

UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA
INSTITUTO DE ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES

YASMIN ALEXANDRE CÓ

Objeto impertinente: a roupa como actante sujeito na produção artística

São Paulo

2026

YASMIN ALEXANDRE CÓ

Objeto impertinente: a roupa como actante sujeito na produção artística

Tese apresentada ao Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista para obtenção do título de Doutora em Artes pelo Programa de Pós-graduação em Artes.

Linha de pesquisa: Processos e procedimentos artísticos

Orientador: Prof. Dr. José Paiani Spaniol

São Paulo

2026

Ficha catalográfica desenvolvida pela Diretoria Técnica de Biblioteca e Documentação do Instituto de Artes da UNESP. Dados fornecidos pelo autor.

C652o Có, Yasmin Alexandre, 1988-

Objeto impertinente : a roupa como actante sujeito na produção artística / Yasmin Alexandre Có. – São Paulo, 2026.

176 f. : il. color.

Orientador: Prof. Dr. José Paiani Spaniol.

Tese (Doutorado em Artes) – Universidade Estadual Paulista (UNESP), Instituto de Artes, São Paulo.

1. Arte moderna - Séc. XXI. 2. Arte brasileira. 3. Criação (Literária, artística, etc.). 4. Vestuário. I. Spaniol, José Paiani. II. Universidade Estadual Paulista (UNESP), Instituto de Artes, São Paulo. III. Título.

CDD 709.810905

Bibliotecária responsável: Luciana Corts Mendes - CRB/8 10531

Nome: CÔ, Yasmin Alexandre

Título: Objeto impertinente: a roupa como actante sujeito na produção artística

Tese apresentada ao Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista para obtenção do título de Doutora em Artes pelo Programa de Pós-graduação em Artes.

Linha de pesquisa: Processos e procedimentos artísticos

Aprovada em: 05/03/2026

Banca examinadora

Profa. Dra. Lucia Maciel Barbosa de Oliveira

Universidade de São Paulo. Escola de Comunicações e Artes

Profa. Dra. Christine Greiner

Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. Faculdade de Filosofia,
Comunicação, Letras e Artes

Prof. Dr. José Leonardo do Nascimento

Universidade Estadual Paulista. Instituto de Artes

Prof. Dr. Sérgio Mauro Romagnolo

Universidade Estadual Paulista. Instituto de Artes

Agradecimentos

Agradeço ao meu orientador Prof. Dr. José Paiani Spaniol, por abraçar esta pesquisa com a sensibilidade de perceber o estranho como qualidade e por compreender e acolher sua maneira de ser.

Ao Prof. Dr. José Leonardo do Nascimento, integrante das bancas de qualificação e de defesa, pela generosidade de sempre e pela delicadeza da análise com a qual alçou o trabalho a um patamar que para mim foi de verdadeiro prestígio.

Ao Prof. Dr. Sérgio Mauro Romagnolo, integrante das bancas de qualificação e de defesa, para além das contribuições para a tese, agradeço também pelas contribuições para minha produção artística, especialmente durante o período em que fui residente no ateliê 509 do Grupo de Pesquisa L.O.T.E.

À Profa. Dra. Lucia Maciel Barbosa de Oliveira, integrante da banca de defesa, agradeço por sua abertura ao nosso encontro e pela leitura atenciosa, voltada à processos futuros, que fez da tese.

À Profa. Dra. Christine Greiner, integrante da banca de defesa, agradeço igualmente por sua receptividade e, também, pelas sugestões de interlocuções possíveis com meu trabalho.

A cada docente do Instituto de Artes com quem tive a oportunidade de conviver e aprender durante o percurso do doutorado.

A cada estudante com quem também tive a felicidade de conviver e aprender durante o período em que fui “professora doutoranda” no Instituto de Artes.

Ao Grupo de Pesquisa L.O.T.E., em especial à residência no ateliê 509.

A cada uma das pessoas que são funcionárias ou servidoras no Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista, por sua dedicação aos processos imprescindíveis à realização das pesquisas desenvolvidas no Programa de Pós-graduação em Artes.

A cada colega da Pós-Graduação, pelas trocas e pelo convívio afetuoso.

A cada uma das pessoas queridas que conheci no Instituto de Artes, pela amizade.

À Luah Souza, além da amizade, agradeço também por nossa interlocução.

Ao Fritexson Federico, meu afilhado felino, pela companhia durante a escrita deste trabalho.

Ao meu companheiro Bruno Viani Romão, pelo suporte, incentivo e cumplicidade, fundamentais para que este trabalho encontrasse modo de existir.

Aos meus objetos impertinentes.

*“Avverto spesso l'esigenza
Di mantenermi in una condizione di intersezione
Fra l'onirico e il pragmatico
Io sono il paradosso
Dimostro che desiderando esisto
So, ma non conosco
Non credo, ma capisco”.*

(Miss Keta, 2025)

RESUMO

CÓ, Yasmin Alexandre. **Objeto impertinente**: a roupa como actante sujeito na produção artística. 2026. Tese (Doutorado em Artes) — Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista, São Paulo, 2026.

A pesquisa parte de indagações emergidas da própria produção artística, que vem sendo desenvolvida nos últimos seis anos. A principal questão que se coloca é a participação dos objetos de uso comum, em especial as roupas, no desenvolvimento dos trabalhos que integram. O estudo trata do comportamento impertinente desses objetos que, ao recusarem a posição de uso a eles atribuída, passam de mero material plástico a actantes sujeitos capazes de interferir e participar de maneira efetiva na produção dos trabalhos. Além de descrever e discutir etapas graduais do desenvolvimento da produção artística, que fizeram a hipótese de que há uma coautoria em processo vir à tona. No estudo são também apresentadas algumas características que se observam no conjunto dos trabalhos já instaurados, que corresponderiam a uma concretude nebulosa da obra final. Para afrontar a problemática imposta pela produção artística, foram fundamentais contribuições conceituais provenientes dos campos da semiótica narrativa, sociossemiótica e estética. Mais especificamente, o conceito de *fratura* de Algirdas Julien Greimas, os regimes de sentido e interação do *ajustamento* e do *acidente* de Eric Landowski e a teoria dos *diferentes modos de existência* de Étienne Souriau. Por fim, a interlocução com outras produções artísticas é expressa por meio da análise de aparições da roupa na arte contemporânea brasileira.

Palavras-chave: Arte contemporânea. Processos artísticos. Roupa. Comportamento do objeto. Modos de existência.

ABSTRACT

Có, Yasmin Alexandre. Impertinent object: clothing as actant in artistic production. 2026. Thesis (doctorate in Arts) — Institute of Arts, São Paulo State University.

This research stems from inquiries arising from the author's own artistic practice, developed over the past six years. The central question concerns the role of everyday objects — particularly clothing — in the development of the works they comprise. The study addresses the impertinent behavior of these objects which, by refusing the functional position assigned to them, transcend their condition as mere plastic material to become actants subjects capable of effectively interfering with and participating in the production of the works. In addition to describing and discussing the gradual stages of the artistic practice's development — which brought to the surface the hypothesis that a co-authorship process is underway — the study also presents certain characteristics observed in the body of completed works, which could be described as a nebulous concreteness of the final piece. In order to address the problematics posed by the artistic practice, conceptual contributions from the fields of narrative semiotics, sociosemiotics, and aesthetics proved fundamental. More specifically, the concept of *fracture* as proposed by Algirdas Julien Greimas, the regimes of meaning and interaction of *adjustment* and *accident* as formulated by Eric Landowski, and the theory of *different modes of existence* developed by Étienne Souriau. Finally, the dialogue with other artistic productions is expressed through the analysis of the appearance of clothing in contemporary Brazilian art.

Keywords: Contemporary art. Artistic processes. Clothing. Behavior of the object. Modes of existence.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 -	Yasmin Có, Calça consumida	14
Figura 2 -	Yasmin Có, Restos de pós calça	15
Figura 3 -	Yasmin Có, Vestido consumido	16
Figura 4 -	Yasmin Có, Meias desgastadas I	20
Figura 5 -	Yasmin Có, Meias desgastadas II	21
Figura 6 -	Yasmin Có, Meias desgastadas III	21
Figura 7 -	Yasmin Có, Meias desgastadas IV	22
Figura 8 -	Yasmin Có, Meias desgastadas V	22
Figura 9 -	Yasmin Có, Meias desgastadas VI	23
Figura 10 -	Yasmin Có, Julho em seu primeiro estado	23
Figura 11 -	Yasmin Có, Julho em seu segundo estado	24
Figura 12 -	Yasmin Có, Julho em seu terceiro estado	25
Figura 13 -	Yasmin Có, Julho em seu quarto estado	25
Figura 14 -	Vista da entrada do ateliê em obra	26
Figura 15 -	Processo de produção da série Tricôs	27
Figura 16 -	Yasmin Có, Momentos antes do salto	28
Figura 17 -	Yasmin Có, Momentos antes do salto e derretida	29
Figura 18 -	Yasmin Có, Apenas alguém em construção	30
Figura 19 -	Yasmin Có, De boa e exausta	31
Figura 20 -	Yasmin Có, Voando emaranhada	32
Figura 21 -	Yasmin Có, Calça de calças	33
Figura 22 -	Yasmin Có, Calça de duas calças	34
Figura 23 -	Yasmin Có, Transitória I	35
Figura 24 -	Yasmin Có, Transitória II	36
Figura 25 -	Yasmin Có, Transitória II (detalhe)	37
Figura 26 -	Yasmin Có, Lembrancinha	39
Figura 27 -	Yasmin Có, Veloz	40
Figura 28 -	Yasmin Có, Rococó metal (vista frontal)	42
Figura 29 -	Yasmin Có, Rococó metal (vista à esquerda)	43
Figura 30 -	Yasmin Có, Rococó madeira (vista frontal)	44
Figura 31 -	Yasmin Có, Rococó madeira (vista à esquerda)	45

Figura 32 -	Yasmin Có, Cinza	46
Figura 33 -	Yasmin Có, Maria	47
Figura 34 -	Yasmin Có, Maria (detalhe)	48
Figura 35 -	Tunga, Lábios	49
Figura 36 -	Yasmin Có, Balaclava	50
Figura 37 -	Yasmin Có, Rococó metal (detalhe)	51
Figura 38 -	Yasmin Có, Duplinha (detalhe)	52
Figura 39 -	Yasmin Có, Rosa (detalhe)	53
Figura 40 -	Etapa de esmaltação do trabalho Maria	54
Figura 41 -	Unhas com esmaltes diversos e ao fundo o trabalho duplinha	55
Figura 42 -	Yasmin Có, Rosa	56
Figura 43 -	Yasmin Có, Peludinha (vista à esquerda)	57
Figura 44 -	Yasmin Có, Peludinha (vista à direita)	58
Figura 45 -	Yasmin Có, Ela tem piercing	59
Figura 46 -	Yasmin Có, Ela tem piercing (detalhe)	60
Figura 47 -	Yasmin Có, Cinza (detalhe)	62
Figura 48 -	Yasmin Có, Cinza (detalhe)	63
Figura 49 -	Yasmin Có, Grande (detalhe)	64
Figura 50 -	Yasmin Có, Rococó metal (detalhe)	65
Figura 51 -	Yasmin Có, Régua	66
Figura 52 -	Yasmin Có, Duplinha (detalhe)	67
Figura 53 -	Yasmin Có, Pendurada (detalhe)	68
Figura 54 -	Lygia Clark, Almofada leve-pesada	69
Figura 55 -	Farnese de Andrade, Boneca	70
Figura 56 -	Yasmin Có, Metal e tricô (detalhe)	71
Figura 57 -	Yasmin Có, Rosa e vermelho	72
Figura 58 -	Yasmin Có, Pompom	73
Figura 59 -	Yasmin Có, Pompom (vista à esquerda)	74
Figura 60 -	Yasmin Có, Rococó metal	75
Figura 61 -	Yasmin Có, Régua	76
Figura 62 -	Yasmin Có, Corrente e bambolê	77
Figura 63 -	Yasmin Có, Duplinha	78

Figura 64 -	Yasmin Có, Rococó madeira	79
Figura 65 -	Yasmin Có, Pompom	80
Figura 66 -	Yasmin Có, Metal e tricô (detalhe)	81
Figura 67 -	Yasmin Có, Régua (detalhe)	82
Figura 68 -	Yasmin Có, Rosa	83
Figura 69 -	Yasmin Có, Tipo bambolê reto	84
Figura 70 -	Yasmin Có, Pendurada (detalhe)	85
Figura 71 -	Yasmin Có, Pontaguda (detalhe)	86
Figura 72 -	Yasmin Có, Peludinha	87
Figura 73 -	Yasmin Có, Duplinha	88
Figura 74 -	Yasmin Có, Pontaguda	89
Figura 75 -	Yasmin Có, Roxa glitterada	90
Figura 76 -	Yasmin Có, Metal e tricô (detalhe)	91
Figura 77 -	Lygia Clark, Bicho invertebrado	120
Figura 78 -	Lygia Clark, Trepante	122
Figura 79 -	Lygia Clark, Óculos	125
Figura 80 -	Lygia Clark, Diálogo de óculos	125
Figura 81 -	Lygia Clark, Luvas Sensoriais	126
Figura 82 -	Lygia Clark, Máscaras sensoriais	128
Figura 83 -	Lygia Clark, Máscaras sensoriais	128
Figura 84 -	Lygia Clark, O Eu e o Tu	130
Figura 85 -	Lygia Clark, Cesariana	131
Figura 86 -	Lygia Clark, Canibalismo	131
Figura 87 -	Arthur Bispo do Rosario, Manto da apresentação	132
Figura 88 -	Arthur Bispo do Rosario, Manto da apresentação (verso)	133
Figura 89 -	Arthur Bispo do Rosario, Eu vim	133
Figura 90 -	Arthur Bispo do Rosario, Semblantes	131
Figura 91 -	Arthur Bispo do Rosario, detalhe da obra Regador	135
Figura 92 -	Arthur Bispo do Rosario, detalhe da obra Dicionário de nomes letra A I	135
Figura 93 -	Arthur Bispo do Rosario, Moinho de cana	137

Figura 94 -	Imagens extraídas do documentário O prisioneiro da passagem	138
Figura 95 -	Arthur Bispo do Rosario, Dicionário de nomes letra A I	139
Figura 96 -	Arthur Bispo do Rosario, Regador	140
Figura 97 -	Arthur Bispo do Rosario, Rolo de pintura	141
Figura 98 -	Arthur Bispo do Rosario, Tesoura	141
Figura 99 -	Cena do documentário para a mostra Bispo do Rosario – eu vim: aparição, impregnação e impacto	142
Figura 100 -	Luah Souza, Conjunto de papel de bala (blusa)	144
Figura 101 -	Luah Souza, detalhe da obra Vestido de embalagens de pipoca	145
Figura 102 -	Luah Souza, detalhe da obra Vestido de saquinhos de Yakult	145
Figura 103 -	Luah Souza, Calça de embalagens de café	146
Figura 104 -	Luah Souza, Conjunto de papel de bala	147
Figura 105 -	Luah Souza, Jardineira que saco/cuidado frágil 2	148
Figura 106 -	Luah Souza, detalhe da obra Jardineira que saco/cuidado frágil 2	149
Figura 107 -	Luah Souza, Vestido de embalagens de papel higiênico	150

SUMÁRIO

1.	Introdução	12
1.2.	Questões essenciais	13
1.2.1.	<i>A roupa, objeto plástico e conceitual</i>	13
1.2.2.	<i>Sobre a impertinência de certos objetos ou para além do uso</i>	17
2.	Objetos impertinentes	18
2.1.	O salto	19
2.2.	Coautoria em processo	38
2.2.1.	<i>Naturezas distintas mesmo contexto</i>	38
2.2.2.	<i>Montação por encaixe</i>	41
2.2.3.	<i>Esmaltação</i>	49
2.2.4.	<i>Perfuração</i>	55
2.3.	Concretude nebulosa	61
2.3.1.	<i>Corroído ornamentado</i>	62
2.3.2.	<i>Entre rigidez e maleabilidade</i>	69
2.3.3.	<i>Pendurado e escorrido</i>	77
2.3.4.	<i>Agulhas, pregos e outras pontas</i>	86
3.	Contribuições conceituais para o estudo	92
3.1.	Fraturar	92
3.2.	Inter-agir	94
3.3.	Acidental ou instaurar descontinuidades	99
3.4.	Mas, para agir, é necessário existir	102
3.5.	Existir manifestamente, fisicamente, ficcionalmente ou virtualmente	103
3.6.	Ser mais	108
3.7.	Ter vontade	112
3.8.	Ser impertinente	114
4.	Outras aparições na arte contemporânea	120
4.1.	Interações: <i>Bicho, Trepante, Roupa-corpo-roupa</i>	120
4.2.	Fio da cor da aura	132
4.3.	Embalar-se com a beleza das coisas	143

5.	Considerações finais	151
	Referências	153
	Apêndice A – Fichas técnicas de obras próprias citadas	160
	Apêndice B – Fichas técnicas de obras citadas de demais artistas	170

1. Introdução

O presente estudo parte de indagações emergidas da própria produção artística que vem sendo desenvolvida nos últimos seis anos. A principal questão que se coloca é a participação dos objetos de uso comum, em especial as roupas, no desenvolvimento dos trabalhos que integram. Trata-se de uma problemática relacionada ao modo de agir desses objetos que, com sua impertinência, parecem recusar a posição de uso a eles atribuída, para atuarem como entes capazes de interferir e participar de maneira efetiva na produção dos trabalhos. Conjectura-se que na produção, para além de serem material plástico, eles são actantes sujeitos.

O trabalho descreve e discute etapas graduais do desenvolvimento da produção artística, que fizeram a hipótese de que há uma coautoria em processo vir à tona. São apresentadas também algumas características que se observa no conjunto dos trabalhos já instaurados, que corresponderiam, por assim dizer, a uma concretude nebulosa da obra final.

Para afrontar a problemática imposta pela produção artística, contribuições conceituais provenientes dos campos da semiótica narrativa, sociosemiótica e estética, foram fundamentais. O conceito de fratura formulado por Algirdas Julien Greimas, trata da experiência vivida de ruptura na qual o objeto estético manifesta-se como ator, avançando sobre o sujeito. A teoria sociosemiótica de Eric Landowski, entre outras contribuições, postula que o sentido não preexiste, mas se constrói em ato, e que qualquer elemento do mundo, mesmo um objeto “inanimado”, possui sensibilidade e, por isso, é capaz de significar o sentido vivido de seu próprio viver a outro ser com o qual interaja. Com a teoria dos diferentes modos de existência de Étienne Souriau, a reflexão pode alcançar não apenas questões relativas ao modo de existência física ou virtual dos objetos, mas, também, aquelas relacionadas ao seu desejo de ser mais e ao processo de instauração desse ser mais pleno, que eles somente podem alcançar por meio da instauração artística.

Foi empreendida, ainda, a análise de outras aparições do objeto roupa na arte contemporânea. Esta análise é apresentada na forma de ensaios independentes entre si, cada qual focalizando um aspecto específico, relacionado à presença da roupa enquanto material plástico ou como obra propriamente vestível, que se observa na produção artística de Lygia Clark, Arthur Bispo do Rosario e Luah Souza.

1.2. Questões essenciais

1.2.1. A roupa, objeto plástico e conceitual

[...] jovens artistas continuam apropriando-se do vestuário como tema, metáfora ou forma de expressão — fora da moda (Costa, 2009, p. 69).

Em minha produção artística a roupa vem sendo tomada como objeto plástico, mas é importante destacar que se trata da roupa propriamente dita e não de um tecido puro e simples, por isso opto pelo uso do termo *objeto* plástico ao invés de *material* plástico. O aspecto que me parece ter sido fundador em minha prática é que destruo minhas roupas para construir outras coisas, sejam elas outras roupas, acessórios ou demais objetos têxteis. Nesse processo, da roupa original que é por mim recortada, picotada, destruída e dilacerada, sobram roupas das quais faltam partes, restos de roupas e, ainda, seus pormenores¹. A prática de utilizar roupas como matéria prima para a produção de outras roupas não é exatamente incomum², no entanto, não é o mais habitual que aquilo que sobra dessa prática seja tomado como algo de grande valor. Penso que esse seja o ponto crucial. As minhas roupas dilaceradas, — aquilo que normalmente seria compreendido como resto — de alguma maneira me impediam que me desfizesse delas, mesmo antes que eu tivesse qualquer pretensão de ainda utilizá-las³. Num primeiro momento, elas, as roupas, em sua mais nova versão esfacelada, simplesmente exerciam em mim um certo tipo de fascínio que me tornava incapaz de descartá-las. Somente num segundo momento é que elas iriam integrar e participar da produção artística em si.

O fragmento recolhe com simpatia nossas ninharias, falhas, contradições, disparates. Enfim, tudo que de residual a vida emana. Ele generosamente

¹ Em *A idade neobarroca*, Omar Calabrese (1987) distingue pormenor e fragmento. Nos termos do autor, o pormenor mantém relação com seu todo de origem, enquanto o fragmento não necessariamente remete a ele. Nessa perspectiva, o pequeno resto de roupa, ainda que possua certa aparência de fragmento, seria na verdade um pormenor. Já que não perdeu seu vínculo com a roupa e permanece remetendo a ela.

² Durante o mestrado investiguei práticas autônomas propostas e aplicadas por três projetos de moda não institucionalizada (Coletivo Estileras, VP e Re-Roupa). Em todos eles a prática do reuso de roupas para a produção de novas peças estava presente. A dissertação intitulada “A moda não institucionalizada: um estudo sobre práticas autônomas” está disponível na Biblioteca Digital de Teses e Dissertações (BDTD) da Universidade de São Paulo (USP).

³ Faço uso desta palavra na falta de outra melhor, mas no decorrer do trabalho buscarei demonstrar que *uso* não expressa de maneira alguma a relação existente entre mim e tais objetos.

entorta nossos projetos de continuidade e nos disponibiliza seu complexo amparo: o intenso convívio entre a forma e o informe, o contínuo e o descontínuo, o fechado e o aberto de cada singular existência (Sequeira, 2010, p.12).

Figura 1 - Yasmin Có, *Calça consumida*



Fonte: Elaboração própria, 2020

Figura 2 – Yasmin Có, *Restos de pós calça*



Fonte: Elaboração própria, 2020

Figura 3 - Yasmin Có, *Vestido consumido*



Fonte: Elaboração própria, 2020

Outro ponto importante é que a roupa também surge conceitualmente na produção. Isso porque, mesmo nos trabalhos em que a roupa enquanto objeto não se faz presente, a lógica de construção de roupas acaba por a presentificar. Alguns dos trabalhos tem elementos em tricô, técnica tradicionalmente relacionada ao fazer das roupas, sendo que essas partes dos trabalhos não são apenas feitas em tricô, elas são de fato construídas a partir da mesma lógica com a qual se tricotam mangas, punhos, golas, pompons, etc. Em suma, partes constitutivas de roupas. Além disso, a feitura das obras abarca também outros aspectos procedimentais utilizados no fazer das roupas como, por exemplo, a costura, que é essencial na produção dos trabalhos.

1.2.2. Sobre a impertinência de certos objetos ou para além do uso

Eu não sou gente nem bicho

[...]

Eu sou o meio, as pontas

As lanças e os perfurados

(Noporn, 2019)

A produção se relaciona com outra questão, talvez ainda mais essencial do que aquelas apresentadas anteriormente: alguns objetos são impertinentes. Isto é, saem de sua posição de utilidade e parecem expressar um certo tipo de vida e de vontade próprias. Eles agem. Com isso, não se trata de considerar que objetos vivam como vivem seres humanos, animais não humanos, plantas ou fungos, mas sim de conceber a possibilidade da existência de um outro tipo de vida que talvez seja específico aos objetos. A percepção desse certo tipo de vida de que falo não pode ser explicada meramente por noções como o vislumbre de rostos em objetos inanimados (pareidolia), a atribuição de características humanas a coisas não humanas (antropomorfização) ou a atribuição de sentimentos ou ações próprias dos seres humanos a objetos inanimados (personificação). Não se trata de humanizar coisas não humanas, meus objetos impertinentes não deixam de ser roupa desgastada, calha corroída ou madeira de telhado gasta. Não vejo neles quaisquer contornos de rostos (e se um dia viessem a apresentá-los, provavelmente seriam disformes).

Também não os considero antropomórficos, pois não identifico neles características que possam ser afirmadas como exclusivamente humanas. Não é como se esses objetos de que falo emulassem formas ou comportamentos humanos à maneira das personagens não humanas presentes nos contos infantis. A questão que se coloca aqui e que será abordada no decorrer deste trabalho é a percepção nesses entes de um certo modo de agir, de um comportamento específico, um tipo de expressividade e de intencionalidade, que não imita seres humanos, mas os convida à interação. Foram as roupas, os primeiros objetos que me mostraram sua impertinência, abrindo caminho para que outros viessem a fazer o mesmo.

2. Objetos impertinentes

[...] objetos que não se encontram em nenhuma outra parte, fora de moda, fragmentados, inúteis, quase incompreensíveis, perversos, enfim, no sentido que entendo e amo (Breton, 2022/1928, p. 42).

Foi durante a escrita do trabalho de conclusão de curso da licenciatura em Artes Visuais que o termo “objetos impertinentes” surgiu. Denominei como objeto impertinente aquele objeto que ousa abandonar sua posição de utilidade para encontrar lugar em um espaço sensível que não se destina a simples objetos de uso comum. A escolha do termo não teve qualquer motivação de ordem teórica, impertinente apenas me pareceu o mais próximo daquilo que busquei expressar acerca dessa “atitude” de objetos que parecem capazes de, por sua própria conta e risco, se desvencilhar de seu lugar “natural” de utilidade. É importante mencionar que essa atitude do objeto impertinente de que falo não é exatamente extravagante. Da maneira como os enxergo, um objeto impertinente é um objeto que se mostra de forma diferente, que age ou quer agir de um modo que não é permitido a ele, mas que ao mesmo tempo não é um modo de agir expansivo ou agressivo. O objeto impertinente tem esse jeito intrigante, que não é explícito. Ele se faz notar meio que discretamente aqui e ali, de novo e uma vez mais. Parece me solicitar, mas nunca com exagero. Seria mais como se ele — impertinentemente — começasse a despertar do presumido repouso que é atribuído a eles de modo impositivo. Ao observar esse despertar, é possível notar que há um alto teor de ambiguidade no objeto impertinente. No sentido

de que ao mesmo tempo em que sua apreensão pode causar algum incômodo, podendo eventualmente fazer alguém recuar, ele também carrega em si certa graça que gera não apenas empatia, mas simpatia mesmo. Em suma, um objeto impertinente é um ente ao mesmo tempo discreto e intrigante, agradável e inquietante, que carrega uma carga expressiva que considero indecifrável, pois não pode ser explicada por nenhum dos códigos disponíveis na comunicação habitual dos seres humanos. “Estranho regime de interação, no qual o comportamento do outro [...] não dá motivo à interpretação alguma fundada na razão e não oferece garantia alguma no plano prático” (Landowski, 2014, p. 72).

2.1. O salto

[...] um traje terrivelmente vivo [...] (Breton, 2024/1924, p. 112).

[...] me pedia que lhe indicasse o caminho da imortalidade (Breton, 2024/1924, p. 116).

Não sei o que poderia haver então para mim de tremendamente, de maravilhosamente decisivo nessa ideia de que a luva pudesse abandonar para sempre aquela mão (Breton, 2022/1928, p. 45)

Em seu livro *Roupa de artista: o vestuário na obra de arte*, a historiadora da arte Cacilda Teixeira da Costa (2009), aborda a presença do vestuário em produções artísticas realizadas no contexto dos diversos períodos e movimentos que constituem a história da arte ocidental. Presença esta que, segundo a autora, é identificável seja na forma de descrições pictóricas, interpretações ou apropriações do vestuário, que, por sua vez, podem ser expressas por meio da pintura, escultura, desenho, gravura, performance, instalação, etc.

