando a ideia de projetar algo destinado à

permanência ou ao controle absoluto da matéria, e abrindo espaço para o imprevisível, aos comportamentos do material e aos ciclos de vida e morte. Dessa maneira, essa abordagem busca questionar os parâmetros tradicionais das disciplinas, e também ampliar nossa relação com os objetos que produzimos. O processo de entender o fim como parte constitutiva da nossa existência, permite uma prática que se alia ao mundo em constante mudança.

Reconheço a arte arruinada no que é desenvolvido por Andy Goldsworthy ao longo de toda sua trajetória como artista. Seu processo experimental, muitas vezes incerto, está em diálogo com a natureza, produzindo obras para a iminente destruição. O *Domo de Argila* (2012) foi montado pelo artista no Centro Cultural da Ação da Cidadania para a mostra OIR – Outras Ideias para o Rio. A proposta foi construir um espaço no qual o visitante sentisse estar dentro de um tijolo do edifício. Foi então erguida uma estrutura de madeira, preenchida com uma massa de argila – proveniente de uma olaria –, palha e água. Nesse processo, o artista selou a estrutura com mais argila misturada com cabelo, para dar liga ao material e incorporar, simbolicamente, pessoas à construção. Sua intenção era encontrar a natureza dentro do edifício e estabelecer essa conexão entre ele e sua origem: o tijolo e, em primeira instância, a argila.

Segundo Goldsworthy, o processo de feitura dessa obra foi um aprendizado, marcado por negociações com o esqueleto criado, a materialidade e os resultados incertos. Essa falta de controle e previsibilidade confere à obra a beleza da rachadura, que revela o seu interior e seus processos construtivos. Em suas palavras:

Rachaduras são essencialmente sobre a abdicação do controle, porque você não pode prever a rachadura, é por isso que elas existem. São como arremessos, sabe? Você joga algo para o ar e há uma imprevisibilidade nisso, mas você sabe que, se jogar algo de uma certa maneira, com uma certa luz, em uma certa atmosfera, em um certo lugar e em um certo momento, será um ótimo arremesso. (Goldsworthy, 2012)¹⁶

Assim, quando desmoronou, a obra foi ressignificada e assumiu um novo aspecto. A rachadura e a queda, então, se mostram essenciais para o trabalho do artista, que se coloca na beira das possibilidades, da incerteza e da beleza que surge do inesperado.

¹⁶ Trecho retirado do vídeo Andy Goldsworthy - Domo de Argila. Rio de Janeiro: assistaOiR, 3 nov. 2012. 1 vídeo (9:16). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=eWml5VT9Vrs&t=16s>. Acesso em: 25 fev. 2026.



Figura 50: Domo de argila, Andy Goldsworthy, 2012

Fontes: <https://sem-moldura.blogspot.com/2012/09/domo-de-argila-ganha-nova-forma.html> e <https://i.pinimg.com/736x/7b/5a/51/7b5a51ba37095e72e5e78c9921b89ac1.jpg>. Acessado em: fevereiro de 2026

Em consonância com a prática de Goldsworthy, as peças criadas operam como ferramentas críticas que, ao convocarem aspectos ficcionais, deslocam o olhar e abrem rachaduras no imaginário dominante. Ao mobilizar e subverter signos tão impregnados de certezas modernas, esta investigação propõe uma escavação do sensível, em busca de imaginar outros mundos a partir das brechas do que nos parece fixo.

Os objetos produzidos ao longo desta pesquisa se caracterizam por uma condição intrínseca de impermanência. Apresento, a seguir, os processos de destruição e ruína que os atravessaram. A transformação e a queda dessas criações revelam uma camada adicional de potência, na qual o desfazer se afirma como parte constitutiva de sua própria feitura.

Como visto anteriormente no segundo capítulo, a *Casa de Marimbondos* (2024) é resultado de um estudo sobre os sons que a terra produz, foi criado como um objeto portal com o poder de comunicação entre mundos em que se suspende a terra e provoca uma inversão das posições. A intervenção é uma possibilidade de conversa, em que sons tocam e vozes ecoam, de forma a trocar com a materialidade.



Figura 51: Imagens do processo de feitura e resultado da *Casa de Marimbondos*.

Fonte: a autora. Data: 2024

Sua estrutura responde ao tempo, às trocas e diálogos estabelecidos, além de contar uma narrativa de vivências, mostrando sua composição: a armação feita em tela de alumínio, os tijolos que foram postos para fazer som, a mistura de barro que cobria toda a superfície e o interior. A peça, ao ser posta em exibição, se transforma em outra e todos os dias possui uma outra versão de si, vivendo e aos poucos se decompondo. A cada chuva e vento, o dispositivo parece narrar sua própria história de transitoriedade, expondo uma poética da ruína e permite a reflexão sobre a impermanência das construções contemporâneas e suas interseções com o contexto. Assim, o trabalho se transforma em um testemunho da relação simbiótica entre o humano, o não humano e o material, afirmando o potencial comunicativo da terra e sua potência em criar novas narrativas no tempo presente.

