

Tainá Alves Custódio

cartografia de afetos

Linhas entre prática artística,
escuta e mediação

UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA

“Júlio de Mesquita Filho”

Instituto de Artes – Campus São Paulo

TAINÁ ALVES CUSTÓDIO

Cartografia de Afetos:

linhas entre prática artística, escuta e mediação

São Paulo

2025

UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA

“Júlio de Mesquita Filho”

Instituto de Artes – Campus São Paulo

TAINÁ ALVES CUSTÓDIO

Cartografia de Afetos: linhas entre prática artística, escuta e mediação

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes, do Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, como requisito para obtenção do título de mestre em Artes.

Linha de pesquisa: Processos Artísticos, Experiências Educacionais e Mediação Cultural.

Orientador Prof. Dr. Wladimir Farto Contesini de Mattos

São Paulo, 2025

TAINÁ ALVES CUSTÓDIO

CARTOGRAFIA DE AFETOS:
linhas entre prática artística, escuta e mediação

Dissertação apresentada à Universidade Estadual Paulista (UNESP), Instituto de Artes, São Paulo, para a obtenção do título de mestre em Artes.

Área de Concentração: Arte e Educação, linha de Pesquisa: Processos Artísticos, Experiências Educacionais e Mediação Cultural

Defesa realizada em: 29/10/2025

Banca Examinadora:

Prof. Dr. Wladimir Farto Contesini de Mattos
UNESP - Instituto de Artes - Campus de São Paulo

Prof. Dra. Carmina Mendes André
UNESP - Instituto de Artes - Campus de São Paulo

Prof. Dra. Marília Velardi
USP - Escola de Artes, Ciências e Humanidades

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

C987c Custódio, Tainá Alves 1999-
Cartografia de afetos : linhas entre prática artística, escuta e mediação /
Tainá Alves Custódio. – São Paulo, 2025.
240 f. : il. color.

Orientador: Prof. Dr. Wladimir Farto Contesini de Mattos.
Dissertação (Mestrado em Artes) – Universidade Estadual Paulista
(UNESP), Instituto de Artes, São Paulo.

1. Arte. 2. Arte na educação. 3. Criação (Literária, artística, etc.). I.
Mattos, Wladimir Farto Contesini de, 1970-. II. Universidade Estadual
Paulista (UNESP), Instituto de Artes, São Paulo. III. Título.

CDD 707

Bibliotecária responsável: Luciana Corts Mendes - CRB/8 10531

Agradecimentos

A jornada desta pesquisa foi repleta de pessoas.
Sem pessoas, ela não seria como é hoje; muito menos eu seria como sou.

Por isso, escrevo este trabalho e este breve e sincero agradecimento a todas as pessoas que possibilitaram essa existência. Uma conversa, um comentário, um olhar, um convite, uma partilha, uma formação: contribuições que criaram algo único e repleto de afetos.

Agradeço às pessoas que se permitiram criar arte, às pessoas que compartilharam seus afetos durante as práticas, àquelas que se permitiram brincar, criar e recriar com os objetos, e àquelas que suportaram e sustentaram a presença da linha para cada existência de uma Cartografia de Afetos.

Agradeço aos meus pais, por me apoiarem e me incentivarem a experimentar e a me aventurar em caminhos nem sempre conhecidos. Agradeço especialmente à minha mãe, que me inspirou e me deu a notícia de que eu havia ingressado no mestrado, e à Pollyanna, que me fez perceber, em abraço, o quão potente essa oportunidade seria.

Agradeço ao Wlad, que acolheu a existência desta pesquisa, e ao Instituto de Artes da Unesp, que me permitiu brincar e me (re)tornar artista.