O traje, por envolver identidade, sexualidade, poder e sentidos metafóricos, constitui um meio fascinante, além de tocar em aspectos como intimidade com o corpo e expressão de status, significados simbólicos e de comunicação. Por tudo isso continuará como objeto de reflexão, meio de expressão e suporte de criação, podendo oferecer espaço e substância para a obra de arte (Costa, 2009, p. 75)

Como já sinalizado, o item do vestuário que particularmente me interessa é a roupa destruída ou desgastada pelo uso. Foi movida por esse interesse pelo desgaste que, em 2020, iniciei uma série de fotografias de pares de meias que eu mesma havia tricotado e que haviam desmalhado em decorrência do meu próprio uso. Ocorre que

enquanto eu fotografava as meias elas começaram a me causar estranhamento. Tomada por esse estranhamento passei a analisá-las. Primeiro notei que elas se tridimensionalizavam de um modo diferente. Faz parte da natureza das roupas transitar entre bidimensional e tridimensional, as construímos para que tenham essa habilidade, mas aquelas meias inventavam uma forma tridimensional inesperada. Elas se afastavam demais do formato dos pés que haviam sido destinadas a vestir. Pensei que aquilo deveria ser mero efeito do desmalhamento que acabou por quase extinguir seus calcanhares, alterando de modo importante sua estrutura. Mas isso não explicava tudo, pois quando passei a procurar movimentá-las buscando me apropriar dessa sua nova habilidade que eu havia acabado de descobrir, percebi que elas não acatavam docilmente meus comandos. Elas se moviam a seu modo, me mostrando como queriam se acomodar e, notando isso, me vi buscando respeitar suas vontades.

Figura 4 - Yasmin Có, *Meias desgastadas I*



Fonte: Elaboração própria, 2020

Figura 5 - Yasmin Có, *Meias desgastadas II*



Fonte: Elaboração própria, 2020

Figura 6 - Yasmin Có, *Meias desgastadas III*



Fonte: Elaboração própria, 2020

Figura 7 - Yasmin Có, *Meias desgastadas IV*



Fonte: Elaboração própria, 2020

Figura 8 - Yasmin Có, *Meias desgastadas V*



Fonte: Elaboração própria, 2020

Figura 9 - Yasmin Có, *Meias desgastadas VI*



Fonte: Elaboração própria, 2020

Naquele período, estava trabalhando também em uma série de máscaras feitas de roupas e, animada pela experiência com as meias, decidi também fotografá-las. Eu havia destruído um blazer e duas saias para fazer a máscara *Julho* (figuras 10, 11 12 e 13).

Figura 10 - Yasmin Có, *Julho em seu primeiro estado*



Fonte: Elaboração própria, 2020

Já consciente de que, assim como as meias, *Julho* deveria ter potencialidade para se mover à sua maneira e me mostrar seu próprio “modo de ser”, procurei ir a acomodando aos poucos e, respeitando seu tempo, fui fotografando as etapas de seu movimento. Deixei que ela abandonasse seus cordões pelo espaço e, julgando que ela estivesse chamando minha atenção para eles, comecei a afrouxá-los. A cada ação minha, eu parava e procurava entender a reação da máscara. Me pareceu que ela queria mesmo que eu retirasse aqueles cordões, então os tirei. Ela foi pendendo como quis. Até que chegou um momento em que *Julho* se escancarou, como quem se espreguiça ou tenta agarrar alguma coisa. É evidente que uma máscara não faz esse tipo de coisa, aquele era só o meu modo de procurar entender um tipo de interação que fugia aos padrões conhecidos de interação entre as coisas e nós. Essas associações que eu fazia eram uma maneira de compreender o que me pareciam gestos, porque, por mais estranho que isso possa parecer, eu encontrava sentido neles. Era como se eu interagisse mesmo com alguém, como se brincasse com um bicho. Talvez, com um bicho mais semelhante aos de Lygia Clark do que aos bichos de carne e ossos propriamente ditos. Mas o fato é que eu não estava sozinha naquela brincadeira. Então, quando *Julho* pareceu cansada encerramos o ensaio fotográfico.

Figura 11 - Yasmin Có, *Julho em seu segundo estado*



Figura 12 - Yasmin Có, *Julho em seu terceiro estado*



Fonte: Elaboração própria, 2020

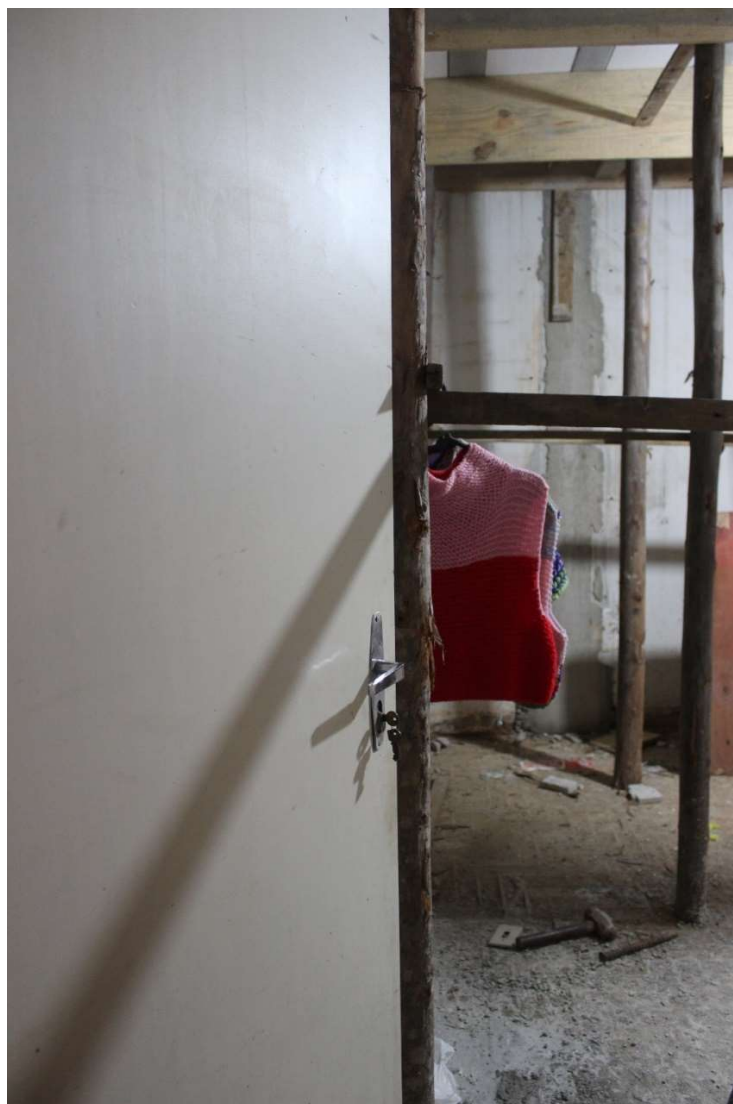
Figura 13 - Yasmin Có, *Julho em seu quarto estado*



Fonte: Elaboração própria, 2020

Já em 2021, com um cômodo da casa tomado por estacas que apoiavam uma laje recém concretada, voltei a fazer experimentações fotográficas. Tratava-se de uma série de blusas em tricô que eu havia iniciado com o objetivo de me apropriar de sobras de fios e novelos desprezados. Levei as blusas para o cômodo que hoje abriga meu ateliê e que, naquela ocasião, me atraía especialmente pela fratura que representava no ambiente interno da casa. Era um pouco onírico abrir a porta ao final do corredor e encontrar um canteiro de obras. Ao entrar, se faziam muito presentes o cheiro forte, e um pouco ácido, do concreto e a luz solar. A luz entrava pela janela e se fragmentava pelo corte das diversas madeiras com diferentes texturas que suportavam o peso da massa que curava acima de nós. Antes de mais nada, será necessário admitir que aquela era mesmo uma atmosfera propícia ao encantamento.

Figura 14 - Vista da entrada do ateliê em obra



Fui dispondo as blusas ainda nos cabides pela estrutura de madeira e fiz as primeiras fotos. Logo em seguida deixei de me importar com a possibilidade de que as roupas pudessem sofrer algum dano no contato com o ambiente de obra e as liberei de seus cabides. A relação entre as blusas e as paredes manchadas pelo escoamento do concreto me interessaram especialmente.

Figura 15 - Processo de produção da série Tricôs



Fonte: Elaboração própria, 2021

Neste ponto será necessário admitir também que, considerando o que as *Meias desgastadas* e a máscara *Julho* haviam feito antes, eu já havia entrado naquele cômodo como que à espera de que as blusas me mostrassem algo de si que eu mesma, que havia tricotado cada um de seus pontos, ainda não conhecesse. No entanto, ainda que eu estivesse buscando por esse algo, não esperava que as roupas, quando saíssem de seus cabides, fossem se comportar de modo tão inequivocamente real. Para mim, ali elas agiram de fato e incontestavelmente. O que mais me impressionava é que com sua materialidade elas se sustentavam por si mesmas, apenas apoiadas na estrutura de madeira. Seu suporte era seu próprio “corpo”. Nenhuma amarração, nenhum gancho, nenhum pontinho para segurar a forma. Apenas elas mesmas se apoiando à madeira, por sua própria conta e risco. Além

disso, elas também se moviam por conta própria, fazendo uso de seu próprio peso e compleição para criar seus movimentos. Foi então que *Momentos antes do salto* (figura 16) pareceu saltar em minha direção, escolhendo seu próprio nome e dando origem a série de trabalhos a seguir.

Figura 16 - Yasmin Có, *Momentos antes do salto*



Fonte: Elaboração própria, 2021

Figura 17 - Yasmin Có, *Momentos antes do salto e derretida*



Fonte: Elaboração própria, 2021

Figura 18 - Yasmin Có, *Apenas alguém em construção*



Fonte: Elaboração própria, 2021

Figura 19 - Yasmin Có, *De boa e exausta*



Fonte: Elaboração própria, 2021

Figura 20 - Yasmin C3, *Voando emaranhada*

Fonte: Elaboração pr3pria, 2025

Naquele per3odo em que teve in3cio a s3rie com os tric3s, havia tamb3m uma s3rie de roupas feitas de roupas na qual eu vinha trabalhando. Essas roupas, por sua vez, me pareceram se relacionar ao ambiente externo da casa, especialmente 3s paredes desgastadas ou demolidas. Isso porque, ap3s o experimento das blusas de tric3 no c3modo em obra, passei a achar que o ambiente tamb3m era um elemento importante para o desenvolvimento dos trabalhos. Digo desenvolvimento, no sentido mesmo de um favorecimento do agir daquelas coisas que, 3quela altura, eu j3 considerava como viventes. Em outras palavras, me pareceu que aquele ambiente propiciava seu agir e, n3o apenas isso, as atra3a mesmo para ele. Eu via conex3es muito fortes entre as cores e formas daquelas roupas que estavam dentro da casa e os padr3es que, seja pelo desgaste do tempo ou pela extra33o for3ada, haviam sido

desenhados nas paredes lá fora. Com isso, me vi na obrigação de levar as calças para conhecer as paredes e, sobre aquelas paredes, como em nenhum outro lugar, elas pareceram viver (figuras 21 e 22).

Figura 21 - Yasmin C6, *Calça de calças*



Fonte: Elaboração própria, 2021

Figura 22 - Yasmin C6, *Calça de duas calças*



Fonte: Elaboração própria, 2021

Com as roupas por mim destruídas para fazer outras coisas, em 2020, iniciei também uma série de trabalhos que denominei *Transitórias*. Os trabalhos eram montados tanto com roupas que tinham tido partes extraídas, quanto com aquelas que já estavam próximas ao esfacelamento. Nas *Transitórias* (figuras 23, 24 e 25) busquei encontrar algo que estivesse entre o tridimensional incomum para roupas, que as meias desgastadas haviam me mostrado, e a manutenção de sua forma reconhecida. Nenhum desses trabalhos poderia ser remontado atualmente, pois as roupas que os compunham, a esta altura, já foram despedaçadas e compõem outros trabalhos.

Figura 23 - Yasmin Có, *Transitória I*



Fonte: Elaboração própria, 2020

Figura 24 - Yasmin C6, *Transit6ria II*



Fonte: Elabora66o pr66pria, 2020

Figura 25 - Yasmin Có, *Transitória II* (detalhe)



Fonte: Elaboração própria, 2020

2.2. Coautoria em processo

2.2.1. Naturezas distintas mesmo contexto

Ver conexões entre objetos que nascem intencionalmente afastados não é ilegítimo (Calabrese, 1987, p. 9).

Foi a percepção voltada ao comportamento dos objetos, associada ao ambiente da casa em obras, que dominava meu cotidiano naquele período, o que deu origem a série de trabalhos denominada *Lembrancinhas*. Afirmo isso porque foi naquele contexto que passei a unir destroços de outras naturezas aos restos e pormenores de roupas dilaceradas que já vinha conservando há anos. Os restos de natureza não-têxtil, pelos quais eu passava a também me interessar, eram pedaços da própria casa, mais especificamente, restos do telhado e algumas ferragens.

Esses restos pairavam sobre o entulho da obra no quintal, onde aguardavam para serem descartados. Por alguma razão, eles se desprendiam do entulho e passavam a me solicitar. Eles me intrigavam, eu os via muito cheios de expressividade. E, da mesma forma que eu era incapaz de me desfazer dos meus restos de roupas, passei a ser assombrada pela ideia de que aqueles restos de casa, ainda tão cheios de vida, pudessem vir a se tornar nada. Eles estavam no limiar entre a vida e a morte, já não eram mais o que haviam sido, mas se recusavam a não ser mais coisa alguma. Então, “Longe de abrigar os olhos com o antebraço” (Breton, 2024/1924, p. 125), motivada pelo objetivo de impedir seu fim, “ocupe-me em atar com meus lábios um buquê de juramentos” (idem), os levei para dentro de casa e cuidei deles. Passei carinhosamente meus esmaltes de unha mais cheios de glitter nos pregos e cicatrizes das madeirinhas e no carcomido dos pedaços de calha. Em seguida, os apresentei aos restos de roupas que, por sua vez, parecem ter apreciado seu estilo, já que, muitas vezes, fizeram gosto de juntar-se a eles num encaixe perfeito.

Dois trabalhos da série *Lembrancinhas* foram os primeiros em que a junção de restos ou pormenores de objetos de naturezas distintas ocorreu. São eles, *Lembrancinha* e *Balacrava*, ambos de 2021. Em *Lembrancinha* (figura 26) um pedaço de calha desgastada — com suas diversas texturas provenientes do uso e do tempo,

além de seus relevos e pontiagudos, que denunciavam as torções violentas sofridas pelo metal rígido durante o desmonte do telhado —, uniu-se de bom grado a uma espécie de bandeira têxtil que eu havia feito com restos de roupas e uma fotografia de minha *Calça de calças* (2021).

Figura 26 - Yasmin Có, *Lembrancinha*



Fonte: Elaboração própria, 2021

Quando passei a aparecer em público acompanhada desses restos, houve quem estranhasse meu apego a eles e chegasse, até mesmo, a questionar a legitimidade de sua existência. Gente que provavelmente, como o filho de Marian em *A corneta*, “considera a gentileza com criaturas inanimadas uma perda de tempo” (Carrington, 1976, p. 16). Me lembro bem de um dia em que estávamos em um ateliê coletivo, o pedacinho de calha bastante carcomida que hoje faz parte da *Veloz* (figura 27) e eu. Nos preparávamos para uma seção de perfurações na furadeira de bancada, quando alguém feito de carne e ossos como eu, como se ao ver aquele pequeno ente impertinente feito de aço galvanizado — deslumbrante e encantadoramente enferrujado — se desacomodar do cobertor de plástico bolha que eu havia preparado para ele, tivesse urgência em me alertar para algum risco que eu não soubesse correr, exclamou sua sentença não requerida: “*Mas isso aí já era!*”. É inegável que, de modo semelhante àquela caixa que em *Peixe solúvel* de Breton (1924) sofre sucessivas colisões e tentativas de arrombamento, minha calha, ou pormenor de calha, também “parecia ter sofrido um pouco, o que é muito natural, mas não todavia o suficiente para que eu abandonasse o desejo de trazê-la à luz” (p. 125). Afinal, se sua vida não estivesse por um fio talvez esses objetos não precisassem solicitar meus cuidados.

Figura 27 – Yasmin Có, *Veloz*



Fonte: Elaboração própria, 2025

2.2.2. Montação por encaixe

[...] algumas acrescentam, além desse traje monótono, um ou dois atributos mais alegres: lascas de madeira na guarnição do chapéu, veuzinhos de teia de aranha, luvas e sombrinha-girassol (Breton, 2024/1924, p. 121).

Ao apresentar esses objetos — já quase não objetos, porque esvaneciam — uns aos outros, observei que alguns deles se encaixavam de modo tão irretocável que, a despeito de sua matéria contrastante, pareciam ter sido originados pelo mesmo corte. Era curioso que alguns restos de roupa desenhasssem a mesma forma observada nas bordas corroídas das calhas e que outros se acomodassem confortavelmente aos recortes e relevos das madeiras.

Constatando isso, me impus a regra de não forçar a junção de nenhum daqueles entes. Visto que, da forma como pude interpretar aquilo que as coisas pareciam querer expressar naquele tipo de comunicação que se estabelecia entre nós, achei que o encaixe perfeito deveria ser como que a expressão de seu desejo de união. Logo, elas deveriam se unir apenas quando alguma de suas medidas coincidisse, quando o desenho de suas bordas fosse semelhante, quando o minúsculo pormenor coubesse dentro dos veios da madeira ou quando os fiapos prolongassem uma linha já pronunciada. E, também, quando um resto de roupa quisesse agir como acessório se enroscando em algum prego ao invés de ser costurado. Em suma, ficou combinado que tudo isso significaria que eles desejavam se unir para dar origem a um ente ainda mais intrigante que cada um deles.

Alguns dos primeiros trabalhos em que o resultado desses pressupostos, leis ou combinados, acordados entre mim e as coisas, fica mais evidente são: *Rococó metal* (figuras 28 e 29) e *Rococó madeira* (figuras 30 e 31). Entre os trabalhos mais recentes estão: *Cinza* (figura 32) e *Maria* (figuras 33 e 34). Em *Rococó metal*, *Cinza* e *Maria*, a montagem se deu pela união entre restos de roupas e pedaços de calha. Em *Rococó madeira*, pode-se dizer que os restos de roupas atuaram mais como “acessórios”, no sentido de que as partes da obra podem ser extraídas, possibilitando ao trabalho que se apresente de modo mais ou menos ornamentado. De modo semelhante a alguém que coloca ou tira os brincos.

Não posso deixar de notar semelhança entre esse procedimento de “montação” das obras e o processo de composição de um *look*. Em que se dá uma experimentação estética muito específica do ato do vestir, que é praticada por indivíduos que percebem na composição visual de sua própria aparência uma oportunidade de proposição sensível⁴.

Figura 28 – Yasmin Có, *Rococó metal* (vista frontal)



Fonte: Elaboração própria, 2023

⁴ Durante o mestrado, estudei questões relativas a esse tipo de prática. Ver especialmente a seção “4.2.2.1.2 Experimentação das possibilidades estéticas”, na dissertação intitulada “A moda não institucionalizada: um estudo sobre práticas autônomas”. Disponível na Biblioteca Digital de Teses e Dissertações (BDTD) da Universidade de São Paulo (USP).

Figura 29 - Yasmin C3, *Rococ3 metal* (vista 3 esquerda)



Fonte: Elabora333 pr333pria, 2023

Figura 30 – Yasmin C6, *Rococ6 madeira* (vista frontal)



Fonte: Elaboração pr6pria, 2022

Figura 31 – Yasmin Có, *Rococó madeira* (vista à esquerda)



Fonte: Elaboração própria, 2022

Figura 32 – Yasmin C6, *Cinza*



Fonte: Elaboração própria, 2023

Figura 33 - Yasmin C6, *Maria*



Fonte: Elaboração própria, 2024

Figura 34 – Yasmin C6, *Maria* (detalhe)



Fonte: Elaboração própria, 2024

2.2.3. Esmaltação

[...] dir-se-ia que ela recobriu um objeto metálico, a julgar por uma mancha de ferrugem que poderia ser uma floresta (Breton, 2024/1924, p.118-119)

Balaclava (figura 36) havia inicialmente nascido para me vestir, eu a estava tricotando com sobras de fios de lã acrílica e pequenos restos de roupas. Entretanto, em determinado momento, me pareceu que ela direcionasse seu ser em outra direção. Então, me passou pela cabeça a ideia de trocar a agulha de tricô circular por um vergalhão fino e retorcido que, com sua impertinência, me fez salvá-lo do quintal. O problema é que ao inserir as laçadas do tricô no vergalhão percebi que a ferrugem transferia para a lã e impedia que as laçadas escorressem como numa agulha. Foi então que emprestei um esmalte de unha meu para um trabalho pela primeira vez. Era um esmalte de glitter roxo, que passei no vergalhão com o objetivo de torná-lo liso. Tunga (1989) já havia emprestado algo da ornamentação humana para seus trabalhos, ao maquiar esculturas fundidas em bronze para que voltassem a se parecer com a terracota que as tinha originado (figura 35).

Figura 35 – Tunga, *Lábios*



Fonte: Website do artista, 1989

Embora, num primeiro momento eu houvesse esmalutando o vergalhão com o simples objetivo de que as laçadas do tricô escorressem por ele. A prática da esmaltação, por fazer parte do mesmo universo de experimentação plástica em que coloco as roupas e o vestir, viria a adquirir sentido e importância para o desenvolvimento dos trabalhos. Já que deslocar o esmalte da ornamentação do meu próprio corpo para a ornamentação dos trabalhos condiz com a participação dos restos das minhas roupas como actantes sujeitos em seu desenvolvimento. É como se eu os estivesse ajudando a se arrumar e, muitas vezes, de fato, passamos esmalte juntos.

Figura 36 – Yasmin Có, *Balaclava*



Figura 37 - Yasmin Có, *Rococó metal* (detalhe)



Fonte: Elaboração própria, 2023

Figura 38 – Yasmin Có, *Duplinha* (detalhe)



Fonte: Elaboração própria, 2022

Figura 39 – Yasmin C6, Rosa (detalhe)



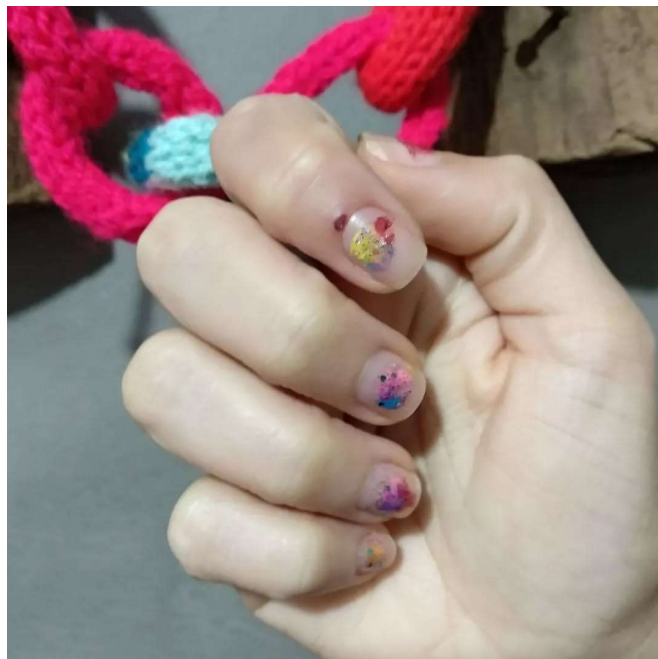
Fonte: Elaboração própria, 2023

Figura 40 – Etapa de esmaltação do trabalho *Maria*



Fonte: Elaboração própria, 2024

Figura 41 – Unhas com esmaltes diversos e ao fundo o trabalho *Duplinha*



Fonte: Elaboração própria, 2024

2.2.4. Perfuração

A perfuração é uma ação que faz parte do universo de todos os “atores” presentes na produção dos trabalhos. As roupas são habituadas a perfuração da agulha que as costura, outro tipo de agulha também apoia a feitura dos pontos que originam as roupas em tricô, as madeiras costumam ser perfuradas por pregos e as calhas por brocas. E eu mesma já fui perfurada por algumas agulhas, com o objetivo estritamente estético de portar brincos e piercings. Nesse sentido, se toda matéria envolvida nos trabalhos já teve seu “corpo” perfurado, ainda que seja incomum costurar metal e madeira, me parece coerente e quase natural que a costura tenha surgido como uma técnica constante na produção dos trabalhos.

Já o prego, quem o trouxe como um recurso para a produção foram os próprios objetos, pois muitos dos restos de madeira já os exibiam. No entanto, curiosamente, em nenhum dos trabalhos os pregos foram utilizados com o objetivo de unir madeira com madeira. Na maioria das vezes ele foi o recurso para criar uma base no objeto, onde fosse possível costurar os restos de roupas, como acontece nos trabalhos *Rosa*

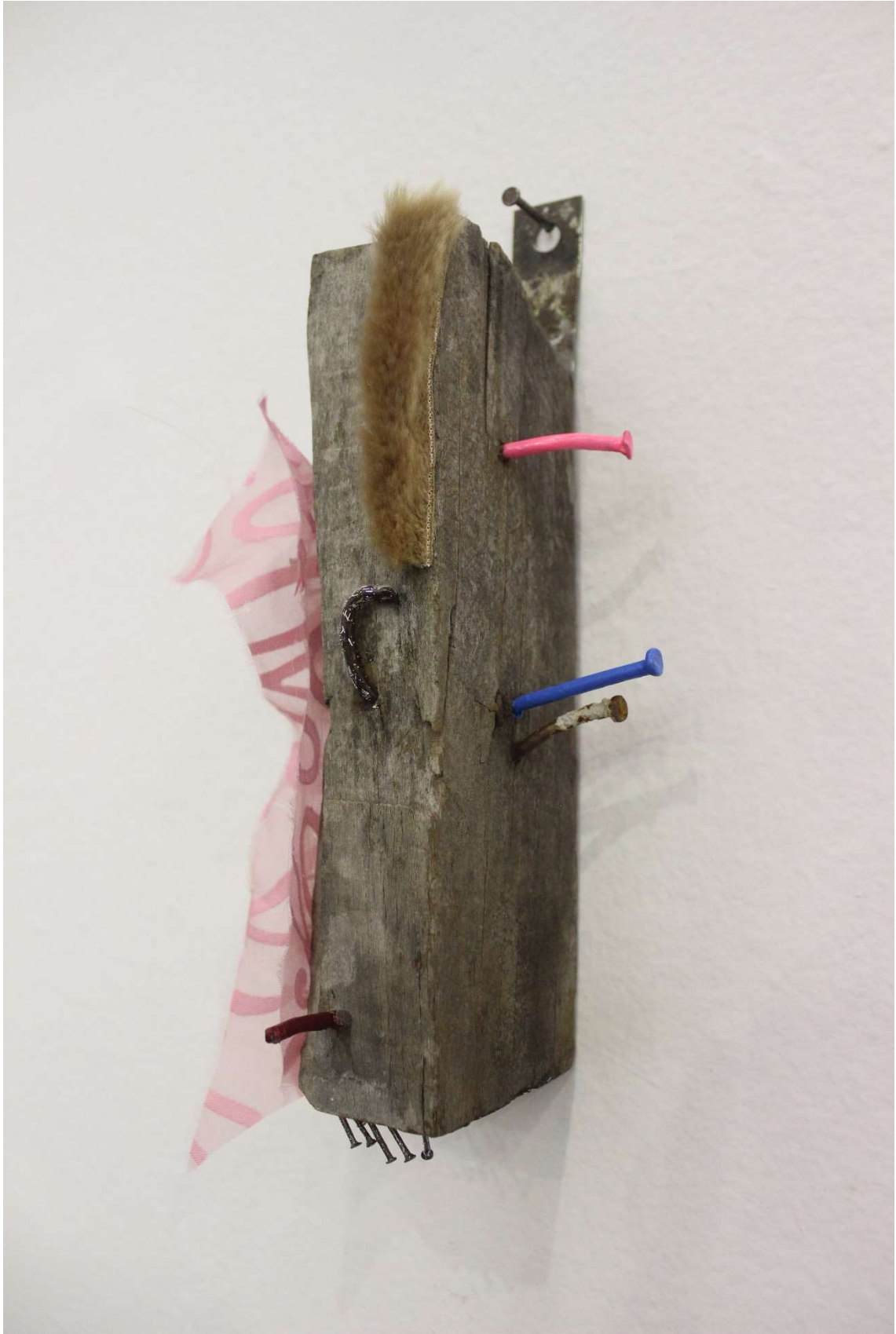
e *Peludinha* de 2023 (figuras 42, 43 e 44). Nesses casos, em que adicionei mais pregos ao objeto que já os portava com a convicção de quem ostenta piercings pelo corpo, era como se eu estivesse dando a ele novas joias. Tanto que após isso, passei a emprestar aos trabalhos também meus próprios piercings (figuras 45 e 46), com direito a perfuração e colocação da joia, mas sem anestesia.