A decadência do objeto é resultado da interação com o público e o entorno, ao ser exposta nos arredores da PUC-Rio, no final de 2024. A proposta foi dispor ela no bosque do campus durante um mês e acompanhar suas transformações devido à chuva, vento e a troca com os visitantes humanos e não humanos. O resultado foi sua progressiva degradação, mostrando suas camadas de construção, os materiais que estruturam o barro e revelam suas entranhas: tijolos quebrados que produzem o som quando em choque com as paredes externas.



Figura 52: Imagens da exposição e decomposição da peça.
Fonte: a autora Data: 2024

Corpo Terráqueo (2024), cuja construção foi aprofundada anteriormente no terceiro capítulo, foi concebido como uma escultura em permanente transformação. Pensado como um corpo feito de terra, o processo de arruinamento atravessou a obra desde sua fase inicial. Assim como na noção de “ruína em reverso” de Smithson, esse corpo nasce já em destroços e se orienta para outra lógica de feitura.

Inicialmente, faixas gessadas foram utilizadas para contornar minha silhueta e, em seguida, preenchidas com uma mistura de adobe. O colapso total desta forma interrompeu a expectativa de estabilidade e tornou evidente a insuficiência daquele molde para sustentar o corpo que se pretendia construir. Diante dessa falha, o recurso ao manequim deslocou o processo, inaugurando uma operação de ressignificação da identidade daquela figura.

Nesse momento, a expectativa de criar encontrou a rachadura e a destruição. A obra precisou se desfazer para continuar sendo feita e o erro se afirmou como procedimento. A partir destes cacos e sobras, tornou-se possível recompor uma nova massa, reincorporada à nova técnica construtiva, fazendo com que a pesquisa assumisse outros rumos.

Essa experiência revelou, na instabilidade da terra, na incerteza do resultado e na fragilidade da forma, potências de ressignificação que deslocam a lógica do controle e da previsão. O desfazer passa, assim, a atuar como método, evidenciando que a feitura se estende ao colapso, à recomposição e à transformação contínua.



Figura 53: Imagens do processo de construção da escultura *Corpo Terráqueo*, processo inicial com a atadura gessada.

Fonte: a autora. Data: 2024

Assim, após a finalização do processo construtivo e deixá-la ao tempo, foi possível acompanhar as trocas com a paisagem e as modificações produzidas pelas intempéries, que eventualmente fez com que o artefato caísse e desmoronasse. A imagem dos destroços foi disparadora para pensar como agir a partir deste acontecimento, lidando, mais uma vez, com a idealização e o desejo frustrados. Apesar da intenção inicial de que a peça se dissipasse, olhar para o que produzi com tanto cuidado e afeto, em ruína, ressignificou a relação com o que criei e permitiu que, ao recolher os restos, fosse possível abrir espaço para potencialidades considerando a situação atual.



Figura 54: Imagens da escultura Corpo Terráqueo, desde sua finalização, passando por transformações pelas intempéries.

Fonte: a autora. Data: 2024

Nesse sentido, tanto o erro quanto as rachaduras se configuram, aqui, como elementos constitutivos próprios dessa feitura. As falhas sucessivas expuseram os limites de uma fantasia de estabilidade formal e revelaram a inadequação de qualquer tentativa de controle absoluto sobre a matéria. Quando resistiu ao molde e ao projeto previamente idealizado, a terra impôs seus próprios tempos, forças e modos de agir, deslocando o gesto de criação para um campo de negociação contínua.

A ruína, por sua vez, se apresenta como uma instância ativa de compartilhamento com a paisagem e recomposição. Os destroços, que estiveram presentes durante todo o processo construtivo, foram sempre reincorporados como matéria produtiva, moldando novas configurações possíveis do corpo em terra. Desde o primeiro desmoronamento, passando pelas quebras de partes do corpo chegando até mesmo à parte final. Essas quebras possibilitaram outras leituras que a matéria parecia se assentar, como se a própria materialidade me guiasse para forma que desejava. Nesse movimento, a obra se constrói a partir de si mesma em pedaços, afirmando a potência da incorporação do colapso, fragmentação e rearticulação contínua da forma como parte essencial do processo construtivo.



Figura 55: Imagens de detalhes do arruinamento da escultura.
Fonte: a autora. Data: 2024

Assim, desde a modelagem, as rachaduras já indicavam a tensão entre o gesto humano e os limites do material. O gesto de preenchê-las concedeu um movimento para a silhueta. Já durante o processo de secagem, provocadas pela variação de temperatura e pela retração da terra, os trincos e aberturas anunciavam as consequentes mudanças que uma obra em condição tanto viva quanto morta pode sofrer. Posteriormente, o colapso da região do colo e as aberturas ao longo do torso produziram uma figura disforme, dando quase uma ideia de envelhecimento e decomposição a obra.

Essa dinâmica fica mais evidente com o passar do tempo, pois a ação contínua da chuva, do sol e do vento intensificou o processo de fragmentação da escultura. O torso passou a rachar mais profundamente, desprendendo partes e alterando gradualmente sua silhueta. Insetos e pequenos animais começaram a utilizar a estrutura como apoio, abrigo e matéria para a construção de ninhos, integrando a obra a um ecossistema mais amplo e deslocando definitivamente a noção de autoria e controle. A peça, então, se juntou às dinâmicas do lugar, incorporando usos e presenças. O desmoronamento, possivelmente intensificado por algum animal ou intempérie, se apresentou como uma etapa do diálogo, dando lugar a mais uma possibilidade de existência.

