

UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA

INSTITUTO DE ARTES

Nathaly Amanda Rocha Silva

POÉTICAS DO PRECÁRIO

São Paulo

Novembro de 2024

Nathaly Amanda Rocha Silva

POÉTICAS DO PRECÁRIO

Monografia apresentada ao curso de Artes Visuais, do Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista, como requisito parcial para obtenção do grau de bacharel.

Orientador(a): Prof^a Dr^a Renata
Pedrosa Romeiro

São Paulo
Novembro de
2024

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

S586p Silva, Nathaly Amanda Rocha (Nat Rocha), 2000-
Poéticas do precário / Nathaly Amanda Rocha Silva. -- São Paulo,
2024.
82 f. : il. color. + anexos

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Renata Pedrosa Romeiro.
Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharelado em Artes Visuais) –
Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Instituto de Artes.

1. Arte. 2. Criação (Literária, artística, etc.). 3. Caixas de madeira. 4.
Estudantes universitárias - Narrativas pessoais. I. Pedrosa, Renata, 1967-
(Renata Pedrosa Romeiro). II. Universidade Estadual Paulista, Instituto de
Artes. III. Título.

CDD 730

Bibliotecária responsável: Catharina Silva Gois - CRB/8 11323

Nathaly Amanda Rocha Silva

poéticas do precário

Monografia apresentada ao curso de Artes Visuais do Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista, como requisito parcial para obtenção do grau de bacharel.

Orientadora: Prof^a Dr^a Renata Pedrosa Romeiro (IA/UNESP)

Aprovado pela banca composta pelos seguintes membros:

Prof^a. Dra. Renata Pedrosa Romeiro (IA/UNESP) - orientadora

Prof. Dr. Carlos Eduardo Riccioppo Freitas (IA/UNESP) - convidado(a)

Conceito obtido: () aprovado(a) () reprovado(a).

Observações da banca: _____

São Paulo, 4 de novembro de 2024.

À minha irmã Dani e aos meus primos
Naiade, Luana, Lidi e Guilherme, com os
quais aprendi a primeira alegria da vida:
a brincar de inventar.

AGRADECIMENTOS

Agradeço à minha mãe, Marlene, sem a qual nada existiria; à Dani, minha irmã, que me apontou a arte e os caminhos; aos meus amigos e amigas, colegas de classe, em especial Brunnin, ike, Jopê, Yás, Hanna e Érika, por repartirem comigo seus dias durante a graduação e me inspirarem tanto; ao Dani, meu companheiro, por cada afeto, apoio e detalhe sutil sobre a arquitetura da nossa rotina; ao Daniel Tomoyose, técnico do ateliê de escultura, por toda a ajuda nos projetos, pelos seus cafés e cuidados em meio às madeiras e máquinas; ao professor Tigre, por me ensinar a arte da capoeira e a política da ginga; ao Cho, pela afeição e generosidade; e por fim, aos meus professores e professoras, em especial à Renata, pela orientação minuciosa, pela dedicação à docência e pela incrível capacidade de instigar a percepção e a poética da gente.

“Propomos o precário como novo conceito de existência contra toda cristalização estática na duração.”

Lygia Clark

RESUMO

Este trabalho é um compilado do meu trajeto poético durante a graduação. A investigação do meu próprio processo artístico parte de uma produção individual que se dá em função de uma realidade coletiva, marcada pela condição de precariedade. Estruturalmente, como um objeto pensado e construído de forma plástica, os capítulos que constituem este trabalho são partes autônomas e separadas em pequenos livros, e podem ser lidos sem uma ordem pré-estabelecida. Seu conjunto - uma caixote de madeira com compartimentos manipuláveis que comporta livros-caderno-capítulos, imagens/registros e mini maquetes - apresenta-se como um objeto tridimensional interativo, e deverá ser exposto, ao final do ano de 2024, junto das obras tratadas no seu conteúdo.

Palavras-chave: poética; precário; sul global; capitalismo periférico; arte apropriativa.

RESUMEN

Este trabajo es una recopilación de mi trayectoria poética durante la graduación. La investigación de mi propio proceso artístico parte de una producción individual que se desarrolla en función de una realidad colectiva, marcada por la condición de precariedad. Estructuralmente, como un objeto pensado y construido de manera plástica, los capítulos que constituyen este trabajo son partes autónomas y separadas en pequeños libros, y pueden leerse sin un orden preestablecido. Su conjunto - una caja de madera con compartimentos manipulables que alberga libros-cuaderno-capítulos, imágenes/registros y mini maquetas - se presenta como un objeto tridimensional interactivo, y deberá ser expuesto, al final del año 2024, junto con las obras tratadas en su contenido.

Palabras clave: poética; precario; sur global; capitalismo periférico; arte apropiativa.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

| | |
|--|----|
| Figura 01 – Projeto Inicial ‘ <i>poéticas do precário</i> ’ | 23 |
| Figura 02 – Interligação Partes/Todo | 24 |
| Figura 03 – Registro de Caixa de Infância Aberta | 25 |
| Figura 04 – Experimenta | 31 |
| Figura 05 – Canteliê | 32 |
| Figura 06 – Prateleira no Canteliê | 34 |
| Figura 07 – Esboço do Canteliê | 35 |
| Figura 08 – <i>B11 Bólido Caixa 9</i> | 37 |
| Figura 09 – <i>La Boîte-en-valise</i> | 38 |
| Figura 10 – Objetos espalhados | 39 |
| Figura 11 – Gaveteiro | 39 |
| Figura 12 – Gaveteiro | 39 |
| Figura 13 – Caixote em construção | 40 |
| Figura 14 – Mini Maquetes | 41 |
| Figura 15 – Escritas em uma Página de Caderno | 44 |
| Figura 16 – <i>Cama dobrável</i> sem colchonete | 45 |
| Figura 17 – Professora Rosângela | 45 |
| Figura 18 – Dani | 46 |
| Figura 19 – <i>Untitled (Still)</i> | 52 |
| Figura 20 – <i>Persons Paid to Have Their Hair Dyed Blond</i> | 53 |
| Figura 21 – <i>Apropriação: Mesa de bilhar, d’après “O café noturno de Van Gogh”</i> | 57 |
| Figura 22 – Performance <i>Xadrez invertido</i> | 58 |
| Figura 23 – Performance <i>Xadrez invertido</i> | 58 |
| Figura 24 – Esboços de <i>As pretas começam</i> | 59 |
| Figura 25 – Apresentação de <i>As pretas começam</i> | 60 |
| Figura 26 – <i>As pretas começam (tabuleiro)</i> | 61 |
| Figura 27 – Rainhas e Reis | 63 |
| Figura 28 – Torres de As Pretas Começam | 64 |
| Figura 29 – Bispo | 64 |
| Figura 30 – <i>Catedral</i> | 65 |
| Figura 31 – Cavalos | 66 |
| Figura 32 – Peões | 67 |

| | |
|--|----|
| Figura 33 – <i>As pretas começam</i> | 68 |
| Figura 34 – <i>Schnitt mit dem Küchenmesser durch die letzte Weimarer Bierbauchkulturepoche Deutschlands</i> | 69 |
| Figura 35 – Elsa von Freytag-Loringhoven | 70 |
| Figura 36 – <i>Deus</i> | 71 |
| Figura 37 – <i>Merzbau</i> | 72 |
| Figura 38 – <i>passarelas</i> | 77 |
| Figura 39 – Telas de proteção na Via Dutra | 78 |
| Figura 40 – Homens trabalhando nas obras da BR-116 | 79 |
| Figura 41 – <i>Longe da cidade dormitório</i> | 79 |
| Figura 42 – <i>Sem Título</i> (José Resende) | 81 |
| Figura 43 – Matta-Clark | 82 |
| Figura 44 – <i>Pixo de Negro M.I.A.</i> | 83 |
| Figura 45 – Estrutura da Feira do Livro | 85 |
| Figura 46 – Instalação de Pisos Táteis | 86 |
| Figura 47 – <i>TERRA Y LIBERDADE</i> | 87 |
| Figura 48 – Redistribuição de terra sobre calçada | 88 |
| Figura 49 – Mapeamento de condomínios | 88 |
| Figura 50 – Dança na <i>Apropriação instalativa</i> | 89 |

LISTA DE QUADROS

| | |
|--|----|
| Quadro 01 – Graus de abertura de obras artísticas | 48 |
| Quadro 02 – Ocorrências Artísticas no Espaço Público | 80 |

SUMÁRIO

| | |
|--|-----------|
| 1 INTRODUÇÃO..... | 23 |
| 2 DAS CAIXAS AO CAIXOTE..... | 25 |
| 2.1 POÉTICAS DO PRECÁRIO..... | 26 |
| 3 PERCURSOS..... | 29 |
| 4 PROCESSOS..... | 31 |
| 4.1 <i>CANTELIÊ</i> | 31 |
| 4.2 <i>A CAIXOTE</i> | 36 |
| 4.3 GAVETEIRO..... | 38 |
| 4.4 CAIXOTE..... | 40 |
| 4.5 MINI MAQUETES..... | 41 |
| 5 LIVRO-CADERNO-CAPÍTULO: ARTE E INTERAÇÃO..... | 43 |
| 5.1 CAMADAS DE SIGNIFICADO..... | 49 |
| 5.2 ARTE RELACIONAL..... | 51 |
| 6 LIVRO-CADERNO-CAPÍTULO: ARTE E APROPRIAÇÃO..... | 56 |
| 6.1 <i>AS PRETAS COMEÇAM</i> : CONTEXTO..... | 59 |
| 6.2 <i>AS PRETAS COMEÇAM</i> : DAS INVERSÕES/SUBVERSÕES..... | 62 |
| 6.2.1 Das peças..... | 64 |
| 6.3 ALGUNS ANTECEDENTES..... | 68 |
| 7 LIVRO-CADERNO-CAPÍTULO: ARTE PÚBLICA URBANA..... | 76 |
| 7.1 <i>LONGE DA CIDADE DORMITÓRIO</i> | 76 |
| 7.2 INSERÇÃO NO PÚBLICO URBANO..... | 80 |
| 7.3 DA APROPRIAÇÃO DO OBJETO PARA A APROPRIAÇÃO DO TERRITÓRIO.. | 83 |
| 8 CONSIDERAÇÕES (NÃO) FINAIS – POR FIM, SÓ COMEÇAMOS..... | 90 |
| REFERÊNCIAS..... | 91 |

NOTA INTRODUTÓRIA À EDIÇÃO

Esta versão de *poéticas do precário* apresenta uma série de limitações condicionadas pela padronização da produção acadêmica, relativas às normas ABNT e às normas do repositório institucional Unesp; diz respeito apenas a sua parte escrita, não dando conta de sua natureza plástica, participativa e sensorial. As páginas que se seguem referem-se ao conteúdo dos quatro livro-caderno-capítulos, existentes apenas na versão original do trabalho, que pode ser observada no vídeo em anexo e acessada fisicamente na biblioteca do Instituto de Artes da Unesp, localizado na Barra Funda, São Paulo. Para melhor apreensão de suas partes e experiência estética, recomenda-se fortemente o contato físico com a obra.

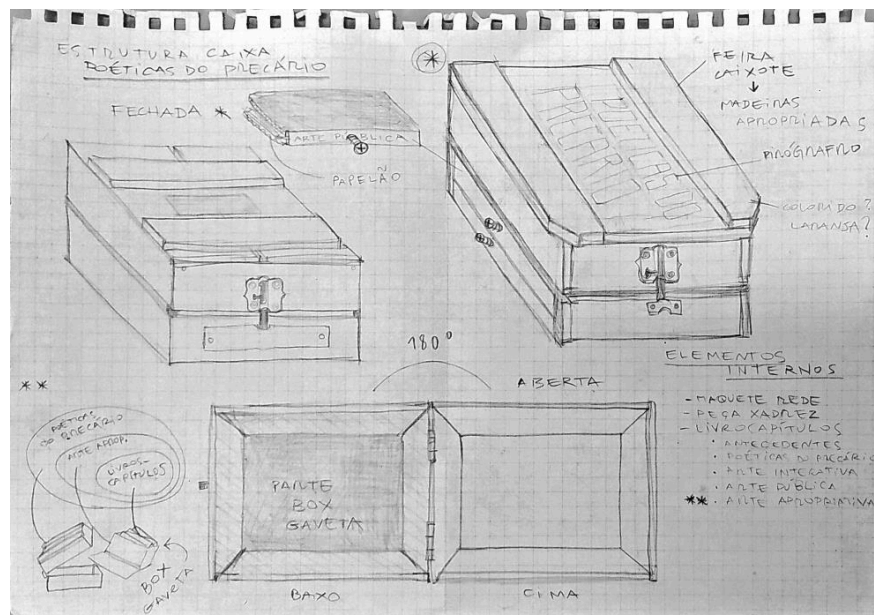


1 INTRODUÇÃO

Desde o início da graduação, desenvolvi o costume de fazer cadernos para anotar ideias e, principalmente, *escri trajetos* - escritas feitas durante o trajeto longo e maçante entre minha casa e a universidade. No decorrer do desenvolvimento do presente trabalho de conclusão de curso, dei a eles o nome de livro-caderno-capítulo. Os livro-caderno-capítulos consistem em pequenos cadernos artesanais que podem ser entendidos como livros de artista e que, por sua essência, não funcionam no formato ABNT. Para a presente versão, o conteúdo dos livro-caderno-capítulos perde suas características livro-caderno e são transpostos de forma reduzida e limitada na forma de capítulos.

A escolha do caderno como suporte para escrita, projetos, referências, não é nada nova. Assim como todo o resto, os livros-caderno-capítulos são um desdobramento da minha produção e dos meus processos, e surgem como um caminho para meu desejo de materialização da pesquisa - como, também, em trabalho autoral constituinte da minha produção poética. Entendendo a presente escrita também como resultado de um trajeto, pareceu-me que não haveria suporte mais apropriado para relatar meu percurso poético. Dessa forma, cada livro-caderno-capítulo parte da análise de uma obra e da investigação de seu processo conceitual/criativo para tratar de uma vertente artística relacionada a ela. Além de trazer referências de artistas e teóricos que dialogam com o tema, a fim de expandir noções e discussões relacionadas à arte contemporânea.

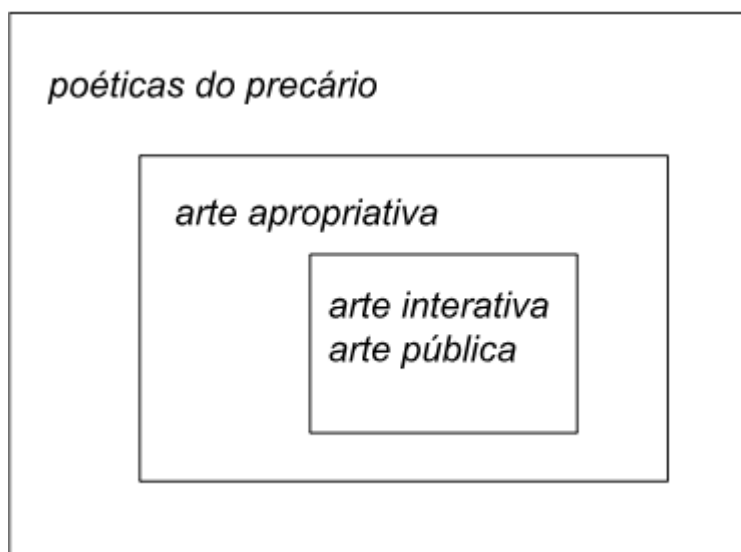
Figura 1 – Projeto inicial ‘poéticas do precário’



Fonte: elaborado pela autora.

Os livros-caderno-capítulos organizam parte significativa da minha produção, a qual está situada dentro do que entendo como uma poética de ressignificação do precário - simbolizada aqui pela¹ caixote '*poéticas do precário*' (figura 1). Essa produção se desenvolve a partir da apropriação de objetos e restos urbanos, que, não raro, tencionam a ideia de contemplação, abrindo a possibilidade de interação do espectador e, muitas vezes, saindo do cubo branco, ocupando e intervindo no espaço público:

Figura 2 – Interligação Partes/Todo



Fonte: elaborado pela autora.

Existe uma interligação entre as partes e com o todo, representada no diagrama acima; porém, tal representação não implica que as partes se constituam de forma fixa, nem que suas leituras sejam lineares ou codependentes. Cada livro-caderno-capítulo e mini-maquete que se encontram dentro da caixote podem ser acessados de forma autônoma, sem uma ordem pré- estabelecida. *poéticas do precário* é um trabalho interativo; sendo assim, deve-se renunciar a qualquer pretensão de ordenamento. O leitor/espectador pode escolher de que maneira irá acessar o objeto. Seu manuseio pelo público é uma condição primordial para a experimentação sensível, sobrepondo-se a ideia de desgaste e duração da matéria. Como na série *Os bichos*, de Lygia Clark, a obra só se completa com a interação.

Isso porque: recusamos o espaço representativo e a obra como contemplação passiva; [...] recusamos a obra de arte como tal e damos mais ênfase ao ato de realizar a proposição; recusamos a duração como meio de expressão. (CLARK, manifesto 'nós recusamos').

¹ trato como *a* caixote não porque importa aqui a identificação do objeto como feminino ou masculino, mas porque o substantivo precedido pelo artigo *a* me remete a palavra 'caixa', e penso que, dessa forma, localizo o objeto em um meio termo; *a* caixote *poéticas do precário* está entre o que foi uma caixa e o que era um caixote.