Figura 42 – Yasmin Có, *Rosa*



Fonte: Elaboração própria, 2023

Figura 43 – Yasmin Có, *Peludinha* (vista à esquerda)



Fonte: Elaboração própria, 2023

Figura 44 - Yasmin Có, *Peludinha* (vista à direita)



Fonte: Elaboração própria, 2023

Figura 45 – Yasmin Có, *Ela tem piercing*



Fonte: Elaboração própria, 2024

Figura 46 – Yasmin Có, *Ela tem piercing* (detalhe)



Fonte: Elaboração própria, 2024

2.3. Concretude nebulosa

Nos trabalhos são percebidas algumas características formais recorrentes que, embora possam afirmar uma materialidade concreta, palpável e bastante evidente no conjunto dos trabalhos, não se desvinculam da dimensão virtual e, portanto, nebulosa e problemática, à qual remetem e, da qual ao mesmo tempo se originam.

2.3.1. Corroído ornamentado

Serão o zinabre e a ferrugem a canção das sereias? (Breton, 2024/1924, p. 122).

A corrosão está presente tanto nos trabalhos com predominância em metal, quanto naqueles predominantemente em madeira, pois mesmo estes possuem elementos em metal, como restos menores de calha, pregos, vergalhões, dobradiças e outras ferragens cuja função original não me preocupei em identificar. Praticamente tudo se afigura oxidado, mas não apenas apresentando camadas de ferrugem, vários objetos sofreram mesmo uma considerável deterioração, ou seja, tiveram parte de sua matéria corroída, consumida para todos os efeitos. E, pensando bem, a própria condição de resto experimentada por grande parte dos objetos que viriam a se tornar *Lembrancinhas* se deu em decorrência dessa deterioração sofrida por eles. Isso por si só já faria da corrosão uma característica importante a ser observada. Mas, tendo por foco o conjunto dos trabalhos já instaurados, ou seja, seu modo de existência atual, a importância maior da corrosão parece estar no fato de que o mesmo processo corrosivo que retirou algo do ser anterior dos objetos os deu em contrapartida algo de muito específico: a corrosão criou neles e para eles ornamentos bastante singulares.

Figura 47 – Yasmin Có, *Cinza* (detalhe)



Fonte: Elaboração própria, 2023

Figura 48 – Yasmin Có, *Cinza* (detalhe)



Fonte: Elaboração própria, 2023

Figura 49 – Yasmin Có, *Grande* (detalhe)



Fonte: Elaboração própria, 2023

Figura 50 – Yasmin C6, *Rococ6 metal* (detalhe)



Fonte: Elaboração pr6pria, 2023

Figura 51 – Yasmin Có, *Régua* (detalhe)

Fonte: Elaboração própria, 2025

Tais ornamentos adquiridos pelos objetos em sua vida pregressa surgem agora com camadas adicionais de ornamentação propiciadas pelos esmaltes de unha que emprestei a eles. Ato inaugural de cuidado, motivado pelo objetivo de impedir o fim dos objetos impertinentes, de paralisar a provavelmente inevitável deterioração sempre em curso. Esse ato que logo em seguida, quase de modo imediato, se transfigurou em brincadeira de se enfeitar junto, fez com que essas formas lesões que tenho pensado como ornamentos criados pela corrosão fossem mais uma vez ornamentadas. Dando então origem a característica de corroído ornamentado, que compreendo como essa dupla ornamentação hoje ostentada pelos objetos. Ornamentação que é ao mesmo tempo fosca e brilhosa, áspera e lisa, que apesar de

ser cobertura é quase sempre transparente e glitterada. Uma espécie de inverso da dissimulação, porque detalhamento, ou talvez, seja mesmo um detalhamento não dissimulado. Já que as novas texturas acrescentadas não deixam de ser artifícios para pormenorizar detalhes, a tentativa de preservação dos ornamentos já existentes nos objetos e que corriam o risco se desfazer ao mais simples toque.

Também os trabalhos em madeira exibem algo equivalente ao corroído ornamentado, que talvez pudesse ser denominado como carcomido ornamentado.

Figura 52 – Yasmin C6, *Duplinha* (detalhe)



Fonte: Elaboração própria, 2023

Figura 53 – Yasmin C6., *Pendurada* (detalhe)

Fonte: Elaboração própria, 2023

Encontro, ainda, relação entre o corroído ornamentado e os desgastes e rasgos exibidos pelos restos de roupa. Mas de modo inverso, se nos trabalhos os restos de calha e de caibros tiveram suas lesões (ornamentação primeira) ornamentadas, os restos de roupas, enquanto roupas, eram por natureza ornamentados, seu tecido é o que brilhava, possuía transparência, apresentava padronagens e estampas, o desgaste e o rasgos vieram depois, como ornamentação segunda. Nesse sentido, talvez os trabalhos possuam a característica de serem corroído ornamentados e ao mesmo tempo ornamentado corroídos. Se se admitir a possibilidade de tomar a palavra corroído para expressar esse significado mais amplo da deterioração.

2.3.2. Entre rigidez e maleabilidade

Outra característica manifesta no conjunto dos trabalhos é a coexistência rigidez-maleabilidade, assim como, o duo peso-leveza. Os *Objetos Relacionais* de Lygia Clark (figura 54), incorporados ao método terapêutico desenvolvido por ela, eram sempre leves-pesados, moles-duros e cheios-vazios. Em meus trabalhos esses aspectos surgem do desejo de união que considero ter sido expresso pelos próprios objetos, que possuem naturezas distintas. Sendo alguns de matéria rígida e pesada e outros de matéria leve e maleável. No entanto, o fato de unir objetos pesados e leves não necessariamente origina trabalhos que manifestam a característica peso-leveza. Farnese de Andrade (figura 55) uniu objetos “belos e estranhos de diversos materiais” (Andrade, 1968 apud Mattar, 2019, p. 76) e algumas vezes observa-se a junção de objetos pesados e leves, mas ao que parece eles quase sempre são rígidos e os trabalhos em si parecem mesmo pesados, a despeito de serem feitos também de elementos leves e eventualmente maleáveis. Talvez, em alguns casos, a presença do peso se sobreponha a da leveza.

Figura 54 – Lygia Clark, *Almofada leve-pesada*



Fonte: Associação Lygia Clark, 1976

Figura 55 – Farnese de Andrade, *Boneca*

Fonte: Almeida e Dale, 1974

A sobreposição do pesado ao leve e do rígido ao maleável se fez notar durante o processo de instauração das *Lembrancinhas*. Pois, ainda que as partes de naturezas distintas desejem se unir, nem sempre é simples executá-lo. Se para atender ao desejo de união dos objetos se faz necessário efetivamente costurar os restos de roupas na madeira e no metal, respeitando assim a familiaridade que todos os entes envolvidos possuem com a perfuração. Então, rigidez-maleabilidade coexistem mesmo na própria instauração da obra. Contudo, a princípio essas presenças se apresentam em desnível, já que o pesado puxa, aperta, machuca, não se acomoda, seu modo de agir também é rígido, e não apenas sua matéria. Isso demanda um maior esforço do leve, que esvoaça, deita e se levanta, se solta, escorrega e se acomoda, ou seja, age com maleabilidade.

Metal e tricô (figura 56) foi o primeiro trabalho em que o tricô precisou surgir a partir de uma superfície rígida, um pedaço de calha. Neste trabalho fiz uma sequência de perfurações na extremidade da placa de metal e dali “puxei” aquilo que seriam os pontos iniciais do tricô, os colocando na agulha e tricotando muito rente a placa. Pode-se dizer que o trabalho partiu da rigidez absoluta e foi caminhando lentamente para a construção de sua maleabilidade, pois à medida que o tricô avançava sua familiaridade com a placa também aumentava e a coexistência rigidez-maleabilidade ia se concretizando.

Figura 56 – Yasmin Có, *Metal e tricô* (detalhe)



Fonte: Arquivo pessoal, 2022

Com os trabalhos *Rosa e vermelho* (figura 57) e *Pom pom* (figuras 58 e 59), se deu o mesmo de *Metal e tricô*, mas agora com pedaços de madeira. Fiz diversas perfurações nas extremidades dos objetos e dali puxei os pontos para tricotar. Eram o segundo e terceiro trabalhos em que os pedaços conceituais de roupas emergiam da própria superfície rígida, na forma do tricô. Então estava mais familiarizada com o desafio que me era imposto, ainda que a rigidez se fizesse sempre notar frente ao tricô, essa atividade maleável que produz coisas maleáveis. Atividade cujo objeto mais rígido presente costuma ser a agulha, que ainda assim tem certo grau de maleabilidade que a proximidade a objetos mais rígidos tende a reduzir.

Figura 57 – Yasmin Có, *Rosa e vermelho*



Figura 58 – Yasmin Có, *Pompom*



Fonte: Elaboração própria, 2022

Figura 59 – Yasmin Có, *Pompom* (vista à esquerda)



Fonte: Elaboração própria, 2022

Entre os restos de roupas que por meio da costura se uniram aos pedaços de calças e caibros a interação era um pouco diferente. Maleável e rígido, leve e pesado já estavam ali frente a frente, as características de ambos já estavam dadas e elas eram, senão evidentes, ao menos marcantes. Nesse sentido, os restos de objetos iam se conhecendo e se atraindo mutuamente. E ainda que minha percepção seja de que eles se atraíam por suas semelhanças, aquelas que eles me mostravam, talvez entre eles a coisa tenha sido mais da ordem da complementariedade. Afinal, talvez o maleável ao se encaixar no rígido tenha encontrado alguma segurança e o rígido, por sua vez, tenha encontrado no maleável movimento. É possível mesmo que os restos

de objetos de naturezas distintas juntos divisassem a possibilidade de existência de um ser mais pleno, feito de segurança e movimento, ou de alguma outra coisa que eu sequer imagino. Mas tudo não são mais que hipóteses, problemas que surgem à medida em que os trabalhos, agora enquanto conjunto, me confrontam.

Figura 60 – Yasmin Có, *Rococó metal*



Figura 61 – Yasmin Có, *Régua*



Fonte: Elaboração própria, 2025

2.3.3. Pendurado e escorrido

Além da costura e do tricô sobre madeira e metal, no processo de produção dos trabalhos os objetos me mostraram também a possibilidade da ação de pendurar, enroscar ou encaixar partes têxteis em seus pregos e vergalhões. Isso acontece no trabalho *Corrente e bambolê* (figura 62), em que os elos inicial e final da corrente feita em lã acrílica se encaixam ao vergalhão. Neste trabalho não é possível desencaixar ou desvencilhar as partes, pois o vergalhão fecha a passagem dos elos pelo seu contato com a madeira. A corrente aqui seria uma espécie de acessório fixo.

Figura 62 – Yasmin Có, *Corrente e bambolê*



No trabalho *Duplinha* (figura 63), uma corrente semelhante feita em tricô é pendurada em dois pregos existentes em cada uma das duas peças de madeira que compõem a obra. Nela a corrente liga uma parte da obra à outra gerando unicidade. Diferente do que ocorre no trabalho anterior, em *Duplinha* é possível desenroscar a corrente com um simples gesto.

Figura 63 – Yasmin Có, *Duplinha*



Fonte: Elaboração própria, 2022

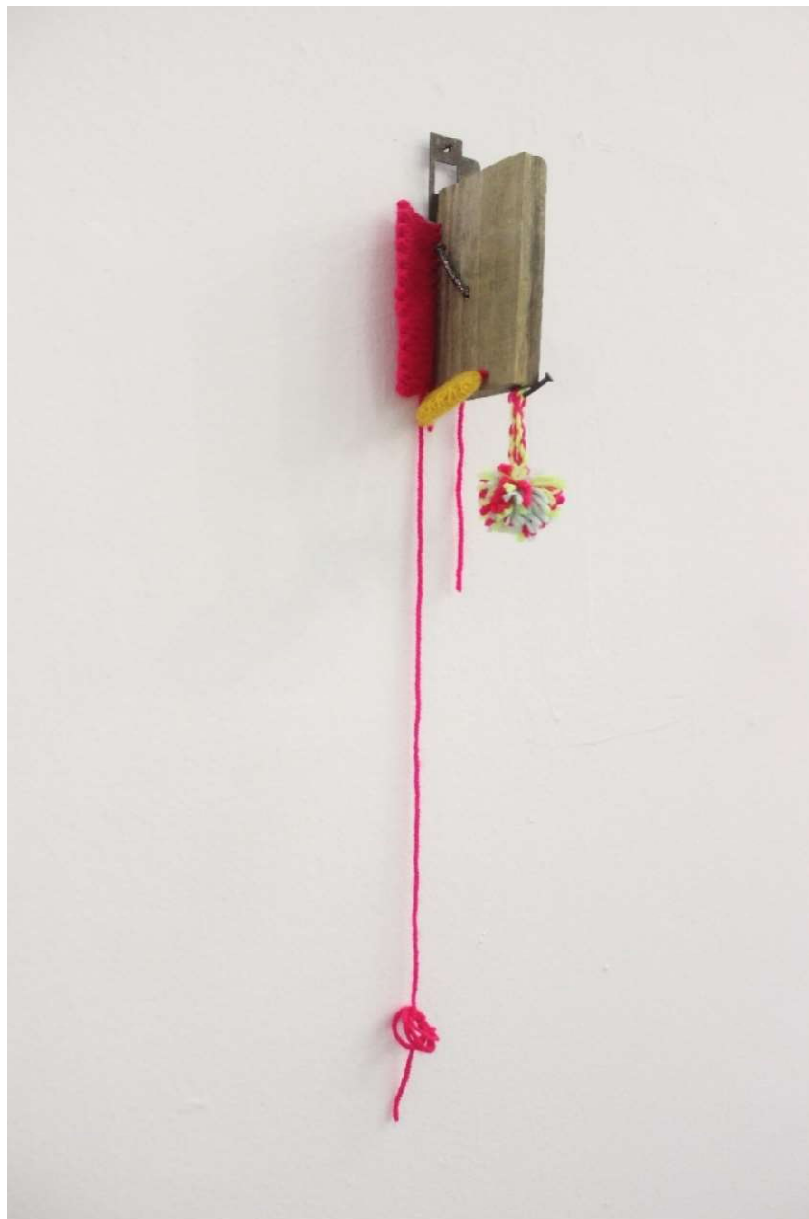
Também no trabalho *Rococó madeira* (figura 64) há algumas variações do aspecto pendurado. A primeira forma de pendurado é o resto de roupa pendurado ao prego, que se apresenta como um tipo de acessório que pode ser colocado e retirado, como uma espécie de brinco ou algo assim. Há também o vergalhão no qual se penduram os pontos do tricô, de modo semelhante ao que ocorre no trabalho *Balacava*. No lado oposto há um tipo de pendurado em vergalhão diferente, em que o componente têxtil encaixado no vergalhão está sempre prestes a escorregar.

Figura 64 - Yasmin Có, *Rococó madeira*



Sobre o aspecto escorrido, enquanto fio que escorre na forma tridimensional da matéria têxtil — como em uma espécie de congelamento ou prolongamento do momento exato do gotejamento de matéria líquida espessa. Este surge como derivação do próprio material têxtil e da técnica utilizados. Isso porque no tricô, no início e na finalização, bem como nas trocas de cores vão sobrando fios que pendem do trabalho. Nesses casos é comum enrolar o fio sobre si mesmo, como no trabalho *Pompom* (figura 65).

Figura 65 – Yasmin Có, *Pompom*



Fonte: Elaboração própria, 2022

Observando essa característica que ia surgindo do próprio fazer optei por incorporá-lo definitivamente aos trabalhos. Sendo assim, é natural que o escorrido apareça na forma de fios que escorrem dos objetos em diversos trabalhos que contêm partes em tricô. Em alguns trabalhos moderadamente, noutros de modo mais acentuado.

Figura 66 - Yasmin Có, *Metal e tricô* (detalhe)



Fonte: Elaboração própria, 2022

Figura 67 - Yasmin Có, *Régua* (detalhe)



Fonte: Elaboração própria, 2025

Para além dos fios, o aspecto escorrido é observado também em trabalhos nos quais não há partes em tricô. Naqueles que contêm restos de roupas muitas vezes também há um escorrimento do trabalho, seja por meio do tecido ainda corpóreo ou por meio de fiapos. Como é o caso de *Rosa* (figura 68), *Tipo bambolê reto* (figura 69) e *Pendurada* (figura 70). Especialmente nestes trabalhos o escorrimento contribui para a percepção de leveza em contraposição ao peso existente nas obras, já que o material têxtil escorrido tende a se movimentar, objetivando nesse movimento espontâneo sua leveza. Mas se por um lado, o escorrido é o elemento que melhor concretiza a parcela de movimento presente nos trabalhos, ao se levantar com a corrente de ar, sair de seu lugar e se enroscar no trabalho vizinho. Por outro lado, também é ele que, contraditoriamente, ao pender para baixo pendurado finge ter adquirido peso sempre que não está em movimento.

Figura 68 – Yasmin Có, *Rosa*



Fonte: Elaboração própria, 2023

Figura 69 – Yasmin Có, *Tipo bambolê reto*



Fonte: Elaboração própria, 2023

Figura 70 – Yasmin Có, *Pendurada* (detalhe)



Fonte: Elaboração própria, 2023

2.3.4. Agulhas, pregos e outras pontas

No conjunto dos trabalhos que compõem a série *Lembrancinhas* observam-se muitos pregos e outras formas pontiagudas. Como já mencionado, os restos de madeira que foram extraídos do telhado da minha casa e acolhidos na produção já ostentavam como joias pregos de tamanhos e espessuras variadas, contorcidos ou eretos, com as pontas voltadas para fora ou com a cabeça saltada. Talvez, parcela do interesse despertado por aqueles restos venha dos pregos que podem ser compreendidos como elementos agregadores que, ao lado dos ornamentos providenciados pela corrosão tornam o objeto ainda mais complexo e expressivo.

Figura 71 – Yasmin Có, *Pontiaguda* (detalhe)



Fonte: Elaboração própria, 2022

Figura 72 – Yasmin C6, *Peludinha*



Fonte: Elaboração própria, 2023

Figura 73 – Yasmin C6, *Duplinha*



Fonte: Elaboração pr6pria, 2022

Pensando o pontiagudo para al6m dos pregos, t6mb6m existem os peda6os de madeira que em algum momento de sua trajet6ria racharam ganhando como que estacas e, ainda, os restos de calha aos quais a pr6pria corros6o t6mb6m deu dentes e pontas. Todos esses elementos, todas essas pontas tem em comum o fato de serem marcas do uso. Nesse sentido, essas pontas n6o deixam de ser registros do percurso

de vida pregresso daqueles objetos que se uniram nos trabalhos. Mas penso que ao assumir o pontiagudo como traço importante de sua estética, os trabalhos estão criando um estilo que lhes é próprio e que de alguma forma traduz sua atitude impertinente, ou ao menos combina com ela.

Figura 74 – Yasmin Có, *Pontiaguda*



Fonte: Elaboração própria, 2022

Figura 75 – Yasmin C6, *Roxa glitterada*



Fonte: Elaboração própria, 2023

Figura 76 – Yasmin C6, *Metal e tric6* (detalhe)



Fonte: Elaboração pr6pria, 2022

Uma última reflexão vai na direção das ferramentas utilizadas na produção dos trabalhos, que também tem como característica serem pontiagudas. Penso nas brocas da furadeira com as quais perfuro metal e madeira, também nas agulhas, da máquina de costura, de mão e de tricô. Indo além, podemos considerar que o próprio furo marca a presença do pontiagudo, pois é sua consequência.

3. Contribuições conceituais para o estudo

3.1. Fraturar

fra·tu·ra

(latim *fractūra*, -ae, estilhaço, fragmento)

Ato ou efeito de fraturar ou de se fraturar.

Fraturamento, quebradura, rompimento, ruptura

(Dicionário Priberam, 2021).

Na semiótica narrativa o termo fratura indica a mudança ou ruptura de isotopia. Sendo isotopia compreendida como “a recorrência de categorias sêmicas, quer sejam estas temáticas (ou abstratas) ou figurativas” (Greimas; Courtés, 1979, p. 246). De modo mais abrangente, isotopia indica a reincidência de um traço recorrente que garante a homogeneidade de um texto. A fratura, portanto, assinala descontinuidade ou desvio.

O conceito de fratura, do modo como é compreendido aqui, foi empregado por Algirdas Julien Greimas (2002/1987) para descrever um grande evento estético, um momento de apreensão estética excepcional. Sendo assim, pode-se dizer que a fratura, enquanto “[...] pontualidade imprevisível, criadora de uma descontinuidade” (p. 32), tem essencialmente dimensão estética e relaciona-se a uma experiência vivida de ruptura, seja da cotidianidade do curso comum da vida, dos espaços, dos lugares dos objetos, de seus usos, etc.

[...] cessando repentinamente de se inclinar umas sobre as outras no sentido de seu uso — e de sua usura —, as coisas, cada uma recaída da sua essência, exibiam todos os seus atributos, existiam por si próprias, inocentemente (Tournier apud Greimas, 2002/1987, p. 30).

O uso do termo fratura surge em *Da imperfeição* (2002/1987) quando Greimas, interessado nos elementos constitutivos da apreensão estética, analisa passagens de obras literárias nas quais são descritos eventos do gênero. As obras analisadas pelo autor são *Sexta-feira ou os limbos do pacífico* de Michel Tournier (1967), *Palomar* de Italo Calvino (1983), *Exercícios ao piano* de Rainer Maria Rilke (1908), *Elogio da sombra* de Tanizaki Junichiro (1933) e *Continuidade dos parques* de Julio Cortazár (1964).

Algo, não se sabe o que, acontece de repente, nem belo, nem bom, nem verdadeiro, mas tudo isso de uma só vez. Nem sequer isso: outra coisa. Cognitivamente inapreensível, esta fratura na vida é, depois, susceptível de todas as interpretações (Greimas, 2002/1987, p. 78).

Na passagem de *Sexta-feira ou os limbos do pacífico* de Michel Tournier (1967), por exemplo, Robinson é retirado de sua cotidianidade por uma apreensão estética excepcional inaugurada pelo ruído de uma última gota que cai na bacia de cobre e revela o silêncio insólito instaurado pela gota seguinte que, recusando-se a cair da clepsidra improvisada, esboça uma inversão do curso do tempo. Robinson, tomado pela inesperada suspensão do tempo vacila e se vê obrigado a se recostar ao alisar da porta. Mais tarde, ao refletir sobre a experiência vivida, a personagem vê no silêncio uma espécie de pausa da ilha inteira que lhe sugere a possibilidade da existência de uma outra ilha menos solitária (Greimas, 2002/1987, p. 29-37).

Em sua análise Greimas (2002/1987) chama atenção para um detalhe. Segundo ele, a representação da outra ilha seria um comentário vagamente filosófico do verdadeiro objeto estético: a gota d'água. Sendo que, ainda segundo Greimas, trata-se na realidade de duas gotas: 1º) aquela que cai no momento esperado e produz o barulho da queda que inaugura a espera pela queda da gota seguinte que não vem, produzindo o silêncio insólito que prefigura o evento; 2º) a gota que se recusa a cair, cuja presença na narrativa é visual e não mais sonora, e que apropriando-se gramaticalmente das funções do sujeito surge enquanto figura do mundo dotada de comportamento. Operando ostensivamente como ator na narrativa, ela “aparece timidamente”, “estica-se”, “adota um perfil piriforme”, “hesita”, e “se desencoraja” (p. 35), “renunciando decididamente a cair” (p. 34).

Interessante notar que nas passagens literárias analisadas por Greimas (2002/1987), a fratura, mudança de isotopia, está relacionada ao objeto estético que se torna sujeito na narrativa, o objeto “se transforma em ator sintático que,

manifestando de tal modo sua ‘pregnância’, avança sobre o sujeito-observador” (p. 41-42), ocorrendo, assim, “[...] a oscilação do sujeito, o estatuto particular do objeto, a relação sensorial entre ambos, a unicidade da experiência” (p. 32). Isso acontece com a gota d’água em Tournier, o seio nu e o olhar em Calvino, o parque ou o aroma de jasmim em Rilke e a obscuridade em Tanizaki. O objeto estético sempre salta, avança, invade, foge. Ele age, atua, é objeto que “[...] invade e ameaça absorver o sujeito” em Rilke (p. 52); ou “se levanta de um salto... se afasta... como se fugisse das insistências molestas de um sátiro” em Calvino (p. 40); e, ainda, em Tanizaki, revela por conta própria todo seu esplendor: “É no próprio instante em que ele penetra na sala que a vela é acesa pela empregada e que se produz a fratura, comparável ao *guizzo* calviniano” (p. 57). E enquanto “[...] objeto do mundo que está aí, irradiando energia e que apenas acidentalmente toca o sujeito” (p. 59), ameaça introduzir-se nele “[...] Pareceu-me que iriam introduzir-se em meus olhos e, sem querer, bati as pálpebras” (p. 57). Em suma, é a coisa transfigurada em ator que golpeia o sujeito e o invade “[...] a invasão do sujeito pelo objeto, uma penetração” (p. 61). Como naquela expressão da língua italiana em que a palavra *cólpo* (golpe) é utilizada para descrever uma emoção intensa, profunda e repentina, suscitada por um evento importante e inesperado: *essere colpito* (ser atingido, ser afetado, ficar impressionado).

Nas palavras de Greimas (2002/1987), em cada um desses eventos extraordinários analisados por ele ocorre “[...] a transformação fundamental da relação entre o sujeito e o objeto, o instantâneo estabelecimento de um novo ‘estado das coisas’” (p. 81). Ao que parece, a transformação fundamental da relação entre sujeito e objeto que culmina no estabelecimento desse novo estado das coisas de que fala Greimas, é a transposição da relação entre sujeito e objeto para uma relação entre sujeito e sujeito, ou seja, em lugar de ser uma relação entre um actante sujeito e um actante objeto, passa-se a uma relação entre dois actantes sujeitos.

Simple desregramento da percepção [...] Ou dispositivo genético particular, que leva alguns a ver as coisas de modo diferente. Para nós, não se trata de estatuir as causalidades, mas sim de descrever um fenômeno de efeitos estranhos, ressonantes (Greimas, 2002/1987, p. 81).

3.2. Inter-agir

[...] nossa tarefa seria mais simples se o modelo que tentamos construir tivesse que se aplicar unicamente às relações entre atores humanos (individuais e

coletivos) e se pudéssemos deixar de lado a questão dos nossos modos de interação com as coisas. Mas o modelo perderia então, a nossos olhos, uma parte essencial de seu interesse. Nosso objetivo é dar conta em termos homogêneos do conjunto dos processos interativos nos quais podemos encontrar-nos realmente comprometidos na experiência vivida de todos os dias (Landowski, 2014, p. 51).