Neste contexto, a escultura adquire um caráter performativo, deixando de ser apenas um objeto fixo para se tornar um território de dramaturgia. Diferente da noção tradicional de monumento, que sugere permanência e estabilidade, a obra tridimensional aqui é concebida como um processo em constante mutação, submetido à ação de intempéries e forças externas. Rosalind Krauss (1979) argumenta que a escultura no campo ampliado rompe com tais definições convencionais, de fixidez e imutabilidade, em uma expansão para um território híbrido, onde acontece esta interação entre obra, ambiente e o espectador.

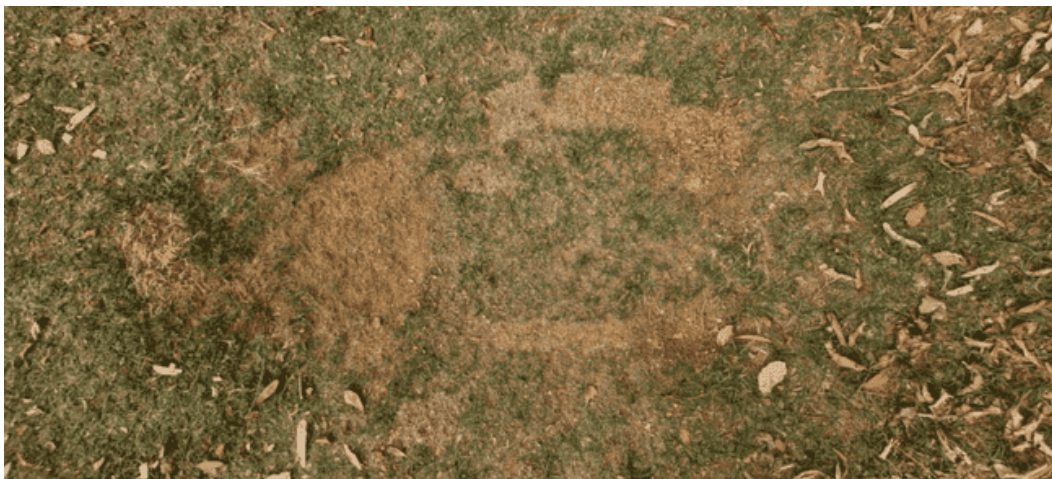


Figura 56: Fotografia do espaço após recolher os destroços da escultura *Corpo Terráqueo*, intitulada de *O que fica após o acontecimento?*
 Fonte: a autora Data: 2024

As marcas deixadas pela queda, os rastros que os escombros deixaram sobre a grama, ressoaram na questão que impacta este estudo: o que fica depois do acontecimento? O que se pode após o desastre? O “depois” se torna, assim, um território de reimaginação, no qual é possível refletir sobre outras formas de relação com o espaço, com a matéria e com o tempo. Ao invés de buscar restaurar ou apagar os sinais do que ocorreu, a pesquisa se orienta para compreender essas marcas como pontos de partida para outras possibilidades de existência e resistência, abrindo espaço para modos de fazer que não se fundamentam na permanência, mas na capacidade de lidar com a transformação, a ruína e o recomeço.

Assim como nas *Siluetas* (1973-1980), de Ana Mendieta, em que a inscrição do corpo afirma tanto pertencimento quanto apagamento da paisagem, a imagem dos vestígios da obra indica também um ponto de afetação. Para além de integrar esta investigação, a escultura construiu laços e compartilhamentos com o lugar, ativando ecossistemas e deixando como rastro a memória de sua presença, de sua vida e de sua morte naquele território. Ao conceber uma escultura que performa uma existência afetável, que se transforma, se desgasta e constrói uma trajetória própria, contrapondo-se às expectativas dirigidas a um objeto inanimado, propõe-se rachar os modos consolidados e mercantilizados do fazer.

Desta forma, criar rachaduras nos símbolos dos campos criativos se faz como um caminho para acessar outros mundos. A escultura *Tijolo ferido* (2024) surgiu de uma investigação sobre a rachadura como portal de potência, ao escavar um tijolo de adobe que “deu errado”. A peça foi feita como teste para avaliar a qualidade da fôrma que foi feita anteriormente, e que após o molde e o processo de

secamento, o tijolo craquelou, mas permaneceu inteiro. Inicialmente, o objeto foi posto de lado, sem aparente serventia, como um teste que serviu para ajustar o processo de feitura. Com o resultado da queda do *Corpo terráqueo* (2024), meu olhar sobre aquelas fendas formadas na superfície do tijolo se deslocou do sentimento de fracasso para a vontade, para o desejo de descobrir o que viria do esgarçar e reforçar o que estava, em um primeiro momento, quebrado.