2 DAS CAIXAS AOS CAIXOTES

A primeira vez que me lembro de ter "criado" uma caixa para guardar minhas coisas, eu ainda era criança. Ao contrário da presente caixa de madeira, essa era de papelão e não se pretendia nada interativa - deixando isso claro, em grandes avisos desenhados a lápis de cor, fixados por toda a sua superfície: CAI FORA; MANTENHA DISTÂNCIA; RISCO DE ALTA TENSÃO. Na parte de cima, em um papel vermelho colado sobre as abas da caixa, lia-se: “LACRE”; seguido de mais algumas ameaças contra quem se atrevesse a rompê-lo. A principal delas era a expulsão dessa pessoa da organização associativa de crianças² fundada por mim e por meus primos, com sede em um pé de manga localizado na ponta do terreno dos meus avós. Caso o infrator não fizesse parte desta associação, seria alvo de um castigo – ou, melhor dizendo, do PIOR castigo de sua vida - arquitetado por todos os integrantes do clube. O que essa suposta “caixa forte” guardava nada mais era do que uma porção de desenhos, jogos de tabuleiro inventados, brinquedos, uma bola, atiradeiras, lanternas, cadernos usados como agenda/diário, etc. Objetos lúdicos de grande valor simbólico para mim e para todas as outras crianças que frequentavam o sítio dos meus avós. Logo, como estratégia de conservação de todas essas coisas tão valiosas (após reiterados episódios de sumiço de brinquedos, quando eu deixava Minas Gerais e retornava para São Paulo, em decorrência fatídica do fim do recesso escolar), essa caixa era lacrada com fita adesiva e guardada em cima de um guarda-roupa de madeira vermelha. Quando eu voltava e abria a caixa, era como se o tempo não tivesse passado e eu pudesse retomar Minas na forma intacta a qual havia deixado.

Figura 3 – Caixa de Infância



Fonte: imagem da autora.

² Leia-se “Clubinho”.

De lá pra cá³, muitas coisas mudaram. E se hoje volto a desenvolver um objeto-caixa, talvez seja também por alguma força do hábito; mas, principalmente, por influência de temas e interesses recentes que, embora muito distintos entre si, foram se materializando em linguagem poética ao cabo dos últimos anos. A conservação, essa aspiração pelo eterno (muito comum à concepção das Belas Artes e que era o principal propósito dessa antiga caixa), já não interessa nesta; porque, agora, não me ocupo mais em preservar objetos em detrimento de propiciar relações/situações. Imagino, hoje, quantas brincadeiras e experiências lúdicas eu não devo ter inibido ao lacrar a caixa e deixá-la inacessível aos meus primos e primas; não faz o mesmo movimento (e obtém mesmo efeito) os espaços museais com a sacralização⁴ da arte?

Em contraposição, esta caixote de madeira é vazada e só funciona quando aberta. Sua trava de fechamento existe apenas para facilitar o agrupamento dos seus itens. Já suas funções de abrir, dobrar, puxar, tocar, pegar, mover, girar, entre outras, são oferecidas como múltiplas alternativas para que seus itens não se mantenham intactamente agrupados, mas que sejam trocados, rearranjados, reagrupados e experimentados através de diversas ações.

Ambas as caixas a que me refiro são resultado de uma relação com um território habitado. Esta última, bem menos ingênua, se constrói na precariedade cotidiana urbana.

São Paulo, aldeia colonial, erguida como local para catequização dos indígenas, foi transformada em uma das maiores metrópoles do mundo. A cidade então mergulhou num ritual incessante e voraz de destruição e reconstrução, respondendo ao ritmo obsessivo do progresso, do dinheiro, da modernização - do café à indústria, aos serviços e à informação. O que era antigo foi com frequência posto abaixo para dar lugar ao moderno, ao novo. Desde então, crescem os desequilíbrios na distribuição de renda e de benfeitorias, aumenta a tensão social e abrem-se feridas violentas, resultantes da intolerância humana. E a metrópole, assim, vive um precário e pulsante equilíbrio. (CANTON, 2009, p. 23)

2.1 POÉTICAS DO PRECÁRIO

Devido a uma série de situações no setor artes plásticas, no sentido do uso cada vez maior de materiais considerados caros, para a nossa, minha realidade, num aspecto sócio-econômico do 3º mundo (América Latina inclusive), devido aos produtos industrializados não estarem ao nosso, meu, alcance, mas sob o poder de uma elite que contesto, pois a criação não pode estar condicionada, tem de ser livre. Portanto, partindo desse aspecto socioeconômico, faço uso de materiais perecíveis, baratos, em meu trabalho. (BARRIO, 1978, p.5)

³ De MG pra SP; daquela época para esta.

⁴ O conceito de sacralização, com referência em Bourdieu, é considerado estratégia de campo e fruto de um processo histórico-social de uma rede de relações que consagra e mistifica a obra de arte e o artista e gera sua subtração do conjunto da vida. (BARBOSA, K. M. 2000)

poéticas do precário é:

*excesso e escassez;
caco de garrafa no muro;
piscina de caixa d'água;
banco de caixote de feira;*

dado que:

*há muito para poucos;
propriedade é roubo;
o asfalto queima;
e as pernas doem.*

(autoria própria, 2024)

O ato de criar a partir da apropriação de materiais descartados em um contexto de escassez de recursos e excesso de entulho é uma prática a que faço referência aqui, mas que não inventei, dado que é muito comum ao cotidiano periférico como subterfúgio para a sobrevivência *su(l)balterna*⁵ no capitalismo neoliberal. Toda “gambiarra”, cuja existência burla o mercado e um sistema de produção retroalimentado pela venda de produtos pouco duráveis, carrega alguma insubordinação às formas de consumo impostas pelo capitalismo globalizado.

Logo que entrei na universidade, coletar materiais foi uma ação propícia e instintiva. Propícia pelas práticas comuns de descarte/acúmulo do IA, como o “bota fora”⁶; e instintiva porque, dada minha limitação aquisitiva para a compra de materiais novos, reutilizar esses coletados era uma forma de existir produzindo e estudando arte. Essas coletas, no entanto, foram abarcando outros objetos além dos materiais tradicionais de arte, expandindo-se para

⁵ *su(l)balterna*: relativa à subalternidade do Sul Global, o qual refere-se aos países de terceiro mundo, geralmente localizados no hemisfério sul, que têm uma história interconectada de colonialismo, neocolonialismo e uma estrutura social e econômica com grandes desigualdades.

⁶ No Instituto de Artes da UNESP é comum, principalmente no início do semestre, que estudantes se desfaçam de diversos materiais que já não usam, como chassis, telas, livros, riscantes, etc, para fins de desocupação/ organização dos ateliês. Assim, os materiais ficam à disposição de quem os arranjar serventia, podendo ser coletados e reutilizados antes de irem definitivamente para o lixo.

espaços urbanos além do campus e ganhando motivações que extrapolavam a impossibilidade financeira inicial; dessa forma, passaram a ser uma escolha.

A certa altura, a partir do trabalho ‘*As pretas começam*’, me dei conta de que minhas coletas eram seletivas, movidas por determinados critérios estéticos. Me atraíam os objetos ligados ao imaginário imediato dos rejeitos urbanos, associados ao cotidiano popular dessacralizado: metais, arames, parafusos (muitas vezes enferrujados), fragmentos de objetos, tapumes, aglomerados, caixotes de feira, pedaços de madeira. Minha atração por esses restos talvez tenha sido, antes de tudo, afetiva - como o reencontro de conhecidos que cresceram juntos e que confortam-se com um pouco de identidade em um não lugar⁷ -, uma vez que trato com objetos comuns de meu convívio e que os trabalhos que desenvolvo a partir desses se relacionam diretamente com as referências visuais que consumo em minha vivência periférica. O que consumimos nos constitui.

Ao desenvolver essa ação apropriativa e autoafirmativa como uma ação política contestatória e deliberada, meus trabalhos adquirem, à primeira vista, um aspecto “mal-acabado” e “grosseiro” - o que muito me interessa. Isso porque se, tradicionalmente, os objetos no mundo (excludente) da arte são extremamente sacralizados e bem acabados (mercadorias atrativas para venda), em uma perspectiva de contra-narrativa, prefiro a sujeira viva à constância asséptica.

NOTA:

poéticas do precário

NÃO é uma corrente esteticista.

Mas corre como um corpo d’água:

Instável, volúvel, malemolente.

NÃO pode ser contida sem que

vaze das categorias fixas de arte;

NÃO é cativa das

senzalas do sublime.

(elaborado pela autora, 2024)

⁷ “Se um lugar pode ser definido como identitário, relacional e histórico, um espaço que não se pode definir nem como identitário, nem como relacional, nem como histórico, definirá um não lugar [...]” (AUGÉ, 2012, p. 73)

3 PERCURSOS

Posso sair daqui pra me organizar
 Posso sair daqui pra desorganizar
 Da lama ao caos, do caos à lama
 Um homem roubado nunca se engana
 (Chico Science, ‘Da Lama ao Caos’)

O vento me bate a cara como quem dá tapas numa pessoa desacordada a fim de despertá-la através dum susto. Sinto que dormi letargicamente uma semana e perdi minha juventude. O tranco seco do ônibus parece também querer acordar outros, que dormem o sono dos quase-mortos. Grunhidos de motores engarrafados cortam horizontalmente o preto-nada do céu da noite. Há muito, latas cercam os seres humanos enganando levá-los mais longe. Estamos todos tão perto, ainda assim mal nos enxergamos. Marcas se prostituem pela rodovia. Shopping centers para conter-nos ocupados. Obras muitas, recentes ruínas - barro, concreto, telas, andaimes. Por aqui tudo se construiu sobre o roubo. E desde o primeiro roubo da terra, normalizou-se que alguns poucos herdassem propriedades e outros muitos herdassem prejuízos. Metais dobrados. A raiva atmosférica contorce os corpos, mas a serviço da ordem, o cansaço paralisa.

(elaborado pela autora, *escri trajeto* 342 – Guarulhos (Jardim Maria Dirce) / São Paulo (Metrô Armênia), 18h47, 1º de abril de 2024)

Meus trabalhos não existem sem o movimento. Nascem da ação do corpo, como a capoeira nasce da ginga.

Antes mesmo da ação apropriativa, da ação/inserção direta dos meus trabalhos no mundo, e da ação participativa, sensorial e corporal que podem desencadear, meus deslocamentos e minha vivência pela cidade mobilizam um sem-número de experiências sensíveis que me afetam incisivamente: pixos, viadutos, entulhos, obras, sobras, pessoas com pressa, pessoas cansadas, pessoas com raiva, pessoas famintas, motoristas, fios elétricos, sinais, motores, vapores, latas, fuligens, buzinas, cigarros, conversas, esmolos, camelôs, metrô, esgotos, barracos, madeiras, tijolos, concretos, lama, aço, suor, prédios, andaimes, alcoólatras, católicos, adictos, dejetos, chorumes, tapumes, artistas de rua, senhores de terno, madames, condomínios, sem-tetos...

A afetAÇÃO impulsiona o gesto. Dela surge a primeira ação, que afeta a segunda ação, que afetará a terceira, que vai afetar a quarta, a quinta, a sexta... e ainda a décima vai carregar dentro de si a afetação da primeira, porque sua existência surge como consequência de todas as afetações passadas. Não posso, todavia, solucionar o mundo; “os problemas que

envolvem a metrópole não podem ser articulados pela criação de obras plásticas; a densidade de suas questões sociais não pode ser resolvida na criação artística.” (CANTON, 2009, p.25).
Descobri recentemente que o que eu faço é dar algum jeito. “A ginga é um jeito que o corpo dá” (Mestre Lua Rasta, 2017).

Por permitir a um só tempo que o corpo lute dançando e dance lutando, a ginga remete a capoeira a uma zona intermediária e ambígua, situada entre o lúdico e o combativo. (REIS, 1996, p.36)

4 PROCESSOS

Figura 4 – Processos



Fonte: elaborado pela autora.

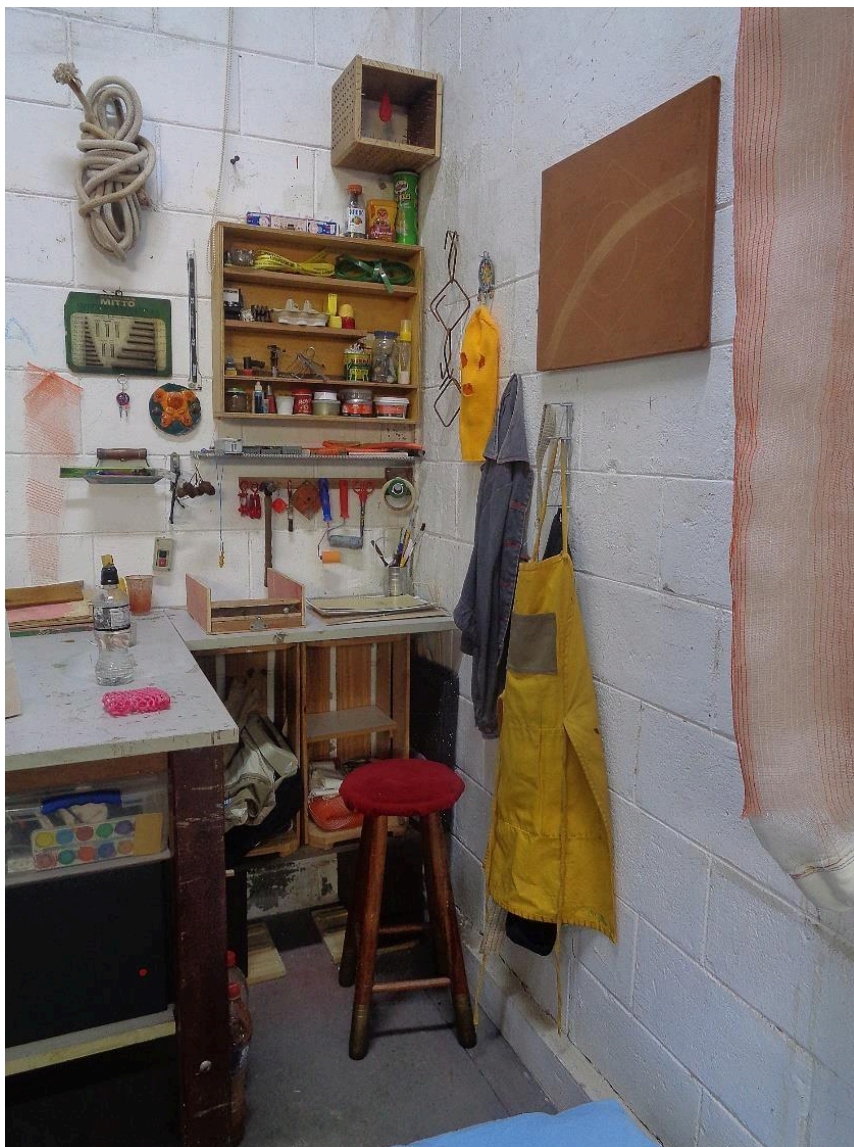
4.1 CANTELIÊ

Na tradição filosófica materialista inaugurada por Epicuro e Lucrecio, os átomos caem paralelamente no vazio, seguindo uma leve inclinação. Se um desses átomos se desvia do curso, ele “provoca *uma* colisão [encontro fortuito] com o átomo vizinho e de colisão em colisão um engavetamento e o nascimento de um mundo” ... Assim nascem as formas: do desvio e do encontro aleatório entre dois elementos até então paralelos. (BOURRIAUD, 2009, p. 26-27)

Ao canto, em um encontro de paredes, se encontram: dois caixotes e uma tábua; uma madeira com parafusos-gancho e ferramentas; uma prateleira de metal furado e quatro

caixas com parafusos, porcas, pregos e roscas cada; um quadrado de madeira comportando três prateleiras e treze potes com tralhas; uma corda enrolada e(m) um prego; uma placa antiga com parafusos categorizados e(m) um prego; uma desempenadeira e(m) um prego; ganchos de metal e um avental, um casaco; uma cama de ferro dobrável e dois colchonetes forrados com lençol; uma rede de tela de construção e um gancho de arame torcido no alicate; etc e etc.

Figura 5 – *Canteliê*



Espaço no Ateliê de Escultura do IA-UNESP. Março/2024. Foto: imagem da autora.

O conjunto de todos esses encontros, organizados por mim, formam meu pequeno *canteliê*⁸ dentro do ateliê de escultura do IA. Um espaço que me propicia juntar os objetos que

⁸ No Instituto de Artes da Unesp, os alunos do curso de Artes Visuais têm o direito de ocupar “paredes”, que funcionam como ateliês, pequenos espaços para deixar, expor e produzir seus trabalhos durante a graduação.

encontro e me apropriado e que fui construindo na dinâmica dos *puxadinhos*⁹: na demanda da necessidade e como manda o improviso.

De início, era preciso uma bancada e algum suporte para comportar ferramentas de trabalho, pregos, etc. Então, usei dois caixotes na vertical para sustentar uma tábua de madeira aglomerada, encontrada no ateliê. Testei algumas opções disponíveis até escolher a que melhor se encaixava. Também foram necessários dois calços (usei dois blocos de madeira de mesmo tamanho coletados no terreno baldio do IA¹⁰) para que a bancada alcançasse a altura desejada, que alinhasse com a altura da mesa grande ao lado - porque assim, agrupada à ponta da mesa, minha área de trabalho se estenderia em um formato de L. A princípio, essa mesa grande era a que me havia sido cedida pelo Daniel, técnico do ateliê de escultura. Contudo, pensando que seu tamanho poderia comportar também o trabalho de tantos outros colegas (já que está em um ateliê coletivo), resolvi ocupar apenas o canto.

Acima da bancada, preguei um pedaço comprido e estreito de madeira com alguns parafusos saltados, servindo de ganchos, para pendurar tesoura, martelo, chave de fenda, etc., de modo que ficassem à altura da minha vista quando sentada na bancada, com acesso mais fácil e direto quanto possível. Depois, sobre as ferramentas penduradas, instalei as prateleiras: peguei uma caixa vazada de madeira (achada numa caçamba) que ganhei de Hanna, amiga muito querida, e encaixei três tábuas estreitas dentro dela, criando quatro nichos. Novamente, foi preciso testar muitas vezes e acertar as medidas na máquina de corte - o que não encaro como problema, me soluciona muitos impasses; mas, particularmente, prefiro o encaixe, o quebra-cabeça das partes, isto é, a construção dos encontros/ justaposição das peças à transformação da matéria.