Há, nesse contexto, razões propriamente semióticas para pleitear (sem excesso de ilusão) em favor de uma gramática radicalmente outra, criativa de sentido e de valor em seu princípio mesmo: a do ajustamento ao outro — sob todas as formas de vida (Landowski, 2017, p. 207).

Eric Landowski desenvolve sua teoria sociossemiótica como uma teoria geral do sentido na interação, com o objetivo de dar conta da elucidação das mais variadas situações de emergência do sentido. Dois aspectos são fundamentais na sociossemiótica, o primeiro é que ela pressupõe que o sentido não existe previamente, mas está sempre em construção, se constrói em ato no momento mesmo das interações. Compreendendo-se o sentido como “uma realidade complexa e cambiante à maneira de um ser vivo” (2017, p. 147). O segundo aspecto fundamental é que admite-se que todos os elementos do mundo, até mesmo aqueles “inanimados”, possuem (ou tem potencial para possuir) competência semiótica para participar como actantes sujeitos nas interações e, conseqüentemente, contribuir na criação do sentido.

Isso equivale a admitir [...] que o estatuto actancial de um ator qualquer, isto é, o tipo de competência que lhe será reconhecido, não é dado no plano ontológico mas resulta de uma construção efetuada pelo observador (Landowski, 2014, p. 33).

Por trás desses pressupostos, encontra-se uma “reflexão aberta às inspirações ou às interrogações filosóficas e orientada para o existencial” (Landowski, 2014, p. 12), uma semiótica que, tendo sido desenvolvida por um semioticista “que confessa estar comprometido no que se esconde atrás de seu objeto, a saber, na questão do sentido ou do valor da ‘vida’” (p. 12), deseja abertamente ser uma semiótica do “vivido”.

Landowski (2014), então, motivado pelos “demônios da intuição e do vivido” (p. 12) que também me deslumbram e assombram, empreende seu projeto de compreender como o sentido emerge das situações vividas. Para tanto, o autor parte do exame das esquematizações já existentes na semiótica narrativa de Greimas e as complementa adicionando novos instrumentos de análise e descrição, novos modelos

interacionais. Com a adição dos novos modelos ele dá origem a um metamodelo de ordem mais geral. Esse modelo é constituído por duas constelações, de um lado está a constelação da prudência, composta pelos regimes de interação da *programação* (regime fundado sobre a *regularidade*) e da *manipulação* (regime fundado sobre a *intencionalidade*). Do outro lado localiza-se a constelação da aventura, com os regimes de interação do *acidente* (regime fundado sobre a *aleatoriedade*) e do *ajustamento* (regime fundado sobre a *sensibilidade*). Os regimes “estão ligados, no plano empírico, a distintos tipos de práticas interacionais e, do ponto de vista teórico, a outras tantas problemáticas possíveis da interação” (p. 13). Sendo que os dois primeiros regimes, a programação e a manipulação, são aqueles que já existiam no modelo da semiótica narrativa que precede a sociossemiótica. E os dois últimos regimes, o ajustamento e o acidente, são aqueles que Landowski concebeu, pelo aprofundamento e uma melhor formulação daquilo que já estava sugerido em *Da imperfeição* (Greimas, 2002/1987) acerca do acaso e da sensibilidade.

Embora todos esses regimes de interação possam ser relevantes para se pensar as práticas artísticas, sabendo que elas geralmente comportam “[...] interações um pouco mais arriscadas, pequenas ou grandes aventuras que somente o são na medida em que, precisamente, no início não se sabe até onde podem chegar” (Landowski, 2014, p. 55) e, considerando que do ponto de vista teórico pode-se dizer que a constelação da prudência representa a vida enfadonha, onde todas as coisas já *tem sentido* (e as interações, por sua previsibilidade, são seguras ou possuem risco limitado) e que a constelação da aventura, representa a grande escapatória, onde as coisas ao invés de já terem sentido *fazem sentido* (e as interações, por sua vez, são inseguras ou da ordem do risco puro), são os regimes da constelação da aventura aqueles que mais interessam ao presente estudo. Afinal, parece mais coerente “[...] em lugar da regularidade repetitiva, intentar apreender a dinâmica plástica e vivente das formas sensíveis que fazem sentido e tentar ajustar-se a ela por meio da criação de obras de arte” (Landowski, 2014, p. 90).

Como o termo ajustamento que Landowski (2014) elege para nomear um dos regimes de interação de sua teoria pode gerar interpretações diversas, é importante destacar que o que ele denomina por ajustamento “não consiste nem em adaptar-se unilateralmente a um outro ator, nem, em sentido inverso, em levar esse outro a submeter-se ao primeiro” (p. 48). Uma das características básicas do ajustamento é

que “[...] sob esse regime, nenhum dos atores planeja exatamente, de forma antecipada, aquilo que deverá resultar da interação com seu parceiro” (p. 53), pois, se o “objetivo fundamental dos participantes não consiste aqui, para nenhum deles, em fazer com que o outro realize um programa preestabelecido em detalhe” (p. 53) e “Cada qual busca, antes de tudo, descobrir uma forma de *realização mútua*” (p. 54), é porque, por meio de uma abertura recíproca, eles irão “se ajustar” durante a própria interação. Trata-se, portanto, de um fazer junto. Nas palavras de Landowski, “Estamos lidando agora com uma interação entre iguais, na qual as partes coordenam suas dinâmicas por meio de um *fazer conjunto*” (p. 50).

Nesse sentido, é “em função do que cada um dos participantes encontra e, mais precisamente, sente na maneira de agir de seu parceiro [...] que os princípios da interação emergem pouco a pouco” (Landowski, 2014, p. 48). Sendo que, conforme defende o autor, o que permite aos parceiros em uma interação se ajustarem um ao outro é “uma competência particular [...]: a capacidade de se *sentir* reciprocamente” (p. 50), o que em sociossemiótica denomina-se *competência estésica*. Nisso está o essencial do ajustamento, sentir o sentir do outro e, concomitantemente, fazer o outro sentir o seu sentir. Mas, ainda que o princípio de sensibilidade funde o regime do ajustamento e pressuponha uma mesma competência para os interactantes envolvidos, ao pensar as dinâmicas interativas que ocorrem entre seres humanos e máquinas ou entre seres humanos e outros parceiros do mundo natural, Landowski (2004) opta pela distinção entre dois tipos de sensibilidade, a saber, perceptiva e reativa. A competência perceptiva fica reservada aos sujeitos e aos objetos “inanimados” ele atribui a competência reativa:

Primeiramente, uma sensibilidade no sentido mais usual do termo: a *sensibilidade perceptiva* que nos permite não apenas experimentar pelos sentidos as variações perceptíveis do mundo exterior (ligadas à presença de outros corpos-sujeito ou aos elementos do mundo-objeto) e de sentir as modulações internas que afetam os estados do corpo próprio, mas também interpretar o conjunto dessas soluções de continuidade em termos de sensações diferenciadas que fazem por si mesmas sentido. Em seguida, uma sensibilidade que chamaremos de *sensibilidade reativa*: é aquela que atribuímos, por exemplo, aos toques do teclado de um computador ou ao pedal do acelerador quando dizemos que estão muito e, às vezes, demasiadamente, “sensíveis”. O que se entende por isso é que são construídos de modo tal que reagem muito exatamente, e inclusive rápido demais ao nosso gosto, não ao que “sentem” no sentido precedente do termo (porque desse ponto de vista se entende que não sentem nada), mas aos impulsos mecânicos, elétricos ou outros, aos quais os submetemos (Landowski, 2014, p. 52).

Tendo isso em vista, cabe trazer uma breve comparação entre as interações por manipulação e por ajustamento. Conforme explica Landowski (2014), ambas supõem que o parceiro seja “tratado como um actante sujeito de pleno direito, e não como uma coisa de comportamento estritamente programado. Isso, qualquer que seja sua natureza actorial, humana ou não” (p. 49), esse parceiro pode ser “um animal, um carro ou um avião, uma paisagem, a neve, um exército inimigo, etc.” (p. 49). Então:

Com a manipulação e o ajustamento, e somente nesses dois casos, há verdadeiramente dois sujeitos — sejam dois calculistas capazes de negociar seus respectivos interesses, sejam dois corpos suscetíveis de se harmonizarem entre si — e o que se passa se passa enfim, verdadeiramente *entre eles*, enquanto tais (Landowski, 2014, p. 98).

Mas há também um importante diferencial a ser observado, se no ajustamento “a interação não mais se assentará sobre o fazer crer” (Landowski, 2014, p. 51) como ocorre na manipulação, “mas sobre o fazer sentir” (p. 51). Isso significa que, embora nesses dois regimes de interação os participantes sejam tomados como actantes sujeitos, no regime do ajustamento fala-se “não mais sobre a persuasão, entre inteligências, mas sobre o contágio, entre sensibilidades” (p. 51), ou seja, no ajustamento o que se dá é um “fazer sentir que se deseja para fazer desejar, deixar ver seu próprio medo e, por esse fato mesmo, amedrontar, causar náusea vomitando, acalmar o outro com sua própria calma” (p. 51) e, ainda, “impulsionar — sem empurrar! — só por seu próprio ímpeto, etc” (p. 51). Sendo assim, no ajustamento trata-se de “[...] um contato direto, mais ou menos imediato conforme o caso, entre corpos que sentem e corpos sentidos” (p. 51). Essa distinção importa na medida em que, se por um lado, não se pode ter a pretensão de afirmar que os objetos ou quaisquer outros elementos do mundo natural ajam — como agem manipuladores — com intencionalidade prévia e buscando construir estratégias para nos persuadir a consentir com suas vontades. Simplesmente porque eles, sabidamente, não são dotados de competência cognitiva. Por outro lado, pode-se ao menos declarar que sua ação sobre nós existe, mas na forma do contágio entre sensibilidades. Ainda que no fazer artístico possamos, muitas vezes, nos identificar mais com o “[...] romance do aprendiz de feiticeiro, ou do sábio genial embora louco” (p. 88), citado por Landowski. No qual o tal aprendiz ou sábio, isso tanto faz, “cansado de suas tantas certezas, cria, como escapada para passar da programação ao ajustamento, um artefato sensível, monstro a maneira de Frankenstein” (p. 88) e o artefato “escapa logo ao controle de seu criador (de início somente reativa, sua sensibilidade se transforma

em competência perceptiva autônoma)” (p. 88). Pois, se Charlot de *Tempos Modernos*, também referida por Landowski, segundo ele, gostaria “[...] que as coisas mesmas, programadas como estão, sucumbissem a seus sorrisos por contágio sensível” (p. 63), eu mesma, de modo inverso, tenho a sensação de sucumbir diante dos “sorrisos” das coisas que teimam em fugir à sua programação padrão. Como se estivéssemos, as coisas e eu, em uma interação da ordem da manipulação, na qual:

De bom ou mal grado, um dos parceiros, o sujeito manipulado, concorda com o querer do outro, do manipulador — querer que lhe concerne propriamente e também o interpela, e que fará seu se deixar-se persuadir para aceitar o contrato que lhe é proposto. Depois do qual, se o aceita e, conseqüentemente, se compromete, cumprirá para o outro, e talvez em seu lugar, o programa, a manipulação, o ajustamento ou o ato puramente arriscado que lhe será indicado (Landowski, 2014, p. 97).

No entanto, isso extrapolaria os limites da teoria da qual tratamos aqui. Ainda assim, se como escreve Landowski:

É porque eu decido — eu mesmo ou minha cultura, mas certamente não a natureza — que os homens, diferentemente das coisas, têm um “querer”, que me parece natural os *manipular* (politicamente), dirigindo-me a suas motivações e a suas razões, enquanto que eu não pretenda senão *manobrar* (tecnologicamente) as coisas, jogando com as causas que as determinam enquanto entidades “inanimadas”, quer dizer, “sem alma”. Mas a escolha inversa não é excluída *a priori* (Landowski, 2014, p. 33).

Então, pode-se, eventualmente, permitir-se extrapolar.

3.3. Acidental ou instaurar descontinuidades

Estranho regime de interação, no qual o comportamento do outro — agora, o puro acaso — não dá motivo à interpretação alguma fundada na razão e não oferece garantia alguma no plano prático (Landowski, 2014, p. 72).

Como já mencionado, o acidente estético — a fratura — de Greimas, em *Da imperfeição* (2002/1987), constitui o alicerce dos regimes de sentido e interação propostos por Landowski (2014) na teoria sociossemiótica, são eles o ajustamento e o acidente. O autor justifica que a necessidade da cisão do acidente estético se deu em razão de a fratura, segundo ele, abarcar situações que seriam invariavelmente de ordem eufórica. E que, por isso, sentiu a necessidade de elaborar um regime que pudesse dar conta também das situações de acidente de ordem disfórica. Aqui se faz

necessário abrir um breve parênteses, pois, seguindo a análise de Greimas do *Exercícios ao piano* de Rilke (1908), observa-se uma fratura de ordem disfórica. Sendo que Greimas (2002/1987), em sua análise, faz uso mesmo da palavra disforia: “A disforia final — ela considera que o jasmim a ‘ofende’ [...]” (p. 52). Além disso, ele assinala que a personagem sente irritação: “[...] irritada, ela repudia o perfume do jasmim, metonímia da insistência do parque” (p. 52) e diante da “ofensa” do parque a personagem “[...] interrompe primeiro seus exercícios” (p. 52) e depois “lança um olhar para fora como para recolocar o parque no seu lugar [...]” (p. 52).

Ainda assim, de fato, o conceito de fratura de Greimas costuma ser associado apenas aos acidentes agradáveis. E isso, por si só, já poderia amparar a opção de Landowski pela cisão do acidente estético em dois regimes autônomos. Retomando então o raciocínio de Landowski (2014), se a noção de estesia que a fratura implica deu origem ao regime de ajustamento, com sua elaboração restava a ser estruturada a noção de acidente pura e simples. Assim, com o objetivo de pensar “[...] uma semiótica do acaso e do acidente que não se concentrasse unicamente nos efeitos ‘deslumbrantes’ do inesperado” (p. 73), o sociossemiotista, “[...] desdobrando os dois princípios que Greimas trata sincreticamente — o sensível de um lado, o aleatório, de outro” (p. 73), fez deles “a base de dois novos regimes de sentido e de interação, ao mesmo tempo distintos e autônomos apesar dos laços que os unem” (p. 73).

O essencial sobre o acidente é que ele é descontinuidade, mas isso se constata empiricamente. O acidente simplesmente acontece, sem ser programado e sem que haja por trás dele qualquer tipo de intencionalidade. Independentemente de sua forma de “aparição”, ele apenas surge, provocando uma ruptura que interfere no curso comum das coisas. Contudo, o mais intrigante acerca do acidente parece ser sua falta de sentido e nossa consequente estupefação, perplexidade, incapacidade de reação diante dele. Da perspectiva da sociossemiótica, em casos assim o sentido não é construído dialogicamente, ele “[...] se impõe tão unilateralmente e inopinadamente” (Landowski, 2014, p. 92), que diante da descontinuidade, “o único gesto discursivo possível para aquele que se encontra de repente ‘deslumbrado’ por sua aparição — a ponto de ‘fechar as pálpebras’ — é da ordem da *exclamação*” (p. 92). O autor explica que no plano simbólico, as descontinuidades, ao nos colocarem diante do sem sentido, impossibilitam qualquer compreensão e, por isso mesmo, qualquer margem

de antecipação que possa nos oferecer alguma segurança frente a elas. É desta forma que “elas nos afundam no *absurdo*” (p. 71).

Absurdo que se dá aleatoriamente, pois o princípio fundador do acidente é mesmo a aleatoriedade. Landowski (2014), para enfatizar que: “[...] um acidente não é mais que o efeito do cruzamento inintencional — aleatório — de duas trajetórias” (p. 96), recorre ao exemplo aparentemente banal de uma telha que cai. Ao cair, a telha encontra em seu caminho um passante. Ou será o passante que enquanto caminha encontra uma telha que cai sobre ele? Isso dependerá apenas de ponto de vista. O que interessa aqui é que o acidente ocorre para ambos, como ressalta o autor, “também para a telha, a coincidência com o passante constitui uma calamidade” (p. 96), já que “a presença inopinada do obstáculo a desvia, atrasa sua caída e faz fracassar a realização normal de seu programa, arruinando num golpe o efeito estético de uma curva pura no espaço” (p. 96).

Na construção de seu regime de interação, Landowski (2014), demonstra que o acidente tem muitas facetas: o fenômeno, o azar, a sorte, o acaso. Podendo ser compreendido e vivenciado de muitas formas, ele pode, por exemplo, ser enxergado como “[...] um efeito sem causa que nos libera das coerções da programação” (p. 72) e abre espaço para a fuga daquele “mundo tão ordenado, onde todas as interações são tão bem programadas que, para não cair numa letargia mortal, é necessário, custe o que custar, sair dessa ‘rotina’” (p. 70). Situação encontrada nos textos analisados por Greimas em *Da imperfeição* (2002/1987), em que o acidente, possibilita, a passagem à “uma vida ‘outra’ na qual as relações entre actantes não serão nada seguras mas onde, em contrapartida elas farão sentido” (p. 70). Esta permanece sendo uma perspectiva encantadora, o acidente que conduz ao ajustamento. Em direção semelhante, pode-se ainda no “[...] encontro acidental com o inefável” (p. 92), buscar, ao invés de superá-lo, “[...] assumi-lo como tal, isto é, admitir que existem de fato fenômenos cuja aparição não é explicável por qualquer constante de ordem simbólica” (p. 75), este é um prisma também necessário.

3.4. Mas, para agir, é necessário existir

Ao se debruçar sobre a problemática do Ser e da existência, em *Diferentes modos de existência* (2020/1943), Étienne Souriau se interessa especialmente pelas variações intensivas de existência e pelos modos específicos de existência. Interesse este que, para o autor, implica na possibilidade de “reconhecer na existência tanto as maneiras de ser dos diversos entes quanto as modulações diversas do fato de existir, seus ecos e seus apelos graduais” (p. 19). Como explica David Lapoujade em *As existências mínimas* (2017), o que Souriau pretende em sua investigação é “[...] explorar a variedade dos modos de existência compreendidos entre o ser e o nada, percorrer nuances da existência desde a irrupção fugidia do fenômeno até a existência incerta das realidades virtuais” (p. 21).

Quando aborda a questão dos modos intensivos de existência, ou seja, dos diferentes graus de existência, Souriau (2020/1943) deixa evidente seu posicionamento acerca do assunto:

Como são mais flexíveis, mais nuançados, mais amáveis esses filósofos que reconhecem intermediários entre o ser e o não-ser; para quem o possível, o em-potência, o próprio infinito (como em Aristóteles) apenas se aproximam do ser e constituem o meio entre ele e o não-ser; ou ainda, esses cientistas que, ao estudar uma evolução, discernem nesta, no presente, o futuro já a meio caminho do ser, precisando apenas para emergir, de um pouco de maturação (p. 25).

Souriau (2020/1943) sai em defesa de se reconhecer como existência “[...] o possível, o em-potência, o ‘pronto a emergir’ que estão ao lado do atual, do real e como que vistos em transparência, através dele, em outra ordem de realidade” (p. 26). Isso porque, de acordo com o autor, “Frequentemente, senão sempre, as teorias filosóficas que apresentam graus intensivos de existência não os consideram imanentes a uma existência tomada em si mesma” (p. 33), mas “os fazem surgir de um efeito de perspectiva que os situa entre modos diferentes de existência” (p. 33) e, nesse sentido, Souriau defende que, uma vez que “a intensidade de existência aparece, por assim dizer, apenas como um efeito de perspectiva” (p. 33), uma existência será, evidentemente, considerada fraca ao ser comparada a outra existência que é considerada própria, independente e absoluta em seu modo de existência. No entanto, para o autor, isso não faz de um ser mais existente do que outro.

Uma dor real, referida à essência da dor, será sempre fraca. Mas, considerada ela mesma em si mesma, após essa vacilação existencial, ainda relativa, que lhe advém dessa separação do outro, de sua redução a si mesma, sua força ou fraqueza intrínsecas tornam-se constitutivas. Elas não são mais força ou fraqueza de existência; elas são força ou fraqueza existentes, no interior de uma existência que elas consomam ou perfazem pelo que ela é. Como elementos integrantes ou analisáveis dessa existência, elas não dividem a existência, que resulta apenas da reunião desses elementos em uma mesma presença. A existência não é analisável. Utilizemos outro termo para aqueles que nos parecem ser os elementos de existência. Chamemo-los, por exemplo, de realidade (Souriau, p. 42).

Nesse sentido, Souriau (2020/1943) não fala em existir mais ou existir menos, mas sim em ser mais real ou menos real. É por meio dessa distinção entre existência e realidade que ele irá observar as diversas modulações do fato de existir, com suas nuances, seus ecos e apelos graduais e, também, conceber que uma existência possa conquistar ou ganhar mais realidade.

3.5. Existir manifestamente, fisicamente, ficcionalmente ou virtualmente

De que seres nos encarregaremos em nosso espírito? O conhecimento deverá sacrificar à Verdade populações inteiras de seres, riscadas de toda positividade existencial? Ou deverá, para admiti-las, dividir o mundo em dois, em três? [...] Afinal é de grande consequência para cada um de nós saber se os seres que afirmamos, supomos, sonhamos ou desejamos têm uma existência de sonho ou de realidade e saber, nesse caso, de que realidade se trata; saber que gênero de existência está preparado para recebê-los; presente para sustentá-los ou ausente para aniquilá-los; ou se, ao considerar erradamente um só gênero, nosso pensamento relega ao abandono e nossa vida deserta ricas e vastas possibilidades existenciais (Souriau, 2020/1943, p. 14-15).

Ao pensar os modos específicos de existência, Souriau (2020/1943) distingue quatro status existenciais, sendo eles: os fenômenos, as coisas, os imaginários e os virtuais. Que, em sua definição, participam “por adaptação mútua e acomodação recíproca” (p. 68), cada qual um universo existencial específico. O mundo dos fenômenos para os fenômenos, o cosmos das coisas para as coisas, o reino das ficções para os imaginários e a nuvem dos virtuais para os virtuais, “Quando falamos de ‘ser-no-mundo’ (*être-dans-le-monde*), é preciso entender que falamos de *ser-em-um-certo-mundo* (*être-dans-un-certain-monde*)” (p. 68).

O *fenômeno* é o primeiro modo de existência abordado pelo autor que, parece não o eleger por acaso, “Ele é presença, fulgor, o dado que não se pode rejeitar. Ele

é e se diz pelo que é [...] Ele é sanção existencial, a mais desejada de todas [...] Existência em estado lúcido, esplêndido ou manifesto” (Souriau, 2020/1943, p. 51-52). Souriau vê o fenômeno como o status existencial mais evidente, “Manifesto tanto em sua existência quanto em sua essência (que são inseparáveis), ele é, talvez, o manifesto em si” (p. 51). Em vista disso, segundo o autor, o fenômeno pode ser, por vezes, considerado como uma espécie de modelo ou medida-padrão de existência, no sentido de que ele existe em si e por si mesmo, “Só o concebemos bem em seu teor propriamente existencial quando o sentimos sustentando e afirmando por si mesmo aquilo que pode se apoiar e se consolidar nele, com ele e por ele” (p. 59). Em outras palavras, diferentemente do que pode ocorrer frente a outras modalidades existenciais, o status fenomênico não suscita qualquer dúvida acerca de sua existência, pois nele ela é incontestável. De fato, com sua aparição o fenômeno certamente pode produzir fraturas bem menos sutis do que aquelas observadas nas passagens literárias analisadas por Greimas e há de se convir que qualquer existência que seja capaz de se apresentar com a impetuosidade de um raio irá parecer a mais vivaz.

Considerando isso, é possível que tendencialmente espere-se encontrar no contato com tantas outras existências também algo semelhante a essa vivacidade impetuosa — tão evidente — emanada pelo fenômeno. Representação da existência inequívoca, facilmente identificável. Ocorre que nem todas as existências gritam em explosão para serem assim tão facilmente apreendidas, ou melhor, legitimadas. Muitas apenas sussurram enquanto eclodem quase que discretamente. Souriau (2020 /1943) sem dúvida sabia disso, mas o perigo da sugestão de uma medida-padrão é sempre o mesmo para qualquer tipo de existência. Como o autor mesmo escreve, “a existência é cada um dos modos de existência. Cada modo é, por si só, uma arte de existir” (p. 49)

Já a existência coisal, ou seja, os “[...] seres físicos ou psíquicos, animados ou inanimados” (p. 62), é definida em Souriau (2020/1943) como a presença possessiva de si mesmo, isto é, a presença indiferente à situação aqui ou ali em um universo estendido e ordenado segundo o espaço e o tempo. A *coisa* permanece numericamente una e idêntica em suas diversas aparições. Trata-se do eu presente a si próprio e isso se aplica às “[...] diferentes especificidades ônticas” (p. 64), sejam elas “[...] as entidades racionais, os seres vivos, as coisas físicas, etc”. (p. 64). Nessa

perspectiva, é possível que uma coisa mude de aparência, mas as alterações desse ser precisam sempre apresentar uma sequência lógica. Da mesma forma, ela não pode estar presente em dois lugares ao mesmo tempo, pois, segundo Souriau, é característica das coisidades viventes que suas aparições obedeçam a certa ordem, “Sua ubiquidade é restrita à ordem *chronal*” (p. 65). Tal descrição da existência coisal faz lembrar o corpo *tópico* de Foucault:

Do lugar que Proust ocupa, docemente, ansiosamente, sempre e a cada vez que desperta, deste lugar, se meus olhos estiverem abertos, não posso mais escapar. Não que ele me paralise — pois, afinal, posso não apenas mover-me e remover-me, como posso também “*movê-lo*”, “*removê-lo*”, muda-lo de localização — apenas isto: não posso deslocar-me sem ele; não posso deixá-lo lá onde ele está para ir-me a outro lugar. Posso até ir ao fim do mundo, posso, de manhã, sob as cobertas, encolher-me, fazer-me tão pequeno quanto possível, posso deixar-me derreter na praia, sob o sol, e ele estará sempre comigo onde eu estiver. Está aqui, irreparavelmente, jamais em outro lugar. Meu corpo é o contrário de uma utopia, é o que jamais se encontra sob outro céu, lugar absoluto, pequeno fragmento de espaço com o qual, no sentido estrito, faço corpo (Foucault, 2013/1966, p. 7).

Ainda que a existência do corpo próprio não seja simplesmente corporal e física, mas seja, “sobretudo, a expressão da obrigação de uma existência psíquica constrangida a seguir sempre um corpo em suas aventuras terrestres” (Souriau, 2020/1943, p. 73), como bem descreve Foucault na passagem acima. Ainda assim, ao menos nas páginas de Souriau, o ser humano, inevitavelmente corpo e, por isso, concreto como as demais coisas físicas, com elas compartilha um mesmo status existencial. Independentemente dessas outras entidades físicas também possuírem ou não uma existência psíquica indissociável de sua dimensão corpórea. Em Souriau, não há distinção nesse sentido, tudo aquilo que existe fisicamente habita o cosmos das coisas.