Figura 57: Imagens do processo de feitura e resultado da obra *Tijolo ferido*.
Fonte: a autora. Data: 2024

Foi então, no movimento de furar, escavar, cortar o mato que a peça surge e permite um olhar através e por dentro, para vislumbrar sua composição de palhas cortadas, um ecossistema próprio, sua dinâmica de estrutura. O tijolo que não estrutura, não ergue, não sustenta é ineficaz para lógica construtiva e de mercado, mas é transformador de significados, abrindo espaço para outras interpretações e movimentos de se habitar o lugar da falha, do dano e destruição.

Em paralelo, intervi na fôrma que originalmente produziu o tijolo de adobe em uma busca por criar mais peças com esta ferida. Assim, foi sobreposto alguns retalhos de madeira e, a partir do desenho, foi recortado e entalhado o formato. Ao colocar lado a lado fôrma e tijolo, percebi então como o processo de criação se voltou para uma prática de reprodução comum ao arquiteto e ao designer, pondo o ato de descobrir e o de projetar em confronto. Trabalhar sobre a rachadura instiga a descoberta pela matéria, em um derivar pela superfície, no desvelar dos mundos formados pela troca com o material e pela criação manual. Já o molde, que sugere uma produção de tipo ou modelo, compromete a premissa de experimentação e comunicação com a própria materialidade e seu comportamento.



Figura 58: Imagem da obra *Ato de descobrir X ato de projetar*.
Fonte: a autora Data: 2024

O projetar carrega em si o desejo de prever e controlar o resultado, enquanto o descobrir implica que o autor esteja aberto para imprevisibilidade do material e do processo. Nesta obra, enquanto a fôrma sugere um método de criação voltado para repetição e molde que remete à lógica industrial, o processo de trabalhar a rachadura desloca a prática do projeto de um raciocínio determinista para um campo de experimentação sensível, onde a forma final não é esperada, e sim revelada no contato entre corpo e matéria. Afinal pode-se projetar uma rachadura? Ela é resultado do acontecimento, do imprevisto e torna o criar um gesto menos voltado à antecipação de um fim ou de um produto final, e mais à escuta do que a matéria sugere, dissolvendo fronteiras entre controle e deriva.

Trabalhar sobre estes signos e tensionar tais práticas, que se tornam simbólicas na nossa constituição enquanto sociedade, é provocar questionamentos da nossa própria maneira de nos relacionarmos com o mundo. A práxis do design é um ato de criar realidades através de contornos sobre a superfície, pois “a forma dos objetos é assim um princípio formador das formas de vida” (Rancière, 2012, p. 105). Desta maneira, reunir formas e traçar linhas sobre um papel ou espaço pode ser tanto uma maneira de reiterar ideias quanto de questionar métodos incrustados.

Nesse sentido, reconhecer o fim torna-se fundamental para compreender a potência das obras trabalhadas ao longo desta pesquisa. O colapso, a rachadura e a falha operam como catalisadores da feitura, deslocando o valor do produto final para a trajetória que o atravessa. Ao assumir essas instâncias como constitutivas do

gesto de criar, as obras incorporam sua própria finitude como parte ativa do processo.

É a partir dessa compreensão que esta pesquisa se projeta para uma reflexão mais ampla sobre como criar, projetar e construir em um mundo atravessado por ruínas, transformações e instabilidades. Pensar o fim, portanto, significa reconhecer os ciclos que constituem matéria, corpo e paisagem, funcionando como ponte para imaginar outras formas de continuidade possíveis.

Pensar o fim

Discutir a noção de fim frequentemente nos remete a uma ideia de conclusão absoluta, à última etapa além da qual nada mais existe. Essa concepção, linear e hierárquica, reproduz estruturas de dominação sobre o tempo, a matéria e a experiência, apagando possibilidades de ciclos, rupturas e recomeços. No entanto, pesquisar revelou-se, em minha experiência, um gesto radicalmente contrário a essa percepção. Ao chegar nesta etapa do percurso, não me parece que algo tenha verdadeiramente se encerrado, nem minhas obras, nem meu olhar sobre a arte, minha escrita ou minha autopercepção como criadora e pesquisadora. Pelo contrário, tudo se apresenta como início, multiplicando-se em frentes e caminhos.

A sensação que permanece é a de pisar pela primeira vez no mundo, como uma criança que descobre a água, um bebê que toma banho pela primeira vez¹⁷. Para quem os próprios contornos ainda não estão totalmente delineados. Ao ser mergulhado, seus pés e braços renovam a sensação daquela textura, no contato com algo que confunde limites: o que é pele e o que é água. Seu corpo parece se dissolver naquele meio, como se rememorasse que um dia foi parte do líquido amniótico, que nadou antes de existir no mundo seco. O destino daquele pequeno ser se transforma momentaneamente naquela poça com cheiro de sabão. Suas bordas não se encerram de forma absoluta diante daquela água, claro; ainda assim, a sensação, após ser resgatado pelas mãos de quem o banha, cria um outro olhar para aquele meio. O fim deixa de ser apenas um encerramento e passa a operar como passagem. Tudo aquilo que era conhecido, seguro e estável se desfaz ao entrar em contato com um ambiente diferente daquele ao qual estávamos habituados, abrindo espaço para outras formas de vida.