Muitas das coisas que faço, vou executando sem projeto, sem ter em mente onde chegar; acho bonita a forma como as coisas vão se encaixando e se edificando em uma coisa só, como se sua natureza fosse para si e uma para a outra. Noto que é principalmente por essa razão que meus trabalhos se materializam nos processos, se constroem na ação do corpo, na experimentação; não posso prever o uso para as coisas que acho e me apropriado, nem como elas vão interagir na construção da forma. Claro que acontece, às vezes, de me deparar com objetos que colete por já enxergar neles uma potencialidade. No dia que comecei a levantar meu

⁹ “puxadinho” foi como minha orientadora, Renata Pedrosa, chamou meu *canteliê*, em uma das reuniões de orientação do presente trabalho.

¹⁰ Atrás da marcenaria do Instituto há um grande terreno vazio, geralmente usado como descarte para madeiras, armários, folhas secas e entulhos no geral, a que chamamos carinhosamente de “terreno baldio”.

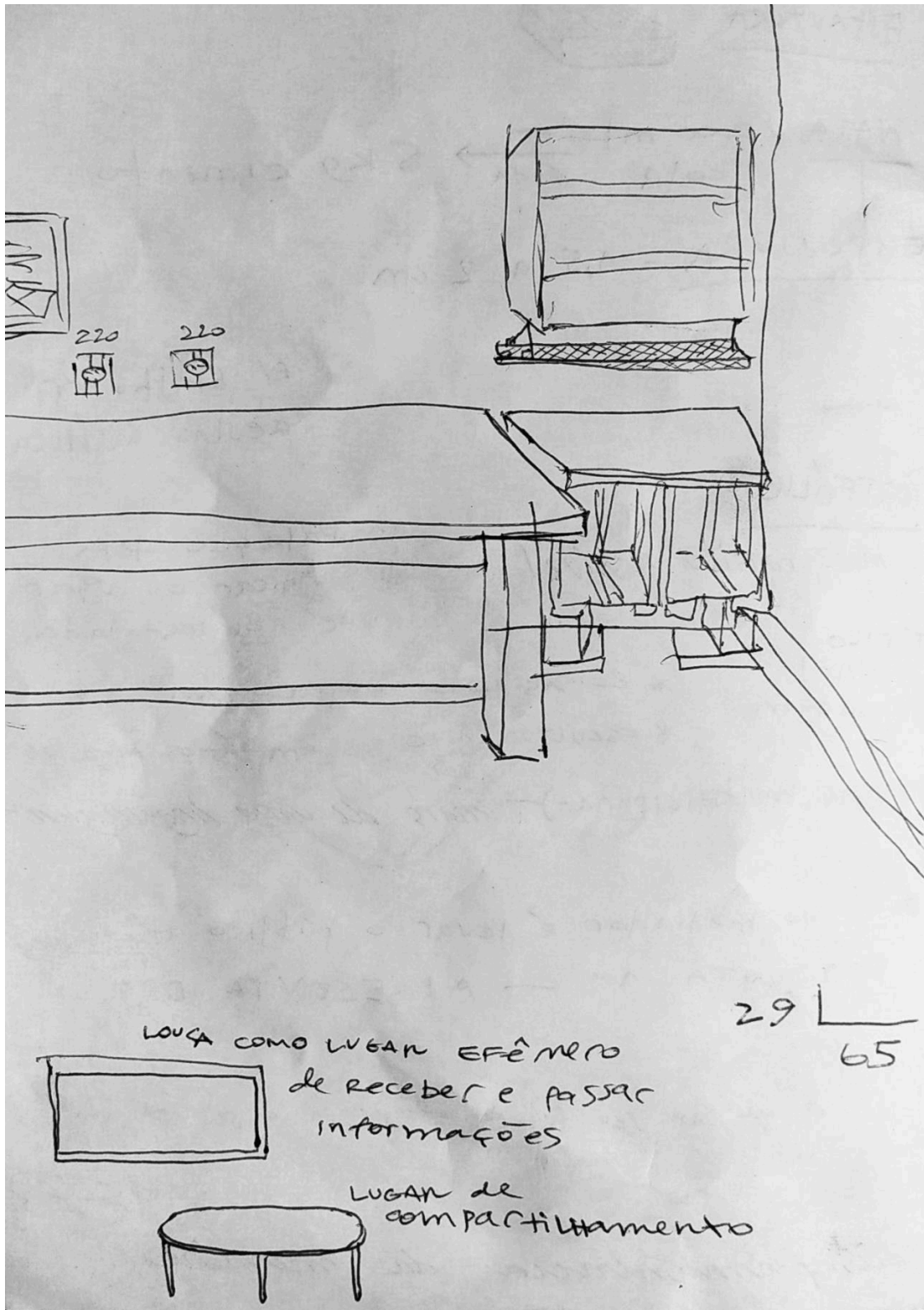
canteliê, achei uma estrutura comprida e estreita de metal, toda vazada com pequenos furos, em um ponto de descarte de recicláveis. Imediatamente, *transvi*¹¹ uma bela prateleira, porque naquela ocasião eu precisava de prateleiras, de tal modo que isso me influenciou a projetar essa função sobre o objeto encontrado. Instalei-a abaixo do quadrado de prateleiras de madeira, suspensa por um fio de nylon em cada ponta, amarrados em duas cabeças de parafusos saltados.

Figura 6 – Prateleira no *Canteliê*



Agosto/2024. Fonte: imagem da autora.

¹¹ Segundo o poeta Manoel de Barros, o olho vê e a imaginação transvê.

Figura 7 – Esboço do *Canteliê*

Caneta esferográfica em sulfite. 2024. Fonte: elaborado pela autora.

Somente a bancada e as prateleiras foram arranjadas com um esboço prévio. Todo o resto foi se anexando e aglomerando com o tempo, a necessidade e a experimentação. No encontro das paredes... dos objetos... do fortuito.

4.2 A CAIXOTE

o criar sem planejar vem do acaso experimentado
 e ganha diferença de grandeza o acaso pro que for
 muito mais do que o esperado pro resultado
 um se ocasiona, diferencia
 o outro se aproxima,
 não corre solto
 segue uma linha
 (elaborado pela autora, 2024)

Comecei a projetar *a caixote poéticas do precário* no papel, paralelamente à escrita deste trabalho; para mim, o trabalho não faria sentido se das palavras não se passasse às obras. Porém, como a maior parte dos meus esboços iniciais (senão todos), o projeto não passava de uma ideia geral, completamente flexível, na qual apenas dois elementos se mostraram indispensáveis: a referência no caixote de feira e a ideia dos livros-caderno-capítulos. Após delinear esses contornos, travei. Tinha como principais referências os *Bólides*¹², de Oiticica, e *La Boîte-En-Valise*¹³, de Duchamp. Sabia que *poéticas do precário* deveria conter diversos compartimentos e possibilidades sensoriais, mas não conseguia conceber o funcionamento de todos esses compartimentos em um desenho/projeto sobre o papel milimetrado. Afinal, nem tenho por hábito medir com exatidão nada que faço. Projetos assim são funcionais para as instituições, como os exigidos pelos editais - parcela esta que não se regozija com arte se não acompanhada de certezas.

Não se trata do meu processo. Só fazendo *a caixote* eu poderia entender como cada dobradiça dobra, como cada prego prega. É a partir da ação de pregar uma madeira e do efeito dessa ação que me torno capaz de resolver como pregar a próxima, ou como arranjar formas de lidar com a lasca que saiu dessa madeira na ação de pregá-la. As coisas vão

¹² *Bólides* são trabalhos em formato de caixa, contendo diferentes materiais como pigmento, terra, água, espelhos, conchas, pedaços de tecido ou papel, fotografias ou poemas. Nelas, o espectador-participador é convidado a explorar as diferentes possibilidades desses objetos: abrindo gavetas ou portas, manipulando materiais, sentindo odores, cores, etc.

¹³ *La Boîte-En-Valise* é uma série de trabalhos em formato de mala que reúne reproduções das principais obras de Marcel Duchamp, incluindo inúmeras fotografias, litografias e réplicas em miniatura de ready-mades como *A fonte*.

acontecendo, em movimento. Oiticica, após descobrir a ginga do samba da Mangueira, soube o quanto a intelectualização atrofia.

A criação é o ilimitado; não adianta querer mentalizá-la. A mente tem o poder de aprisionar o que deve ser espontâneo, o que deve nascer. Dessa maneira, porém, só consegue atrofiar o movimento criativo. Precisa-se da mente, mas com isso não nos deixamos escravizar por ela; é preciso movimentar o ilimitado, que é nascente, sempre novo; faz-se. (OITICICA, 1986, p. 22-23)

Figura 8 – *B 11 Bólido Caixa 9*



Oiticica manipula sua obra. 1964. Foto: Claudio Oiticica. Fonte: MAM Rio.

Figura 9 – *La Boîte-en-Valise*

Obra de Marcel Duchamp ou Rose Sélavy. Série G. Paris: 1968-1971. Fonte: Christies.com

4.3 GAVETEIRO

Em um movimento semelhante ao hábito de apanhar objetos em entulhos, espalho as minhas apropriações pela mesa. Observo ali o que tenho. É com o que está ali disponível que busco solucionar o funcionamento das gavetas que devem comportar os livros-cadernos-capítulos. Se não tenho correções para as gavetas, busco outra forma de fazê-las abrir e fechar.

Comecei a fazer *poéticas do precário* pelo gaveteiro justamente porque ainda não havia achado um bom caixote de feira para a estrutura externa. Medi, aproximadamente, o tamanho que deveriam ter as gavetas para caberem dentro de um caixote e fui atrás de retalhos e pedaços de madeira, disponíveis no ateliê de escultura, com dimensões aproximadas. Escolhi o tapume porque sua cor rosa ardia¹⁴ nos meus olhos - o mesmo tanto que sua matéria era macia. Posteriormente, foi essa maciez que me permitiu pregar e despregar o

¹⁴ Não de forma negativa, mas como o sol quando arde no fim da tarde com cor de mexerica.

“esqueleto” do gaveteiro uma porção de vezes, em decorrência das reiteradas medidas que eu calculei mal (ou mal calculei). Foi aqui o primeiro momento em que a imprecisão se tornou um problema para o encaixe justo das gavetas e realimentou minhas antigas frustrações com a matemática. Contudo, fui aprendendo a lidar, a aproveitar o erro como efeito, como instrução para a próxima ação a ser tomada.

Figura 10 – Objetos Espalhados



Foto: imagem da autora.

Na tampa de cima, acrescentei duas dobradiças, porque assim o gaveteiro poderia ser aberto de outra forma que não apenas a usual e ter também esse lado desvendável.

Figuras 11 e 12 - Gaveteiro



Furos na lateral do gaveteiro e gaveteiro com tampa aberta. Fotos: imagem da autora.

4.4 CAIXOTE

Para a estrutura externa, me apropriei de um caixote de madeira que encontrei no ateliê de escultura. Ele foi escolhido por ter uma estrutura mais reforçada que a maioria dos caixotes que são descartados na rua. No entanto, ao desmontá-lo, me dei conta de que alguns cupins haviam sido mais rápidos do que eu¹⁵, de modo que precisei aplicar cupinicida sobre todas as partes e reservá-las durante alguns dias.

À medida que fui juntando tudo, experimentando e entendendo na prática a proporção que a caixote deveria ter para ser capaz de envolver todas as mini maquetes e livros-caderno-capítulos, sua forma foi se afastando dos meus esboços iniciais vertiginosamente. No fim, optei por manter os lados da caixote vazados, com as madeiras na direção vertical, chegando a uma resolução que lembrava mais seu formato inicial.

Figura 13 – Caixote em construção



poéticas do precário em processo de construção, setembro/2024. Foto: imagem da autora.

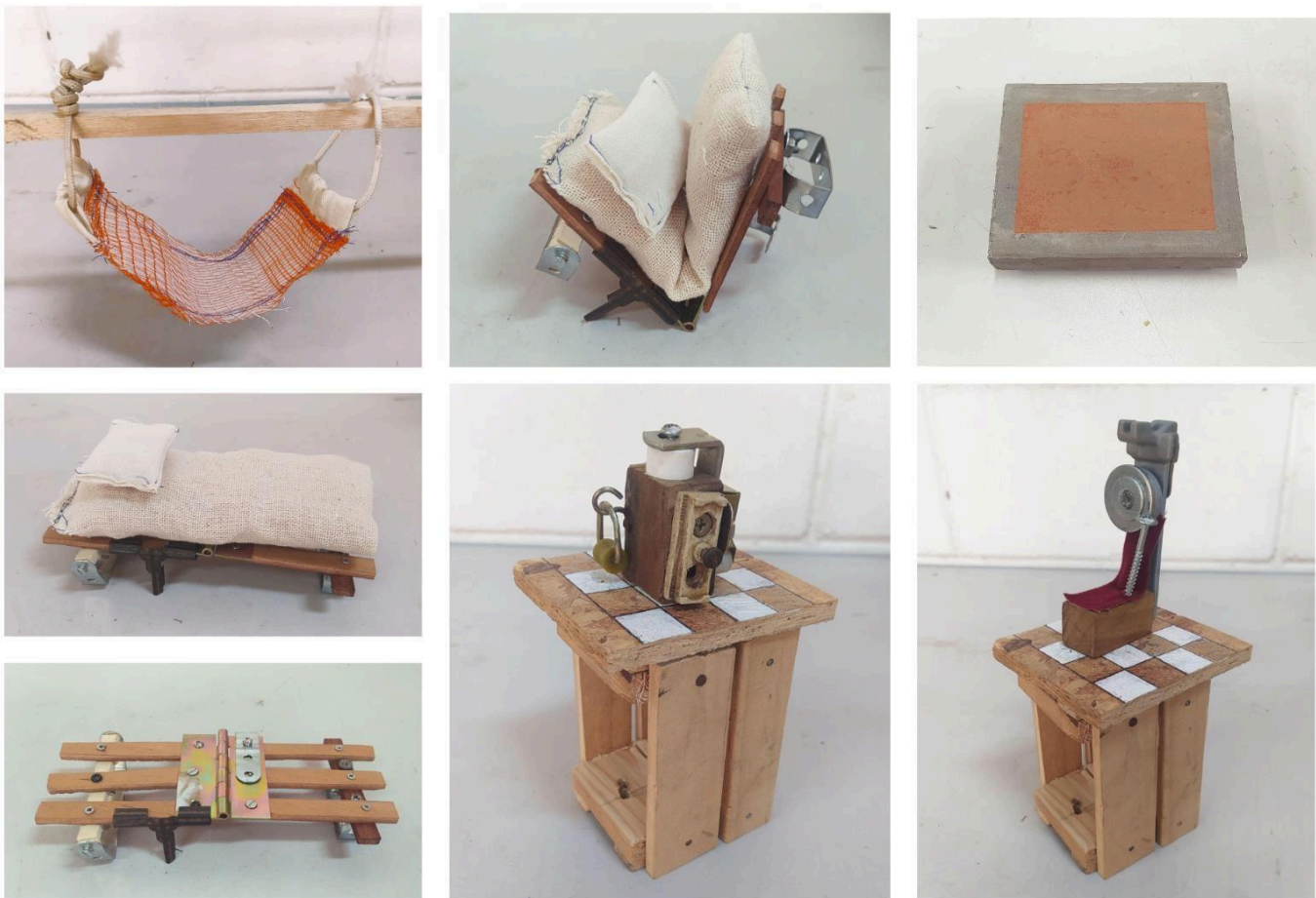
¹⁵ No início deste ano (2024) o Instituto de Artes Unesp foi fechado para dedetização devido uma grande infestação de cupins pelo prédio. Na ocasião, tiveram de ser descartados chassis, mesas, módulos e todas as madeiras que revestiam e dividiam as paredes dos ateliês do 5º andar - movimento que forçou os alunos do curso de Artes Visuais a retirarem todas as suas produções e materiais artísticos dos espaços que habitualmente ocupavam. Mesmo após esta grande incursão, no entanto, alguns bravos guerreiros (cupins) ainda resistem.

4.5 MINI MAQUETES

Fazer as mini maquetes foi um exercício prazeroso, mas não foi como repetir, em escala menor, os mesmos processos de feitura das obras propriamente ditas. Nas obras, o processo se tratava de apropriação e justaposição de estruturas já prontas; já nas mini maquetes, se tratava de construção artesanal, principalmente.

A escolha de disponibilizá-las dentro da caixote surgiu com o intuito de possibilitar o contato físico do leitor/espectador com algumas das obras tratadas nos livros-caderno-capítulos. Nesse sentido, em nenhum momento houve a pretensão de reproduzir fielmente, em miniatura, cada trabalho; apenas a preocupação de constituí-las com forma e materialidade semelhantes. Assim, não era preciso que eu reproduzisse, por exemplo, a *cama dobrável* com uma mini estrutura de ferro articulada: o simples fato de reproduzir seu funcionamento é suficiente para elucidar a obra e permitir que algum contato sensorial seja experimentado.