Por fim, agradeço ao medo, por não ser forte o suficiente para me paralisar, nem fraco o suficiente para impossibilitar as borboletas no estômago

*Repetir repetir - até ficar diferente.
Repetir é um dom do estilo.
Manoel de Barros*

Resumo

A presente pesquisa é desenvolvida por meio da metodologia cartográfica, apresentando o processo de criação da Cartografia de Afetos, prática artística que utiliza a materialidade da linha como meio de conectar afetos, surgida a partir de reflexões sobre a arte educação e o fazer artístico. A dissertação está organizada em cinco volumes principais, denominados Amontoados, que reúnem cadernos escritos em forma ensaística e abordam temas como a prática artística, a escuta atenciosa e reflexões sobre mediação na arte educação, além do exercício de “ficar com o problema”, proposto por Donna Haraway. A estrutura sugere uma leitura não linear, permitindo que o leitor percorra os cadernos conforme seus próprios anseios. Entre as referências que sustentam a pesquisa, destacam-se diálogos com autores como Deleuze e Guattari e Erin Manning, além de artistas como Marina Abramović, Rosana Paulino e Lygia Clark. A investigação busca tecer rizomas entre linhas de barbante, referências teóricas, práticas artísticas e histórias de vida, compondo uma produção cartográfica que relaciona corpo, afeto, escuta, partilha e fazer artístico. Como parte de seus objetivos, a pesquisa procura reafirmar a importância do fazer artístico para os sujeitos e reforçar uma postura de escuta na arte-educação.

Palavras-chave: escuta; fazer artístico; cartografia; arte educação; mediação.