¹⁷ Essa reflexão surgiu em uma das sessões com minha psicanalista Marcia Stein

Posso, assim, compreender a dificuldade de abraçar os finais. O molde comum que o associa a algo permanente, eterno e cruel torna o exercício de refletir sobre uma etapa tida como fatal uma tarefa esvaziada de sentido. Tal como a morte dentro dessa lógica, depois do fim não haveria nada. No entanto, percorrer os caminhos desta investigação, atravessados por começos e recomeços, foi essencial para entender a finalização de outra maneira.

O que se destrói, o que acaba e deixa de ser como desejávamos, desafia nossa expectativa de permanência e expõe a lógica de consumo e exploração de um mundo de recursos limitados. Afinal, o que sobra depois do desejo saciado? O que permanece após construirmos, consumirmos, sugarmos e explorarmos? Talvez a questão central não seja evitar o fim, mas lidar com o depois. O depois da destruição, do caos e da ruína.

Não se trata de adotar uma perspectiva positivista ou de negligenciar o processo de luto que toda ruína carrega, especialmente quando gerada por tragédias ambientais e injustiças climáticas e territoriais. Trata-se de buscar compreender onde podem surgir respostas em meio à crise, e talvez seja justamente no colapso, no rompimento, nas rachaduras dos escombros que outros entendimentos e possibilidades se revelem.

A pesquisa teve início no desejo de aproximar quem produz e o que é produzido, buscando um diálogo entre sujeito e matéria, reconhecendo que a lógica de consumo desenfreado e produção serializada afasta esses elementos. As práticas e investigações realizadas evidenciaram a importância da arte como possibilidade de reimaginar signos e construir outros modos de contato com a materialidade. A partir disso, propôs-se uma estrutura de ressignificação: reposicionar o papel do objeto, reconhecer o corpo como meio de aproximação e desconstruir o significado lesivo atribuído à rachadura e à ruína nos campos do design e da arquitetura. A terra, nesse contexto, enraíza a investigação, ramificando-se e conectando caminhos incomuns: objeto, corpo e tempo. Assim, ao abrir o campo da reinvenção e conferir o poder imaginativo de criar outras perspectivas, transformam-se relações, tanto com as criações quanto com a paisagem. Reconhecer o fim como mais uma etapa desse processo revela-se, então, como oportunidade de reestruturar práticas de invenção.

No segundo capítulo, ao propor um deslocamento do papel do produto, percebo que eles deixam de operar segundo um fundamento mercadológico para

assumir outros agenciamentos possíveis nas relações. Uma almofada pode existir como um potencializador de emoções? Um forno pode ter as feições de minha avó? Como é possível imaginar tais papéis sem que suas funções sejam reposicionadas? São esses movimentos que alteram a percepção comum de que aquilo que criamos existe apenas para ser útil ou funcional. Às vezes é preciso criar para que acabem ou para que sejam deslocados do seu lugar comum. Em consonância com a proposta de Isabelle Stengers (2012), quando penso em animar as coisas, desejo que elas possam existir de outra maneira: que possam afetar, mudar de nome, função ou silhuetas, que possam acabar, rachar e ruir. A vontade é que eles também possam ter memória, material genético, fábulas pessoais, história e estatura própria.

Nesse sentido, no terceiro capítulo, percebo o corpo como elo conectivo que possuímos entre mundo e seus entes intramundanos. No decorrer da pesquisa e das experimentações com a terra, o limite da pele se tornou a grande ponte de contato com o outro. Deixar-se confundir com a matéria, sentir suas vontades, maneiras de coexistir é construir outras formas de relação com o ambiente, que não se baseiam na conquista ou exploração, mas no compartilhamento sensível. As práticas de artistas como Ana Mendieta, Celeida Toste e Brígida Baltar revelam a potência de deslocar a figura humana de sua posição centralizada, e tem força suficiente para inseri-la em processos de fusão com a matéria, de denúncia ou de transmutação.

Dessa maneira, fui atravessada por gestos que guiaram meu fazer artístico, afetando meu desejo de criar de forma mais comprometida com a materialidade e com os limites corporais, me apoiando em autores como Judith Butler (2019) e Maurice Merleau-Ponty (2011). São maneiras de invencionar que tensionam o lugar que ocupo no mundo e a maneira como habito minha pele, conduzindo às práticas e formas de criar que transformaram não só meu processo artístico como o estudo como um todo.

Nesse processo de reconhecer a mim mesma e os artefatos como corpos permeáveis de desejo e vontade que noto suas capacidades de falha e destruição. Assim como percebo minha própria fragilidade, vejo e desejo para minhas criações o estado de ruína. É, no quarto capítulo, que o tempo e o fim deixaram de ser consequências e temores para se tornarem traços epistemológicos, integrando-se à pesquisa como forças essenciais para a criação.