Mas há também aquelas entidades frágeis e inconsistentes, cujas características intrínsecas tornam “tão diferentes dos corpos que podemos hesitar em lhes conceder uma maneira qualquer de existir” (Souriau, 2020/1943, p. 74), ainda que nós mesmos tenhamos “corpos fictícios nos sonhos e nos devaneios, corpos compreendidos em cosmicidades ilusórias” (p. 74). Pois bem, Souriau também reserva em sua teoria um status existencial próprio para acolher essa classe vasta de existentes. Fantasmas, quimeras, monstros, os seres de imaginação, de sonho e de ficção em geral que, para o autor, existem e se fazem presentes por meio de nosso desejo, preocupação, medo, esperança, fantasia e diversão. Esse é o modo de existir dos *imaginários*, a existência solitudinária. Uma existência que têm como base de

sustentação a solicitude do outro (p. 76-78). O que, para o autor, não significa que esses seres devam ser considerados como simplesmente sustentados pelo pensamento, já que, segundo ele, isso implicaria em “considerar o pensamento como capaz de decretar seres dependendo totalmente dele, arbitrariamente e de maneira incondicional” (p. 75). Ocorre que, na perspectiva de Souriau, para existir, esses seres se valem não apenas da faculdade da imaginação que a eles seja racionalmente dedicada, mas também das emoções neles investidas e (porque não?), por eles suscitadas.

Outro ponto importante é que Souriau parece enfrentar um impasse quanto à possibilidade de afirmação dos imaginários como modo de existência, pois, se só existe aquilo que à sua maneira têm um existir positivo e, como pontua o autor, no caso dos imaginários não é possível “caracterizá-los existencialmente, porque, como representação, eles não correspondem a objetos ou a corpos” (p. 75), esses “seres expulsos uns após os outros de todos os cosmos ônticos controlados e condicionados” (p. 75) teriam a positividade necessária? Souriau afirma que de certa forma eles têm positividade. No sentido de que esse mundo, o reino dos imaginários, tende a assumir uma existência que se supõe compartilhada com outros indivíduos semelhantes, uma existência social, e por fim, bem positiva. E, ainda que, por um lado, se deva assumir que “em seu outro limite, esse mundo se dissipa e se desgasta” (p. 76) e, que, “Desse lado fantasmal, não há nenhuma lógica de aparição, nenhuma lei de identidade” (p. 76), por outro lado, os imaginários “compõem um tipo de grande cosmos literário e artístico, no qual certos personagens-tipo têm uma existência inumerável e, entretanto, essencial e idêntica” (p. 76), que os faz ganhar em realidade. Nessa perspectiva, Souriau toma como exemplo as pesquisas concretas já empreendidas por artistas, sobre a anatomia do anjo, do centauro e do fauno. E complementa:

Se a poesia, como arte e ramo técnico da literatura, apresenta, com tanta solidez quanto poderiam fazê-lo um romance ou um quadro [...] não tem ela, em suas beiradas, vagas aparições, percebidas por um instante correndo através da mata fechada do poético, e que fazem estremecer bruscamente o pensamento sem poderem ser acomodadas em um mundo estável, definido, fechado e sólido como um parque cercado por muros? (p. 77).

Enquanto os imaginários, apesar de serem sustentados por outra existência, ainda mantêm certa matéria positiva. A mesma matéria dos sonhos, diz Souriau (2020/1943). Os *virtuais*, por sua vez, são uma existência sem matéria alguma. Nas palavras de Souriau: “Uma existência talhada numa matéria de puro nada [...] tal é a

existência virtual” (p. 81). O que não deve ser confundido com inexistência ou vazio. Existir de maneira desmaterializada não apenas é existir, mas, no caso dos virtuais, significa existir de modo fecundo.

Uma quantidade de esboços, de começos, de indicações interrompidas desenha, em torno a uma realidade íntima e cambiante, todo um jogo caleidoscópico de seres ou de monumentalidades que nunca existirão; que não têm realidade outra que a de ser antecipada ou hipoteticamente condicionados, determinados às vezes, com uma precisão perfeita, em sua matéria de nada. Modo de existência particularmente rico de uma multiplicidade de presenças que são ausências (Souriau, p. 82).

Diferentemente dos imaginários, os virtuais não se consumam em representação, visão ou sonho. Também não são mera possibilidade ou intenção, como se poderia supor, mas uma outra coisa. Segundo Souriau (2020/1943), o que constitui e define o virtual é que ele precisa de um ponto de apoio: a garra do leão a partir da qual se virtualiza o animal inteiro; a ponte quebrada a partir da qual se desenha virtualmente a curva do arco interrompido; a curva das ogivas interrompidas, no alto das colunas, que desenha no nada a pedra angular ausente; a curva incoativa do arabesco a partir da qual se constitui o arabesco inteiro; também a ponte que ninguém pensa em construir mas para a qual todos os materiais estão ali e cuja natureza, alcance e forma já estão virtualmente determinados como única solução de um problema ainda ignorado. Em suma, para Souriau, o virtual “é um condicionamento condicionado, esteado em um fragmento de realidade estranho a seu próprio ser e que é como que sua fórmula evocatória” (Souriau, p. 83-84). É um gênero de realidade que acolhe em sua nuvem o em-potência, o pronto a emergir, os começos e também os inacabamentos. O virtual é expectativa ou exigência de realização que já existe enquanto tal, mesmo que nunca venha a se realizar noutro plano de existência.

A essa altura é importante destacar que observar os modos de existência assim descritos em separado não significa supor que o mundo e os existentes se coloquem cada qual em um lugar determinado e ali permaneçam de modo fixo ou isolado. Souriau (2020/1943) concebe a possibilidade da “combinação complexa que coloca em relação diferentes modos distintos de existência” (p. 48), o que ele chamará de existência plurimodal. Considerando isso, pensemos, por exemplo, no fenômeno *Fata Morgana*, comum no Estreito de Messina, entre Calabria e Sicília. Trata-se de uma forma de miragem superior que se manifesta por meio de um efeito óptico no qual navios (ilhas ou outras coisas) parecem flutuar acima da linha do horizonte, aparecendo, na maioria das vezes, como uma estrutura intrincada de imagens

alinhadas e invertidas sobrepostas, criando uma imagem de aparência arquitetônica, um tipo de prédio de luz. *Fata Morgana* é, sem dúvida, um fenômeno que se apresenta apenas em condições atmosféricas muito específicas, mas tal fenômeno só se faz ver pelo objeto de existência material, que, por sua vez, está altamente ligado a existência virtual, uma vez que faz ver outras nuances da existência do navio ao horizonte. Por fim, esse fenômeno também possui existência imaginária, pois leva o nome de uma figura lendária que seria responsável por materializar os edifícios fantásticos aos olhos daqueles a quem ela desejasse confundir.

Além de salientar que os diferentes modos de existência possam coexistir num segundo grau, na forma de uma existência plurimodal. Souriau (2020/1943), ao construir seu inventário dos modos de existência preocupa-se também com os “[...] modos de existência ainda inominados e inexplorados, a serem descobertos para se instaurar certas coisas, que serão letra morta enquanto esse modo não tiver sido inventado, inovado” (p. 113) e, atentando-se em não reduzir os modos de existência aos já identificados, em não unificá-los ou totalizá-los, agrupando forçosamente todos os modos de existência nos grupos já conhecidos e reconhecíveis, ressalta que “[...] o quadro das especificidades existenciais é, e deve permanecer, aberto, isto é, incompleto, no sentido de que deixa espaço seja ao desconhecido, seja ao ainda ininventado e irrealizado...” (p. 116).

3.6. Ser mais

Sonhei comigo, melhor que eu mesmo, mais sublime. Entretanto era eu; eu mais real. Esse eu sublime era um ser de verdade ou de ilusão? De vida objetiva transcendente ou de vida psíquica contingente e subjetiva? [...] E de que maneira serei mais sábio e mais positivo? Dizendo que isso não existe? Ou me apegando a isso para viver? (Souriau, 2020/1943, p. 14).

Souriau (2020/1943), fala de uma “maestria” existencial que sobre-existe ao ser como uma espécie de potencialidade a ser concretizada. Intuo que posso ser mais e entrevejo acima de mim um halo de demandas por realização que constituem esse ser mais pleno que posso me tornar. Ali, no plano da sobre-existência, diferentes modos (físico, virtual, psíquico, etc.) podem sobre-existir aos diversos existentes,

fazendo convergir intenções ou postulados de realização. Considerando esse ponto de vista, a forma que existe virtualmente ao lado do barro que existe fisicamente, propõem sobre-existencialmente o artefato que reúne todos os aspectos necessários para que ambas existências juntas alcancem seu máximo possível em termos de realização. Assim, acima desses dois seres que existem em separado para a sobre-existência que os une em um ser único, mais pleno que ambos, “não num simples agregado, mas em uma superação da sua dualidade, sem subversão, entretanto, nem aniquilação de suas existências específicas” (p. 123). Contudo, para que se alcance tal objetivo, essa sobre-existência precisará ser progressivamente instaurada, ou seja, ser trazida pouco a pouco para o plano mais concreto da existência, puxada de lá do plano sobre-existencial para o plano existencial propriamente dito.

Para Souriau (2020/1943), é evidente que “cada um de nós é o esboço de um ser melhor, mais belo, maior, mais intenso, mais realizado e que, entretanto, ele mesmo é ‘Ser a realizar’” (p. 158). Essa incompletude existencial intrínseca que demanda ao ser o esforço de sua própria realização, faz com que a existência não dependa apenas de uma esperança, mas exija “um fazer, uma ação instauradora” (p. 159). Nesse sentido “[...] para existir é necessário agir” (p. 48). Entretanto, como observa o autor, “Certas coisas [...] não possuem acesso à existência por si mesmas. Para que sejam, é necessário que o ser humano a elas se devote” (p. 49). Logo, é possível “também, existir pela força de outrem” (p. 49). Considerando isso, uma existência tanto pode instaurar-se, como ser instaurada. O que, no fim, será um detalhe de menor importância se, por meio do processo de sua instauração, se realizar a “satisfação de um apelo, de um desejo indefinido e em si amorfo” (p. 151), partilhado entre “Formas que buscam a sua matéria e matérias que buscam suas formas” (p. 151).

Refletir acerca da instauração de um ser pela força de outrem, leva Souriau (2020/1943) a pensar o processo da produção artística ou, mais especificamente, a instauração da obra a se fazer. Ao autor, “parece absolutamente certo que é no exercício do fazer, tal como o agente instaurador [artista] o pratica e o sente, que reside a única experiência íntima, imediata e direta” (p. 166) capaz de traduzir um tipo de experiência cuja relação com o problema dos modos de existência é evidente.

A instauração artística é, para Souriau (2020/1943), um processo no qual, por meio de liberdade, eficácia e errabilidade pessoal, o instaurador pode “fazer com que

um ser conquiste uma presença concreta tão plena quanto possível” (p. 166). Mas, ao contrário do que o termo liberdade possa sugerir, o processo de instauração artística não envolve nenhuma liberação do instaurador em relação aos anseios próprios da obra a ser instaurada. Na realidade, é o próprio ser quem irá determinar as condições de sua existência. Nesse sentido, como explica Souriau:

Instaurar é seguir uma via. Determinamos o ser por vir explorando sua via. O ser em eclosão demanda sua própria existência. Em tudo isso, o agente tem que se inclinar diante da vontade própria da obra, adivinhar essa vontade, abdicar de si mesmo em favor do ser autônomo que ele busca promover de acordo com seu direito próprio à existência (p. 172-173).

Isso significa afirmar que “cara a cara com a obra não estamos sozinhos” (Souriau, 2020/1943, p. 181). Trata-se de um diálogo “em que a obra nos interroga, nos interpela, [...] nos guia e nos conduz [...] exploramos com ela e para ela os caminhos que a levam a sua presença concreta final” (p. 181). Sendo assim, como bem observa Souriau, “Nesse diálogo entre o ser humano e a obra, uma das presenças mais marcantes da obra a fazer é o fato de que ela coloca e sustém uma *situação questionadora*” (p. 176). E ao se envolver nessa situação questionadora, o artista-instaurador precisa “responder, sem parar, em uma lenta ou rápida progressão, às questões lançadas renovadamente pela esfinge: ‘adivinha ou será devorado’” (p. 169). É aí que deve residir a eficácia do instaurador, pois, a depender de suas respostas “o que floresce ou perece é a obra; é ela que progride ou é devorada” (p. 169) e sabemos bem que “a ação da obra sobre o ser humano nunca nos diz: ‘eis o que sou, eis o que devo ser, modelo que você precisa apenas copiar’”, mas concerne a um tipo de “Diálogo mudo no qual a obra, enigmática, quase irônica, parece dizer: ‘e agora, o que você vai fazer? Com que ação você vai me promover ou me deteriorar?’” (p. 173). Talvez por isso Souriau insista na ideia de que “enquanto estiver sendo executada, a obra está em perigo. A cada momento, a cada ato do artista, ou melhor, de cada ato do artista, a obra de arte pode viver ou morrer” (p. 169). E se a vida da obra depende de nós e, por isso, seu processo de instauração exige a “Ágil coreografia do improvisador que percebe e resolve, em um mesmo instante, os problemas que lhe coloca o avançar apressado da obra” (p. 169), então, o que se dá pode ser compreendido como uma espécie de “exploração do ser humano pela obra” (p. 176).

Nos sentimos concernidos. E essa é a própria experiência do apelo da obra. É por meio desse apelo que ela nos explora. E se o que estou dizendo tem a ver, talvez, com algumas das minhas superstições pessoais, creio que, mesmo que

vocês recusem a ideia de que a obra é uma pessoa, não poderão recusar pelo menos a ideia de que ela é em relação a nós, quando completa, um ser autônomo; autônomo de fato e por destinação. Um ser, entretanto, alimentado enquanto se completa e para que se complete com tudo aquilo que há de melhor em nós (Souriau, 2020/1943, p. 177).

No trecho acima nota-se um detalhe importante, Souriau (2020/1943) menciona a ideia de que a obra é uma pessoa. Ele o faz precisamente quando associa a instauração artística à uma espécie de drama, que especifica como sendo um drama de três personagens: “De um lado, a obra a fazer, ainda virtual e no limbo; de outro, a obra no modo de presença concreta em que ela se realiza” (p. 170) e “responsável por tudo isso, temos o ser humano, que, por meio de seus atos, tenta realizar a misteriosa irrupção do ser cuja responsabilidade assumiu” (p. 170). Ele escreve, ainda:

Sou, portanto, levado, nesse drama de três personagens, a falar da obra a fazer como sendo uma personagem. Quase ousaria dizer uma pessoa, mas temo que sentir, tão forte quanto sinto, esse caráter de pessoa que tem a obra a fazer seja um pouco uma de minhas superstições. Em todo caso, essa dualidade da obra que está no limbo e da obra que já está mais ou menos esculpida, escrita, traçada sob os olhos ou nas almas dos homens, essa dualidade me parece essencial para a problemática da instauração sob suas formas mais importantes e em todos os domínios (p. 170).

Nesse sentido, ainda que Souriau (2020/1943) procure, como ele mesmo afirma, explicar de modo mais “técnico” essa coisa tão forte que ele sente em relação a obra a se fazer, dizendo que “a obra a fazer tem certa forma. Uma forma acompanhada de uma sorte de halo de esperança e de maravilhamento, cujo reflexo é para nós como um norte” (p. 171). Ainda assim, o autor não deixa de falar “das obras a fazer como de seres reais” (p. 162) ao defender que qualquer ser físico, uma mesa, uma montanha, uma onda ou uma pedra, “é como que duplicado acima de si mesmo por imagens cada vez mais sublimes de si” (p. 162). E, da mesma forma que ocorre com as pessoas, esses seres reais que já possuem existência suficiente em um dado modo de existência, permanecem apenas esboçados quando se pensa nas realizações que ainda podem alcançar.

Contudo, há um ponto no qual será necessário discordar de Souriau (2020/1943), pois, ele acredita que a virtualidade do ser desaparece quando a obra é concluída. Sabemos, enquanto artistas e também como espectadores, que a obra concluída, apesar de materializada permanece um ser também virtual. Penso em Arthur Bispo do Rosario que em sua missão de inventariar os objetos do mundo descreve em palavras-escritas-bordadas as características e os modos de uso de

diversos itens do vestuário, como em sua obra *Atenção: veneno* (s. d.), em que se lê: “10.036 bolsa de plástico 26 por 20 larga deve carregar no ombro menina moça” ou “10.015 bolsa para menina moça carregar seu pertence”. Na obra concluída o que se vê são placas em tecido com palavras bordadas que estão organizadas em uma vitrine de madeira, mas quando leio “10.015 bolsa para menina moça carregar seu pertence” a existência virtual da obra me faz ver aquilo que não está diante de mim como existência concreta. Visualizo a menina moça que carrega a bolsa, a bolsa me dá seu modelo, material, cor e os pertences que carrega, também sou surpreendida pela imagem das 10.015 bolsas reunidas em um mesmo local e, depois, das 10.015 bolsas sendo usadas por 10.015 meninas moças que caminham numa mesma direção. Tudo isso acontece sem que eu precise fazer qualquer esforço de imaginação. Sabemos, além disso, que a existência virtual que a obra me mostra é certamente diferente daquela que a mesma obra mostra para qualquer outra pessoa que a venha confrontar, inclusive seu autor. Neste ponto Souriau se equivoca, a obra ao ser concluída se enriquece em virtualidade e não o contrário. Ela vê aumentar acima de si mesma a nuvem de possibilidades a cada novo contato.

3.7. Ter vontade

Enquanto dormimos, a rainha das vontades, com um colar de estrelas extintas, envolve-se na escolha da cor do tempo. Assim os raros estados intermédios da vida assumem por si uma importância sem igual (Breton, 2024/1924, p. 120).

Durante o desenvolvimento desta pesquisa foi publicado no Brasil um livro intitulado *A vontade das coisas: o animismo e os objetos* (David-Menárd, 2022). Coincidentemente, *Vontade das coisas* havia sido o título do texto curatorial que a artista plástica e pesquisadora Luah Souza escreveu para minha primeira exposição individual, que aconteceu no Complexo Cultural da Fundação Nacional de Artes (Funarte), em São Paulo. O título do texto de Luah Souza (2023) surgiu a partir de nossas conversas de ateliê acerca das indagações e motivações que circundam tanto minha prática artística, quanto a presente pesquisa. Pouco tempo após a mencionada exposição tomei conhecimento do livro de Monique David-Menárd (2022) e a evidente semelhança entre os títulos tornou sua leitura inevitável.

Inicialmente, já existe um ponto de atenção: o título da publicação original em francês é *La Vie sociale des choses: L'Animisme et les objets* (2020), ou seja, *A vida social das coisas: o animismo e os objetos*. Pois bem, vida social das coisas expressa sentido consideravelmente diferente de vontade das coisas. Precisamente, ao contrário do que o título da edição em português possa sugerir, David-Menárd (2022) não demonstra interesse pela vontade propriamente dita das coisas, ou seja, por um certo tipo de vontade que possa ser expressa por entes inanimados como, por exemplo, os objetos. Diferentemente disso, ela afirma que seu interesse se volta ao papel do objeto como *mediador* de relações sociais, chegando a fazer uso do termo “objetos sociais”. Além disso, em diversos momentos do texto a autora salienta que aquilo que entende por coisa ou por objeto é, na realidade, a propriedade: “Ser proprietário é afirmar que uma coisa é minha: heterogênea a uma vontade da qual é desprovida, a coisa é, todavia, aquilo com que a vontade se identifica” (p. 89). Aqui, portanto, fica suficientemente claro que, em David-Menárd, não se trata da vontade das coisas, mas sim de coisas com as quais a vontade do ser humano (proprietário de coisas) se identifica.

Mesmo quando se debruça sobre exemplos extraídos de estudos antropológicos, David-Menárd (2022) o faz em busca de demonstrar que os objetos operam como *intermediadores* na transmissão de funções sociais herdadas, seja por filiação, gênero ou pertencimento cultural. Ela escreve: “[...] minha pesquisa versa sobre a opacidade dos objetos na sexualidade e nas formas sociais da propriedade” (p. 212). Nesse sentido, a autora defende que os objetos, que para ela parecem ser por definição “[...] opacos no sentido de que articulam dimensões heterogêneas da vida social e política” (p. 139), ao figurarem como materialização do irrepresentável em atos ritualísticos, seriam “[...] os obstáculos à transparência nos cruzamentos que constroem a vida social” (p.133).

Já no texto curatorial de Luah Souza (2023), a respeito de minha produção, apreende-se um sentido bastante distinto. Ela escreve: “Seu gesto de reunir esses pedacinhos é movido por aquilo que percebe neles como um ‘se mostrar’ espontâneo, repentino, um relance da vontade íntima de cada coisa”, e mais adiante: “[...] retalhos que entende como sendo, de certa forma, vivos e detentores de vontades”.

Quando penso nisso que Luah Souza traduz em sua escrita como um “se mostrar” e que pode-se considerar como a expressão de uma vontade por parte das

coisas, o faço em sentido muito próximo àquele encontrado nas demais teorias abordadas neste capítulo. Penso no objeto que salta em direção ao sujeito, de que fala Greimas (1987) e, por extensão, num tipo de linguagem “[...] com a qual não somente as obras de arte mas também os objetos do mundo natural nos ‘falam de outro modo’” (Landowski, 2017, p. 196). Modo este que, como afirma Landowski, não passa “através do filtro das línguas naturais e das grades culturais que temos aprendido a projetar sobre eles para lê-los reconhecendo neles ‘objetos nomeáveis’” (p. 196). Penso, ainda, na sensação de que a obra a fazer tem uma “presença de pessoa”, que Souriau (2020/1943), ainda que com alguma precaução, admite sentir. É nesse modo de agir do objeto que parece sair do lugar que reservamos a eles no mundo — lugar de uso, utilidade e inação — que penso quando afirmo que eles têm um certo tipo de vontade.

3.8. Ser impertinente

Impertinência

Caráter do que é impertinente.

Coisa que não pertence ao assunto.

Coisa que incomoda ou molesta.

(Dicionário Priberam, 2025).

impertinente

(latim *impertinens*, *entis*, *im-* “não”, *pertinens*, *entis* “pertinência, pertinente”)

Que é inadequado.

Que age sem pertinência.

Que não pode ou não consegue ser pertinente.

Sem pertinência.

(Dicionário Online de Português Dicio, 2025).

Embora no primeiro momento em que pensei a impertinência do objeto o tenha feito de modo bastante intuitivo, traçando associações espontâneas. Curiosamente, durante uma das muitas leituras de Eric Landowski feitas ao longo da presente pesquisa, em uma passagem na qual o autor tratava da “negação inventiva”, me

deparei com o seguinte: “[...] trata-se para ele de realizar seu ser (tal como se desenha no momento a seu ver) a despeito do parecer social e, se for necessário, contra ele” (2017, p. 134) e logo na sequência “Ao mesmo tempo que uma forma entre outras do ‘erguer o olhar’, o *beau geste* é talvez a forma mais exemplar da impertinência” (2017, p. 134). Ali estava a impertinência aparecendo de modo fortuito. Na nota de rodapé o indicativo de um livro em língua italiana intitulado *Impertinenze* (2010) (Impertinências), organizado por Giulia Ceriani juntamente com o próprio Eric Landowski.

Parte dos artigos apresentados no livro em questão foram também publicados pela revista francesa *Actes Sémiotiques*, em um dossiê denominado *Pertinente impertinence* (2013) (Impertinência pertinente). Em *Impertinenze* (2010) e *Pertinente impertinence* (2013), os semioticistas se interessam tanto pela impertinência enquanto termo, quanto como comportamento ou ato: “A impertinência representa [...] uma área conceitual que nos interessa por duas razões: semântica e sociorelacional, textual e contextual ao mesmo tempo, se é que as duas dimensões poderiam ser artificialmente separadas”⁵ (Ceriani, 2013, p. 2). Seja como for, de modo geral, observa-se que os autores colocam em questão as conotações negativas comumente associadas a impertinência e propõem dela uma leitura mais propositiva na qual seja tomada como uma ruptura não negativa.

Eric Landowski faz uma importante distinção entre a impertinência e um de seus sinônimos, a insolência. Em *Plaidoyer pour l'impertinence* (2013) (Apelo à impertinência), o autor descreve características dos comportamentos impertinente e insolente que delineiam dois indivíduos sociais bastante diferentes. Em sua análise Landowski propõe uma formulação na qual demonstrar respeito por quem ou o que é digno dele seria *deferência*; não demonstrar respeito ou demonstrar desrespeito por quem ou o que é digno dele seria *insolência*; demonstrar respeito por aquilo ou o que se pensa o merecer seria *complacência*; não demonstrar respeito por aquilo que se considera não o merecer seria *impertinência*. Nesse sentido, a insolência, enquanto recusa de uma atitude de deferência àquele ou àquilo que seria digno de respeito “constitui a forma viciosa do desrespeito”⁶ (p. 2). Enquanto a impertinência, pelo

⁵ Do original: “L’impertinenza rappresenta dunque un’area concettuale che ci interessa per un doppio ordine di ragioni, semantico e socio-relazionale, testuale e contestuale al contempo, se mai le due dimensioni potessero essere artificialmente scisse”.

⁶ Do original: “constitue la forme vicieuse de l’irrespect”.

contrário, “Embora muitos a considerem uma falta feia, representa a forma virtuosa como recusa de uma ‘complacência’ moralmente suspeita”⁷ (p. 2). Landowski, assim, declara que estamos diante de dois opostos, de um lado a insolência, “uma simples excentricidade, um ato de provocação gratuita, uma busca por uma ‘originalidade’ e um ‘inusitado’ que não levam a lugar nenhum”⁸ (p. 2), do outro lado, “a atitude crítica do impertinente oferece uma contrapartida positiva. Uma transgressão cometida em nome de outra relevância, visa à afirmação de um novo significado”⁹ (p. 2) e, como também ver-se-á em Ceriani (2013), aqui o autor percebe na impertinência uma negação construtiva.

Ao contrário do insolente, se o impertinente causa um escândalo, não é culpa sua e, sobretudo, não é em vão. Pelo contrário, é quase contra a sua vontade e é para o benefício de todos. Porque mesmo que se verificasse que, em última análise, fundamentalmente, ele não estava certo, ao assumir o risco intelectual e social de contradizer uma palavra que se impõe como autoridade absoluta e pensamento único, ele apenas teria cedido a uma exigência de ordem infinitamente superior, porque condiciona a produção de todo o conhecimento: ousar olhar o mundo sob outro ângulo¹⁰ (Landowski, 2013, p. 6).

Em vista disso, Landowski defende que enquanto o insolente se esforça para chamar atenção apenas para impressionar a plateia. O impertinente questiona seriamente as verdades absolutas e os enunciadores da Verdade em si.

[...] para os impertinentes, finalmente, a verdade ainda está e sempre está em outro lugar. Nem numa palavra estabelecida à qual se adere por ser a do sistema do qual se é produto, nem numa doxa à qual se adere por interesse, e nem na expressão de uma suposta originalidade pessoal. Simplesmente do lado das *próprias coisas*, da “verdade” do que elas são, mesmo que seja provisoriamente (ou talvez para sempre) ilusória¹¹ (Landowski, 2013, p. 7).

Tal aspecto indagador que se identifica no indivíduo impertinente faz com que o autor o associe a figura do pesquisador “Um descobridor ou inventor, em vez de um

⁷ Do original: “bien que beaucoup la considèrent comme un vilain défaut, en représente la forme vertueuse en tant que refus d’une « complaisance » moralement suspecte”.

⁸ Do original: “simple excentricité, acte de provocation gratuite, recherche d’une « originalité » et d’un « insolite » qui ne mènent à rien”.

⁹ Do original: “l’attitude critique de l’impertinent offre une contrepartie positive”.

¹⁰ Do original: “Contrairement à l’insolent, si l’impertinent fait scandale, ce n’est donc pas de sa faute, et surtout, ce n’est pas pour rien. Au contraire, c’est presque à son corps défendant, et c’est pour le profit de tous. Car même s’il s’avérait que finalement, sur le fond, il n’ait pas raison, en prenant le risque à la fois intellectuel et social de contredire une parole qui s’érige en autorité absolue et en pensée unique, il n’aurait fait que déférer à une exigence d’ordre infiniment supérieur parce qu’elle conditionne la production de tout savoir : oser regarder le monde sous un autre angle”.