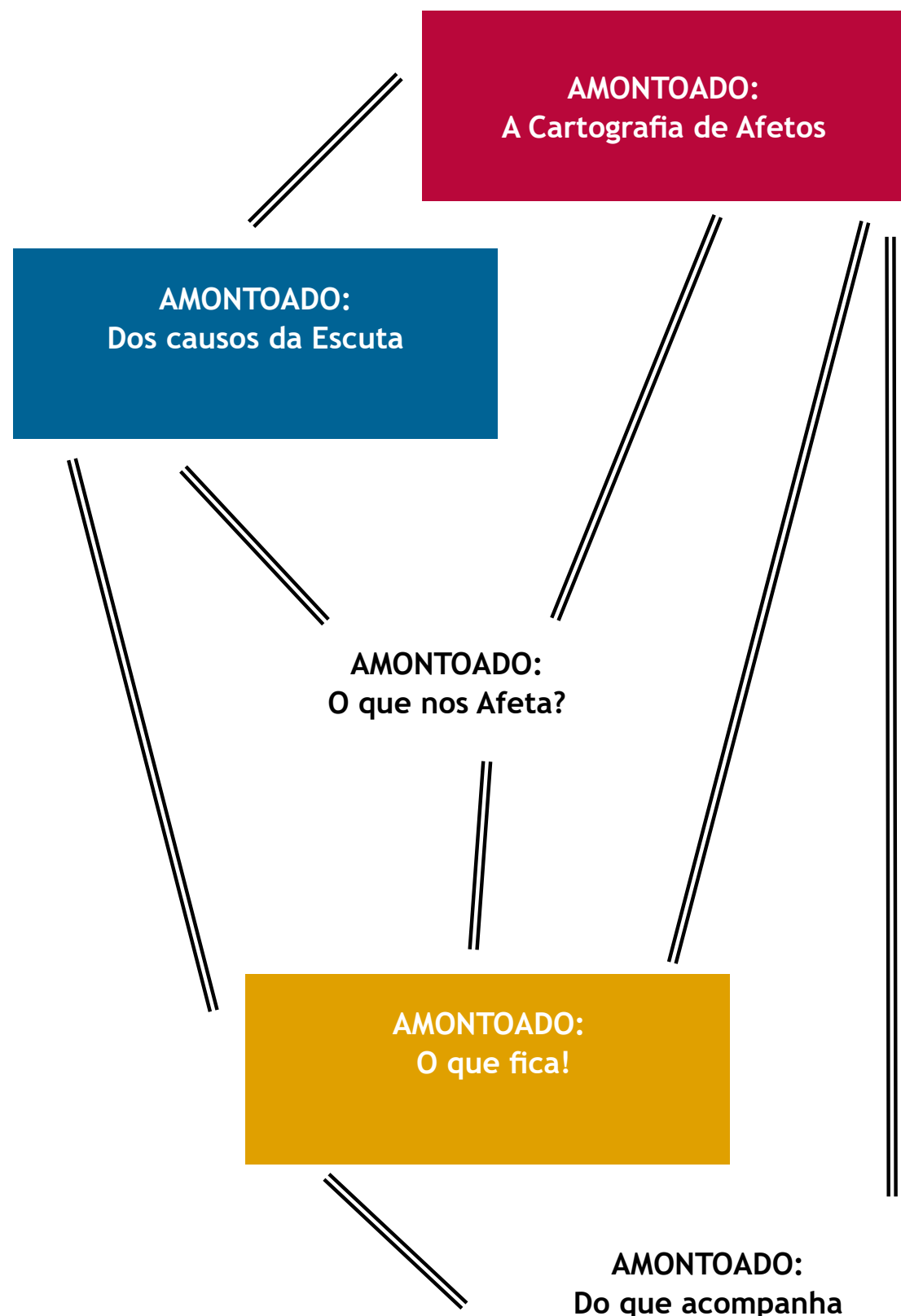
Abstract

This research is developed through a cartographic methodology, presenting the creative process of Cartography of Affects, an artistic practice that employs the materiality of thread as a means of connecting affects. The practice emerged from reflections on art education and artistic making. The dissertation is organized into five main volumes, entitled Amontoados (“Heaps”), which gather notebooks written in an essayistic form, addressing themes such as artistic practice, attentive listening, and reflections on mediation in art education, as well as the exercise of staying with the trouble proposed by Donna Haraway. Its structure invites a non-linear reading, allowing the reader to navigate the notebooks according to their own desires. Among the theoretical and artistic references that sustain the research are dialogues with authors such as Deleuze and Guattari, Erin Manning, and artists like Marina Abramović, Rosana Paulino, and Lygia Clark. The investigation seeks to weave rhizomes between threads of yarn, theoretical references, artistic practices, and life stories, composing a cartographic production that relates body, affect, listening, sharing, and artistic making. As part of its aims, the research reaffirms the importance of artistic practice for the subjects involved, as well as the value of cultivating a posture of listening within art education.

Keywords: listening; artistic practice; cartography; art education; mediation.

Amontado

O que nos
afeta?



Sumário Geral

AMONTOADO: O que nos Afeta?

Sumário Geral

Introdução - Manual de Instruções

Livro “Do que nos afeta”

AMONTOADO: A Cartografia de Afetos

Caderno 1 - Cartografia de Afetos: a prática com os barbantes

1.1 Sobre a Cartografia de Afetos

1.2 Sobre os recursos e percursos

1.3 Sobre a partilha dos afetos

Caderno Diário de imagens da pesquisa

Apêndice A - Entrevista

AMONTOADO: Dos causos da Escuta

Caderno 2 - Prática e criação artística: histórias do fazer

2.1 Contando histórias, acontecimentos e motivações

2.2 Um convite aos rizomas

Caderno Rizomas: entendendo a linha como recurso de conexão

AMONTOADO: O que fica!