Figura 14 – Mini Maquetes

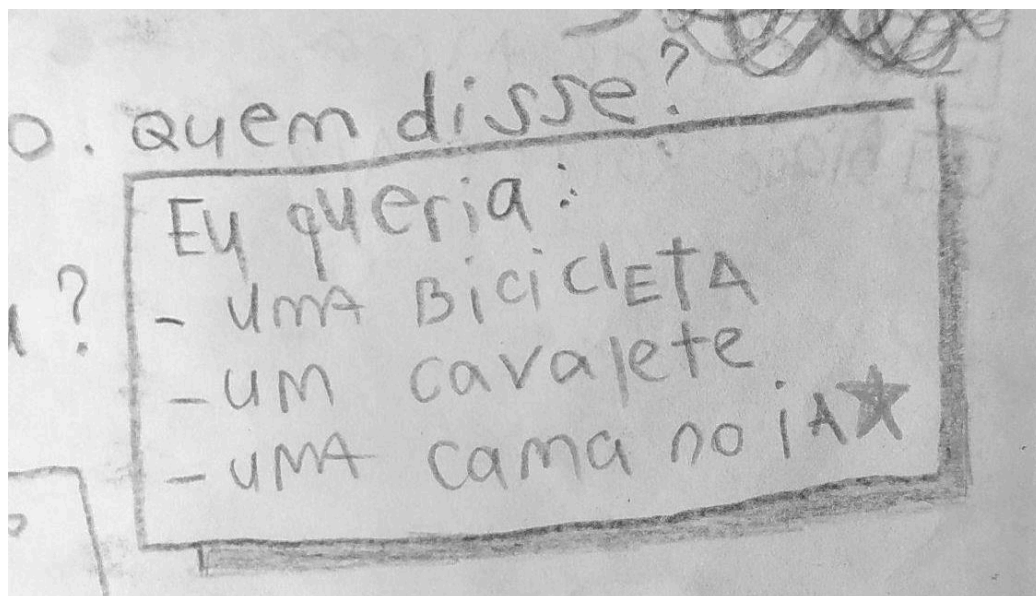


Na coluna esquerda: *longe da cidade dormitório* e *cama dobrável*; na coluna central direita, *cama dobrável* e *As pretas começam*; na coluna direita, *distribuição de terra* e *As pretas começam*. 2024.

Fotos: imagens da autora.



Figura 15 – Escritos em uma página de caderno



Fonte: elaborado pela autora.

Rapidamente, me apropriei dela. Seu estrado tinha algumas ripas quebradas, e faltava um parafuso ou outro na sua articulação. Demandava uma reforma simples, a qual concluí com ajuda do Dani, meu companheiro, que martela pregos muito bem. Depois de pronta, com colchonete e tudo, deixei-a encostada na minha parede-ateliê que, nessa época, ainda ficava em um corredor no quinto andar¹⁷ e, antes que eu pudesse supor o que parecia óbvio, a cama virou objeto de desejo e debate pelos corpos que ali passavam. Cada conversa e consideração travada sobre ela (literalmente sobre, pois convidava a pessoa a se sentar comigo) adensava minha percepção não apenas acerca de seu potencial simbólico, como de toda a situação social na qual se inseria; um ambiente de corpos fatigados, tradicionalmente negligenciados pela supervalorização da atividade intelectual. Katia Canton, ao analisar uma obra que também dialoga com a figura da cama, aponta que ela

É o local de repouso e de contemplação por excelência. Oferece a lembrança de um parêntese, de um momento meditativo em oposição àquele encontrado no cotidiano lotado e barulhento do centro paulistano. É, ainda, o local primeiro e último, onde nascemos e onde morremos. É o lugar do prazer, do gozo, da concepção. (Canton, 2009, p.29)

¹⁷ O quinto andar do IA é onde ficam a maior parte dos ateliês de Artes Visuais, e o mais frequentado pelos alunos desse curso.

Foi justamente sobre a cama, percebendo como sua presença mobilizava os corpos numa participação física e semântica, que a concebi como uma obra interativa – deveria existir sempre aberta, nunca dobrada/fechada, só fazendo e gerando sentido quando usada.

Figura 16 – *Cama dobrável* sem colchonete



Em parede-ateliê do quinto andar, 2023. Foto: imagem da autora.

Figura 17 – Professora Rosângela



Professora Rosângela deitada sobre a cama dobrável. 2023. Foto: Beatriz Souza.

Figura 18 – Dani



Dani deitado pós almoço na cama dobrável. 2024. Foto: imagem da autora.

Nessa época, ainda reverberava em mim, de forma muito fresca e grave, uma disciplina ministrada pela professora Renata Pedrosa no semestre anterior, a qual propunha que os participantes desenvolvessem uma obra interativa. Essa experiência me marcou profundamente, pois derrubava a hierarquia (que tanto me incomodava) do objeto de arte como intocável, sacro, transcendente e meramente contemplativo, ao colocar no mesmo patamar sujeito-objeto-criação.

Inserido na textura do cotidiano, o objeto aqui, inevitavelmente, compartilha sua efemeridade. Depois que passei a comunicar que a cama, como uma obra que só se completa com a participação, não só poderia como deveria ser usada pelas pessoas que por ali passavam, em pouco tempo - menos de um mês, ela já necessitava de reparos. Duas ripas haviam quebrado e parte da sua estrutura de ferro entortado, possivelmente porque foi fabricada para sustentar uma pessoa por vez.

O desgaste material das obras que envolvem interação talvez seja, para muitos artistas, seu principal dilema - pois a ação que lhe acrescenta camadas de significados é a mesma que vai lhe “subtraindo” a durabilidade. Sem dúvida alguma, o caráter transitório e instável de muitas obras contemporâneas é um problema para o mercado da arte, que adora colecionar e

preservar. Não que a desmaterialização da obra, crescente nas expressões artísticas contemporâneas, impossibilite sua comercialização; ficam os registros, por exemplo - no capitalismo, tudo pode ser convertido em mercadoria. Mas é possível perceber que persiste um desejo de propriedade em relação aos objetos artísticos.

Há ainda, dentro das instituições de arte, uma resistência em dispor obras interativas ao público, principalmente quando essas são de autoria consagrada. Na maioria das vezes, elas são expostas como qualquer obra de pedestal: sobrelevada do mundo real, intocável, vigiada e sem possibilidade alguma de manuseio. A suposta pretensão dos museus hospitalares¹⁸ de que essas obras possam ser acessadas por um público maior ao decorrer dos anos se forem cuidadosamente conservadas, acabam, na verdade, como um golpe fatal. Isso porque elas não se constituem sozinhas, não são objetos “acabados” e fechados em si nem têm a apreciação visual como objetivo principal. Uma obra participativa se constitui junto da ação do corpo e só pode ser integralmente apreendida por intermédio da experiência sensível.

No Brasil, Clark e Oiticica recusavam a obra como objeto de uma fruição passiva, conclamando o espectador como elemento ativo e estrutural do trabalho, a ponto de a obra depender dele para realizar integralmente seu fluxo. Dos *Bichos* às experiências com roupas, teias, máscaras e outros objetos, desenvolvidas no entredécadas, Lygia Clark passava a envolver inteiramente o sujeito dentro da obra. Não havia mais “escultura”, no sentido convencional, a obra não era mais um “objeto”, era puro movimento, tempo, ação de um corpo no espaço. (CANONGIA, 2005, p.58)

O mesmo acontece com os Parangolés de Hélio Oiticica, que precisam ser vestidos, evoluir no espaço a partir de um corpo [...]. Se tirarmos o corpo das pessoas que participam da ação da obra, não há obra. (CANONGIA, 2005, p.59)

Guy Brett chama atenção para o fato de que “Hélio raramente se referia à sua produção como ‘coisas’. Ele usava termos como ‘propostas de comportamento’, ‘situações a serem vividas’, ‘prelúdios a um estado coletivo de invenção’.” (2005, p.80); enquanto Lygia Clark referia-se às suas ‘obras’ apenas como instrumentos, “os quais, uma vez usados diretamente por uma pessoa, tornam-se meios para enfatizar as sensações que essa pessoa tem de estar viva, à medida que as vive.” (2005, p.33)

De toda forma, seja a partir de objetos que incitam à participação sensorial corporal - como propõem as obras de Hélio Oiticica e de Lygia Clark (ainda que com particularidades

¹⁸ “O museu hospitalar... /A constância asséptica... /O curador /O curador /Os maus e bons (artistas) /No (o) museu hospitalar” (BARRIO, 1978).

muito distintas), seja a partir de “situações psicorgânicas de envolvimento do espectador”, como faz Artur Barrio (1978) quando abandona trouxas ensanguentadas no leito de um córrego, gerando grande alvoroço em plena ditadura militar brasileira, a escolha de atuar no campo cotidiano

só faz sentido se a efemeridade dessas ações for assumida como um elemento poético-positivo (e não enquanto uma limitação). Sua eficácia reside, justamente, na inserção do inesperado, não só no espaço onde a vida escorre, mas sobretudo no tempo que devora o próprio cotidiano que o artista provisoriamente ressensibilizou. (COCCHIARALE, 2001, p. 17)

Barrio escreveu que em seu trabalho “as coisas não são indicadas (apresentadas), mas sim vividas”, sendo “necessário que se dê um mergulho, que se mergulhe/manipule, e isso é mergulhar em si.” (1978). Seu trabalho, porém, não é categorizado (nem categorizável) como arte interativa. Nem mesmo os de Oiticica e Clark o são.

A rigor, a teoria acadêmica identifica três graus de abertura nas obras, ao longo da história. Segundo Julio Plaza (1990):

Quadro 1 – Graus de abertura de obras artísticas

| |
|---|
| <p>A abertura de 1º grau, característica da “obra aberta”, remete à polissemia, à ambiguidade, à multiplicidade de leituras e à riqueza de sentido, como se verifica nas poesias concretas.</p> |
| <p>A abertura de 2º grau, da chamada “arte de participação” ou “arte participativa”, diz respeito às alterações estruturais e temáticas que incorporam o espectador de forma mais ou menos radical, quando processos de manipulação e interação física com a obra acrescentam atos de liberdade sobre a mesma, como nos Parangolés, de Hélio.</p> |
| <p>A abertura de 3º grau, identificada na “arte interativa”, é decorrente, por sua vez, dos processos promovidos pela Interatividade tecnológica, na relação homem-máquina. Esta abertura, mediada por interfaces técnicas, coloca a intervenção da máquina como novo e decisivo agente de instauração estética.</p> |

Fonte: elaborado pela autora.

Nesse sentido, por não dependerem de interfaces tecnológicas, as obras de Oiticica e Clark que envolvem a participação do espectador, seja de forma teórica ou de forma categórica, se enquadram como “arte participativa” - tal qual a minha *Cama dobrável*.

Como aqui não me interessa enquadrar nada, nem me (nos) ocupar com rigores teóricos e categóricos, optei por tratar de *arte e interação* neste livro-caderno-capítulo, em vez de *arte interativa*, sobretudo porque a categoria engaveta a expressão como uma coisa fixa, catalogável, e me oponho a essa concepção que, em nome da “boa” e velha organização histórica, limita e condiciona a experiência artística. Desse modo, a interação aqui será tratada como um *aspecto* a ser analisado dentro da totalidade complexa de algumas obras, e não como um *denominador* destas.

[...] tudo isso em função de uma atuação não estática, mas em sentido dinâmico, não repetitiva; desorganizadora; confundindo conscientemente conceitos preestabelecidos. (BARRIO, 1978, p.6)

5.1 CAMADAS DE SIGNIFICADO

O primeiro trabalho que fiz aberto à participação foi *As pretas começam*¹⁹ - um tabuleiro de xadrez precário que propunha uma inversão na estética e na forma tradicional de se jogar o jogo. A ideia de fazê-lo se deu a partir de uma proposta dentro da disciplina de Linguagem Tridimensional IV, ministrada pela professora Renata Pedrosa. Lembro-me de me envolver muito, porque fazia pouco que havíamos saído de um *lockdown* (o qual impedira dois anos de aulas presenciais) e, nesse sentido, criar uma obra que mediasse/estimulasse o contato entre as pessoas me parecia muito oportuno e consolador. Durante o processo, no entanto, me defrontei com diversos impasses: como condicionar que o jogo seja jogado numa lógica invertida?; como torná-lo mais acessível ao público, tendo em vista a atmosfera erudita que reveste o xadrez?; onde expô-lo?; como garantir que as peças, no início das partidas, sejam posicionadas nas suas respectivas casas, se apenas os reis e as rainhas são claramente distinguíveis?

Comecei, então, a conjecturar inúmeras situações - como expô-lo no hall do quinto andar, lugar com constante fluxo de pessoas; ou fixar, sobre o caixote, uma placa com as regras e a identificação de cada peça - algo que “ensinasse” o jogo na sua inversão. Mas nada garantiria nada, além de limitar miseravelmente a experiência. Depois de algumas conversas com a professora Renata durante o processo do trabalho, me convenci de que não cabia a mim condicionar ou controlar a forma como as pessoas iriam interagir com o jogo; afinal, isso não

¹⁹ Seu processo conceitual/criativo aparece no livro-caderno-capítulo *ARTE E APROPRIAÇÃO*.

seria sequer possível ou coerente, se tratando de uma obra que, em sendo participativa, supostamente permitiria aos participantes atos de liberdade.

Alguns meses depois, expus esse trabalho no Complexo Cultural da Fundação Nacional de Artes (FUNARTE), quando participei da exposição coletiva *Além dos corpos: entre rastros e existências*, em 2023, com alguns colegas de classe. Muitos deles também expuseram obras participativas desenvolvidas a partir da disciplina. Quando cheguei ao espaço expositivo, no dia da abertura, lembro-me de ser tomada por uma satisfação imensa ao ver quantos corpos o tabuleiro mobilizava. Aproximando-me para acompanhar a partida que acontecia (salvo engano, entre João Pedro e Ian), notei que um dos peões era usado como bispo; que outras peças estavam sendo jogadas em orientação diversa - de cabeça para baixo ou deitadas de lado; e que a gaveta que eu havia acrescentado para guardar as peças que fossem “comidas” estava perfeitamente intocada.

À medida em que o jogo se desenrolava, mais os jogadores se confundiam. Frases como “você movimentou o peão como se fosse o cavalo” ou “qual é o meu rei?” eram cômicas e comuns, evidenciando que a partida acontecia mais *entre acordos* acertados pelas partes do que *de acordo* com as regras propriamente ditas do jogo - algo que me pareceu uma alusão sarcástica (e completamente impremeditada) ao nosso “jeitinho brasileiro”.

A dificuldade em distinguir as peças, como eu imaginava, realmente se consolidou; porém, de maneira muito mais profunda do que eu poderia ter previsto. Um jogador não confundia apenas o seu bispo com o seu cavalo; ele confundia as suas peças com as do seu adversário, como se ambos dividissem a mesma condição, sujeitados a estrutura de um jogo que os ludibria e impossibilita que se alcance uma vitória de fato.

Todas essas camadas de significado desenvolvidas no ato da obra, que eu jamais poderia pressupor sozinha e que tornaram o trabalho ainda mais potente, só aconteceram devido a interação das pessoas. Oiticica pontua que, quando se expõe um trabalho participativo,

(...) esta obra vai adquirir depois n significados que se acrescentam, que se somam pela participação geral - essa compreensão da maleabilidade significativa de cada obra é que cancela a pretensão de querer dar à mesma premissa de diversas ordens: morais, estéticas, etc. (OITICICA. 1986. p. 77- 78)

5.2 ARTE RELACIONAL

A cidade permitiu e generalizou a experiência da proximidade: ela é o símbolo tangível e o quadro histórico do estado de sociedade, esse “estado de encontro fortuito imposto aos homens”, na expressão de Althusser [...] Esse regime de encontro casual intensivo, elevado à potência de uma regra absoluta de civilização, acabou criando práticas artísticas correspondentes, isto é, uma arte cujo substrato é dado pela intersubjetividade e tem como tema central o estar-juntos, o “encontro” entre o observador e quadro, a elaboração coletiva do sentido. (BOURRIAUD, 2009, p. 21)

Para fechar este livro-caderno-capítulo, julgo relevante trazer considerações sobre o que se tem denominado “arte relacional”, uma vez que essas obras também se valem da interação/participação do espectador e sucederam os trabalhos participativos das décadas de 60 e 70. Em seu livro *Esthétique Relationnel* (em português, *Estética Relacional*, 2009), Nicolas Bourriaud, curador e crítico francês, busca caracterizar a prática artística dos anos 90, a qual toma como horizonte teórico “a esfera das interações humanas e seu contexto social” (2009, p.19). Nele, o autor traz como exemplo diversos artistas, a fim de elucidar uma tendência contemporânea baseada em criar obras que estabelecem encontros intersubjetivos em que o sentido é elaborado coletivamente (2009, p. 21). Um dos exemplos trazidos por Bourriaud é Rirkrit Tiravanija, descrito por Claire Bishop (2004) como:

um artista que vive em Nova Iorque, nascido em Buenos Aires em 1961 de pais tailandeses e criado na Tailândia, na Etiópia e no Canadá, conhecido por seus híbridos de instalação e performance em que prepara legumes com curry ou pad thai (prato tailandês feito com macarrão) para as pessoas que visitam o museu ou a galeria onde foi convidado a trabalhar. No trabalho *Untitled (Still)* [Sem título (Ainda)] (1992) na 303 Gallery em Nova Iorque, Tiravanija tirou tudo que encontrou no escritório e no depósito da galeria e colocou na sala principal do espaço expositivo, incluindo o galerista, que foi obrigado a trabalhar em público em meio ao cheiro de comida e acompanhado por comensais. No depósito, ele organizou o que foi descrito por um crítico como uma “cozinha de refugiados improvisada” com pratos de papel, garfos e facas de plástico, fogareiros, utensílios de cozinha, duas mesas portáteis e alguns banquinhos dobráveis. Na galeria ele preparou legumes com curry para os visitantes e os detritos, utensílios e embalagens de comida tornaram-se a exposição de arte enquanto o artista não estava lá. Muitos críticos e o próprio Tiravanija observaram que esse envolvimento do público é o foco principal de seu trabalho: a comida é um meio que permite o desenvolvimento de uma relação de convívio entre o público e o artista. (BISHOP, 2004, p.3)

Figura 19 – *Untitled (Still)*



Rikrit Tiravanija, 1992. Instalação na 303 Gallery (Nova Iorque). Fonte: 303Gallery.com

Embora a obra de Tiravanija seja considerada por Bourriaud um paradigma, Claire Bishop, em *Antagonismo e Estética Relacional* (2004), nos lembra de importantes precursores deste tipo de arte, como a obra *Food*²⁰, restaurante que Gordon Matta-Clark abriu com seus colegas artistas no início dos anos setenta. A autora faz críticas contundentes sobre a noção de democratização, microutopia e a qualidade das relações produzidas por essas obras.