Assim, ao longo deste percurso, reafirmo a emergência em sustentar uma capacidade crítica e imaginativa mesmo em tempos de crise. A forma como

criamos, produzimos e consumimos parece permanecer intactas diante dos inúmeros manejos, soluções e novos designs que surgem, talvez porque continuem ancorados na promessa de que ainda há algo a ser descoberto que nos conduza à salvação. Nesse cenário, o desejo por encontrar respiros poéticos em meio ao colapso climático pode soar ineficaz ou até ilógico. No entanto, como relembra Nêgo Bispo ao evocar as táticas de seu mestre de defesa, “precisamos transformar as armas dos inimigos em defesa” (Bispo dos Santos, 2023, p. 13). Ser do contra, amar a ineficácia, louvar o absurdo e abraçar os contos aparecem aqui como estratégia. Os escombros, as ruínas e a destruição friccionam as narrativas plásticas projetadas à perfeição e aos símbolos eternos do fazer utilitário. Atravessada pelas frestas de Simas e Rufino (2018), a rachadura, que existe como aquilo que insistimos em reverter, esconder ou consertar, revela-se, ao contrário, como abertura, possibilidade de acesso a outras realidades.

Sou atravessada, portanto, por uma cidade que me constituiu na incerteza da existência. A dissolução silenciosa e dolorosa de Atafona transformou de maneira definitiva a visão de mundo que um dia construí. A imaginação passa a mediar minha relação com essa paisagem mutante e impermanente, rica em conexões que extrapolam a lógica antropocêntrica com a qual minha formação em arquitetura inicialmente operava. Entre o tijolo quebrado, o emaranhado de vergalhões e o concreto rachado, emergem relações entre seres bióticos e abióticos, onde a vida assume outros rumos e a existência se torna compartilhada. É nesse território incerto, atravessado pela perda e pela transformação, que meu fazer se ancora.

A obra *To See the Earth before the End of the World* (2022), de Precious Okoyomon, sustenta e reverbera esse campo de possibilidades que atravessou toda a investigação. A instalação constrói topografias esculturais a partir de materiais vivos, em crescimento, decomposição e morte, como rochas, água, flores silvestres, caracóis e trepadeiras. Ao assumir a instabilidade como condição, a obra opera simultaneamente em expansão e em colapso, fazendo da impermanência sua força de afetação. Mais do que representar um espaço consumido pelas espécies, inscrita no campo crítico da diáspora, Okoyomon propõe um campo de reimaginação, reinvenção e reconstrução de histórias, onde coexistir implica aceitar processos contínuos de transformação. Nesse sentido, a obra reafirma a possibilidade de pensar e fazer a partir das rachaduras simbólicas, reconhecendo nelas um modo de permanecer em relação.



Figura 59: To See the Earth before the End of the World, Precious Okoyomon, 2022.

Fonte: <https://contemporary.burlington.org.uk/articles/articles/precious-okoyomons-portals-to-black-queer-ecologies#>. Acessado em: setembro de 2024

Desse modo, esta pesquisa assume a impermanência, o tempo e o desaparecimento como forças constitutivas do ato de criar. A arte se configura, então, como um campo de experimentação e imaginação no qual outras práticas se tornam possíveis, não orientadas pela monumentalidade ou pela imposição formal, mas pela porosidade e pela constante negociação com a matéria e com o mundo.

A obra *Agora brinquemos de desaparecer (II)* (2002), de Carlos Garaicoa, reafirma esse entendimento ao ficcionar o desaparecimento de ícones arquitetônicos. A instalação é composta por velas moldadas na forma de edificações, tanto anônimas quanto emblemáticas, provenientes de diferentes países. Apresentadas acesas, essas arquiteturas efêmeras queimam ao longo de alguns dias, consumindo-se lentamente até desaparecerem, sendo então substituídas por novas peças. Esse processo é acompanhado pela projeção em vídeo da própria maquete, reforçando a dimensão temporal e transitória da obra.

Ao deslocar edifícios historicamente associados à permanência, à autoridade institucional e à vocação monumental para um estado de fragilidade e consumo fugaz, Garaicoa constrói um campo ficcional no qual desde o Duomo de Florença até o Congresso Nacional se consomem diante do olhar do espectador. Essa queima opera também de forma simbólica, ao tensionar protótipos de instituições e representações de poder. Nesse gesto de diluição, o desaparecimento emerge como possibilidade de reconfiguração, abrindo caminhos para imaginar outras relações com a cidade e com as arquiteturas que sustentam ideias de eternidade. A prática do artista instaura, assim, um exercício de invenção sobre a efemeridade das estruturas e dos símbolos políticos, sociais e religiosos, permitindo vislumbrar outras configurações possíveis em seus lugares.



Figura 60: Agora brinquemos de desaparecer (II), Carlos Garaicoa, 2022.

Fontes: <https://www.inhotim.org.br/en/item-do-acervo/galeria-carlos-garaicoa-2/>

<https://artrianon.com/2018/08/21/obra-de-arte-da-semana-ahora-juguemos-a-desaparecer-ii-de-carlos-garaicoa/>. Acessados em: janeiro de 2026

Nesse movimento, torna-se evidente a necessidade de resgatar o exercício de poetizar nossos fazeres como prática vital de pensamento e criação. Os relatos anedóticos que permeiam os capítulos, construídos entre memórias, imaginação e sonhos, não operam como desvios narrativos, e sim como modos de acesso a uma dimensão partilhada da experiência. Ainda que partam de vivências particulares, essas histórias acionam imagens comuns: objetos de um passado que insiste em permanecer, sonhos que suspendem a lógica da biologia e da gravidade, ou episódios da infância cuja veracidade se mantém em aberto. Ao mobilizar essas narrativas, proponho a poética como campo de conhecimento, capaz de produzir deslocamentos sensíveis e reencantar a relação com o mundo. Imaginar, aqui, se faz como gesto fundamental de abertura e invenção de outros modos de existir e de criar.