Caderno 3 - Remediar o que se faz mediado

3.1 Ao temer o silêncio

3.2 O desenrolar do barbante

3.3 Uma escuta atenciosa: A Cartografia de Afetos na Mediação

Caderno Relatos e Registros, compondo cartografias

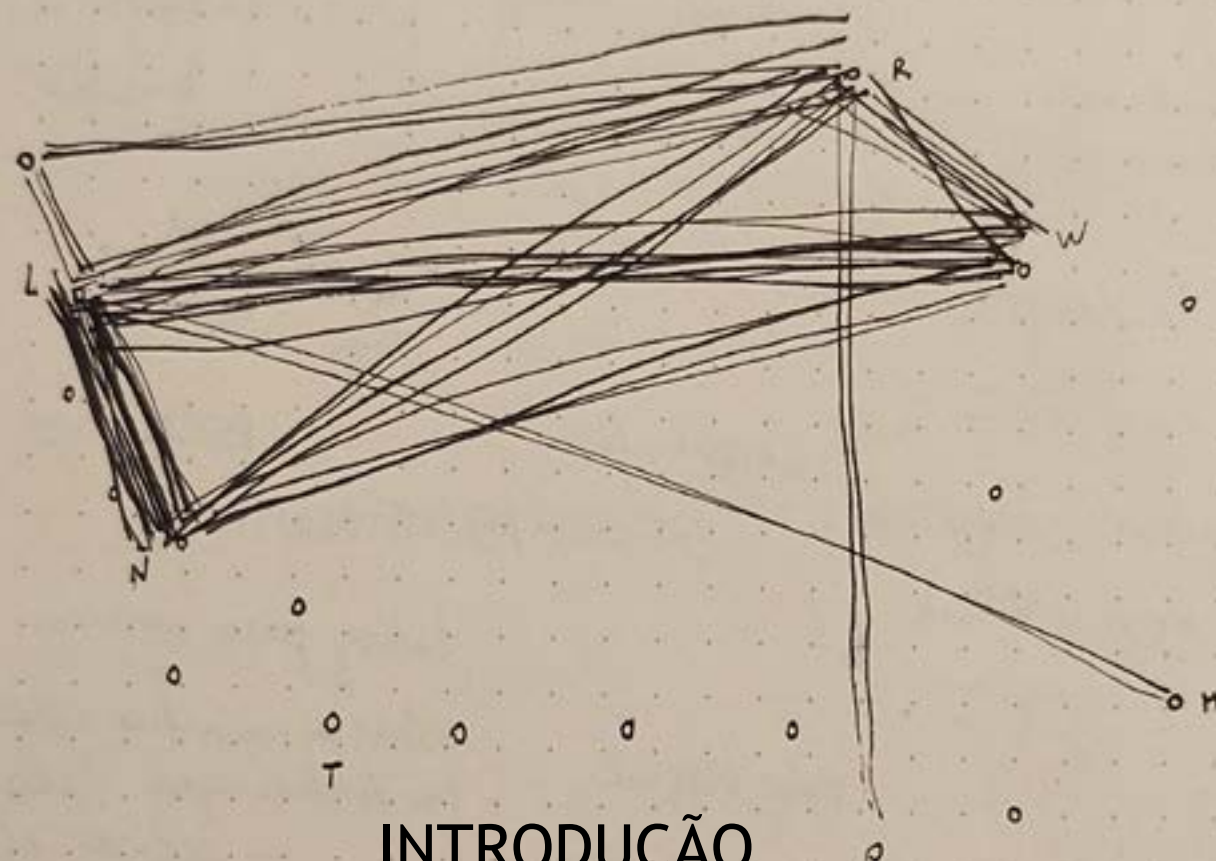
AMONTOADO: Do que acompanha

Considerações Processuais

Referências

Créditos de Imagens

INTRODUÇÃO MANUAL DE INSTRUÇÕES



03.07.23

9h30 - 13h07

fig. 1

Introdução - Manual de Instruções

Esta introdução é proposta como um Manual de Instruções da pesquisa, explicando como ela foi pensada e composta, trazendo explicações sobre o seu formato e apresentação de formas de conhecê-la.

Não haveria sentido para mim se essa pesquisa não fosse iniciada pela imagem da linha. Foi do contato com a linha que ela surgiu. Linha que pode ser maleável, mas também rígida e limitadora, linha que constrói a forma, como no desenho, ou que estabelece limites, como em uma fronteira que separa países. A linha que conecta palavras em um caderno, pessoas em uma fila de espera. Se nos referirmos à matemática, dois pontos podem ser unidos por uma linha reta, que é a menor distância entre eles. Assim como dois ou mais pontos de vista também podem compor uma mesma linha de pensamento, conectando pessoas. A linha faz-se presente nos mais amplos campos de conhecimento e, no entanto, a ideia que quero destacar dentre tantas que poderiam se conectar a esta pesquisa, é a ideia de uma linha relacionada com uma materialidade não abstrata.