¹¹ Do original: “pour l’impertinent, enfin, la vérité est encore et toujours ailleurs. Ni dans une parole instituée à laquelle on souscrit parce qu’elle est celle du système dont on est le produit, ni dans une doxa à laquelle on se rallie par intérêt, et pas non plus dans l’expression d’une prétendue originalité personnelle. Tout bonnement du côté des choses mêmes, la « vérité » de ce qu’elles sont fût-elle provisoirement (ou peut-être à jamais) insaisissable”.

compilador prudente, ele permanecerá por toda a vida um aventureiro do pensamento — no sentido literal do termo, um ‘pesquisador’”¹² (p. 5) e, talvez, por isso mesmo, o esteja, na realidade, identificando com sua própria figura.

[...] o impertinente é impertinente a despeito de si mesmo. Se ele mina verdades aceitas e desestabiliza aqueles que as apoiam, é por *assentir* a outra ordem de verdade que o ultrapassa, a uma necessidade que lhe parece inscrita na ordem das coisas e que ele jamais deixará de compreender antes de buscar que ela seja reconhecida ao seu redor, confiante de que chegará o dia em que se verá que não foi ele, mas sim o mundo real, que teve a “impertinência” de não se conformar com o que se dizia sobre ele¹³ (Landowski, 2013, p. 7).

Jacques Geninasca (2013/2009) também parece se identificar com os contornos do impertinente, ele inicia seu texto *La pratique de l'impertinence* (A prática da impertinência), mencionando alguns dos sinônimos para impertinente encontrados nos dicionários: “‘Insolente’, ‘arrogante’, ‘presunçoso’, ‘depreciativo’”¹⁴ (p. 1). Em seguida escreve: “o impertinente pode ser tudo isso, pelo menos aos olhos daqueles que são testemunhas e juízes de seu comportamento”¹⁵ (p. 1). O texto em questão possui caráter inacabado e foi publicado após a morte do autor. Ainda assim, nele é possível notar um elogio a impertinência.

Geninasca (2013/2009) explica que no ato de impertinência participam três atores, sendo eles: “o sujeito da impertinência, a testemunha (individual ou coletiva) da sua prática e a ‘vítima’, aquele que poderá sentir-se alvo da intervenção [...] de natureza impertinente”¹⁶ (p. 1). No ponto de vista defendido pelo autor, o impertinente aprecia sua condição de não ser pertinente e se alegra em manifestá-la, não por exibicionismo, mas para agradar a si mesmo. Isso porque, justifica Geninasca, haveria certo prazer na impertinência. Já que o ato impertinente representa uma recusa apaixonada daquilo que, para o impertinente, não se deve ser, ou seja: complacente

¹² Do original: “Découvreur ou inventeur plutôt que prudent compilateur, il restera toute sa vie un aventurier de la pensée — au sens propre du terme, un « chercheur »”.

¹³ Do original: “L’impertinent est impertinent malgré lui. S’il sape les vérités admises et déstabilise ceux qui les soutiennent, c’est par assentiment à un ordre de vérité autre et qui le dépasse lui-même, à une nécessité qui lui paraît inscrite dans l’ordre des choses et qu’il n’aura de cesse de comprendre avant de chercher à la faire reconnaître autour de lui, confiant qu’un jour viendra où on verra que ce n’était pas lui mais bel et bien le monde réel qui avait eu l’« impertinence » de ne pas se conformer à ce qu’on en disait”.

¹⁴ Do original: “Insolent, arrogant, outrecuidant, désobligeant”.

¹⁵ Do original: “L’impertinent peut être tout cela, à tout le moins au regard de ceux qui sont les témoins, et les juges, de son comportement”.

¹⁶ Do original: “le sujet de l’impertinence, le témoin (individuel ou collectif) de sa pratique, la « victime », celui ou celle qui pourrait se sentir visé par l’intervention (...) de nature impertinente”.

a discursos e práticas que estejam em conformidade com normas institucionais e sociais que naturalmente lhe causem tédio.

Giulia Ceriani (2013), em *Le ragioni di una scelta (im)pertinente* (As razões de uma escolha (im)pertinente), pontua algo semelhante à Geninasca: “A impertinência seria [...] antes de tudo, um movimento reativo, a resposta testemunhal de uma intolerância irreprimível a um paradigma, a um sistema, a uma convenção¹⁷” (p. 1). Para ela o conceito de impertinência se relaciona ao de legitimação, no sentido evidente de sua negação. Onde a impertinência representaria a negação da legitimação, pois a não pertinência seria o mesmo que o não encerramento dentro de fronteiras bem delimitadas. A autora ressalta, ainda, que tais fronteiras surgem antes do não pertencer e, não apenas isso, o originam como consequência da criação mesma das fronteiras. Em outras palavras, para existir a não pertinência é preciso antes existir a pertinência, e só se pertence a algo que já tenha sido bem delimitado. Assim, o não pertencimento surge como recusa a pertencer ou a se encerrar dentro do pertencimento e se dá por meio do descumprimento dos contratos sociais estabelecidos, ou, das normas institucionais e sociais, se se quiser optar pelas palavras de Geninasca. Nessa perspectiva, o comportamento considerado impertinente seria aquele “que ultrapassa o consentido pela dimensão contratual estabelecida, vindo a alterar com variável intensidade passional [...] o equilíbrio esperado entre as partes envolvidas”¹⁸ (p. 2). O que leva ao ponto mais interessante da análise de Ceriani, isto é, a tomada da impertinência como “a possibilidade de outras certezas, de outras formas de existir, de uma subjetividade diferente”¹⁹ (p. 3).

Nesse ponto da análise, Ceriani (2013) defende que, superado o momento inicial da negação, a impertinência abre portas para a construção de um sistema alternativo que pressupõe o reconhecimento de regras próprias: “Digamos, então, que, dentro de uma retórica própria ligada a inversão, ela toca uma configuração específica e exigente, aquela do desafio: exercendo uma subversão precisa das

¹⁷ Do original: “L’impertinenza si porrebbe (...) anzitutto come un movimento reattivo, la risposta testimone di un’insofferenza insopprimibile a un paradigma, a un sistema, a una convenzione”.

¹⁸ Do original: “che esula da quanto consentito dalla dimensione contrattuale stabilita, andando ad alterare con varia intensità passionale (...) l’equilibrio previsto tra le parti in causa.

¹⁹ Do original: “la possibilità di altre certezze, di altri modi di esistere, di una diversa soggettività”

aparências”²⁰ (p. 3), ou seja, negando um sistema de referência preexistente, a impertinência recriaria uma nova definição de mundo ou de modo de ser: “Nega-se e simultaneamente afirma-se, rompem-se as restrições do contexto ao qual se pertencia (a categoria, a situação, o papel etc.) e propõe-se/ impõem-se as regras pertencentes a uma legitimidade diferente”²¹ (p. 4). A impertinência traz, assim, uma mudança de paradigma que renova a competência semiótica ao romper com a correspondência artificial entre ser e parecer, fazendo com que a aparência passe a remeter a outra substância (Ceriani, 2013). Nesse sentido, pode-se dizer que a impertinência bagunça com a leitura da aparência que atribui sentido prévio aos entes e as relações e, ao deixar de remeter a significados pré-determinados, abre uma *lacuna* que oportuniza a indagação, instaura a dúvida e propõe a construção de associações inabituais. A lacuna impertinente, de potencial “arriscado, ofensivo, reprimido por alguns, enquanto amado, praticado, escolhido como práxis existencial por outros”²² (p. 4).

Inverter, dismantelar, confundir, zombar: a impertinência é uma forma de agressão não destrutiva; na verdade, acreditamos que ela pretende fortemente reconstruir, relutante em se esgotar em pura negação. Por essa razão, ela se apresenta como uma plataforma conceitual fértil, através da qual se explora o potencial de um presente inerentemente disfórico. E parece ser uma dimensão privilegiada de uma reflexão interdisciplinar que reconhece a utilidade de um aprofundamento da relação com a razão lógica para contemplar as razões do desvio e a natureza dos efeitos de sentido gerados a partir da consideração de uma lacuna. Seja ela considerada como uma forma de desperdício produtivo ou, ao contrário, como uma provocação insustentável, como um enriquecimento da cena cognitiva ou como uma perturbação da quietude intersubjetiva²³ (Ceriani, 2013, p. 3).

Adicionalmente, Ceriani (2013) sugere que a impertinência possui abertura à uma duplicidade de existência, no sentido de que o indivíduo impertinente tanto pode se identificar com “os cânones estereotipados do rasgo, dos erros gramaticais, da

²⁰ Do original: “Diciamo allora che, all'interno di una retorica propria legata all'inversione, essa tocca una configurazione specifica e impegnativa, quella della sfida: cui assolve con una sovversione precisa delle apparenze”.

²¹ Do original: “Si nega e contemporaneamente si afferma, si abbattano i vincoli del contesto a cui si apparteneva (la categoria, la situazione, il ruolo, ecc.) e si propongono/impongono le regole appartenenti a una diversa legittimazione”

²² Do original: “rischioso, offensivo, represso da alcuni, quanto amato, praticato, scelto come prassi esistenziale da altri”.

²³ Do original: “Invertire, smontare, confondere, irridere: l'impertinenza è una forma di aggressività non distruttiva, anzi riteniamo fortemente intenzionata alla ricostruzione, restia ad esaurirsi nella pura negazione. Per questo, si presenta come una piattaforma concettuale fertile, attraverso la quale mettere a frutto le potenzialità di un presente in sé tendenzialmente disforico. E appare dimensione privilegiata di una riflessione interdisciplinare che riconosca l'utilità di un approfondimento del rapporto con la ragione logica per contemplare le ragioni della devianza e la natura degli effetti di senso generati a partire dalla presa in conto di uno scarto. Che lo si consideri come forma di spreco produttivo o al contrario di insostenibile provocazione, come arricchimento della scena cognitiva o come perturbazione della quiete intersoggettiva”.

inversão de papéis”²⁴ (p. 6), o que, neste caso, pode-se considerar como sendo uma tomada de posição mais definida, quanto pode se identificar com a “impertinência como implícito, como não dito, como *impasse* substancial que interpreta sua dinâmica plástica, mas resiste à assunção de um papel temático, seja ele qual for”²⁵ (p. 6), ou seja, com um não pertencer de modo algum, nem mesmo como inversão declarada, assumindo, por meio daquela recusa inicial de que se falava antes, um estado de suspensão, um “à realizar”.

Lugar retórico onde se decide, estruturalmente, *não pertencer*. Subtração do consentimento e milagre atualizado de uma possível suspensão da urgência da realização. Enquanto eu for impertinente (portanto, considerando tudo, um louco não perigoso e um assassino não mortal), posso evitar escolher, posso esperar para concluir — durará pouco, mas é um tempo que, no entanto, existe —, não posso ser precisamente porque me despi da aparência aprovada e me evito, ao menos temporariamente, de indicar o caminho de outra forma de existir que me recondenará à persistência. À relevância²⁶ (p. 4-5).

4. Outras aparições na arte contemporânea

4.1. Interações: *Bicho*, *Trepante*, *Roupa-corpo-roupa*

[...] a que dispositivos [...] recorreremos para que, pela mediação do Outro, um pouco de sentido, de vez em quando, nos faça subitamente presentes a nós mesmos? (Landowski, 2012/1997, p. XIV).

Para pensar as proposições de Lygia Clark envolvendo dispositivos vestíveis pela via da interação, primeiramente será necessário evocar *Bichos* e *Trepantes*. Isso porque antes das interações propostas com *Objetos Sensoriais* e *Roupa-corpo-roupa*, houve o toque entre sujeito e *Bicho* e o enroscamento do *Trepante* ao mundo.

²⁴ Do original: “i canoni stereotipi dello strappo, della sgrammaticatura, del rovesciamento di ruoli”.

²⁵ Do original: “l’impertinenza come implicito, come non detto, come *impasse* sostanziale che ne interpreta la dinamica plastica, ma resiste all’assunzione di un ruolo tematico, quale che sia”.

²⁶ Do original: “Luogo retorico in cui si decide, strutturalmente di non appartenere. Sottrazione di consenso, e miracolo attualizzato di una sospensione possibile dell’urgenza di realizzazione. Finché sono impertinente (dunque, tutto sommato, pazzo non pericoloso e assassino non mortale) posso evitare di scegliere, posso aspettare di concludere — durerà poco, ma è un tempo che pure, esiste —, posso non essere proprio perché mi sono spogliato dell’apparenza approvata, e evitarmi almeno temporaneamente di indicare la strada di un altro modo di esistere che mi ricondannerà alla persistenza. Alla pertinenza”.

Em 1957, quando Lygia ao refletir sobre a supressão da base na escultura escreve em um de seus diários: “é o suporte como a moldura que liga o espaço dela com o espaço real. É preciso que ela nasça desligada, solta no próprio espaço real” (p. 2), ela parece antecipar o nascimento de seus *Bichos*. E apesar de Lygia estar se referindo a criação de esculturas, o uso que ela faz do termo “nasça”, ao meu ver, faz muito sentido, na medida em que parece indicar o início da vida desses *Bichos* soltos no espaço real e compartilhado que a partir de 1959 ela traria ao mundo e defenderia o estatuto vivente: “Cada ‘Bicho’ é uma entidade orgânica [...] É um organismo vivo, uma obra essencialmente atuante” (Clark, 1960, p. 2); capaz de brincar junto: “O José está brincando com o ‘bichinho’ invertebrado [figura 77]. Que alegria ele sente pois eu o escuto rindo [...] com o ‘bichinho’...” (Clark, 1960, p. 1); e de quase demonstrar sagacidade: “à primeira vista [as posições do bicho] parecem ilimitadas. Quando me perguntam quais são essas possibilidades de movimento, costumo responder: ‘Eu não sei, você não sabe, mas ele sabe’” (Clark, 1960, p. 2).

Figura 77 – Lygia Clark, *Bicho invertebrado*



Fonte: Associação Cultural Lygia Clark, 1960

Ao descrever as características mais essenciais de seus bichinhos brincantes, Lygia (1960) explica que eles possuem um organismo composto por partes funcionalmente relacionadas entre si, tal qual um organismo verdadeiro, e que enquanto entidades orgânicas, eles se revelam em sua totalidade de acordo com seu próprio tempo interior de expressão. Assim, Lygia afirma, numa relação entre você e o *Bicho* “não há passividade, nem sua nem dele” (Clark, 1960, p. 2), mas “Acontece uma espécie de corpo-a-corpo entre duas entidades vivas” (Clark, 1960, p. 2), uma forma de diálogo, no qual, considerando o exposto pela artista, pode-se dizer que o *Bicho* deva ser compreendido como “um actante sujeito de pleno direito, e não como uma coisa de comportamento estritamente programado” (Landowski, 2014, p. 49).

Nessa perspectiva, ainda que o *Bicho* aja em resposta ao gesto do outro, ele o faz “pela dinâmica interior de sua própria expressividade” (Clark, 1960, p. 2). Afinal, como explica Lygia, ele possui “um circuito próprio e definido de movimentos” (Clark, 1960). O que significa que ele é capaz “por conta de sua compleição, sua consistência [...] e sua mobilidade específicas, de significar imediatamente para outro corpo o sentido vivido de seu próprio ‘viver’” (Landowski, 2014, p. 148). Em outras palavras, se por um lado é devido a sua sensibilidade ser “*reativa*” e não “*perceptiva*” (Landowski, 2014, p. 52) que o *Bicho* reage aos estímulos de seu parceiro, necessitando que este realize o primeiro movimento. Por outro lado, é “porque o ‘bicho’, precisamente, possui um movimento seu — e uma vida própria” (Clark, 1960, p. 2), que “Entre você e ele se estabelece [ou pode se estabelecer] uma integração total, existencial” (Clark, 1960, p. 1) ou, para usar novamente as palavras de Landowski (2014), “uma forma de *realização mútua*” (p. 54).

Esse tipo de relação preconizada por Lygia Clark me parece ser da mesma ordem de interação que Eric Landowski (2014) definiria como sendo uma “interação entre iguais, na qual as partes coordenam suas dinâmicas por meio de um *fazer conjunto*” (p. 50), que “não consiste nem em adaptar-se unilateralmente a um outro ator, nem, em sentido inverso, em levar esse outro a submeter-se ao primeiro” (p. 48). Um tipo de interação que segundo o autor “comporta mais riscos [...] no plano prático da gestão das relações entre atores” (Landowski, 2014/2005, p. 47), mas “abre, em compensação, perspectivas mais amplas em termos de criação de sentido” (Idem). Sendo que nos termos de Landowski pouco importa se esses atores que se

relacionam são humanos, bichos de carne e osso ou mesmo de metal como os de Lygia Clark.

Se parece ser da natureza dos *Bichos* interagir com seres humanos, as *Trepantes* (1965) (figura 78), por sua vez, não se restringem a uma categoria única de entes. Como observa Paulo Herkenhoff (2024), elas “enroscam-se sobre a superfície do mundo. Envolvem, agarram-se a pessoas, pedras, árvores ou coisas” (p. 229). Além de estabelecer relação com diferentes existentes, seu modo de interagir também as distingue dos *Bichos*, pois diferentemente deles as *Trepantes* não propõem diálogo. Preferem a proximidade, o contato físico prolongado, o encontro do outro como suporte de si. Parecem mesmo buscar uma forma de integração, talvez silenciosa. No entanto, seu desejo me parece frustrado, já que ao envolver-se no outro elas tendem a causar uma fratura. No sentido de que uma *Trepante* agarrada a outro corpo é quase fatalmente uma “[...] pontualidade imprevisível, criadora de uma descontinuidade” (Greimas, 2002/1987, p. 32). Consequentemente, ao obterem êxito em se aproximar de seus parceiros, acabam também por destacar-se deles ressaltando sua própria particularidade.

Figura 78 – Lygia Clark, *Trepante*



Fonte: Associação Cultural Lygia Clark, 1965

O outro, porém, não é apenas o dessemelhante [...] É também o termo que falta, o complementar indispensável e inacessível, aquele, imaginário ou real, cuja evocação cria em nós a sensação de uma incompletude ou o impulso de um desejo, porque sua *não-presença* atual nos mantém em suspenso e como que inacabados, na espera de nós mesmos. Como, neste caso, torná-lo presente? Como “existir o outro” e, juntando-se a ele, substituir pela plenitude de uma imediata e total presença o vazio de sua ausência? (Landowski, 2012/1997, p. XII).

É evidente que Lygia Clark sabia que “[...] a apreensão de outra coisa, daquilo que é não-sujeito para o sujeito, efetua-se sobre o plano sensorial” (Greimas, 1987, p. 78), e serão seus trabalhos vestíveis que irão gradativamente favorecer tal apreensão, pois eles pouco a pouco conseguirão acessar até o mais íntimo da sensorialidade dos indivíduos. Para tanto, na maioria das vezes eles irão assumir caráter mediador.

Desde *Óculos* (1966) (figura 79), por exemplo, a interação não se dá entre o dispositivo e o indivíduo que olha através dele, mas entre o indivíduo e o espaço circundante. O que os *Óculos* fazem é operar a fragmentação visual, propondo uma nova percepção, na qual, pode-se dizer que “mediante uma redução do espaço — atribuindo importância somente a seus fragmentos —, o ser humano se aproximaria, passo a passo, do essencial, permanecendo sempre, no entanto, na ordem do material” (Greimas, 1987, p. 98). Nesse sentido, seria como se o próprio dispositivo criado pela artista assumisse o papel de propositor que originalmente é dela, já que o que ele efetivamente faz na interação é propor. Pois a apreensão dessa outra perspectiva que ele pretende favorecer não depende unicamente dele, tampouco de “uma convergência de circunstâncias” (Greimas, 1987, p. 57), mas sim de “uma disposição particular do sujeito” (Idem), ou seja, “entre a vista ‘ordinária’ e a visão ‘extraordinária’ do mundo” (Greimas, 1987, p. 41), não está o sujeito bem aventurado a que ocorre esbarrar acidentalmente numa espécie de “energia pregnant do mundo” (Greimas, 1987, p. 59), mas sim o indivíduo que buscando encontrar meios de acessar algo que talvez não saiba nem mesmo nomear se dispõe a vestir os *Óculos*.

O mesmo me parece válido para *Diálogo de óculos* (1966) (figura 80) com o diferencial de que agora o dispositivo propõe e media um diálogo que, à maneira do diálogo com o *Bicho*, deve pressupor a abertura recíproca dos parceiros.

Figura 79 – Lygia Clark, Óculos



Fonte: Associação Lygia Clark, 1966

Diversos óculo [de mergulho adaptado] se entrelaçam através de peças metálicas dobráveis, formando um conjunto que se estira e se contrai. Unida transversalmente às peças metálicas, uma aste de metal sustenta dois espelhos circulares [5m de diâmetro] de dupla face. A aste se converte em eixo para o movimento de rotação dos espelhos, e sua prolongação até o exterior do conjunto funciona como peça de manipulação para o participante. Os quatro espelhos fragmentam a percepção visual do espaço circundante (Catálogo de exposição do *Musée Picasso Paris*, s.d.).

Figura 80 – Lygia Clark, Diálogo de óculos

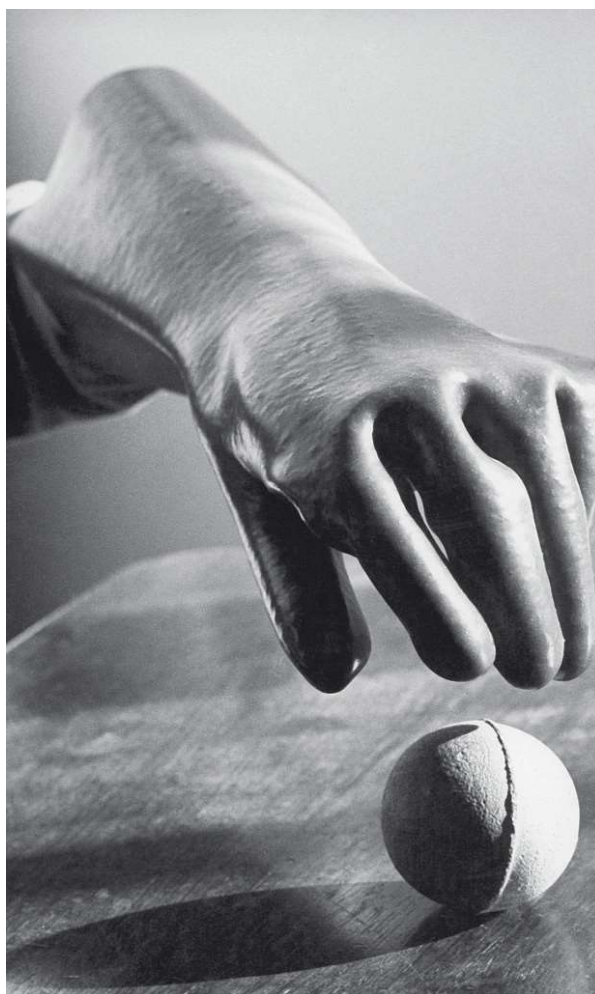


Fonte: Associação Cultural Lygia Clark, 1966

Dois participantes com os óculos [os mesmos usados para a proposta Óculos], captam imagens de si mesmos e do ambiente através dos espelhos. O movimento de rotação dos espelhos e sua aproximação e distanciamento dos olhos fragmentam o olhar dos participantes, que utilizam esta fragmentação para estabelecer um diálogo (Catálogo de exposição do *Musée Picasso Paris* s.d.).

Enquanto *Óculos* e *Diálogo de Óculos* têm como questão principal a sensorialidade relacionada à visão, *Luvras Sensoriais* (figura 81) se ocupa do tato. A proposição consiste em que o indivíduo vista luvas de diversos tamanhos e materiais e com a mão enluvada manuseie diferentes bolas, também de dimensões e texturas distintas, depois retire as luvas e pegue novamente a bola. Em entrevista à Vera Pedrosa, Lygia Clark exprime o objetivo dessa proposição: “O que eu proponho aqui é que você calce a luva e tateie o objeto; e depois, que as retire e pegue de novo o objeto com a sua mão. Você deve tentar redescobrir o sentido do gesto” (s.d.).

Figura 81 – Lygia Clark, *Luvras Sensoriais*



Fonte: Associação Cultural Lygia Clark, 1966

Ao analisar essa proposição, a princípio pode-se pensar que o indivíduo se desvincula do sentido do tato ao vestir a luva e procurar tatear o objeto com esse sentido obstruído. No entanto, a luva não é a real responsável pela obstrução da habilidade de sentir pelo toque. Ela apenas intensifica uma perda já existente para em seguida propor ao indivíduo a redescoberta daquilo que até então não se percebia como perdido. Assim, a redescoberta que Lygia e a luva propõem é na verdade a redescoberta de uma sensorialidade obstruída pela automatização do gesto ocorrida no cotidiano. Em *O Corpo é a Casa*, texto onde a artista faz referência a fase *Nostalgia do corpo*, se depreende algo que vai nesse sentido: “o objeto ainda era um meio indispensável entre a sensação e o participante. O homem encontra seu próprio corpo através de sensações táteis realizadas em objetos exteriores a si” (Clark, 1969).

É nessa mesma direção do encontro com o próprio corpo que as *Máscaras Sensoriais*²⁷ (1967) (figuras 82 e 83) operam como mediadoras de sensações, que podem tanto promover a integração do indivíduo com o mundo a sua volta, quanto sua interiorização em direção ao isolamento. Em texto sobre o reconhecimento do corpo, Lygia Clark escreve o seguinte:

Realizo uma série de capacetes sensoriais em que dou a possibilidade do homem ter em cada um uma visão diferente, um cheiro específico e o ouvido recebe também sons diversos. Com as mãos colocadas nas orelhas ele sente materiais diversos. “O homem objeto de si mesmo”. Há uma introjeção profunda, muitos se dizem “drogados” [...] O último é todo preto tendo diante dos olhos um par de espelhos que mostram os próprios olhos do participante. Nada tem de sensorial, orelhas tampadas, isola o homem do meio ambiente fazendo-o espelho dos seus próprios olhos. [...] imanência do absoluto, perda da realidade e apropriação de outra realidade. Depois da fusão de sujeito-objeto sobra o introjetar-se e o diálogo com o próprio corpo. O homem capacete tem a tendência a viver essas máscaras sensoriais como uma desagregação. Abertura da sensibilidade para um processo de maturação (Clark, s.d.).

²⁷ Cada uma das seis máscaras é constituída por dispositivos específicos de estímulos sensoriais visuais, sonoros e olfativos. Feitas em tecido, possuem cada qual um tipo de óculos com perspectivas visuais diversas, dispositivos que alteram a audição e saquinhos com ervas para estímulo olfativo. A máscara branca contém palha de aço na altura dos olhos e ouvidos, essência de camomila na região do nariz. A máscara preta contém espelho na altura dos olhos, dispositivo não identificado na área dos ouvidos e essência de alecrim na região do nariz. A máscara abóbora contém acetato pintado na altura dos olhos, cabaça presa com corda de violão na área dos ouvidos e essência de erva cidreira na região do nariz. A máscara azul contém plástico transparente amarrotado na altura dos olhos, conchas na área dos ouvidos e essência de hortelã na região do nariz. A máscara cereja contém alumínio nos olhos, esponja redonda e tampa de ajax com bola de gude na área dos ouvidos e essência de erva doce na região do nariz. A máscara verde contém atadura na altura dos olhos, pedaços de vidro na área dos ouvidos e essência de alfavaca na região do nariz.