É nesse contexto de abertura que se tornam visíveis as condições temporais próprias de uma pesquisa de mestrado, as quais implicam escolhas, recortes e delimitações. No decorrer desses dois anos, alguns projetos de esculturas, experimentações materiais e desdobramentos espaciais foram desenvolvidos, mas não puderam ser plenamente concretizados dentro do tempo disponível. Esse excedente de possibilidades evidencia a potência do campo aberto por esta investigação.

As obras realizadas e acompanhadas ao longo da dissertação constituem um conjunto de fundamentos conceituais e poéticos a partir dos quais pretendo seguir desenvolvendo minha linguagem artística. Como desdobramento futuro, se constitui o forte desejo por uma ampliação da escala das esculturas e um aprofundamento da dimensão instalativa das obras, de modo a expandir as relações entre corpo, matéria, ruína e espaço. Essa continuidade pode se dar tanto no

contexto de um futuro doutorado quanto em residências artísticas, que ofereçam condições temporais, espaciais e territoriais para o acompanhamento de processos de transformação material e para a construção de experiências imersivas que intensifiquem o contato entre obra, paisagem e sujeito.

O barro atravessa e entrelaça os movimentos teóricos e práticos desta pesquisa, reafirmando sua centralidade, mesmo quando sua presença não se faz imediatamente visível. O universo telúrico se apresenta como um campo fervilhante de possibilidades, no qual se instauram múltiplas relações, capazes de despertar desejos e criações. Ao mobilizar a relação entre terra viva e terra morta, não me refiro a uma oposição fixa ou binária, mas a estados que se tensionam e se atravessam continuamente. São maneiras de existir que se complementam e se emaranham, sem hierarquias, pois a existência de um implica necessariamente a do outro.

Portanto, a distinção entre vida e morte se desloca de uma compreensão estritamente biológica para uma condição material e processual, vinculada à transformação, à conservação e à dissolução das formas. Trata-se de um entendimento que encontra ressonância em saberes ancestrais, nos quais a matéria carrega simultaneamente origem e retorno. A terra, elemento vital, concentra a força do começo e a consciência da passagem, sendo associada a Nanã Burucu, orixá ligada ao barro, do tempo profundo e dos ciclos de reintegração. Na cosmologia da Umbanda, Nanã é guardiã da lama primordial e dos portais que articulam vida e morte, como instâncias contínuas de um mesmo movimento. Ao ser moldada, queimada, rachada ou desfeita, a terra evidencia que nenhuma configuração é definitiva, e que mesmo aquilo que aparenta estabilidade carrega em si a potência da ruína. Trabalhar com ela foi, portanto, lidar com a consciência do fim, como etapa constitutiva de um ciclo mais amplo de existência e reintegração. Como nos conta o *Itan* sobre a criação do homem e o papel crucial de Nanã, tanto em sua origem quando no fim:

Oxalá criou o homem, o modelou no barro.
Com o sopro de Olorum ele caminhou.
Com a ajuda dos orixás povoou a Terra.
Mas tem um dia que o homem morre
e seu corpo tem que retornar à terra,
voltar à natureza de Nanã Burucu.
Nanã deu a matéria no começo

mas quer de volta no final tudo o que é seu.
(Prandi, 2003, p.278)

Pensar este gesto de escrita, então, implica reconhecer também um movimento de devolução à terra, ao tempo e aos ciclos que continuam operando mesmo depois que a obra, o corpo ou o texto se desfazem.

Referências Bibliográficas

BACHELARD, G. **A terra e os devaneios da vontade**: ensaio sobre a imaginação das forças. São Paulo: Martins Fontes, 3. ed., 2008.

_____. **A poética do espaço**. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

BORGES, J.; GUERRERO, M. **O livro dos seres imaginários**. São Paulo: Editora Globo, 8. ed., 2000.

BUTLER, J. **Corpos que importam**: os limites discursivos do "sexo". Tradução de Verônica Daminelli e Daniel Yago Françoli. Revisão técnica de Daniel Yago Françoli, Carla Rodrigues e Pedro Taam. São Paulo: n-1 edições, 2019.

CARSON, A. **Eros, o doce-amargo**: um ensaio. Tradução: Julia Raiz. 1. ed. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2022.

COHEN, L. **Anthem**. In: The Future. Nova Iorque: Columbia, 1992. 1 CD. Faixa 5.

COSTA, M. L.; SILVA, R. (orgs.). **Celeida Tostes**. Rio de Janeiro: Aeroplano Editora, 2014.

FORTIN, S.; GOSSELIN, P. **Considerações metodológicas para a pesquisa em arte no meio acadêmico**. ARJ – Art Research Journal: Revista de Pesquisa em Artes, [S. l.], v. 1, n. 1, p. 1–17, 2014.

GIL, A. C. **Como elaborar projetos de pesquisa**. 4. ed. São Paulo: Editora Atlas, 2002.