Não encontro memória para definir qual o momento em que me dei conta dessa ideia de linha, mas encontro memória para relatar o momento em que a linha, com sua simples materialidade, foi determinante para essa pesquisa de mestrado. Num exercício da graduação, utilizei um novelo de lã para conectar pessoas a cada vez que expressavam suas impressões sobre algumas obras de arte que vimos durante uma aula. Sem cortar a linha, a cada pessoa que se expressou por meio da fala, entreguei uma parte do novelo de lã vermelha que eu segurava em minhas mãos. Daquele evento, muito seria considerado para essa pesquisa, afinal, começava ali algo que eu compreenderia como a prática artística que é a sua base, a Cartografia de Afetos, prática de conectar afetos por meio da linha.

Também a partir de tramas foi dado o desenvolvimento da pesquisa, utilizando-se de uma abordagem cartográfica, foi realizada por meio de seu próprio fazer, com a possibilidade do ir e vir, fazer e refazer, construir, destruir, pensar e repensar. O que possibilitou o movimento e a ramificação de suas possibilidades, sendo criada como “abalos sísmicos pela movimentação das placas tectônicas que compõem a Terra.” (Escóssia, Kastrup, Passos, 2009, p.9), de forma que, a cada episódio da Cartografia de Afetos, a cada contato com participantes das práticas ou de apresentações em congressos, a cada referência encontrada em leituras e exposições, eu descobria um pouco mais sobre o que pretendia com essa pesquisa.

Aos poucos pude compreender que com esta pesquisa não pretendo revolucionar o mundo da arte, nem mesmo da educação, Donna Haraway não me permitiu continuar com essa ideia e trouxe-me a possibilidade de pensar sobre “ficar com o problema”. Essa pesquisa nem mesmo se pretende extraordinária, se considerarmos que o extraordinário esteja no campo do ineditis-

mo, pois com tantas produções já existentes, de quase nada inédito encontramos em nosso cotidiano acadêmico. Com essa escrita pretendo demonstrar apenas o processo e a possibilidade de uma pesquisa baseada em arte. Compartilhar uma pesquisa desenvolvida por meio de seu próprio fazer, não como uma inteligência autoguiada, mas como algo que foi produzido a partir do processo criativo, da imersão no fazer artístico e do constante experimento de possibilidades.

É neste sentido que busco seu desenvolvimento, uma vez que surgiu do meu anseio em retomar o fazer arte, o contato e partilha com outras pessoas e o sentimento de artista e educadora, ideias que foram distanciadas de mim e imagino que de muitas pessoas que se relacionam com a arte educação. Por alguns motivos, separei do meu cotidiano o fazer arte a ponto de não mais me sentir artista. Esta pesquisa, portanto, talvez seja um motivo para eu retomar o meu fazer artístico e que, ao ser compartilhada, pode também ser um convite para a retomada da prática artística por quem a lê.

Também posso afirmar que talvez este texto seja um manifesto em contraponto à fala demasiadamente extensa. Talvez este texto seja somente uma possibilidade de escrever sobre meus trabalhos artísticos. Talvez seja uma forma de refletir sobre as presenças, ausências, falas, silêncios e escutas. Talvez este texto seja um recurso para repensar a prática da mediação, a presença de nossa fala sobre a do outro. A questão que me cativa é que este texto, esta pesquisa e as práticas artísticas propostas podem ser muitas coisas para alguém, enquanto que, para outros, podem significar nada.

Acredito, no entanto, que tais fatores não conduzem esta pesquisa à irrelevância, pois esta pesquisa existe como um ato de colocarmo-nos a fazer arte, a escutarmos, a considerarmos as histórias que existem por trás dos rostos que vemos, das palavras que lemos e ouvimos. Acredito que não há irrelevância no ato de considerar a importância da contribuição de proposições baseadas em criações individuais e/ou coletivas para o campo da pesquisa em arte e das aplicações dos processos e resultados deste tipo de pesquisa. Defendo a importância de nos propormos a parar e a nos atentar às possibilidades de criações individuais e coletivas - há muito a considerar por aí. Então, talvez esta pesquisa e, mais especificamente este texto que dela advém, também seja um manifesto em favor ao fazer artístico e ao exercício de praticar o pensamento a partir da prática artística, tal qual propõem Erin Manning (2023) e Isabelle Stengers (2022).