Figura 82 – Lygia Clark, *Máscaras sensoriais*



Fonte: Associação Cultural Lygia Clark, 1967

Figura 83 – Lygia Clark, *Máscaras sensoriais*



Fonte: Associação Cultural Lygia Clark, 1967

Apesar de a máscara também ser uma mediadora, como outros objetos em proposições anteriores da artista, sua presença na interação é mais incisiva, irrefutável, invasiva mesmo, se assim se preferir. Digo invasiva não no sentido de agressão, mas apenas porque a máscara tem uma presença tão contundente que de fato invade o indivíduo, adentrando nele. E se não pretendo falar em agressão é porque o que se dá com a máscara não é como em Greimas (1987), quando o objeto estético golpeia o sujeito e o invade. A máscara não golpeia ninguém, se ela acessa, invade e pode desagregar o sujeito é porque ele mesmo escolhe vesti-la, confirmando sua disponibilidade ao risco e seu desejo por junção ao objeto. Tanto que Lygia Clark fala em “fusão sujeito-objeto” e, até mesmo, em “homem capacete”. E cada uma dessas fusões “sujeito-objeto” dão origem a “homens-capacetes” muito diversos: “Só me interessa saber a vivência da pessoa que os vestem e são por vezes belíssimas.... [...] também, já saíram de dentro deste capacete gente apavorada, vomitando pela rua” (Clark, 1967, p. 3).

Esse modo de agir, esse tipo de invasão que a máscara inaugura é levado adiante nas proposições *O Eu e o Tu*²⁸ (1967) (figura 84), *Cesariana*²⁹ (1968) (figura 85) e *Canibalismo*³⁰ (1969) (figura 86), para as quais Lygia Clark constrói vestimentas muito similares entre si: macacões em borracha e tecido. Nos macacões o problema do corpo e de sua “invasão”, já sugerido em *Máscaras sensoriais*, se materializa na forma de zíperes que dão acesso sensorial, primeiro à pele, aos pelos e aos volumes corporais (*O Eu e o Tu*) e, depois, aos órgãos mesmo (*Cesariana* e *Canibalismo*). É como se o objeto ou dispositivo em sua junção com o ser humano houvesse absorvido algo de sua materialidade e pudesse agora oferecê-la à sensibilidade do indivíduo para que este acesse, por meio do outro, algo de ainda mais interior em si mesmo.

²⁸ Trata-se de dois macacões com camada interior, ligados por uma espécie de cordão umbilical feito com tubo de borracha e dois capuzes. A camada interior dos macacões é constituída por materiais como saco plástico com água, espuma vegetal, borracha, etc. O capuz é feito com o mesmo material do macacão e cobre olhos e ouvidos. A proposta é que os participantes se toquem, descubram as aberturas fechadas por zíperes existentes em cada um dos macacões e acessem sua camada interior. Ao experimentar as sensações que são do parceiro, Lygia Clark acreditava que um indivíduo se descobriria no corpo do outro.

²⁹ Um macacão de mesmo material daqueles de *O Eu e o Tu*, com uma abertura por zíper na região da barriga de onde se retira uma bolsa/ útero que também pode ser aberta e de onde se extraem pequenos recortes de papel.

³⁰ Um macacão semelhante aos de *O Eu e o Tu* e *Cesariana*, com uma abertura na região abdominal, onde são colocadas frutas. O participante que veste o macacão se deita e os demais participantes, de olhos vendados, abrem o abdômen do primeiro e comem as frutas/órgãos, que podem ser oferecidas também a própria pessoa que veste o macacão.

Vi na estrada um menino pequeno que ia andando de costas com uma grande trouxa nas costas. Via somente aquela figura pequena, a trouxa enorme e duas mãozinhas fechadas segurando as extremidades da trouxa. Era um monstro. Eu o reconheci na minha carne, no meu passado sem data da memória... eu vivo esse monstrengo [...] Fui comprar material para fazer a roupa-corpo-roupa. [...] Agora, exatamente que o reconhecimento de meu corpo se faz imperioso, aos gritos [...] O nariz que reconhece o cheiro, as mãos que buscam e encontram o objeto, o diálogo do Eu e o Tu na solidão do monólogo proposto. Vi outro dia uma lavadeira que segurava contra o ventre uma grande roupa-trouxa. Me reconheci na barriga trouxa que ela incorporou no próprio ventre... Seguem como realização as pedras articuladas entre elásticos como hálitos de tempos criando relação do Eu e o Tu entre si. Em que estarei sendo transformada? O que estarei transformando? Mostruário do corpo com cabelos e favos, pêlos, ectoplasmas gelatinosos que deformam, recriando úteros produtivos... (Clark, 1967).

Figura 84 – Lygia Clark, *O Eu e o Tu*



Fonte: Associação Cultural Lygia Clark, 1967

Figura 85 – Lygia Clark, *Cesariana*



Fonte: Associação Cultural Lygia Clark, 1968

Figura 86 – Lygia Clark, *Canibalismo*



Fonte: Associação Cultural Lygia Clark, 1969

Afeitos à presença um do outro, corpo e roupa talvez tenham uma maior propensão à abertura mútua. Talvez por sua familiaridade com o vestir o ser humano tenha se lançado espontaneamente em direção à junção com o dispositivo vestível que o invadiria sensorialmente até acessar sua dimensão psíquica, suas fantasias, ou seja, sua fantasmática. Talvez a roupa, por sua vez, por saber tão bem como proteger o corpo tenha conseguido isolá-lo do mundo e arremessá-lo ao seu interior com tanta habilidade. E se a Lygia interessava a vivência “belíssima ou apavorada”, mas sempre única de quem vestisse uma *Máscara sensorial* ou mesmo uma *Roupa-corpo-roupa* é porque para ela é “o momento do ato do sentir que é importante, nada mais” (Clark, 1965).

4.2. Fio da cor da aura

Desmanchou toda a veste, aproveitou linha a linha e deu início à teia que abrigaria os lotes de seu novo mundo (Hidalgo, 2025, p. 26).

É possível que “caísse bem” ao presente trabalho tratar da indumentária que Arthur Bispo do Rosario (1909-1989) construiu para si, daquelas obras que ele criou, bordou e de fato vestiu. Como é o caso do *Manto da apresentação* (s.d.) e dos fardões *Eu vim* (s.d) e *Semblantes* (s.d) (figuras 87, 88, 89 e 90).

Figura 87 – Arthur Bispo do Rosario, *Manto da apresentação*



Fonte: Museu Bispo do Rosario – Arte Contemporânea, s.d.

Figura 88 – Arthur Bispo do Rosario, *Manto da apresentação* (verso)



Fonte: Museu Bispo do Rosario – Arte Contemporânea, s.d.

Figura 89 – Arthur Bispo do Rosario, *Eu vim*



Fonte: Museu Bispo do Rosario – Arte Contemporânea, s.d.

Figura 90 – Arthur Bispo do Rosario, *Semblantes*



Fonte: Museu Bispo do Rosario – Arte Contemporânea, s.d.

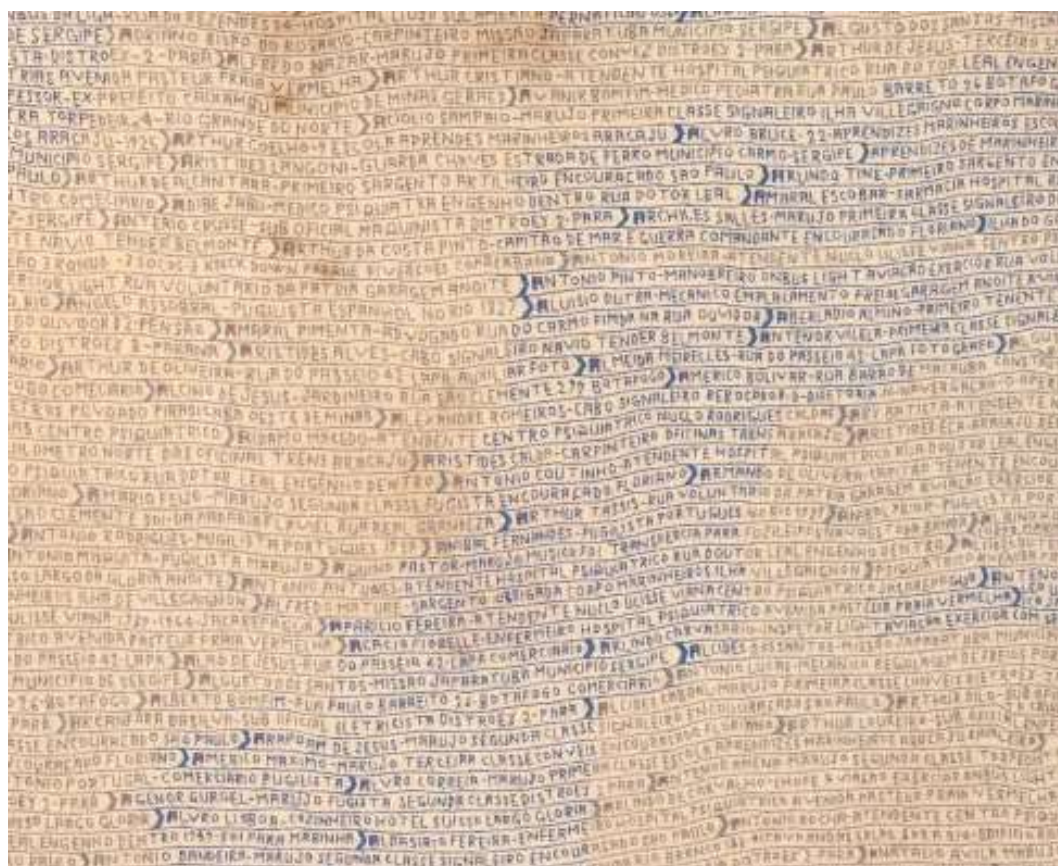
No entanto, existe outro aspecto da produção de Bispo que me interessa particularmente: antes de construir vestimentas, ele as desconstruiu. E o fez de modo ímpar. Pode-se dizer que Bispo levou ao extremo a prática de desconstruir uma roupa para a partir dela construir outras coisas, já que ele reduziu a roupa ao fio que antes compunha a trama do tecido com o qual aquela havia sido construída. Nessa ação radical, Bispo operou como uma espécie de tear inverso, que em lugar de tecer a trama a desfez fio a fio, separando manualmente os fios que haviam sido unidos em entrelace pela força de um tear industrial. E se o objetivo de Bispo por trás de tamanha radicalidade era conquistar o fio azul, matéria prima necessária para bordar, costurar e revestir seu inventário do mundo, as roupas que ele desfez por completo o deram bem mais do que isso: fios em tantos azuis quanto o tempo e o uso — pouco ou nada pacífico, porque imposto, indesejado e turbado —, fossem capazes de produzir (figuras 91 e 92).

Figura 91 – Arthur Bispo do Rosario, detalhe da obra *Regador*



Fonte: Museu Bispo do Rosario Arte Contemporânea, s.d.

Figura 92 – Arthur Bispo do Rosario, detalhe da obra *Dicionário de nomes letra A I*



Fonte: Museu Bispo do Rosario Arte Contemporânea, s.d.

Se é possível inferir que o uso das vestimentas das quais Bispo extraia seus fios azuis não era pacífico, é porque aquelas não eram vestimentas quaisquer, mas os uniformes de Bispo e de outros internos da Colônia Juliano Moreira, instituição psiquiátrica na qual o artista esteve internado de modo intermitente durante 49 anos. Luciana Hidalgo (2025), considera que naquele contexto, Bispo, “Ao desfazer o próprio uniforme, desconstruía um dos grandes símbolos do poder psiquiátrico e reutilizava a matéria-prima para construir seu universo paralelo, a sua utopia” (p. 26-27). Mas talvez o que Bispo construía ali fosse na verdade uma heterotopia, nos termos de Foucault (1966). Já que com sua obra ele deu origem a um espaço absolutamente outro, diferente do espaço da instituição psiquiátrica onde se encontrava e que, embora localizado dentro dela, não deixava de funcionar, intencionalmente ou não, como uma contestação daquela própria instituição.

Um ponto importante a ser observado é que essa heterotopia notadamente azul construída por Bispo parece não se desvincular da origem de suas tonalidades. Ricardo Resende, curador do Museu Bispo do Rosario³¹, em depoimento para o documentário da mostra *Bispo do Rosario – eu vim: aparição, impregnação e impacto*³² (2022), trata especificamente das tonalidades azuis presentes na obra de Bispo e aponta para a relação existente entre elas e a condição de vida na Colônia, expressa, segundo ele, pelos diversos graus de desgaste dos uniformes:

[...] a gente observa na obra do Bispo também as tonalidades, as variáveis, as variantes desse azul, que dizia da condição também daquela vida. Então tem linhas mais pálidas, num azul mais pálido, num azul mais desbotado, tem uma de um azul mais intenso que era de um uniforme novo, a desbotada era com certeza de um uniforme já usado (Resende, 2022).

Nesse sentido, Bispo do Rosario, para além de desconstruir um símbolo do poder psiquiátrico, ao utilizar o material extraído dos uniformes para representar todas as coisas feitas pelo ser humano ou, em suas próprias palavras, “o material existente na terra, do uso do homem [...] [os] trabalhos que existem”³³ (1982) (figura 93),

³¹ Situado no território da antiga Colônia Juliano Moreira, o Museu Bispo do Rosario Arte Contemporânea (mBrac) é responsável pela preservação, conservação e difusão da obra de Arthur Bispo do Rosario.

³² Realizada no Itaú Cultural.

³³ Bispo construiu seu inventário do mundo a partir de seu próprio ponto de vista enquanto criador, ou seja, não representou tudo o que existe no mundo, mas apenas as coisas construídas pelo ser humano. Não se interessou em representar a “criação divina”, não tendo, por exemplo, representado as árvores, mas sim as coisas construídas com madeira. Afinal, para que Bispo pretendia representar para

representou também a existência dos próprios seres humanos, mais especificamente das pessoas que vestiram as roupas que lhe serviram de matéria prima. Afinal, como bem observou Resende (2022), aqueles uniformes não estavam livres da carga da vida. Eles vestiram os corpos de indivíduos que vivenciaram coisas muito específicas ao contexto manicomial, *enquanto* eles as vivenciavam na materialidade de seus próprios corpos. Foi o uso, o uso durante e a duração do uso, o que operou o desgaste do uniforme puído, tornando-o pálido. O desgaste se apresenta, portanto, como confirmação da presença e da existência. A partir desta constatação, penso que o azul mais carregado da obra de Bispo seja na verdade aquele mais esmaecido.

Figura 93 – Arthur Bispo do Rosario, *Moinho de cana*



Fonte: Museu Bispo do Rosario – Arte Contemporânea, s.d.

Em *O prisioneiro da passagem* (1982), Hugo Denizart traz imagens que fazem ver os indivíduos que vestiram os diversos azuis com os quais Bispo construiu seu inventário do mundo. É o horário da refeição, os internos da Colônia aguardam em fila, seus corpos muito próximos uns aos outros portam vestes em gradações de puídos diversos, que vão do incontestável azul aos dúbios e “muito carregados” cinzas

apresentar ao “criador divino” algo que este já conhecesse? O que ele precisava apresentar era mesmo a criação humana, sua tecnologia.

azulados. Cada tonalidade registra a presença do indivíduo naquele tempo, espaço e condição, agora visível por meio da cena documentada (figura 94).

Figura 94 – Imagens extraídas do documentário *O prisioneiro da passagem*



Fonte: Hugo Denizart, 1982

Os uniformes, tendo então recebido o encargo de serem o registro material da existência dos internos da Colônia Juliano Moreira, inevitavelmente transportam sua

carga para a obra de Bispo através de seus fios azuis. Essa me parece uma importante dimensão presente na obra do artista como um todo, e ainda que não seja possível afirmar que ele tenha se atentado para essa dimensão ou mesmo se interessado por ela, algumas obras sugerem a atenção de Bispo em representar também a existência de pessoas e não apenas dos objetos construídos por elas. Exemplo disso é o estandarte *Dicionário de nomes letra A I* (s.d) (figura 95), no qual Bispo bordou nomes, cargos, funções e locais de trabalho de diversas pessoas com as quais ele teve contato ou ao menos conhecia a existência, ou seja, de pessoas não fictícias. Lê-se no estandarte, por exemplo: “*Aristides Langoni - Guarda chaves - Estrada de ferro município Carmo – Sergipe*”, “*Angelo Assobral - Pugilista espanhol no Rio 1927*” e “*Antonio Moreira - Atendente Núcleo Ulisse Viana Centro Psiquiátrico Jacarepaguá*”. Aqui, ao que parece, Bispo não estava inventariando apenas nomes com a letra A, mas registrando a existência de pessoas cujos nomes iniciavam com a letra A. E ele o fez com os fios que carregavam a carga da vida na Colônia.

Figura 95 – Arthur Bispo do Rosario, *Dicionário de nomes letra A I*



Fonte: Museu Bispo do Rosario Arte Contemporânea, s.d.

Quanto às miniaturas (figuras 96, 97 e 98), objetos que Bispo construía “em madeira ou papelão, ajeitados em formas específicas” (Hidalgo, 1996, p. 109) e “cobria, inteiros, com fios azuis” (Idem), denominados *Orfas* (Objetos Recobertos por Fios Azuis). Segundo Marta Dantas (2010), foi “Utilizando os fragmentos do nosso mundo, testemunhas fósseis da sua história como indivíduo e de nossa sociedade” (p. 114), que Bispo as criou. Tendo transformado “lixo em objeto sagrado” (p. 118). Mas não foram apenas os fragmentos desse mundo que foram transformados para o dia da apresentação, suas miniaturas, afirma Bispo do Rosario (1982), também operaram nele uma transformação necessária à sua “iluminação”. Ele declara a Hugo Denizart: “Essas miniatura que eu fiz também permite a minha transformação”, e ao ser questionado sobre como exatamente isso aconteceria, explica: “Não tem a apresentação? Nós também temos que nos apresentar corporalmente e minha ação corporal é essa. O brilho que eu vou ter” (Rosario, 1982). Essa declaração de Bispo sugere a compreensão da existência de uma contribuição mútua entre ele e sua obra.

Figura 96 – Arthur Bispo do Rosario, *Regador*



Fonte: Museu Bispo do Rosario Arte Contemporânea, s.d.

Figura 97 – Arthur Bispo do Rosario, *Rolo de pintura*



Fonte: Museu Bispo do Rosario Arte Contemporânea, s.d.

Figura 98 – Arthur Bispo do Rosario, *Tesoura*



Fonte: Museu Bispo do Rosario Arte Contemporânea, s.d.

Considerando a afirmação de Bispo, se como explica Étienne Souriau (2020/1943), para que um ser se torne o ser mais pleno que sobre-existe a ele é necessária uma ação instauradora, que pouco a pouco aproxime a sobre-existência da existência, pode-se dizer que não era apenas Bispo que instaurava seus objetos, mas os objetos também contribuía para a instauração do ser mais pleno, repleto de

brilho, que ele buscava se tornar. Assim, é possível compreender a instauração de sua obra como uma ação necessária à sua própria instauração.

Em sua missão, Bispo precisava representar a cultura material humana, então criou seus objetos. Estes, em contrapartida, eram os provedores do brilho que ele manifestaria no momento de sua apresentação no dia do juízo final. Num movimento recíproco, a obra de Bispo parece ser a materialização de sua aura e esta mesma aura parece emergir virtualmente de sua obra. Obra esta que é também inseparável da concretude da vida, ainda que guarde objetivos sagrados. Não por acaso, quem desejasse acessar a cela-ateliê de Bispo precisaria acertar qual era a cor de sua aura. Cor predominante de sua obra contagiada pelas suas vestes (vestes de interno manicomial, iguais as vestes de trabalhador), mesma cor das paredes do espaço que habitava e que transformou em ateliê (figura 99), mas também a cor dos mares por onde ele antes navegou.

Figura 99 – Cena do documentário para a mostra *Bispo do Rosario – eu vim: aparição, impregnação e impacto*



Fonte: Itaú Cultural, 2022

4.3. Embalar-se com a beleza das coisas

embalagem

Ato ou efeito de embalar; acondicionamento.

Proteção externa da mercadoria, para a sua apresentação no mercado.

(Michaelis dicionário brasileiro da língua portuguesa, 2026)

Quando conheci Luah Souza, em 2020, no Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista, ela trajava um vestido feito de retalhos, que combinava com o brinco de garfo vermelho de brinquedo que trazia pendurado na orelha. Os retalhos que compunham aquele vestido eram, como habitualmente, de tecido. No entanto, alguns dias depois encontrei Luah pelo corredor do Instituto de Artes vestindo uma saia de plástico que ela animada estava indo “ver como ficou” no espelho do banheiro. A partir daquele momento suas roupas de plástico não mais pararam de pulular.

De modo semelhante àquele vestido de retalhos de tecido, essas roupas feitas em plástico também são construídas pela junção de diversas partes. Sendo que essas partes costumam ser unidas de acordo com uma determinada categoria temática que é definida por Luah. Algumas vezes observa-se uma variação das partes dentro da temática eleita (figura 100), noutras vezes é uma incessante repetição que dá origem ao “tecido” estampado (figura 101). Nesse “tecido” de plástico estampado que a artista constrói veem-se logomarcas, listas de ingredientes, tabelas nutricionais, instruções de uso e de manuseio, códigos de barras etc (figura 102). Em suma, tudo aquilo que é possível encontrar em embalagens criadas para “vestir” produtos. Já que é com o que um dia foi a “roupa” dos produtos que a artista vem criando uma espécie de guarda-roupas dos sonhos, ao mesmo tempo físico e virtual. Trata-se de um guarda-roupas físico no sentido de que as *Roupas de embalagens* (figuras 103) existem de modo concreto com forma e medidas de roupa. Luah as constrói tendo por base seu próprio corpo, como se de fato pretendesse vesti-las em qualquer ocasião da vida. E de um guarda-roupas virtual porque apesar de construir as “roupas” a partir de suas medidas, o material selecionado acaba por dificultar o uso prolongado dessas “roupas”, fazendo com que elas permaneçam a maior parte do tempo fora do corpo

que as serviu de base. O que as afasta da possibilidade de serem efetivamente roupas.

Figura 100 – Luah Souza, *Blusinha de embalagens de bala*



Fonte: Luah Souza, 2023

Figura 101 – Luah Souza, detalhe da obra *Vestido de embalagens de pipoca*



Fonte: Luah Souza, 2022

Figura 102 – Luah Souza, detalhe da obra *Vestido de saquinhos de Yakult*



Fonte: Luah Souza, 2021

Figura 103 – Luah Souza, *Calça de embalagens de café*

Fonte: Luah Souza, 2021

Ocorre que essas roupas de embalagens, obras vestíveis de pouca vestibilidade, “obras ocas, moles” (Souza, p. 34), suspensas no espaço, pairam em torno da artista como indicativo, não apenas de seu corpo, mas também de “seu consumo como coisa e [de] seu consumo de coisas” (Souza, 2024, p. 36). Nessa perspectiva, se se pensar no consumo do corpo do indivíduo como coisa, pode-se dizer que este, sob as “coerções da programação” (Landowski, 2014/2005, p. 72), ou seja, ao ser compreendido mesmo como coisa, possui utilidade tanto como máquina produtora de bens, quanto como peça publicitária. Quanto ao consumo de coisas propriamente ditas, em sua dissertação de mestrado intitulada “*Coisalidade*,

transfiguração e antítese na obra de arte contemporânea” (2024), Luah Souza fala em um “inventário de consumo e um auto retrato gerado a partir do ‘lixo’ proveniente desse consumo” (p. 33) e revela que a maior parte das embalagens coletadas são provenientes de seu próprio consumo cotidiano; e que mesmo aquelas embalagens que chegam até ela por intermédio de outras pessoas também possuem vínculo com seus interesses e hábitos de consumo. Me recordo bem de Luah oferecendo doces às pessoas com o objetivo de obter embalagens para construir seu *Conjunto de embalagens de bala* (figura 105).

Figura 104 – Luah Souza, *Conjunto de embalagens de bala*



Fonte: Luah Souza, 2023

Ainda segundo a artista, tudo se dá “por uma identificação com [um] tipo de consumo, e com a beleza de cada embalagem, ou [...] um ‘gostar das coisas’” (Souza, 2024, p. 34). Aqui surge um ponto essencial. Pois, que as embalagens além de acondicionarem produtos tem a função de bem apresentá-los (para vender) ao público consumidor, é evidente. Ainda mais explícito é o apelo estético que envolve tal apresentação. Contudo, essa beleza que interessa Luah, não parece ser encontrada apenas no tipo de beleza com a qual a publicidade “veste” produtos consagrados. Pelo contrário, em muitas das *Roupas de embalagens*, como é o caso de *Jardineira que saco/ cuidado frágil 2* (figuras 105 e 106), se presentifica também uma beleza muito menos óbvia: ao lado de embalagens feitas em material vistoso e de inegável apelo estético, encontra-se a mais frágil entre as frágeis sacolinhas de plástico.

Figura 105 – Luah Souza, *Jardineira que saco/cuidado frágil 2*



Fonte: Luah Souza, 2022

Figura 106 – Luah Souza, detalhe da obra *Jardineira que saco/cuidado frágil 2*



Fonte: Luah Souza, 2022

Como quem procurasse intensificar a realidade de existências evanescentes (Souriau, 1943), Luah não exclui de seu inventário de consumo as embalagens precárias. Afinal, como lembra Lapoujade (2017): “São provavelmente as existências mais frágeis, próximas do nada, que exigem com força tornarem-se mais reais. É preciso ser capaz de percebê-las, de apreender seu valor e sua importância” (p. 41). Nesse sentido, talvez, “gostar das coisas” pressuponha mesmo percebê-las em seu valor e importância. E talvez por isso a *Roupa de embalagem* ainda à espera para ser instaurada, como explica Luah, siga “crescendo em tamanho, dentro de outro saco plástico” (p. 33-34). Pois a primeira ação empreendida pela artista em direção a obra

envolve exatamente esse “gostar das coisas” que a faz, antes de mais nada, coletá-las e salvaguardá-las dentro de outro precioso saco plástico.

Por fim, penso que, talvez, ao se “embalar” em suas vestes de embalagens descartáveis Luah Souza deseje também se embelezar com a beleza das coisas, tomar delas emprestado aquilo que faz comprar e, assim, questionar a razão pela qual tal atributo não é capaz de impedir o descartar. E, sobretudo, afirmar a beleza do descartável que é cotidianamente descartado, uma beleza que, embora se faça presença constante é preterida repetidamente, de novo e de novo, dia após dia. Aqui penso especialmente nas embalagens mais ordinárias, como as de pão, macarrão, arroz, papel higiênico (figura 107) etc.

Figura 107 – Luah Souza, Vestido de embalagens de papel higiênico



Fonte: Luah Souza, 2021

5. Considerações finais

Esta pesquisa foi motivada por indagações impostas por minha própria produção artística. Tais indagações, emergidas dos trabalhos em si e, sobretudo, de seu processo de desenvolvimento, se fundam na observação do modo de agir dos objetos que integram os trabalhos. O que quero dizer com isso é que o modo atípico com que diante de mim vi se comportarem objetos, que comumente seriam compreendidos como mero material plástico a ser utilizado na produção dos trabalhos, foi o que me levou a considerar a possibilidade de que eles estivessem participando ativamente na produção artística.

Ocorre que roupas que já haviam se tornado restos ou que foram feitas de restos, calhas enferrujadas e caibros carcomidos do telhado da casa em reforma, foram, pouco a pouco, saindo do lugar de passividade que de pronto é atribuído aos objetos. Embora, intrigantemente, eu nunca os tenha percebido se distanciar de suas características. Na verdade, ao meu ver eles nunca perderam suas qualidades distintivas de objeto. Para mim é sempre como se eles, ainda enquanto objetos, por meio de suas ações insólitas, decidissem manifestar suas próprias propensões e vontades. Por isso os nomeei como impertinentes. Pensei que se nas relações entre seres humanos e objetos não é concebível que objetos manifestem sua própria sensibilidade, então aqueles que o fazem, são impertinentes.

E pensando bem, talvez um problema de pesquisa do gênero pudesse correr o risco de ele próprio ser impertinente. Afinal, na contemporaneidade costuma ser inteiramente aceitável que um objeto *seja deslocado* de seu lugar de uso e *introduzido* no espaço sensível. Mas ainda pode soar absurda a afirmação de que este mesmo objeto possua competência própria para *deslocar-se* do espaço da mera utilidade ou inutilidade para *introduzir-se* no espaço no qual se dão as relações sensíveis.