Quando Bourriaud afirma que “encontros são mais importantes que os indivíduos que os compõem”, percebo que essa questão (para ele) é desnecessária; todas as relações que permitem “diálogo” são automaticamente presumidas democráticas e, portanto, benéficas. Mas para quem e porque. (...) A microutopia de Tiravanija abre mão da ideia de transformação da cultura pública e reduz seu escopo aos prazeres

²⁰ “*Food* era um projeto coletivo que permitia que artistas recebessem não muito dinheiro, mas o suficiente para financiar sua prática artística sem sucumbir às demandas ideologicamente comprometedoras do mercado da arte. Outros artistas que apresentavam o consumo de comida e bebida como arte nos anos sessenta e no início dos anos setenta eram: Allan Ruppersberg, Tom Marioni, Daniel Spoerri e o grupo Fluxus.” (BISHOP, 2004)

direcionados a um grupo privado em que uns se identificam com os outros – todos frequentadores de galerias. (BISHOP, 2004, p.10)

Figura 20 – *Persons paid to have their hair dyed blonde*



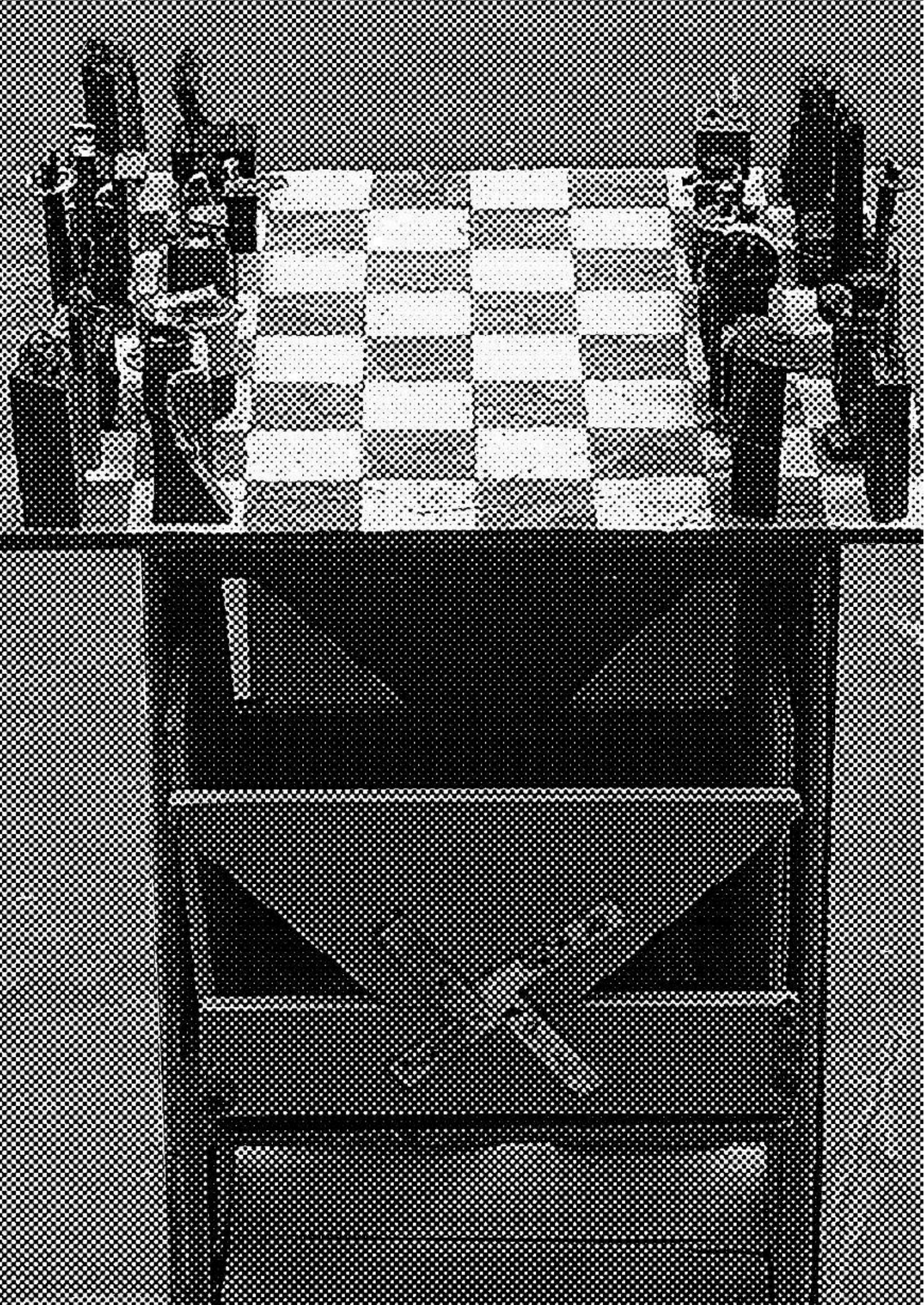
Santiago Sierra, 2001. Fonte: LiMac.org²¹

Para contrapor a ideia de democracia defendida por Bourriaud, Bishop se fundamenta na teoria de democracia como antagonismo de Laclau e Mouffe, segundo a qual uma “sociedade democrática em pleno funcionamento não é aquela em que todo o antagonismo desaparece, mas aquela em que novas fronteiras políticas são constantemente traçadas e colocadas em debate.” (2004, p.8). Nesse sentido, a autora traz como exemplo o trabalho do artista Santiago Sierra, que, assim como o de Tiravanija, também estabelece relações entre pessoas; no entanto, essas são marcadas por uma tensão entre observadores, participantes e contexto.

Em um trabalho para a Bienal de Veneza de 2001, *Persons Paid to Have Their Hair Dyed Blond* [Pessoas Pagas para Tingir o Cabelo de Loiro], Sierra convidou vendedores ambulantes ilegais, em sua maioria imigrantes do sul da Itália, do Senegal, da China e de Bangladesh para que pintassem seus cabelos de loiro em troca de 120 mil libras (sessenta dólares). A única condição para sua participação era que seus cabelos fossem naturalmente escuros. (...) Durante a Bienal de Veneza os vendedores ambulantes – que vagam pelas esquinas vendendo bolsas falsificadas de designers famosos – são geralmente o grupo social mais obviamente excluído da abertura glamourosa; em 2001, entretanto, seu novo cabelo tingido havia literalmente

²¹ É possível assistir o registro desta ação e diversas outras no site do artista, disponível em: https://www.santiago-sierra.com/200103_1024.php

dados novas cores à sua presença na cidade. A isso somou-se o gesto dentro da própria Bienal, em que Sierra cedeu o espaço que estava destinado à sua exposição para uma porção desses vendedores, que o utilizaram para vender suas bolsas Fendi falsificadas sobre um pano, do mesmo modo que faziam nas ruas. O gesto de Sierra levantou imediatamente uma estranha analogia entre arte e comércio, no estilo da crítica institucional dos anos 1970, mas que foi muito além disso, já que os vendedores e a exposição se estranhavam mutuamente ao serem confrontados. (...) Colocando em primeiro plano o momento de não identificação mútua, a ação de Sierra quebrou o senso de identidade do público de arte, que se baseia precisamente nas tácitas exclusões raciais e de classe, assim como na tentativa de velar o comércio ostensivo. É importante que o trabalho de Sierra não tenha atingido uma reconciliação harmoniosa entre os dois sistemas, mas tenha sustentado a tensão entre eles. (BISHOP, 2004, p.12)



6 LIVRO-CADERNO-CAPÍTULO: ARTE E APROPRIAÇÃO

A apropriação não é o roubo da posse. A propriedade é o roubo. A apropriação que exerço e aqui me refiro, com seu *a* - como prefixo de negação - é justamente uma ação *contra* a propriedade: *a ação de tomar parte do mundo, no mundo o qual nos despossuíram.*

A apropriação é marginal porque a propriedade é lei.

Se eu tivesse que responder à seguinte pergunta: O que é a escravatura? e respondesse sem hesitar: É o assassinato, o meu pensamento ficaria perfeitamente exposto. Não precisarei de fazer um grande discurso para mostrar que o poder de privar o homem do pensamento, da vontade e da personalidade, é um poder de vida e morte e que fazer de um homem escravo equivale a assassiná-lo. Por que, então, a essa outra pergunta: O que é a propriedade? não posso responder simplesmente: É o roubo, ficando com a certeza de que me entendem, embora esta segunda proposição não seja mais que a primeira, transformada? (PROUDHON, 1975, p.11)

A primeira vez que tomei a apropriação como uma ação deliberada, de motivação social, de caráter político e de implicação estética, foi fazendo *As pretas começam*: um tabuleiro de xadrez apoiado sobre um caixote de feira, acompanhado de outros dois para assento - um trabalho constituído inteiramente de objetos/materiais apropriados. A temática do xadrez surgiu alguns meses antes, a partir de uma atividade proposta pela professora Renata que relacionava arte e jogo. O jogo já foi tema de diversos artistas; um deles é Hélio Oiticica:

Em programa tenho também algo que considero vital para o desenvolvimento do meu pensamento: uma sala de bilhar (quem sabe não seria a notívaga sala de Van Gogh, a que Mário Pedrosa se refere quando descreve as sensações causadas pela cor na minha manifestação ambiental dos Núcleos e Bólides!), uma sala de bilhar, repito eu onde a cor dará o ambiente e os participantes do jogo vestirão camisas coloridas (determinadas por mim) e jogarão bilhar normalmente: quero com isso fazer vir à tona toda a plasticidade da própria ação-cor-ambiente: todos se divertem com o bilhar e imergem no ambiente criado. (OITICICA, 1986, p. 81)

Figura 21 - *Apropriação: Mesa de bilhar, d'après "O café noturno de Van Gogh"*



O artista durante a montagem da obra na Whitechapel Gallery, em Londres. 1969. Foto: John Goldblatt. Fonte: artebrasileiros.com.br

Retomando, nessa ocasião, em grupo, Alice Bombardi, Beatriz Isidoro, Luiz Lotti, Rafael Augusto e eu desenvolvemos uma performance na qual uma jogada de xadrez colocava em xeque-mate o rei branco. O detalhe era que desintegrávamos a pompa clássica do jogo, explorando, em ano de eleições presidenciais (2022), sua simbologia política. O tabuleiro era pintado com barbotina (mistura de argila e água) em uma calçada de frente para o terminal Barra Funda, em horário de pico (por volta das 17h), com audiência proletária. As peças, com exceção do rei branco, se tratavam de objetos: um martelo, uma pá, uma foice, uma calcinha, um tijolo, um apagador, uma frigideira, um par de luvas, um par de botinas e um carrinho de polícia. Cada objeto remetia a uma peça do tabuleiro - peão, cavalo, etc. - relação que não era facilmente apreensível pelo público e não era evidente, nem para nós mesmos, pois não importava quais fossem, no fim, o jogo terminava com o rei cercado e derrubado por todas elas, após o xeque-mate.

Figuras 22 e 23 – Performance *Xadrez invertido*



À esquerda, peças sobre tabuleiro montado na calçada. Foto: Rafa Augusto. À direita, eu, Rafa e Alice em performance. Foto: Renata Pedrosa.

*Eu olho a
cidade suas ambulâncias, semáforos, suas faixas brancas desenhadas sobre o
asfalto,
avenidas, placas - sei que tudo é um jogo
as regras estão todas dadas:
o motorista dirige o ônibus
os passageiros voltam pra casa
só as marcas não apagam quando a noite desaba sobre os corpos cansados da segunda-feira.*

*cada peça no seu movimento
no tabuleiro de concreto e cimento
- eu sei que tudo é um jogo inventado
e eu sou má jogadora*

*por isso vou tratar de inventar o meu próprio
que não começa nem para com o dono da bola.*

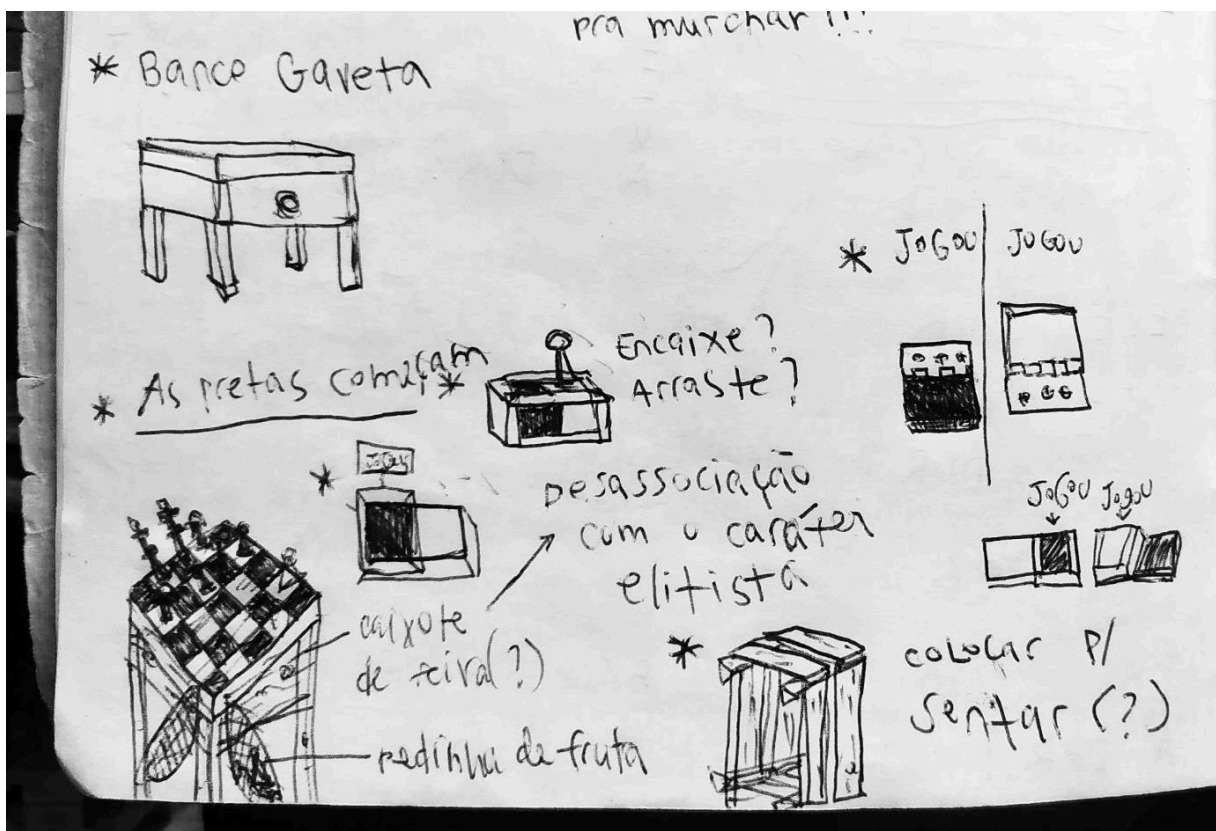
(escritrajetto 525 – Jd. Santa Paula/São Paulo (metrô Armênia). 17 de julho de 2024)

6.1 AS PRETAS COMEÇAM: CONTEXTO

Algum tempo depois, foi ainda explorando a ideia de uma inversão da estética elitista e dos valores do xadrez que decidi fazer um tabuleiro com materiais precários. Mas, dessa vez, para ser jogado pelos espectadores, como trabalho interativo, também proposto pela professora Renata - agora, na disciplina de Linguagem Tridimensional IV.

Seu aspecto interativo, suas implicações e seus desencadeamentos práticos, entretanto, não serão aprofundados aqui, mas no livro-caderno-capítulo *ARTE E INTERAÇÃO*. Dessa maneira, podemos partir do processo de confecção de *As pretas começam* para então nos debruçarmos sobre o conceito de *apropriação* - condição indissociável deste trabalho e que determina, formalmente, toda a sua estrutura.

Figura 24 – Esboços de *As pretas começam*



Anotações e planejamentos relacionados à obra em meu caderno, 2022.

Fonte: elaborado pela autora.

Figura 25 – Apresentação de *As pretas começam*



Apresentação do trabalho em frente ao ateliê de escultura, 2022. Da esquerda para a direita: Professora Renata, Cho, Paulão, Jennis, eu e Ailton. Foto: autor desconhecido.

Com exceção dos caixotes (o principal eu coletei em um mercado do lado de casa e os outros dois que servem de assento me foram doados pelo Tiago, amigo e ex-residente do L.O.T.E.²²), todo resto foi feito com materiais e objetos apropriados, em grande parte, do ateliê de escultura. Lembro que, nesta ocasião, não foi difícil achar por lá metais enferrujados, retalhos de madeira e fragmentos indecifráveis de objetos para compor formalmente um xadrez precário, invertido, inútil a qualquer ideal de decoração e desassociado de seu tradicional caráter elitista.

Os materiais refletiam as condições a que estava submetido aquele espaço (e não só ele) após anos fechado devido a pandemia de covid e depois dela, devido, ainda, à ausência de um técnico contratado. O ateliê de escultura, na época chamado de “marcenaria”, ainda mais do que hoje, acumulava, além de muito pó, diversos trabalhos antigos, retalhos de madeiras velhas, metais de todos os tipos, até mesmo algumas quinquilharias - e eu quase me

²² L.O.T.E é um projeto de residência artística do Instituto de Artes da Unesp. Nele, os artistas selecionados por edital ganham um espaço dentro de um dos ateliês coletivos para desenvolver suas pesquisas e produções artísticas.

sentia em casa: habituada àquela convivência com os restos, atraída por todas aquelas pilhas de estímulos visuais. Para mim, elas representavam vastas possibilidades de criação.

Figura 26 – *As pretas começam (tabuleiro)*



Tabuleiro sem os caixotes assento. 2023. Foto: imagem da autora.