No sentido da consideração do outro, de suas histórias e da imersão no fazer artístico que guia o pensamento, caminho com esta escrita ao considerar a presença da escrita subjetiva no contexto acadêmico, tal como escreve Luiza Christov, ao propor uma escrita de si, uma escrita “Que não se expresse por si só, como dejetos, mas que seja texto convite. Mais que objetivo, que se torne um texto que convida para mais: conhecer mais, agir mais, aperfeiçoar mais, devir mais, servir mais a utopia de uma melhor forma de se estar junto.” (Christov, 2021, p.12), uma escrita que convida a fazer junto, a criar junto, a colocar-se diante da arte junto e partilhar o que foi despertado a partir deste contato.

Assim, é neste sistema que se integram também as minhas partilhas por meio do que escrevo, com a intenção de compartilhar histórias minhas, histórias que aconteceram durante a realização desta pesquisa e histórias que são costuradas com os acontecimentos que a fizeram ser a pesquisa descrita neste texto. Esta pesquisa foi criada com uma trama de vozes e de presenças, como um insumo da compostagem de diferentes elementos, que juntos potencializaram o crescer de outras possibilidades, outras criações. Assim, baseio minha escrita na experiência e em minha presença como pesquisadora que se propõe também como sujeita nesta pesquisa, como pesquisadora-artista, educadora-arteira.

Ao iniciar este processo, recordo-me do medo que senti ao colocar-me a escrever em primeira pessoa. Esse sentimento foi repensado após aprender nas aulas da Profa. Carminda Mendes André, incentivadora de nossas leituras e escritas ensaísticas, que nós, pessoas pesquisadoras, podemos compor presença em nossa escrita, Carminda reflete "(...) ou o sujeito dos textos é o próprio texto ou ele está ausente. Mas, afinal, sabemos que alguém escreveu o texto! O texto sem sujeito funciona como um espelho que nada reflete (...) Onde estou no que escrevo?" (André, 2023, p. 208), conduzindo-me a questionar a mim mesma e a parafrasear Carminda, onde estou em minha escrita? Como faço-me presente em meu texto?

Pensamento que surgiu também a partir da leitura da escrita de Luiza Christov, ao escrever que "Toda escrita acadêmica é escrita de si por ser gesto de um corpo, de uma mão, de um sistema de nervos emocionados." (Christov, 2021, p.13) e que, conseqüentemente, irá demonstrar pontos de fragilidade, dificuldades de desenvolvimento e escolhas de percursos, fatores que tornam cada escrita particular, tal qual o sujeito que a concretiza por meio de palavras.

Por isso, entendo que o uso das palavras para representar a prática artística e o conhecimento que podemos produzir a partir dela, seja apenas uma dentre tantas possibilidades, de modo que peço permissão ao pegar algumas palavras emprestadas de Conceição Evaristo, repetido com ela: "Mas sei também que palavra alguma dá conta da vida. Entre o acontecimento e o dizer sobre ele, o escrever sobre ele, fica sempre um vazio." (Evaristo, 2020, p.37). Um vazio, um espaço, um silêncio. Por isso, ao entender que as palavras podem não ser recursos suficientes para apresentar o que de fato é a prática, coloco esta escrita a ser apenas um convite, uma singela amostra, suficiente apenas para conhecer algumas partes da experiência nesta pesquisa.