Contudo, mesmo ciente do risco de afirmar como legítimo tudo aquilo que eu vinha observando em minha produção artística, julguei que a arte deveria ser um ambiente seguro para compartilhar esse tipo de inquietação. Então, me lancei ao encargo de relatar, da maneira mais leal possível, tudo aquilo que os objetos vinham fazendo. Após descrever o processo de desenvolvimento dos trabalhos, procurei apresentar também características mais evidentes observadas no conjunto dos

trabalhos já instaurados. Não houve intenção em atribuir significado a quaisquer dessas características, pelo contrário, defendo mesmo que essa concretude dos trabalhos instaurados é nebulosa, ou seja, algo físico, sim, mas ao mesmo tempo virtual.

Para que aquilo que eu intuía acerca da impertinência dos objetos pudesse abandonar a beira do absurdo, conceitos provenientes predominantemente dos campos da semiótica narrativa, sociosemiótica e estética, que foram apresentados na segunda parte deste trabalho, foram essenciais. Tais conceitos proporcionaram alguma sustentação para que eu pudesse defender que, ao menos do ponto de vista sociosemiótico, os objetos agem sim. E que, desta perspectiva, ainda que eles não possuam competência cognitiva, possuem competência estética. Sendo capazes, não apenas de interagir de igual para igual, inclusive com seres humanos, mas também, de dar o primeiro passo em direção a essa interação e, enquanto actantes sujeitos de pleno direito, participar na construção do sentido. Complementarmente, sob o prisma da teoria dos diferentes modos de existência de Souriau, é possível afirmar a obra de arte a fazer como um ser real, que como tal, pressente sua própria realização enquanto ser mais pleno e é capaz de orientar essa realização, ainda que demande o envolvimento de um ser humano para que ela se efetive.

Além das contribuições conceituais, foi possível identificar outras aparições do objeto roupa na arte contemporânea brasileira, que dialogam seja com aspectos presentes em minha produção ou com conceitos abordados durante o trabalho. Foram, então, selecionados recortes específicos da produção de três artistas: Lygia Clark, Arthur Bispo do Rosario e Luah Souza. A partir dos quais foram desenvolvidos ensaios independentes entre si. A escrita desses ensaios despertou o interesse de, em estudo futuro, empreender análise similar da produção de outras artistas com as quais também identifique interlocução, seja a partir da presença da roupa, enquanto objeto, material plástico, dispositivo vestível, ou ainda, de qualquer outra forma de evocação do vestir.

Referências

Citadas

ASSOCIAÇÃO Cultural O Mundo de Lygia Clark. Acervo: **Canibalismo**. 1969. Disponível em: <https://portal.lygiaclark.org.br/acervo/236/canibalismo>. Acesso em: 17 jan. 2026.

ASSOCIAÇÃO Cultural O Mundo de Lygia Clark. Acervo: **Cesariana**. 1968. Disponível em: <https://portal.lygiaclark.org.br/acervo/223/cesariana>. Acesso em: 17 jan. 2026.

ASSOCIAÇÃO Cultural O Mundo de Lygia Clark. Acervo: **Luvas Sensoriais**. 1966. Disponível em: <https://portal.lygiaclark.org.br/acervo/218/luvas-sensoriais>. Acesso em: 17 jan. 2026.

ASSOCIAÇÃO Cultural O Mundo de Lygia Clark. Acervo: **Máscaras Sensoriais**. 1967. Disponível em: <https://portal.lygiaclark.org.br/acervo/212/mascaras-sensoriais>. Acesso em: 17 jan. 2026.

ASSOCIAÇÃO Cultural O Mundo de Lygia Clark. Acervo: **O Eu e o Tu**. 1967. Disponível em: <https://portal.lygiaclark.org.br/acervo/222/o-eu-e-o-tu>. Acesso em: 17 jan. 2026.

BRETON, André. **Nadja**. São Paulo: 100/cabeças, 2022. 184 p. Tradução de Ivo Barroso. (Original publicado em 1928)

BRETON, André. **Peixe solúvel**. In: Manifestos do surrealismo. São Paulo: 100/cabeças, 2024. 608 p. (Original publicado em 1924)

CALABRESE, Omar. **A idade neobarroca**. São Paulo: Martins Fontes, 1987. 209 p. Tradução de Carmen de Carvalho e Artur Morão.

CARRINGTON, Leonora. **A corneta**. Rio de Janeiro: Alfabeta, 2023. 214 p. (original publicado em 1976).

CERIANI, Giulia. **Le ragioni di una scelta (im)pertinente**. In: CERIANI, Giulia; LANDOWSKI, Eric. Pertinente impertinence. Actes Sémiotiques, Limoges, v. 1, n. 116, fev. 2013. Université de Limoges. <https://doi.org/10.25965/as.1296>. Disponível em: <https://www.unilim.fr/actes-semiotiques/1296>. Acesso em: 30 jun. 2025.

CERIANI, Giulia; LANDOWSKI, Eric. **Impertinence**. Milano: et al./ Edizioni, 2010. 175 p.

CERIANI, Giulia; LANDOWSKI, Eric. **Pertinente impertinence**. Actes Sémiotiques, Limoges, v. 1, n. 116, fev. 2013. Université de Limoges. Disponível em: <https://www.unilim.fr/actes-semiotiques/1291>. Acesso em: 30 jun. 2025.

CLARK, Lygia. **A vivência é tanta e tão dilacerante no “agora” que sinto muita necessidade de tomar notas. [Diário 1]**. 1967. 3 p. Disponível em: <https://portal.lygiaclark.org.br/acervo/65466/a-vivencia-e-tanta-e-tao-dilacerante-no-agora-que-sinto-muita-necessidade-de-tomar-notas-diario-1>. Acesso em: 17 jan. 2026.

CLARK, Lygia. **O Corpo é a Casa**. 1969. 3 p. Disponível em: <https://portal.lygiaclark.org.br/acervo/10188/o-corpo-e-a-casa>. Acesso em: 17 jan. 2026.

CLARK, Lygia. **O que eu me proponho [diário 4]**. 1957. 11 p. Disponível em: <https://portal.lygiaclark.org.br/acervo/61704/1957-o-que-eu-me-proponho-diario-4>. Acesso em: 23 jan. 2026.

CLARK, Lygia. **Os Bichos [diário 4]**. 1960. 3 p. Disponível em: <https://portal.lygiaclark.org.br/acervo/61798/1960-os-bichos-diario-4>. Acesso em: 23 jan. 2026.

CLARK, Lygia. **Sobre o canibalismo**. s.d. 1 p. Disponível em: <https://portal.lygiaclark.org.br/acervo/6846/sobre-o-canibalismo>. Acesso em: 23 jan. 2026.

CLARK, Lygia. **Sobre Ono (o japonês) [diário 2]**. 1960. 2 p. Disponível em: <https://portal.lygiaclark.org.br/acervo/61679/sobre-ono-o-japones-diario-2>. Acesso em: 23 jan. 2026.

CLARK, Lygia. **Texto de Lygia Clark sobre o reconhecimento do corpo**. s.d. 3 p. Disponível em: <https://portal.lygiaclark.org.br/acervo/6387/dado-nao-disponivel>. Acesso em: 23 jan. 2026.

CÓ, Yasmin Alexandre. **A moda não institucionalizada**: um estudo sobre práticas autônomas. 2021. 129 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Têxtil e Moda, Escola de

Artes, Ciências e Humanidades, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2021. Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/100/100133/tde 25032021-182302/pt-br.php>. Acesso em: 28 ago. 2025.

COSTA, Cacilda Teixeira da. **Roupa de artista**: o vestuário na obra de arte. São Paulo: Edusp, 2009. 312 p.

CULTURAL, Itaú. **Quem foi Arthur Bispo do Rosario**. São Paulo: Itaú Cultural, 2022. 1 documental (21 min), son., color. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=uclwYFET7ck>. Acesso em: 31 jan. 2026

DAVID-MÉNARD, Monique. **A vontade das coisas**: O animismo e os objetos. São Paulo: Ubu Editora, 2022. 256 p.

DANTAS, Marta. **Arthur Bispo do Rosario**: A poética do delírio. São Paulo: Editora Unesp, 2010. 244 p.

DENIZART, Hugo. **O Prisioneiro da Passagem**. Rio de Janeiro: Ministério da Saúde/CCMS, 1982. 1 documental (29 min), son., color.

FOUCAULT, Michel. **O corpo utópico, as heterotopias**. São Paulo: N-1 Edições, 2013. 55 p. Tradução de: Salma Tannus Muchail. (Conferência original de 1966)

GENINASCA, Jacques. **La pratique de l'impertinence**. In: CERIANI, Giulia; LANDOWSKI, Eric. Pertinente impertinence. Actes Sémiotiques, Limoges, v. 1, n. 116, fev. 2013. Université de Limoges. <http://dx.doi.org/10.25965/as.1311>. Disponível em: <https://www.unilim.fr/actes-semiotiques/1311>. Acesso em: 30 jun. 2025.

GREIMAS, Algirdas Julien. **Da imperfeição**. São Paulo: Hacker Editores, 2002. 155 p. Tradução de Ana Claudia de Oliveira. (Original publicado em 1987)

GREIMAS, Algirdas Julien; COURTÉS, Joseph. **Dicionário de semiótica**. São Paulo: Editora Cultrix, 1979. 493 p. Tradução de: Alceu Dias Lima; Diana Luz Pessoa de Barros; et al.

GREIMAS, Algirdas Julien; FONTANILLE, Jacques. **O belo gesto**. In: Formas de vida: Rotina e acontecimento. NASCIMENTO, Edna Maria Fernandes dos Santos; ABRIATA, Vera Lucia Rodella (Orgs.). Ribeirão Preto: Coruja, 2014. 218 p.

HERKENHOFF, Paulo. **Lygia Clark**. In: Lygia Clark: projeto para um planeta. São Paulo: Pinacoteca de São Paulo. 2024. p. 221-239. (catálogo de exposição)

HIDALGO, Luciana. **Arthur Bispo do Rosario**: O senhor do labirinto. 3ª ed. Rio de Janeiro: Editora do Silvestre, 2025. 241 p.

LANDOWSKI, Eric. **Com Greimas**: interações semióticas. São Paulo: Estação das Letras e Cores: Centro de Pesquisas Sociossemióticas, 2017. 224 p.

LANDOWSKI, Eric. **Curso de formação e aprofundamento em semiótica**: a teoria semiótica de A.J. Greimas e seus desenvolvimentos na sociossemiótica de Eric Landowski. Centro de Pesquisas Sociossemióticas PUC-SP, São Paulo. 2020.

LANDOWSKI, Eric. **Interações arriscadas**. São Paulo: Editora Estação das Letras e Cores, 2014. 126 p.

LANDOWSKI, Eric. **Passions sans nom**: Essais de socio-sémiotique III, Paris, PUF. 2004.

LANDOWSKI, Eric. **Plaidoyer pour l'impertinence**. In: CERIANI, Giulia; LANDOWSKI, Eric. Pertinente impertinence. Actes Sémiotiques, Limoges, v. 1, n. 116, fev. 2013. Université de Limoges. Uhttp://dx.doi.org/10.25965/as.1450. Disponível em: <https://www.unilim.fr/actes-semiotiques/1450>. Acesso em: 30 jun. 2025.

LANDOWSKI, Eric. **Presenças do outro**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2012. 215 p.

LANDOWSKI, Eric. **Sociossemiótica**: uma teoria geral do sentido. Galáxia (São Paulo), [s.l.], v. 14, n. 27, p.10-20, jun. 2014.

LAPOUJADE, David. **As existências mínimas**. São Paulo: N-1 Edições, 2017. 128 p. Tradução de: Hortencia Lencastre.

MATTAR, Denise. **Farnese de Andrade**: memórias imaginadas. São Paulo, 2019. 152 p. Catálogo de exposição.

M¥SS KETA. **160BPM**. Intérprete: M¥SS KETA. Universal Music Italia Srl, 2025. 1 vídeo (2:42). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Z2rsng1EE3o>. Acesso em: 17 jan. 2026.

MUSEU BISPO DO ROSARIO ARTE CONTEMPORÂNEA. **Catálogo Raisonné Arthur Bispo do Rosario**. Rio de Janeiro, 2025. Disponível em: <https://museubispodorosario.com/catalogoraisonne/>. Acesso em: 05 fev. 2026.

PEDROSA, Vera. **O homem é o centro**. Disponível em: <https://portal.lygiaclark.org.br/acervo/10717/dado-nao-disponivel>. Acesso em: 17 jan. 2026.

RATTES, Luah Souza Caribé. **Vontade das coisas**. (Texto curatorial). São Paulo: Funarte, 2023, 1 p.

RONCORONI, Federico; CAPPELLINI, Milva Maria. **Gabrielli**: dizionario della lingua italiana. 2. ed. Milano: Carlo Signorelli Editore, 1994. 2558 p.

SEQUEIRA, Rosane Preciosa. **Rumores discretos da subjetividade**: sujeito e escritura em processo. Porto Alegre: Sulina, 2010. 96 p.

SOL DE PLUMAS. Intérprete: Noporn. Compositor: Liana Padilha et al. In: **Sol de plumas**. Intérprete do álbum: Noporn. São Paulo: Tratore, 2019. Suporte digital, faixa 1 (4:09). Disponível em: <https://open.spotify.com/intl-pt/track/70lhkTn4Pv1tQoP44qyNtM>. Acesso em: 27 ago. 2025.

SOURIAU, Étienne. **Diferentes modos de existência**. São Paulo: N-1 Edições, 2020. 192 p. Tradução de: Walter Romero Menon Júnior. (Original publicado em 1943)

Complementares

BOLLON, Patrice. **A moral da máscara**: Merveilleux, Zazous, Dândis, Punks, etc. Rio de Janeiro: Rocco, 1993. 236 p. Tradução de: Ana Maria Scherer.

TOUAM BONA, Dénètem. **Sabedoria dos cipós**: Cosmopoética do refúgio. São Paulo: Ubu Editora, 2025. 144 p.

COCCIA, Emanuele. **La vita sensibile**. Bologna: Il Mulino, 2011. 211 p.

DESCOLA, Philippe. **As formas do visível**: Uma antropologia da figuração. São Paulo: Editora 34, 2023. 768 p. Tradução de Mônica Kalil.

FOCILLON, Henri. **Vida das formas**. Rio de Janeiro: Zahar, 1983. 156 p. Tradução de: Léa Maria Sussekind Viveiros de castro. (Original publicado em 1943)

FONTANILLE, Jacques. **Formes de vie**. Liège: Presses Universitaires de Liège, 2015. 274 p.

GULLAR, Ferreira. **Teoria do não-objeto**. In: Etapas da arte contemporânea: do cubismo à arte concreta. Rio de Janeiro: Revan, 1999. 304 p.

LANDOWSKI, Eric. **A Sociedade Refletida**. Campinas: Pontes, 1992. 216 p.

LANDOWSKI, Eric; FIORIN, José Luiz. **O gosto da gente, o gosto das coisas**. São Paulo: Educ, 1997. 272 p.

LANDOWSKI, Eric. **Regimes de espaço**. Galáxia (São Paulo), [s.l.], n. 29, p.10-27, jun. 2015.

LAPOUJADE, David. **Deleuze, os movimentos aberrantes**. São Paulo: N-1 Edições, 2017. 320 p. Tradução de: Laymert Garcia dos Santos.

LÉVY, Pierre. **O que é o virtual?** São Paulo: Ed. 34, 1996. 160 p. Tradução de: Paulo Neves.

OLIVEIRA, Ana Claudia de (org). **As interações sensíveis**. Ensaios de sociosemiótica a partir da obra de Eric Landowski. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2013. 1102 p.

OLIVEIRA, Solange de. **Arte por um fio**: Arthur Bispo do Rosario. São Paulo: Estação Liberdade, 2022. 384 p.

PARRA, Teresa de la. **História da senhorita partícula de pó**. In: Três objetos. Curitiba: Arte & letra, 2009. p. 49-59. Tradução de: Iara Tizzot.

PARRA, Teresa de la. **Três objetos**. Curitiba: Arte & letra, 2009. 59 p. Tradução de: Iara Tizzot.

PROPP, Vladimir. **Morfologia do conto maravilhoso**. São Paulo: Forense Universitária, 2006. 288 p. (Original publicado em 1928)

RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível**: estética e política. 2. ed. São Paulo: Exo, 2009. 69 p. Tradução de Mônica Costa Netto.

RIVERA, Tania. **Lygia Clark**: Projeto para um planeta. São Paulo: Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2024. 263 p.

RODRIGUES, Ricardo Alexandre. **A poética de Arthur Bispo do Rosario**: Compêndio de Encantamentos do Mundo. Jundiaí: Paco Editorial, 2014. 176 p.

SCHOPENHAUER, Arthur. **O mundo como vontade e como representação**. São Paulo: Editora Unesp, 2005. 695 p. Tradução de: Jair Barboza. (Original publicado em 1819)

SEMPRINI, Andrea. **Il senso delle cose**: i significati sociali e culturali degli oggetti quotidiani. Milano: Franco Angeli, 1999. 256 p.

SIMONDON, Gilbert. **Do modo de existência dos objetos técnicos**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2020. 384 p. (Original publicado em 1958)

SOURIAU, Étienne. **As duzentas mil situações dramáticas**. São Paulo: Ática Editora, 1993. 230 p.

APÊNDICE A: FICHAS TÉCNICAS DE OBRAS PRÓPRIAS CITADAS

Fichas técnicas das obras citadas – Próprias					
Obra	Autor	Título	Ano	Materiais	Dimensões
	Yasmin Có	Calça consumida	2020	Calça	98 X 45 X 9 cm
	Yasmin Có	Restos de pós calça	2020	Impressão em papel fotográfico fosco	30 X 45 cm
	Yasmin Có	Vestido consumido	2020	Vestido, cabide e gancho de metal	169 x 54 X 9 cm
	Yasmin Có	Meias desgastadas I	2020	Impressão em papel fotográfico fosco	40 X 60 cm
	Yasmin Có	Meias desgastadas II	2020	Impressão em papel fotográfico fosco	40 X 60 cm

	Yasmin Có	Meias desgastadas III	2020	Impressão em papel fotográfico fosco	40 X 60 cm
	Yasmin Có	Meias desgastadas IV	2020	Impressão em papel fotográfico fosco	30 X 60 cm
	Yasmin Có	Meias desgastadas V	2020	Impressão em papel fotográfico fosco	30 X 60 cm
	Yasmin Có	Meias desgastadas VI	2020	Impressão em papel fotográfico fosco	40 X 60 cm
	Yasmin Có	Julho em seu primeiro estado	2020	Impressão em papel fotográfico fosco	40 X 60 cm
	Yasmin Có	Julho em seu segundo estado	2020	Impressão em papel fotográfico fosco	40 X 60 cm
	Yasmin Có	Julho em seu terceiro estado	2020	Impressão em papel fotográfico fosco	40 X 60 cm
	Yasmin Có	Julho em seu quarto estado	2020	Impressão em papel fotográfico fosco	40 X 60 cm

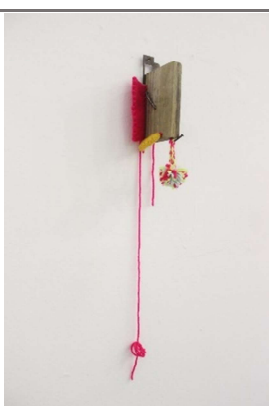
	Yasmin Có	Momentos antes do salto	2021	Impressão em papel fotográfico fosco	60 X 40 cm
	Yasmin Có	Momentos antes do salto e derretida	2021	Impressão em papel fotográfico fosco	60 X 40 cm
	Yasmin Có	Apenas alguém em construção	2021	Impressão em papel fotográfico fosco	60 X 40 cm
	Yasmin Có	De boa e exausta	2021	Impressão em papel fotográfico fosco	60 X 40 cm

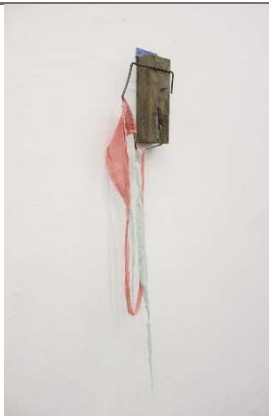
	Yasmin Có	Voando emaranhada	2025	Impressão em papel fotográfico fosco	60 X 40 cm
	Yasmin Có	Calça de calças	2021	Impressão em papel fotográfico fosco	30 X 45 cm
	Yasmin Có	Calça de duas calças	2021	Impressão em papel fotográfico fosco	30 X 45 cm
	Yasmin Có	Transitória I	2020	Impressão em papel fotográfico fosco	60 X 40 cm
	Yasmin Có	Transitória II	2020	Impressão em papel fotográfico fosco	60 X 40 cm

	Yasmin Có	Lembrancinha	2021	Aço galvanizado, tecido e impressão em papel fotográfico fosco	64 X 30 X 17 cm
	Yasmin Có	Veloz	2025	Madeira, aço galvanizado, tecido e esmalte de unha	14 X 7 X 26 cm
	Yasmin Có	Rococó metal	2023	Aço galvanizado, tecido e esmalte de unha	51 X 37 X 9 cm
	Yasmin Có	Rococó madeira	2022	Madeira, metal, lã acrílica, tecido e esmalte de unha	74 X 25 X 9 cm

	Yasmin Có	Cinza	2023	Aço galvanizado, tecido e esmalte de unha	87 X 29 X 10 cm
	Yasmin Có	Maria	2024	Aço galvanizado, tecido e esmalte de unha	56 X 21 X 5 cm
	Yasmin Có	Balaclava	2021	Lã acrílica, aço, tecido e esmalte de unha	142 X 24 X 13 cm
	Yasmin Có	Duplinha	2022	Madeira, pregos, lã acrílica e esmalte de unha	26 X 30 X 8 cm

	Yasmin Có	Rosa	2023	Madeira, metal, tecido e esmalte de unha	114 X 18 X 7 cm
	Yasmin Có	Peludinha	2023	Madeira, metal, tecido e esmalte de unha	29 X 12 X 19 cm
	Yasmin Có	Ela tem piercing	2024	Aço galvanizado, tecido, lã acrílica, esmalte de unha e piercing	26 X 22 X 2,5 cm
	Yasmin Có	Grande	2023	Aço galvanizado, esmalte de unha, serigrafia e tecido	139 X 48 X 4 cm

	Yasmin Có	Régua	2025	Aço galvanizado, lã acrílica, tecido e esmalte de unha	127 X 18 X 4 cm
	Yasmin Có	Metal e tricô	2022	Aço galvanizado, lã acrílica e esmalte de unha	122 X 30 X 8 cm
	Yasmin Có	Rosa e vermelho	2022	Madeira, metal, lã acrílica e esmalte de unha	70 X 24 X 10 cm
	Yasmin Có	Pompom	2022	Madeira, metal, lã acrílica e esmalte de unha	44 X 9 X 12 cm

	Yasmin C3	Corrente e bambolê	2022	Madeira, metal, lã acrílica, esmalte de unha, acrílico, tecido e lápis de cor	65 X 27 X 7 cm
	Yasmin C3	Tipo bambolê reto	2023	Madeira, metal, serigrafia, tecido e esmalte de unha	63 X 25 X 7 cm
	Yasmin C3	Pendurada	2023	Madeira, metal, tecido e esmalte de unha	97 X 18 X 8 cm
	Yasmin C3	Pontiaguda	2022	Madeira, metal, lã acrílica, esmalte de unha e lápis de cor	93 X 11 X 5 cm

	Yasmin Có	Roxa glitterada	2023	Madeira, metal, lã acrílica, serigrafia e esmalte de unha	41 X 24 X 9 cm
---	-----------	-----------------	------	--	-------------------

APÊNDICE B: FICHAS TÉCNICAS DE OBRAS CITADAS DE DEMAIS ARTISTAS

Fichas técnicas das obras citadas – Demais artistas					
Obra	Autor	Título	Ano	Materiais	Dimensões
	Tunga	Lábios	1989	Bronze e pasta de maquiagem	20 x 30 x 60 cm
	Lygia Clark	Almofada leve-pesada	1976	Areia, tecido e isopor	—
	Farnese de Andrade	Boneca	1974	Oratório em madeira, fragmentos de boneca e vidro	48 x 40 x 19 cm
	Lygia Clark	Bicho invertebrado	1960	Alumínio	19,5 x 60 x 54 cm [variável]

	Lygia Clark	Trepante	1965	Aço inoxidável	—
	Lygia Clark	Óculos	1966	Borracha, espelho, alumínio	—
	Lygia Clark	Diálogo de óculos	1966	Borracha, espelho, alumínio	—
	Lygia Clark	Luvas sensoriais	1966	Luvas e bolas	—
	Lygia Clark	Máscaras sensoriais	1967	Tecido	—

	Lygia Clark	Máscaras sensoriais	1967	Tecido	—
	Lygia Clark	O Eu e o Tu	1967	Borracha e tecido	—
	Lygia Clark	Cesariana	1968	Borracha e tecido	—
	Lygia Clark	Canibalismo	1969	Borracha e tecido	—
	Arthur Bispo do Rosario	Atenção: veneno	s.d.	Madeira, tecido, fio de algodão, linha,	93 X 74 X 7 cm

				metal e tinta	
	Arthur Bispo do Rosario	Manto da Apresentação	s.d.	Tecido, fio de algodão, linha, fibra vegetal, fio de seda, objeto industrializado, tinta de caneta esferográfica	225 x 155 x 5 cm
	Arthur Bispo do Rosario	Eu vim (Eu vi Cristo)	s.d.	Tecido, fio de algodão, plástico, metal, linha e objeto industrializado	76 X 70 X 4 cm
	Arthur Bispo do Rosario	Semblantes	s.d.	Metal, tecido, fio de algodão e linha	82 X 57 X 6 cm
	Arthur Bispo do Rosario	Dicionário de nomes letra A I	s.d.	Tecido, linha, fio de algodão, madeira e fibra vegetal	138 X 231 X 4 cm

	Arthur Bispo do Rosario	Moinho de cana	s.d.	Madeira, metal, tecido, couro sintético, fio de algodão, plástico e linha	17 x 21 x 10 cm
	Arthur Bispo do Rosario	Regador	s.d.	Metal, tecido, fio de algodão, plástico, náilon, material não identificad o e linha	15 x 19 x 8 cm
	Arthur Bispo do Rosario	Rolo de pintar parede	s.d.	Material não identificad o, metal, tecido, fio de algodão e linha	21 x 15 x 3,5 cm
	Arthur Bispo do Rosario	Tesoura	s.d.	Material não identificad o, tecido, fio de algodão e metal	45 x 14 x 4,5 cm

	Luah Souza	Blusinha de embalagens de bala	2023	Costura manual, tecido e embalagens de bala	50 X 35 X 9 cm
	Luah Souza	Vestido de embalagens de pipoca	2022	Plástico e fitas adesivas	95 X 99 X 10 cm
	Luah Souza	Vestido de saquinhos de Yakult	2021	Linha, embalagens, fita adesiva e zíper	89 X 76 X 8 cm
	Luah Souza	Calça de embalagens de café	2021	Linha, embalagens, zíper, fita isolante e serigrafia	114 X 92 X 15 cm

	Luah Souza	Conjunto de embalagens de bala	2023	Costura manual, tecido e embalagens de bala	Blusinha: 50 X 35 X 9 cm Saia: 121 X 68 X 29 cm
	Luah Souza	Jardineira que saco/cuidado frágil 2	2020	Linha, plásticos variados e serigrafia	114 X 114 cm
	Luah Souza	Vestido de embalagens de papel-higiênico	2021	Linha, embalagens, zíper e fita adesiva	93 X 65 X 20 cm