Esse sentimento, talvez, possa sintetizar porque o ateliê de escultura se tornou o lugar mais habitado por mim dentro do campus, no qual, hoje, ocupo um canto²³ para produzir.

²³ *Canteliê* é um canto que faço de ateliê dentro do ateliê de escultura. Aparece no livro-caderno-capítulo *POÉTICAS DO PRECÁRIO*.

6.2 AS PRETAS COMEÇAM: DAS INVERSÕES/SUBVERSÕES

Quando o trabalho é acessado, seu título *As pretas começam* talvez represente a primeira desestabilização na ordem: no jogo, sempre as peças brancas começam, obtendo assim uma vantagem. Ainda que o espectador-participador não possua um conhecimento sobre as regras convencionais do xadrez, o título não se esvazia; opera, também, como palavra de ordem, como retratação histórica, fazendo uma alusão às mulheres pretas, que ainda representam o grupo social com maiores desvantagens dentro da nossa sociedade de base escravocrata e patriarcal.

Julgo que a apreensão da estética precária em detrimento da tradicional estética polida dos tabuleiros também opere disruptivamente dentro desse primeiro momento, podendo desencadear um sentimento contrário ao que normalmente desencadearia no peito de diferentes públicos. Pessoas de classes mais abastadas (da qual geralmente pertencem os enxadristas e estudiosos fervorosos do xadrez), ao visualizarem seu caráter “mal acabado”, a disparidade nos tamanhos e na representação de suas peças, talvez não se sintam assim tão atraídas em iniciar uma partida, na condição de sentarem-se sobre um caixote duro de madeira. Um público não especializado, por sua vez, possivelmente se sinta menos intimidado, e, com sorte, pode acabar iniciando uma partida pelo fato de a experiência estética se sobressair à condição de ganhar ou perder.

Para todos os efeitos, ainda que um enxadrista inicie o jogo com um amador, outra subversão abala sistemicamente a partida, desorganizando o que, em condições normais, terminaria de forma previsível. Quando o tabuleiro é acessado com cada peça ocupando seu suposto lugar, iniciar a partida, ainda que com a regra clara do título, não é uma ação que se realize sem hesitar. Para começar, questiona-se: quais são as pretas? E os jogadores poderão analisar que há peças de madeiras mais escuras e outras de madeiras mais claras, que algumas têm elementos pretos e outras tem elementos brancos, mas que muitas delas não se pode definir, acertadamente. Resolvido o impasse de quem inicia a jogada, os participantes vão movendo as peças de acordo com seus respectivos movimentos; a identificação de cada uma é auxiliada pela posição que ela inicialmente ocupa no tabuleiro. Porém, bastam alguns movimentos para que as peças de um jogador comecem a se confundir com as de seu adversário, minando ou, ao menos, atrapalhando qualquer estratégia construída de ser satisfatoriamente desempenhada.

Por fim, é muito provável que a partida não acabe no xeque mate, mas na desistência de uma das partes, que, sentindo-se satisfeita com a experiência estética ou

ludibriada por ela, talvez note que “vencer” é algo secundário, sem sentido, ou mesmo impraticável nas circunstâncias dadas. Pois, como mais uma peça do jogo, seus jogadores também estão submetidos a sua estrutura.

6.2.1 Das peças

Eu não planejei previamente nenhuma peça. Quando compartilhei com a professora Renata minha ideia inicial, ponderamos que os peões (normalmente as peças de menor tamanho e importância do jogo) talvez pudessem, inversamente, serem maiores que o rei, o cavalo, o bispo, etc. E ela sugeriu, ao contar de minha dificuldade em achar pedaços de madeira de tamanhos correspondentes, que eu usasse os imperfeitos, explorando sua estética irregular a favor da identidade precária.

Assim, comecei pelos reis e as rainhas. Eles pareciam mais objetivos na minha cabeça. Quando achei um retalho de camurça vermelha e um pequeno pedaço de cabo de vassoura (que parecia ter o formato de uma cadeira), descobri que faria tronos. Para as rainhas, usei pedaços roliços; e para os reis, pedaços quadriláteros - os reis andam no jogo de forma muito mais quadrada e limitada, já as rainhas andam em todas as direções. Em seguida, acrescentei detalhes de metal e moedas nas peças, para designar riqueza, coroas, entre outros.

Figura 27 – Rainhas e Reis



Foto: imagem da autora.

Fazendo as torres, pensei em muros e suas formas de contenção: ferros pontiagudos, cacos de vidro, arames elétricos.

Figura 28 - Torres



Foto: imagem da autora.

Figura 29 - Bispo



Foto: imagem da autora.

A associação dos bispos com catedrais, como no caso dos reis e rainhas com tronos, também surgiu do formato de um pedaço de madeira. Penso que essa minha associação, porém, talvez só tenha sido realizada por influência da forma de outra obra com a qual tomei contato. Nessa época, ike, colega de classe e amigo cujo trabalho admiro e muito me inspira, havia feito sua escultura chamada *Catedral*. Ao envergar e equilibrar verticalmente barras compridas de ferro, ele edifica uma obra pontiaguda e enferrujada - como que correspondente a condição dessa instituição ser tradicionalmente violenta e antiga. Com as pontas espetando o céu e a base fincada sobre a grama, de frente para o ateliê de escultura, embora vazada, sua monumentalidade e imponência, antes acanham do que convidam, impondo um desvio no caminho dos que por ali passam. Dessa maneira, marcada pelo contato com a obra, quando achei um pedaço pontiagudo de madeira, relacionei-o diretamente a uma catedral.

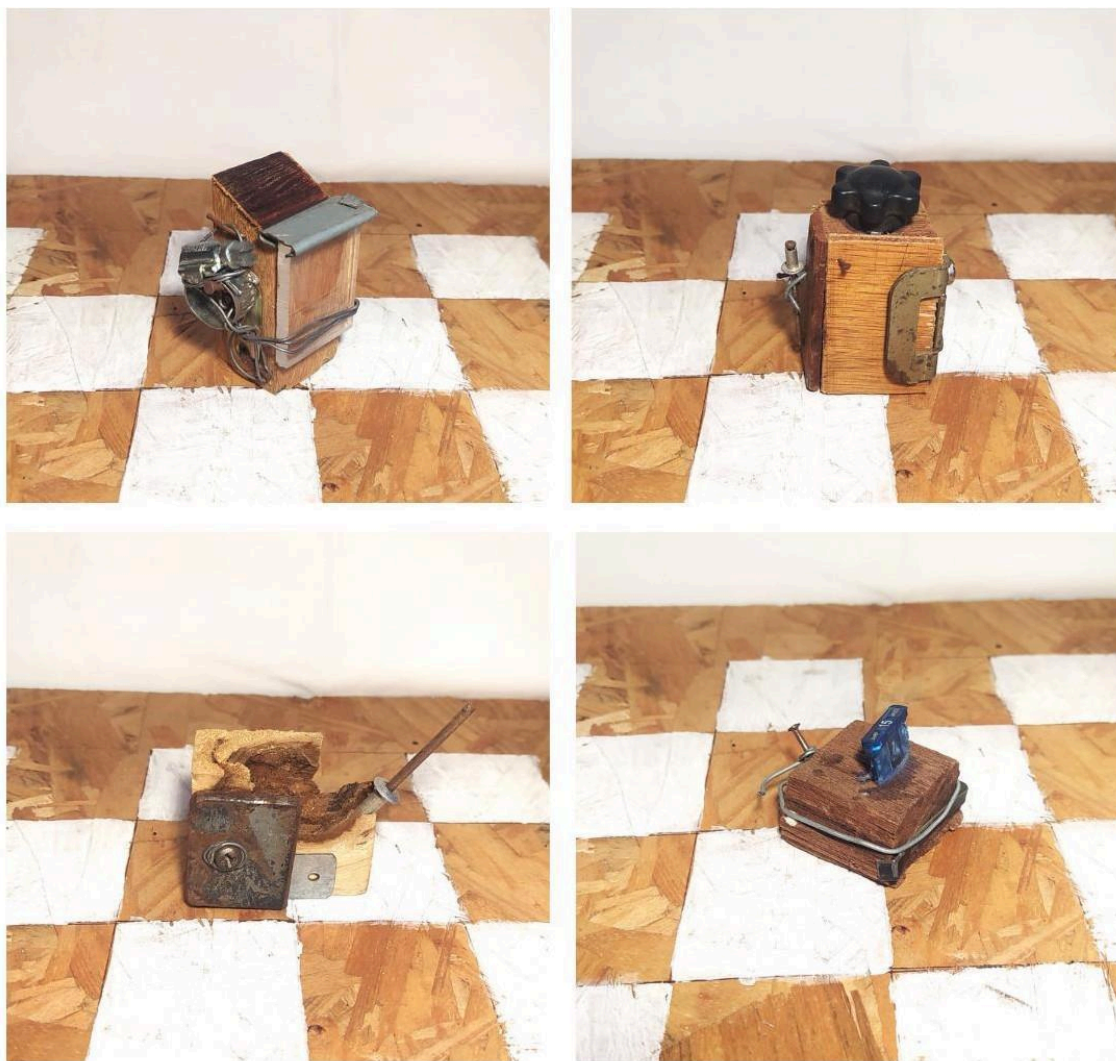
Figura 30 – *Catedral*



ike, 2022. Foto: Ike.

Já os cavalos, que remetem tradicionalmente à cavalaria a serviço da monarquia, relacionei com o braço armado do Estado - a polícia. Assim, fui desenvolvendo peças que remetiam, no meu imaginário, a uma viatura, soldados com cacetete, boinas, escudos e pistola.

Figura 31 – Cavalos



Fotos: imagens da autora.

Os peões, por fim, foram para mim as peças mais trabalhosas e de associação menos direta. Já havia abandonado a ideia de que eles fossem maiores que as demais; bastava que não fossem menores - ou que fossem, não me prendia mais ao seu tamanho. Importava, sobretudo, não serem todos iguais. Os peões, simbolizando o povo, o proletariado, dessa vez me forçavam a reparar nas pessoas comuns de meu convívio; seus cargos, suas vestes e suas funções dentro da sociedade. Para mim, traduzir tudo isso em pequenos objetos foi tarefa muito complexa, a qual fui executando por impulso e prazo. Acho que o primeiro peão que fiz tinha formato semelhante ao de um peão comum. Os seguintes já começaram a figurar como operários, com capacetes e ferramentas. À medida que eu ia construindo esses trabalhadores, novas profissões apareciam: uma enfermeira, um carteiro, uma operadora de telemarketing, entre outras. Fui deixando que a construção das peças precedesse minhas associações. Assim, passei a englobar

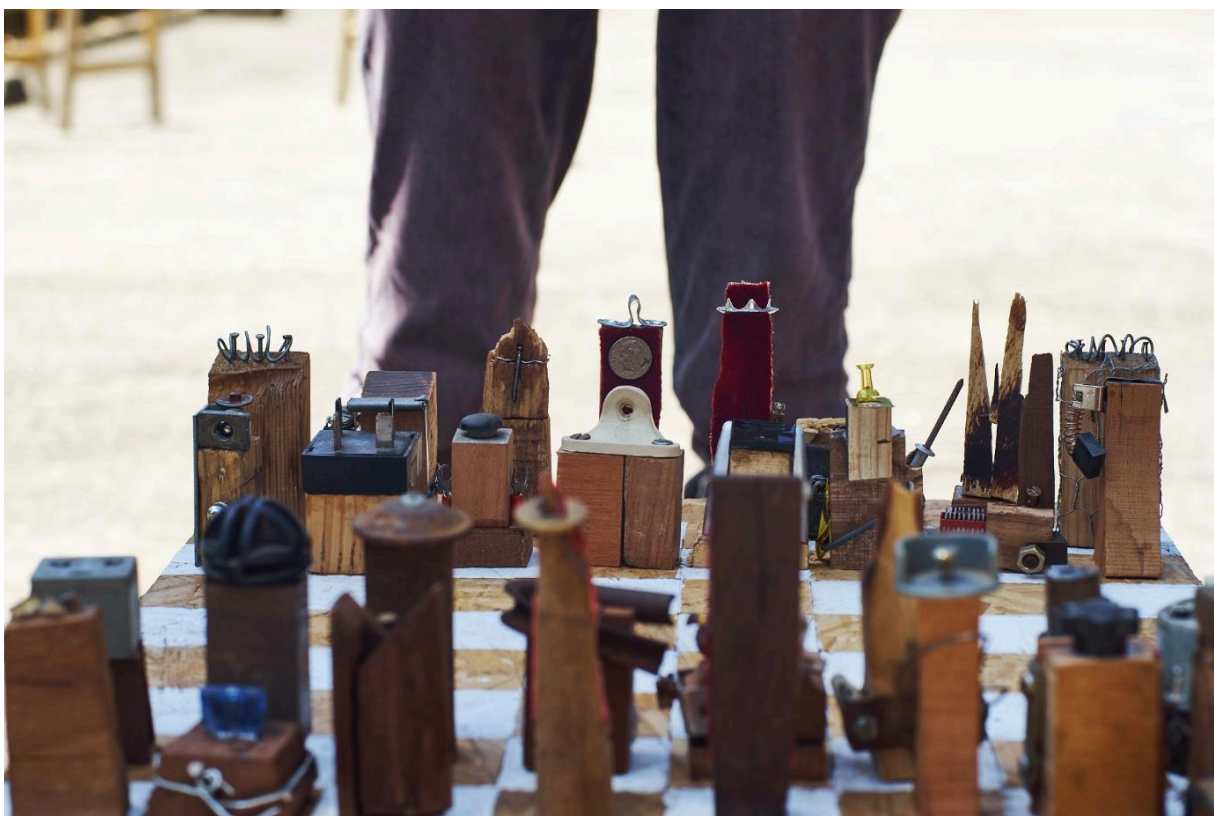
elementos mais variados, como uma tomada, um interruptor, um adaptador. A certa altura, percebi que já estava criando pequenas máquinas, “engrenagzinhas”. E, no fim, o porteiro havia virado a porta, tendo sua pessoa se (con)fundido com a coisa que ele opera maquinalmente, há muitos, metódicos anos de sua vida.

Figura 32 – Peões



Fotos: imagens da autora.

Apesar de toda a simbologia das peças, suas representações e correspondências, notei que somente o rei e a rainha eram facilmente distinguidos pelos jogadores. Apesar da minha árdua tarefa de criar peças heterogêneas, no fim, todo o tabuleiro não deixava de ser identificado, ainda, como uma grande massa à serviço do rei.

Figura 33 – *As pretas começam*

2023. Foto: Jennis Bacelar

6.3 ALGUNS ANTECEDENTES

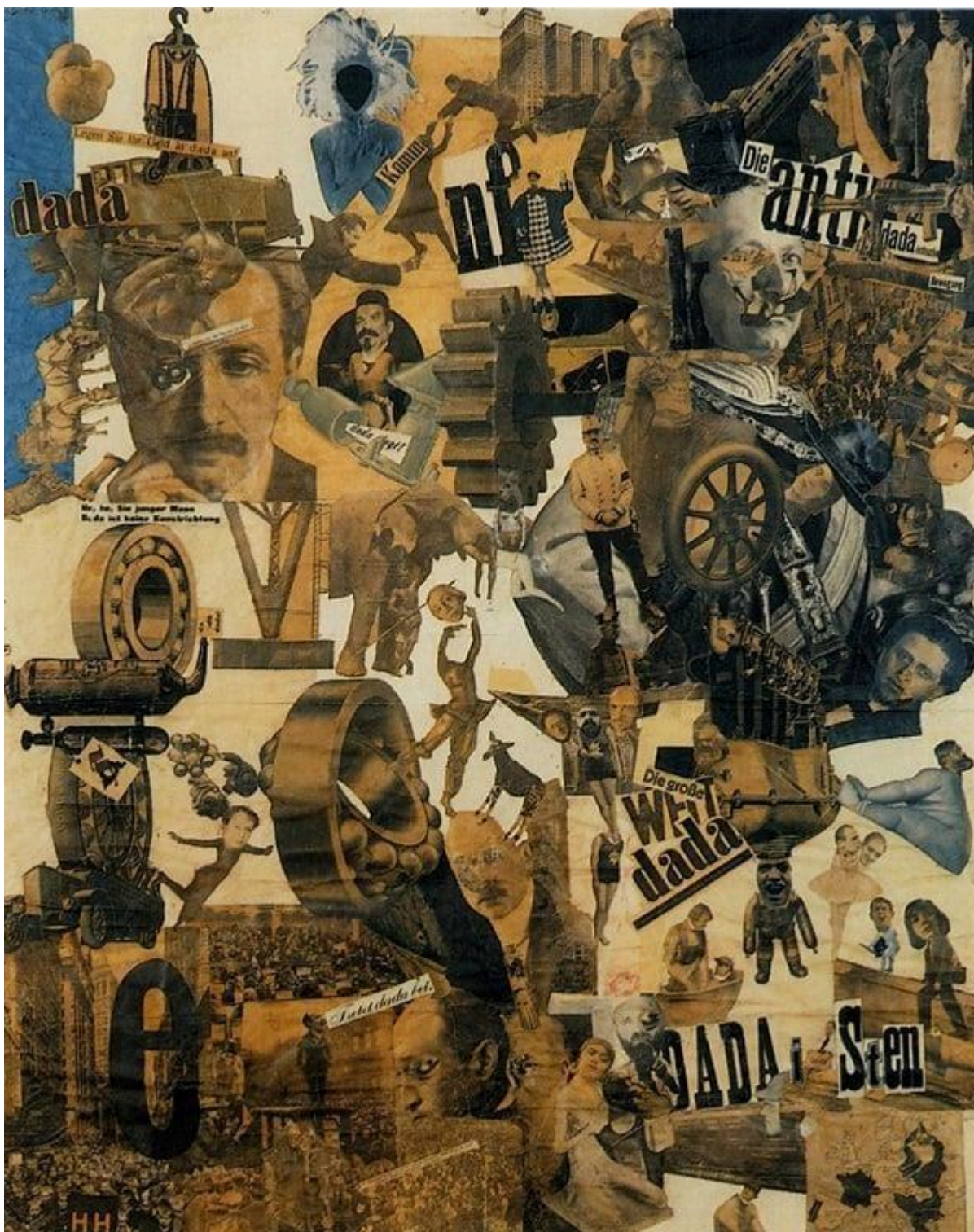
Isso de fazer arte a partir da apropriação de imagens e objetos cotidianos pré-fabricados — inserindo partes desses na composição ou instituindo o próprio objeto como obra

— não é, nem de longe, uma inovação contemporânea. Essa prática tem origem moderna bem demarcada pela história da arte hegemônica. Conta a literatura que o desenvolvimento da colagem e da assemblagem surge no início do século XX, com o movimento cubista, e é levado adiante pelo movimento dadá.