Ao narrar o que se passava também dentro de mim, com a possibilidade de escrever em primeira pessoa, compreendi a importância de trazer a ideia do caderno para integrar esta escrita. Ao assimilar a ideia de que durante a pesquisa tive meu íntimo e companheiro caderno de pesquisa, compreendendo que meu caderno atuava em relação ao que Foucault descreve ao falar sobre os hypomnemata, cadernos que, conforme palavras do autor, constituíam-se como livros de vida, de modo que em suas páginas eram feitos registros de leituras, notas e memórias. Os hypomnemata funcionavam como cadernos-memórias, "Constituía uma memória material das coisas lidas, ouvidas ou pensadas; ofereciam-nas assim, qual tesouro acumulado, à releitura

e à meditação ulterior." (Foucault, 1992, p. 135). Com isso, pude compreender que os cadernos podem atuar como possibilidade de uma escrita de si, uma prática de escrever não somente com o objetivo de guardar um conhecimento externo, mas também um conhecimento de si.

Tive um caderno como companheiro de anotações e desenhos durante todo o processo de pesquisa. Esse caderno me acompanhava em todos os encontros, momentos de práticas e de reuniões de pesquisa, fez-se verdadeiramente presente por meio de um amontoado de coisas, ao ser meio para eu acumular palavras, desenhos, rabiscos, dias e horas de trabalho neste processo. O caderno permitiu-me acumular um amontoado de coisas e, por essa possibilidade, faz-se presente também na organização desta pesquisa. Conforme a ideia que compõe um hypomnemata, anotar à mão, incluir fisicamente os pensamentos, as ideias em um material, permite a obtenção não somente do registro daquilo que se escreve, mas também de uma criação contínua de conhecimento e registro de si.

Nesse sentido, de compreender a presença de quem escreve, no processo da escrita, ter um caderno de pesquisa permitiu-me perceber que há um bom tempo acumulo algumas coisas: objetos, memórias, fotografias, livros e afetos. Acumulo frascos de remédio, papéis de ponto, linhas de bordado, registros em papéis e grampos coloridos. Aos poucos, dei-me conta de que, ao fazer isso, crio amontoados de coisas. Amontoados de frascos de remédios, amontoados de papéis de ponto, amontoados de linhas. No decorrer desta pesquisa também dei-me conta de que crio amontoados de experiências, ao considerar que, como sujeita de experiência, também tenho um ímpeto aventureiro, como propõe Larrosa, de alguém que se “(...) expõe atravessando um espaço indeterminado e perigoso, pondo-se nele à prova e buscando nele sua oportunidade, sua ocasião.” (Bondía, 2002, p.25).

Este navegar na ideia de experiência, a ideia de aventurar-se e de considerar como experiência tudo aquilo que nos passa, conforme propõe Jorge Larrosa, levou-me ao caminho de considerar que o amontoado de experiências que carrego comigo, deveria estar também representado por esta a escrita, composta por meio de amontoados: amontoados de palavras, de referências e de imagens. Afinal, o que seria um caderno senão um amontoado de coisas? Ao me dar conta disso, optei por criar esta escrita também por meio de Amontoados, disposto como agrupamentos de Cadernos, que, apesar de serem propostos em uma ordem definida, podem ser lidos e visitados de forma independente por quem lê o trabalho. Optei por integrar também a esta pesquisa, imagens de páginas de meu caderno, apresentando desenhos e anotações de referências, pensamentos e processos da pesquisa, sendo proposto como meio para perceber o quanto de trabalho e pensamento há durante um processo de pesquisa, ao mesmo tempo em que se percebe sua processualidade em tempo e em ideias.

A palavra amontoado foi escolhida ao considerar o significado de reunir aos montes, visando não só a união em quantidade, mas também uma organização de material em grupos de significados. Ao mesmo tempo, foi pensada no sentido poético: um amontoado de ideias, ima-

gens e palavras, assim como há nesta pesquisa um amontoado de frascos de remédios, papéis de ponto, linhas, memórias e afetos. A partir dessa reflexão, portanto, estabeleci que este trabalho seria composto por cinco Amontoados.