GOLDSWORTHY, A. **Andy Goldsworthy - Domo de Argila**. Rio de Janeiro: assistaOiR, 3 nov. 2012. 1 vídeo (9:16). Publicado pelo canal: assistaOiR. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=eWml5VT9Vrs&t=16s>. Acesso em: 04 mar. 2026.

HARAWAY, D. J. **Ficar com o problema**: fazer parentes no Chthuluceno. Tradução de Ana Luiza Braga. São Paulo: n-1 edições, 2023.

HARAWAY, D. J. **Manifesto ciborgue**: ciência, tecnologia e feminismo-

socialista no final do século XX. Tradução: Tomaz Tadeu. In: TADEU, Tomaz (org.). *Antropologia do ciborgue: as vertigens do pós-humano*. Belo Horizonte: Autêntica, 2000. p. 37-129.

HEIDEGGER, M. **Ser e tempo**. Tradução de Marcia Sá Cavalcante Schuback. Parte I. Petrópolis: Vozes, 2005.

INTERIOR DESIGN. Direção: Michel Gondry. In: **TOKYO!** Direção de Michel Gondry, Leos Carax e Bong Joon-ho. [S.l.]: Commes des Cinémas; Bitters End; Hakuhodo DY Media Partners, 2008. 112 min.

KOPENAWA, D.; ALBERT, B. **A queda do céu: palavras de um xamã yanomami**. Tradução de Beatriz Perrone-Moisés. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

KRAUSS, R. **A escultura no campo ampliado**. Tradução de Elizabeth Carbone Baez. Gávea: Revista semestral do Curso de Especialização em História da Arte e Arquitetura no Brasil, Rio de Janeiro, PUC-RJ, n. 1, p. 87-93, 1984. (Original publicado em 1979).

KRENAK, A. **A vida não é útil**. São Paulo: Companhia Das Letras, 2020.

_____. **Futuro ancestral**. São Paulo: Companhia das Letras, 2022.

LATOUR, B.; VIEIRA, M.; COSTA, A. **Onde aterrar?** Como se orientar politicamente no Antropoceno. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2020.

LE GUIN, U. K. **A teoria da bolsa da ficção**. Tradução: Luciana Chieregati, Vivian Chieregati Costa; introdução de Juliana Fausto; posfácio de Luciana Chieregati. São Paulo: n-1 edições, 2021.

LÉVI-STRAUSS, C. **O cru e o cozido**. Tradução: Beatriz Perrone-Moisés. Rio de Janeiro: Zahar, 2021.

LÉVI-STRAUSS, C. **A oleira ciumenta**. Tradução de Beatriz Perrone-Moisés. São Paulo: Brasiliense, 1985.

MERLEAU-PONTY, M. **Fenomenologia da percepção**. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

MURICY, K. **Caminhar nas ruínas**. Dissonância: Revista de Teoria Crítica, Campinas, v. 5, p. 88-107, 2021.

PING PONG #16 | Brígida Baltar e Marcelo Campos. Direção/apresentação: Galeria Nara Roesler. Rio de Janeiro: Galeria Nara Roesler, 3 jun. 2020. 1 vídeo (aproximadamente 60 min). Publicado pelo canal Galeria Nara Roesler. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=UYV5ZHfWCe8>. Acesso em: 25 nov. 2026.

PRANDI, R. **Mitologia dos Orixás**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

RANCIÈRE, J. **O destino das imagens**. 1. ed. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

RAYCK, D. **Ruína programada**. Art&Sensorium: Revista Interdisciplinar Internacional de Artes Visuais, Paraná, v. 1, n. 2, p. 69-78, 2014.

RIOS E MARES: Andy Goldsworthy trabalhando com o tempo. Direção: Thomas Riedelsheimer. Produção: Annedore von Donop, Trevor Davies, Leslie Hills. Alemanha; Finlândia; Reino Unido; Canadá; França: Mediopolis Film; Skyline Productions; Roxie Releasing, 2001. 90 min.

SANTOS, A. B. **A terra dá, a terra quer**. São Paulo: Ubu Editora /PISEAGRAMA, 2023.

SATO, S. M. **A cerâmica artística**: interfaces na contemporaneidade. 2016. 146 f. Tese (Doutorado em Artes) - Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016.

SIMAS, L.; RUFINO, L. **Fogo no mato**: a ciência encantada das macumbas. 1. ed. Rio de Janeiro: Mórula, 2018.

SMITHSON, Robert. **Collected Writings**. California: University of California Press, 1996.

STENGERS, I. **Reativar o animismo**. Tradução de Jamille Pinheiro Dias. Caderno de Leituras, Belo Horizonte: Chão da Feira, n. 62, maio 2017.

STENGERS, I. **No tempo das catástrofes**: resistir à barbárie que vem. Tradução de Eloisa Araújo Ribeiro. São Paulo: Cosac Naify, 2015.

TSING, A. **Viver nas ruínas**: paisagens multiespécies no Antropoceno. Brasília: IEB Mil Folhas, 2019.

TUAN, Y. **Espaço e lugar**: uma perspectiva da experiência. Londrina: Eduel, 2015.

VITAMIN C: Clay and Ceramic in Contemporary Art. London: Phaidon Press Limited, 2017.