Hanna Höch, artista dadaísta alemã, muito conhecida pelas suas colagens políticas, foi uma importante precursora da colagem. “A sua técnica de remontar elementos visuais pertencentes a outros, integrando-os na sua própria busca artística mais ampla, pode ser considerada um dos primeiros exemplos de “apropriação” como prática artística”²⁴.

²⁴ Disponível em: https://artsandculture.google.com/story/PQURcTK0TL_hKw

Figura 34 - *Schnitt mit dem Küchenmesser durch die letzte Weimarer Bierbauchkulturepoche Deutschlands*



Hanna Höch, 1919-1920. Foto: Jörg P. Anders. Fonte: wikiart.org

Nesse mesmo período, Marcel Duchamp teria criado o conceito de *ready-made*, isto é, quando objetos industrializados, ao serem deslocados de seu contexto cotidiano e utilitário, ganham o status de obra de arte.

Uma roda de bicicleta, um mictório, um cabideiro, um porta-garrafas, objetos comuns da vida diária, são então deslocados, e sua pura e simples transferência de contexto os institui como obras de arte. Mas, era necessário, para Duchamp, que o “ato de escolha”, esse ato do sujeito-artista em dar ao objeto banal o status de arte, fosse isento de qualquer emoção estética, de toda ligação *a priori* com os preceitos de Beleza; era necessária uma espécie de “indiferença”. (CANONGIA, 2005, p. 24)

E porque tradicionalmente se ofusca a atuação feminina na história (não só da arte), não poderia deixar de ressaltar aqui que, embora Duchamp tenha teorizado o conceito, o feito aparentemente foi praticado de modo proeminente pela artista Elsa von Freytag-Loringhoven²⁵, considerada autora da obra *A fonte*²⁶, por alguns estudiosos.

Figura 35 – Elsa von Freytag-Loringhoven



Artista posa em seu apartamento, em Greenwich Village. Dezembro/1915. Fonte: dorit-meir.com

²⁵ Disponível em: <https://arteref.com/movimentos/voce-conhece-as-10-artistas-feministas-dadaistas/>

²⁶ A obra *A fonte*, de 1917, é considerada um marco na história da arte moderna, tendo influenciado profundamente os rumos da produção de arte contemporânea. Trata-se de um mictório de porcelana branco com o pseudônimo “R. Mutt”, supostamente assinado e enviado por Duchamp para uma mostra de Arte Moderna. No entanto, “Irene Gammel (historiadora e biógrafa canadense) apresentou um argumento convincente sobre a influência da baronesa na obra de arte de Duchamp em sua notável biografia de 2002, *Baroness Elsa: Gender, Dada, and Everyday Modernity*. Em uma carta de 1917 de Marcel para sua irmã, a pintora Suzanne Duchamp, diz: “Uma das minhas amigas, sob o pseudônimo masculino Richard Mutt, enviou um mictório de porcelana como escultura. Não era de todo indecente – nenhuma razão para recusar. A comissão decidiu não querer mostrá-la.” Disponível em: <https://arteref.com/arte/curiosidades/nao-foi-duchamp-quem-criou-o-ready-made/>. Acesso em 13/09/24.

Figura 36 – *Deus*

Elsa von Freytag-Loringhoven, 1917. Fonte: dorit-meir.com

De todo modo, segundo Argan (2010), o desprezo pela técnica “privilegiada” praticado pelo dadaísmo é o que faz com que meios técnicos possam ser considerados válidos para finalidades artísticas, derrubando diversos preconceitos. Com efeito, a figura do artista vai deixando de ser aquela de quem, necessariamente, a partir da primazia manual, cria uma representação da realidade. Com a assemblagem a obra assume outro status, suas partes não mais se referem à realidade, mas são a própria realidade.

Kurt Schwitters, com seu *Merzbau* (1937), vai levar a assemblagem a outro patamar, ou melhor dizendo, ao ambiente. Sendo reconhecido como criador do que hoje chamamos de instalação. De 1919 até 1927, Schwitters promoveu alterações contínuas no ambiente em que vivia e trabalhava. Elas começaram em seu ateliê, mas foram se estendendo para salas adjacentes, por meio da adição de materiais e objetos retirados do cotidiano, tais como retalhos de madeira, mobílias velhas, pneus, rodas, espelhos quebrados, telas, etc. Os objetos eram combinados em assemblagens e fixados à estrutura arquitetônica do espaço, do

piso ao teto, transformando todo o ambiente interno e criando labirintos e túneis. Sobre *Merz*, termo que o artista usa para designar toda sua produção, Schwitters declara:

Por parcimônia, peguei o que pude encontrar para fazer isso, porque agora éramos um país empobrecido. Pode-se até gritar com lixo, e foi isso que eu fiz, pregando e colando (...) Eu chamei de '*Merz*'; era uma oração sobre o fim vitorioso da guerra, vitoriosa, pois mais uma vez a paz havia vencido no final; tudo havia quebrado em qualquer caso e novas coisas tinham que ser feitas a partir dos fragmentos; e isso é *Merz*. (SCHWITTERS, 1973 – 1981, p. 335.)

Esse processo utilizado por Schwitters, o qual envolve a colheita casual de objetos (bricolage) e sua justaposição e acumulação (assemblage), “reuniu singularmente dois momentos antitéticos da concepção artística moderna: a racionalidade e a projetividade por um lado, o acaso de outro” (ARGAN, 2010).

Figura 37 - *Merzbau*



Kurt Schwitters, 1933. Foto: Wilhelm Redemann. Fonte: moma.org

A despeito do desgosto burguês (frente os abalos gerados por um mictório ao status da arte) e também dos gostos de Duchamp (aos moldes dadá), a apropriação de imagens e objetos cotidianos na criação artística se expandiu explorando as mais vastas possibilidades e permanece, ainda, fortemente presente dentro da produção contemporânea. A diferença é que essas práticas agora já não representam nenhuma ruptura formal; pelo contrário, comumente são adotadas de forma muito espontânea, profundamente imbricadas ao modo de vida pós-moderno. Anthony Giddens em *As consequências da Modernidade* defende que longe de estarmos “superando” a era moderna, estamos vivendo sua intensificação; “alcançando um período em que as consequências da modernidade estão se tornando mais radicalizadas e universalizadas do que antes”. Neste mesmo sentido, a curadora e historiadora da arte Annelie Lütgens nos faz refletir sobre como a internet se tornou a nova colagem do nosso tempo:

A internet é a colagem total do nosso tempo, uma colagem de conhecimento e imagens feitas por usuários desse sistema operacional de bilhões de indivíduos. Ela é criada por montagem e compressão de informações sobre coisas, pensamentos, experiências e eventos em uma rede cada vez mais densa. Um nó que representa a nossa realidade, mas que pode ser visto apenas em fragmentos. De um lado esta colagem é altamente complexa, e em grande parte impenetrável, fruto da era digital. Mas é também, por outro lado, fruto de uma lógica de artesanato popular, um imenso *patchwork* que serve em boa parte do tempo para produzir folclore. (LÜTGENS)

Não posso deixar de destacar aqui que as apropriações do *Merzbau* de Schwitters, das colagens e dos *ready-mades* dadaístas se deram no hemisfério norte - isto é, em um contexto social, cultural e histórico de implicações muito distintas das nossas, do sul global. Não por acaso, as condições de precariedade que propiciaram a adoção dessas técnicas/alternativas para a criação artística foram geradas pela guerra.

Quando me refiro à precariedade que envolve e influencia minha produção poética (e a de tantos outros colegas, estudantes de arte na Unesp), ou mesmo quando me refiro a práticas culturais periféricas de subversão do uso tradicional de objetos como forma de sanar necessidades cotidianas (como as “gambiarras” ou “piscina de caixa d’água”²⁷, por exemplo), não estou me referindo a situações isoladas, mas a uma condição sistêmica, consequente de um processo histórico de dominação colonial. Minhas apropriações não são desinteressadas

²⁷ piscina de caixa d’água é um dos exemplos que uso para designar poéticas do precário: “*poéticas do precário é: excesso e escassez; caco de garrafa no muro; piscina de caixa d’água; banco de caixote de feira; dado que: há muito para poucos; propriedade é roubo; o asfalto queima e as pernas doem.*” Aparece no livro-caderno-capítulo poéticas do precário.

ou indiferentes, como deveriam ser as escolhas dadaístas para Duchamp, nem há interesse de minha parte em instituir objetos de arte pelo mero deslocamento de seu contexto cotidiano para o institucional, pelo contrário. Quando me aproprio de uma cama dobrável ou de caixotes para um jogo de xadrez e esses objetos proporcionam experiências poético-político-estéticas aos envolvidos, o trabalho está cumprido - não é necessário, para atribuir-lhe valor poético, que uma instituição legitime tais obras como objetos artísticos; a experiência estética não requer uma autorização nem um cubo branco (o tal “lugar privilegiado”) para acontecer. Como já dizia Hélio Oiticica: “museu é o mundo”. Se as instituições *elegem* os objetos de arte e os *elevam* do campo vivido, mais me interessa a experiência que *mobiliza* a arte nos objetos e na vida.



7 LIVRO-CADERNO-CAPÍTULO: ARTE PÚBLICA URBANA

O suor que escorre nuca abaixo empossa nas costas do banco azul do ônibus. Na altura do meio dia, vai a lata pública esquentando letargicamente os corpos. Feito um transe, pega o sono entre os arrancos, ao ritmo metálico da orquestra de motores, no estreitamento engarrafado da Via Dutra. Lá fora, trabalhadores da construção civil dormem de uniforme sobre a grama, na sombra quente do viaduto. Cá dentro, os pés borbulham dentro dos sapatos fechados como que fossem levantar fervura. Mas não levantam. Antes adormecem, entorpecidos pelo mormaço condicionado, e paralisam-se tal qual o restante dos troncos. O ar condensado abafa os pulmões com fuligens e carbonos, lembra o cheiro que algo queima há cinco séculos. Faz tempo eles descobriram que a raiva é inflamável e deram cabo do nosso oxigênio. (AUTORIA PRÓPRIA. escritrajeto, 292 – GUARULHOS (JARDIM ANGÉLICA)/SÃO PAULO (METRÔ ARMÊNIA), 02 de abril de 2024.)

A mortificação dos corpos é o produto e a matéria-prima do sistema capitalista; ao mesmo tempo em que seu mecanismo produz corpos doentes e abatidos, sua existência só pode ser mantida através dessa letargia condicionada. (AUTORIA PRÓPRIA, 2024)

7.1 LONGE DA CIDADE DORMITÓRIO

Quando comecei a sentir e reparar os empreendimentos violentos deste sistema sobre os corpos (principalmente os periféricos), fui aos poucos compreendendo como o ócio e o descanso poderiam ser uma insurgência, uma subversão da ordem produtiva vigente.

Cultivei por anos a ideia de instalar redes na Piscina²⁸, uma área aberta, usada pelos alunos para descanso, localizada no quinto andar do Instituto de Artes da Unesp. Mas sua viabilização esbarrava em condições materiais e institucionais. Eu não tinha redes ou recursos para comprá-las, muito menos autorização para intervir na estrutura do prédio. Confeccionar redes tradicionais também não me parecia uma solução; então, durante algum tempo, fiquei ponderando algum material que fosse maleável como um tecido e também pudesse ficar exposto às intempéries do tempo.

Cheguei às redinhas de frutas. Sua malha de plástico atendia muito bem às minhas duas condições; no entanto, não suportava mais que duas dúzias de laranja. Não abandonei, ainda assim, a ideia de usar alguma malha plástica. Passei a reparar onde havia redes semelhantes sendo usadas no dia a dia. Durante esse período, não trabalhei em uma busca obstinada; a ideia não se tratava de uma meta a ser batida, nem a obra se tratava de um produto a ser entregue - coerentemente o contrário: cultivava a ideia como as plantas dos vasos de casa.

²⁸ *piscina* é como habituou-se chamar uma área aberta no quinto andar do IA, que tinha o chão azul. Passado o tempo, o chão foi pintado de cinza, mas o nome permaneceu.

Mas a cidade, como bem canta Chico Science²⁹, não para. Desde a entrada do ano de 2024 (ano de eleições, não por mera coincidência), os trajetos que eu realizava durante minha migração pendular diária foram encruzilhados e adensados por uma série de obras iniciadas na Via Dutra.

Figura 38 – passarelas



Fonte: elaborado pela autora.

E, junto do trânsito, vi se estender pelas margens da pista quilômetros de telas de proteção com listras brancas e laranja. Suas cores sinalizavam uma barreira; por outro lado, sua trama larga, a qual lhe conferia transparência, fazia questão de nos revelar a produção do porvir. Por detrás destas pudicas telas se via operar uma série de máquinas, caminhões, betoneiras, escavadeiras, guindastes; se via erguer uma série de andaimes, concretos, tábuas, cabos de aço, vigas de ferro.

Ao nível do chão, porém, em proporção e valor desigual aos monumentos do progresso, também se podia notar dezenas de homens trabalhando com seus pares, trajes e capacetes. Na altura do meio dia, sob a sombra quente dos concretos recém-erguidos, um comportamento se repetia em todas as obras da via: estes corpos se deitavam, num curto ato de descanso, de autopreservação instintiva. Colocavam-se horizontalmente, em direção oposta à verticalidade dominante; num silencioso protesto fisiológico.

²⁹ os versos “A cidade não para, a cidade só cresce / O de cima sobe e o de baixo desce” aparecem na música *A cidade*, da banda Chico Science e Nação Zumbi.

Figura 39 – Telas de proteção na Via Dutra



Fotos tiradas de dentro do ônibus intermunicipal. 2024. Fonte: compilação da autora.

Descobri, assim, que as telas de construção civil eram o material que eu procurava. Não só porque se tratava de uma malha plástica e extensa, mas também porque elas remetiam a uma área de trabalho. Nesse sentido, fazer dessas telas redes para descanso implicava subverter radicalmente seu uso e seu signo, haja vista que este signo de produção - do crescimento incessante da *cidade que não para* - seria usado para a pausa.

Compartilhei a ideia com Dani, meu companheiro, e chegamos a desenvolver juntos um projeto inicial, que foi trabalho da Disciplina de Projetos Interdisciplinares. Contudo, só foi possível se apropriar deste material quando iniciaram a construção do *Terreiro* no IA. Nessa ocasião, também presenciei trabalhadores deitados, pós-almoço, sobre a grama do campus. Contamos sobre a ideia e eles nos deram um pedaço de tela branca e outro de tela listrada. Após algumas dicas da Yás, amiga e colega de classe (formada em moda e muito habilidosa com costuras), costuramos a primeira rede. O intuito era deixá-la disponível no campus (e as seguintes em locais de obras, praças, viadutos) para uso dos trabalhadores e de quaisquer outros corpos cansados, principalmente periféricos, que, longe de sua cidade dormitório, poderiam experimentar o ato de deitar-se, sem antes ter de atravessar um longo dia e trajeto para tanto.

Figura 40 – Homens trabalhando nas obras da BR-116



Agosto/2024. Fonte: compilação da autora.

Figura 41 – *Longe da cidade dormitório*



Em primeiro plano, *Longe da cidade dormitório* sendo experimentada por mim. Ao fundo: obra do Terreiro sinalizada com telas de proteção laranja e branca, 2024. Foto: Daniel Yuan.

Essa primeira rede foi toda feita na máquina de costura coletiva do ateliê de escultura. Devido à largura da malha, foi necessário sobrepor camadas, o que é possível notar na mini maquete da obra, localizada dentro da caixote *poéticas do precário*.

7.2 INSERÇÃO NO PÚBLICO URBANO

A arte já não é mais instrumento de domínio intelectual, já não poderá mais ser usada como algo “supremo”, inatingível, prazer do burguês tomador de uísque ou do intelectual especulativo: só restará da arte passada o que puder ser apreendido como *emoção* direta, o que conseguir mover o indivíduo do seu condicionamento opressivo, dando-lhe uma nova dimensão que encontre uma resposta no seu comportamento. O resto cairá, pois era instrumento de domínio. (OITICICA, 1986, p.105)

Longe da cidade dormitório é uma série que ainda estou desenvolvendo e experimentando; que nasce na e da cidade, atrelada a questões sociais e inquietações minhas. Sua conceituação e materialização surgem neste contexto e se manifestam nele, buscando permear e tensionar suas relações e seus mecanismos de funcionamento. Está aí a principal diferença entre o que considero uma *arte pública urbana* e uma arte apenas *inserida* no contexto público urbano. Buscando diferenciar essas manifestações, a crítica norte-americana Miwon Kwon identifica três ocorrências artísticas no espaço público:

Quadro 2 – Ocorrências Artísticas no Espaço Público

| | |
|----------------------------------|--|
| arte-em-lugares-públicos | refere-se às esculturas modernas autônomas que independeriam do lugar onde se instauram, podendo ser dispostas tanto fora como dentro de um museu. |
| arte-como-espaco-público | refere-se a trabalhos comissionados, ou seja, que são encomendados para funcionar como mobiliário urbano, construções arquitetônicas ou ambientes paisagísticos. |
| arte-em-interesse-público | refere-se àqueles trabalhos atrelados em primeiro plano a questões sociais, ativismo político e/ou colaborações de “comunidade”. (FERRAZ, Tatiana Sampaio) |

Fonte: elaborado pela autora.

Em *Os desafios da arte na cidade: o caso de José Resende* (2018), Tatiana Sampaio Ferraz nos lembra, porém, que é difícil identificar uma cultura de incentivo governamental e/ou empresarial às manifestações artísticas em cidades do Brasil como existe nos Estados Unidos:

Aqui, notamos uma profusão de iniciativas individuais e efêmeras que têm buscado atuar na cidade (e a partir da vivência nela) como provocadoras de situações e ambiências capazes de modificar, mesmo que temporariamente a dinâmica urbana cotidiana, espacial e temporalmente. Esta mudança pode ser tanto em termos de ressignificação da paisagem quanto por meio de novos percursos nos seus trajetos diários (a exemplo de Resende). (FERRAZ, 2018, p. 82)

Figura 42 – Sem título



José Resende, 2002. Obra efêmera com vagões de trem e cabo de aço, Artecidadezonal este, Pátio do Pari, São Paulo. Foto: Antonio Saggese.

Nesse mesmo sentido, não se pode deixar de mencionar o pixo e o grafite - manifestações tão presentes nos centros urbanos daqui (e tão marginalizadas quanto). Não destino este parágrafo para reafirmá-las enquanto arte ou diferenciá-las do que seja o vandalismo, uma vez que o último pode também possuir implicações artísticas, condições essas sobre as quais Negro M.I.A “expôs” na SP-Arte³⁰; portanto, seguimos.

³⁰ Em 2023, dentro do Pavilhão da Bienal, local onde acontecia a famosa e elitista feira SP-Arte, o artista pixou a palavra “NEGRO” seguida da pergunta “cadê a arte preta?”.

Historicamente, o grafite surge como um sinal de apropriação dos espaços. A prática era usada pelas gangues estadunidenses como uma forma de marcar seus domínios, tendo auge significativo na década de 70, em Nova York. Na época, o artista Gordon Matta-Clark chegou a realizar uma série fotográfica, interessado por essa nova linguagem urbana, “elemento visual que sugere o traçado de territórios que se sobrepõe ao desenho “oficial” da cidade” (CUEVAS, 2010):

Em 73, Matta-Clark pretendia mostrar sua série, intitulada *Graffiti Photoglyphs*, na feira de arte apresentada anualmente em Greenwich Village. Porém, sua proposta foi recusada, decidindo então fazer sua própria mostra paralela à feira, a poucos quarteirões, chamando-a “*Alternatives*” to the *Washington Square Art Show* [“alternativas” à feira de arte da *Washington Square*]. Além de apresentar os *Photoglyphs* montados sobre cavaletes, realizou uma ação com moradores do sul do Bronx, que cobriram a caminhonete de Matta-Clark com grafites, oferecendo à venda pedaços da pintura, que foram sendo recortados com um maçarico de solda.” (CUEVAS, 2010, p.27)

Figura 43 – Matta-Clark



Artista recortando grafite de sua caminhonete com um maçarico de solda. Junho/1973.

Fonte: palaysdetokyo.com

Figura 44 – *Pixo* de Negro M.I.A.

SP-Arte, 2023. Fonte: select.art.br

Na minha prática, inicialmente o *pixo* surgiu como uma espécie de manifesto, linguagem que utilizava para comunicação direta sem intermediário. Com o tempo, porém, fui me dando conta de seu caráter apropriativo, de como sua inserção nos lugares era uma forma clandestina de adentrá-los, de tensionar territórios, de ocupar *rubricamente* alguns metros quadrados, privilégio cada vez mais caro na cidade de São Paulo.

7.3 DA APROPRIAÇÃO DO OBJETO PARA A APROPRIAÇÃO DO TERRITÓRIO

*O progresso passou minhas árvores numa impressora a laser para fazer dinheiro
retificou meus rios, encanou minha água
e me cobrou a sombra dos seus telhados
e o saneamento do seu esgoto.*

*Me prometeu o caminho das pedras
e condenou meus passos ao asfalto para me vender sapatos air max.*

*Rasgou meu céu com antenas, caixas de concreto, vidro e ferro
e em troca das estrelas me cobrou luz elétrica.*

*Hoje os muros repartem a terra e me impedem de enxergar além da minha condição.
Para que eu não molhe os olhos com a palidez da cidade morta, me venderam em 24 prestações todas as cores
vivas dentro de um smartphone*

*Se, por acaso, por causa dele me doem as vistas, há ainda muitas óticas com óculos de armações coloridas em
promoção por aí.*

*se os fones de ouvido bluetooth já não abafam as buzinas do trânsito
nem as sirenes das polícias que me rondam
e minha cabeça dói
e meu peito
chia
existe uma farmácia uma igreja um bar e uma boca em cada esquina
para me vender a cura em garrafa, pílula, pino ou
bíblia e eu posso até escolher o que mais combina
comigo.*

*A fim de cortar os gastos com antropólogos e pesquisas,
hoje, meus povos estão sendo extinguidos em duas
categorias:*

*os que servem ao sistema e consomem mercadorias
e os que não servem e sobram em meio às sobras.*

*escrirajeto, GUARULHOS (JARDIM MARIA DIRCE)/ SAO PAULO (METRO ARMENIA) 28 de agosto de
2024, 09h17*

Considero que foi através do pixo, a partir da minha intervenção *TERRA Y LIBERDADE* no terreno baldio do IA, que comecei a explorar outra dimensão do ato apropriativo: a apropriação de espaços da cidade. O processo de execução e conceituação dessa primeira intervenção foi bem pragmático, talvez impulsivo.

Um pouco do contexto: era um momento conturbado. Minha mãe havia fraturado o braço e contraído dengue na mesma semana; eu estava trabalhando e tentando lidar com seus cuidados, com a casa, com as atividades do semestre, além das duas residências artísticas nas quais eu havia recém-ingressado como bolsista. Nessa mesma época, Dani tinha recebido

a notícia que precisaria sair da casa onde morava, e estávamos na busca frustrante de imóveis para alugar em São Paulo. Obras em andamento compunham o cenário dos meus dias e constrangiam meus passos onde quer que eu fosse. No IA, a feira do livro montava suas tendas, as calçadas eram quebradas para instalação de piso tátil e a cantina aumentava sua cobertura externa, desviando a entrada dos alunos para a porta dos fundos.

Figura 45 – Estrutura da Feira do Livro



Construção de estrutura para o evento da feira do livro na Unesp. 2024. Foto: imagem da autora.

Figura 46 – Instalação de Pisos Táteis



Bloqueio impedindo passagem pela calçada devido à instalação de pisos táteis no IA. 2024.

Foto: imagem da autora.

Nessas condições, me sentia exausta, impotente, desapropriada pelo progresso. Revoltava-me com este modelo civilizatório imposto, que submete indivíduos à exploração perpétua ao retirar seu meio básico de subsistência: a terra. Sentia vontade de gritar, mas percebia que mesmo o fazer barulho, na cidade, era uma competição desigual. Então, numa manhã, me pus a escrever. Por volta da quinta página, rabisquei em letras compridas “TERRA Y LIBERDADE”. A frase não me parecia estranha; provavelmente uma palavra de ordem que sorratamente se introjetara em minha cabeça esperando o momento que eu compreendesse seu sentido enorme. Gostei muito daquilo, acrescentei embaixo “*pixar de rolinho” e disparei para o ateliê de escultura. Queria executar o ato no pouco tempo que me restava no IA naquela manhã, o que me levou, não ironicamente, a deixar a aula de pintura para pintar. Não dispunha, contudo, de tinta suficiente para o tamanho que imaginava aquele feito. Pensei em uma forma de fazer minha própria tinta e me lembrei da possibilidade de usar terra, técnica comentada na oficina de pintura com pigmentos naturais, em uma das residências artísticas que estava fazendo na época.

Conseguir a terra não era problema; havia muita revirada devido às obras no campus. Após coletá-la, misturei com água e cola até achar uma consistência parecida com tinta de parede. Munida com o balde e o rolinho de tinta, fui para os fundos do ateliê de escultura, onde fica localizado o que chamamos de terreno baldio e uma grande área livre, prometida à moradia universitária há muitas gerações. Me vi, então, em uma área cercada de interesses

financeiros e condomínios recém erguidos. Aquelas palavras ecoavam bem naquele terreno. Cheguei com o rolinho para perto da parede, mas hesitei. Estava usando terra para falar sobre terra e questionar aquele lote cimentado sob meus pés; aquela frase deveria ocupar o chão.

Figura 47 – *TERRA Y LIBERDADE*



TERRA Y LIBERDADE no terreno baldio do IA com condomínios *Urban Barra Funda* ao fundo, 2024.
Fotos: imagens da autora.

A partir dessa intervenção e do desenvolvimento do que hoje chamo de *terra tinta*, diversas outras obras se desdobraram, como a *Redistribuição de terra*, ação na qual pinte uma série de quadrados com terra tinta sobre as calçadas de condomínios na Barra Funda, e a *Apropriação instalativa*, um *happening* de *ocupapropriação* coletiva de um imóvel vago localizado em Guarulhos. Dentro dele, com ajuda de Dani, Hanna e Érika, construímos uma instalação usando construtos, restos de obras, refugos urbanos - as sobras que nos sobra, única propriedade coletiva da cidade: o lixo. No centro de um dos cômodos, compondo a instalação, também pinte um quadrado de redistribuição de terra que, devido aos muitos passos de dança

e a pouca aderência no piso liso, desintegrou-se completamente em questão de algumas horas. Com efeito, ao final do *happening*, as pessoas que participaram da *ocupapropriação* voltaram para casa *possuindo terra* sob seus pés.

Figura 48 – Redistribuição de terra sobre calçada



Redistribuição de terra sendo pintada sobre calçada do condomínio Flow Barra Funda, 2024. Foto: Jopê.

Figura 49 – Mapeamento de condomínios



Mapeamento de condomínios no entorno do Instituto de Artes da Unesp. Foto: imagem da autora.

Figura 50 – Dança na *Apropriação instalativa*



Dança sobre quadrado de terra tinta na *Apropriação instalativa*, 2024. Foto: Hanna Kilsztajn

8 CONSIDERAÇÕES (NÃO) FINAIS – POR FIM, SÓ COMEÇAMOS

Não finalizo este trabalho (nem a graduação) como quem chega, após longo trajeto, ao seu destino final. Sei que a universidade é uma baldeação, a qual nos facilita e possibilita chegar a diferentes lugares. Reconheço a influência que a academia exerce sobre o que faço hoje e os espaços que eu, enquanto artista mulher periférica, só pude acessar através dela. É necessário que eu também me aproprie de sua linguagem, ainda que não pretenda reproduzi-la tanto quanto questioná-la.

Percebo que os relatos que compõem este trabalho tornaram-se também um retrato das condições do ensino público de artes num país pertencente ao chamado *Sul Global*. Os cupins, os entulhos, as práticas de bota-fora, de apropriação e o terreno baldio que aparecem nestas páginas caracterizam muito bem a precariedade que envolve o Instituto de Artes da Unesp, mas que não lhe é exclusiva. Essa condição sistêmica, fruto de um processo colonial de exploração e do modelo capitalista produtivo, permeia todo o nosso cotidiano, origina calamidades e o desenvolvimento de muitos métodos de sobrevivência, os quais, ao meu ver, se manifestam em cada centímetro das arquiteturas periféricas.

Hoje, posso ver com mais clareza como os *jeitos* que eu encontro frente a incômodos e afetações estão indissociavelmente ligados à minha vivência. Este imbricamento entre minhas obras e questões, tão comuns à condição humana, é sobretudo, como já se fazia no neoconcreto, a defesa de que a arte pode existir *na* vida e não *sobre* ela. Isto é, pode existir na forma como existimos e não apenas como uma representação dessa, sob a forma de um objeto sacralizado, um produto atrativo para o mercado da arte e suas demandas ideologicamente comprometedoras. Mantenho meu compromisso com a criação em detrimento da técnica subordinada aos -ismos e sistemas. A escolha de materializar este trabalho em um formato que foge ao tradicional acadêmico também se deve a isso.

Se esse pensamento leva a um marginalismo, como bem observa Barrio, pois bem; a liberdade de atuação ainda me parece mais atrativa que o repositório da biblioteca.

REFERÊNCIAS

- ARGAN, Giulio Carlo; MAMMI, Lorenzo. **A Arte moderna na Europa**: de Hogarth a Picasso. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.
- AUGÉ, Marc. **Não-lugares**: introdução a uma antropologia da supermodernidade. Campinas: Papyrus Editora, 2012.
- BARRIO, Artur. **Barrio**: Arte brasileira contemporânea. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1978.
- BARRIO, Artur. **A metáfora dos fluxos**. 2000/1968. São Paulo: Paço das Artes; Secretaria de Cultura de SP, 2001.
- BARROS, Manoel de. As lições de R.Q. *In*: BARROS, Manoel de. **Livro Sobre Nada**. Rio de Janeiro: Record, 2000.
- BARBOSA, K. M. Arte e artista: O processo de sacralização e a docência em artes. **Revista Faz Ciência**, [S. l.], v. 10, n. 12, p. 75, 2000. Disponível em: <https://e-revista.unioeste.br/index.php/fazciencia/article/view/7734>. Acesso em: 13 set. 2024.
- BISHOP, Claire. Antagonismo e estética relacional. **Revista Tatuí**, v. 12, 2004.
- BOURDIEU, Pierre. **O amor pela arte**: os museus de arte na Europa e seu público. São Paulo: Zouk, 2003.
- BOURRIAUD, Nicolas. **A estética relacional**. São Paulo: Martins Fontes, 2009.
- BRETT, G. **Brasil experimental**: arte/vida, proposições e paradoxos. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2005.
- COSTA, Caio T. **O que é Anarquismo**. São Paulo: Brasiliense, 1990.
- CANONGIA, Ligia. **O legado dos anos 60 e 70**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.
- CANTON, Kátia. **Espaço e lugar**. São Paulo: Martins Fontes, 2009.
- CANTON, Kátia. **Da Política às Micropolíticas**. São Paulo: Martins Fontes, 2009.
- CLARK, Lygia. **Lygia Clark**: Arte brasileira contemporânea. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1980.
- CLARK, Lygia. **Lygia Clark – Hélio Oiticica**: Cartas, 1964-74. 2. ed. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 1998.
- CLARK, Lygia. Nós recusamos. *In*: CLARK, Lygia **Catálogo exposição retrospectiva**. Rio de Janeiro: Paço Imperial, 1999.
- DUCHAMP, Marcel. **La Boîte-en-Valise**. 1968-1971. 1 fotografia.
- FERRAZ, Tatiana Sampaio. Os desafios da arte na cidade: o caso de José Resende. *In*: SEMINÁRIO NACIONAL GEAP – BR – GRUPO DE ESTUDOS SOBRE ARTE PÚBLICA NO BRASIL. 2. Campinas. 2018.
- GIDDENS, Anthony. **As consequências da modernidade**. São Paulo: Unesp, 2002.
- GULLAR, Ferreira. **Teoria do não-objeto**. Rio de Janeiro, 1960.
- KWON, Miwon. **One Place After Another**: site specific art and the locational identity. Cambridge: The MITPress, 2002.

LA GALLERIA NAZIONALE. **Hannah Höch - Lady Dada**. Uma artista disruptiva. Disponível em: https://artsandculture.google.com/story/PQURcTK0TL_hKw. Acesso em 13 set. 2024.

MATTA-CLARK, Gordon. **Desfazer o Espaço**. Lima: Museu de Arte de Lima-Peru, 2010.

MATTA-CLARK, Gordon. **Matta-Clark**. 1973. 1 fotografia.

MONACHESI, Juliana. **Cadê a arte preta?** Disponível em: <https://select.art.br/cade-a-arte-preta/> Último acesso em 17 mar. 2025

OITICICA, Hélio. **Aspiro ao grande labirinto**. Rio de Janeiro: Rocco, 1986.

OITICICA, Hélio. **Apropriação: Mesa de bilhar, d'après "O café noturno de Van Gogh"**. 1969. 1 fotografia.

OITICICA. **B11 Bólido Caixa 9**. 1964. 1 fotografia.

PLAZA, Julio. Arte e Interatividade: Autor-Obra-Recepção. **Brassilpaissdooofuturoboross**, 1990, p.09-35.

PROUDHON, Pierre-Joseph. **O que é a propriedade**. 2 ed. Lisboa: Editorial Estampa, 1975.

REIS, Leticia Vidor dos. **O mundo de pernas para o ar: a capoeira no Brasil**. Curitiba: Editora CRV, 2010.

RESENDE, José. **Sem título**. 2002. 1 fotografia

SCHWITTERS, Kurt. **Kurt Schwitters-das literarische Werk**. Colônia: M. DuMont Schauberg, 1973.

SCHWITTERS, Kurt. **Merzbau**. 1933. 1 fotografia.

SIERRA, Santiago. **Persons paid to have their hair dyed blonde**. 2001. 1 fotografia.

THOREAU, Henry David. **Desobediência Civil**. São Paulo: EDIPRO. 2016.

TIRAVANIJA, Rikrit. **Untitled (Still)**. 1992. 1 fotografia.

VARELLA, Paulo. **Não foi Duchamp quem criou o "ready made"**. 2020. Disponível em: <https://arteref.com/arte/curiosidades/nao-foi-duchamp-quem-criou-o-ready-made>. Acesso em 13 set. 2024.

VIDIGAL, Henrique Camargo. **Catedral**. 2022. 1 fotografia.

VON FREYTAG-LORINGHOVEN, Elsa. **Elsa von Freytag-Loringhoven**. 1915. 1 fotografia.

VON FREYTAG-LORINGHOVEN, Elsa. **Deus**. 1917. 1 fotografia.