O **Amontoado: O que nos afeta?**, contém o sumário geral da pesquisa, com títulos dos Cadernos e sua localização dentro de cada um dos outros Amontoados da pesquisa. Também traz em seu conjunto esta Introdução - Manual de instruções e o livro “Do que nos afeta”, que busca apresentar práticas artísticas por meio do contato e do fazer artístico,

O **Amontoado: A Cartografia de Afetos** contém dois Cadernos que abordam a prática artística como elemento essencial para o desenvolvimento desta pesquisa e o Apêndice A - Entrevista. O Caderno 1 - "Cartografia de Afetos: a prática com os barbantes" possui em seu interior ensaios que descrevem o modo que a metodologia cartográfica foi utilizada nesta pesquisa, assim como a prática artística que a permitiu se desenvolver, a Cartografia de Afetos; além disso apresenta a ideia de afetos que está inserida no nome e na base dessa prática. O Caderno "Diário de imagens da pesquisa", busca apresentar um ensaio visual dos acontecimentos das práticas, contando, por meio de imagens, o que ficou de cada vez que a Cartografia de Afetos aconteceu - as imagens selecionadas, nesse sentido, foram escolhidas cuidadosamente com a intenção de suscitar narrativas dos afetos despertados naqueles encontros. Por fim, o Apêndice A é composto por uma entrevista concedida pelo Prof. Wladimir Mattos, a partir de questionamentos sobre as ideias da prática artística como germinante da pesquisa em arte.

O **Amontoado: Dos causos da escuta**, é composto por dois Cadernos com narrativas que trazem obras de arte minhas, mas também obras de outros artistas que se fizeram presentes a esta escrita como referências visuais e de pensamento. Assim, no Caderno 2 - "Prática e criação artística: histórias do fazer" conto minhas histórias e as histórias de algumas obras que produzi, buscando, de certa forma, colocar o leitor numa postura de escuta imaginativa do outro e dos acontecimentos que estão por trás de suas histórias. Nesse sentido, busquei cartografar também com histórias de outros artistas e de outras obras que produziram ou propuseram e que, de alguma forma, permitiram-me dialogar com esta pesquisa e com seu fazer. Estas conversas entre artistas estão no Caderno "Rizomas: entendendo a linha como recurso de conexão" e possibilitam, de algumas formas, conversar com obras de Duchamp, Lygia Clark, Marina Abramovic, Stella Barbieri e Rosana Paulino.

O **Amontoado: O que fica!**, é composto por dois Cadernos que contêm reflexões sobre as possibilidades de reverberação da prática da Cartografia de Afetos no campo de pensamento a partir da arte educação. O Caderno "Remediar o que se faz mediado" busca trazer reflexões sobre a prática da mediação a partir de obras de arte e outros conhecimentos, considerando a atuação de educadores/ mediadores em relação à fala e à escuta. Já no Caderno "Relatos e Registros, compondo cartografias", são organizados ensaios descritivos e imagéticos das vezes em que a prática artística da Cartografia de Afetos aconteceu desde o início da pesquisa - leitura que

pode exemplificar, de alguma forma, a compreensão da prática proposta.

O **Amontoado: Do que acompanha** contém o Caderno "Considerações Processuais", em que são postas ideias que se encaminham para uma possibilidade de considerações que repercutiram após o processo da pesquisa, que, mesmo que brevemente, se conclui por meio desta escrita. Em seu texto é apresentada a ideia de "O que fica após uma prática artística?"- sugiro que esta leitura seja feita ao final desta dissertação, principalmente após a abordagem sobre a mediação no Caderno "Remediar o que se faz mediado.". Além disso, é integrado pelas Referências da pesquisa e os Créditos de Imagens da pesquisa, que podem ser consultadas ao longo de toda a leitura.

Por fim, afirmo que apesar de se apresentar textualmente de maneira linear, os Cadernos dessa dissertação podem ser lidos conforme os anseios e afetos de quem se relaciona com ela. Num exercício de ir e vir, assim como fiz com a linha de barbante ao compor as Cartografias de Afetos e, assim como é proposto num percurso rizomático e não hierárquico, sugiro no decorrer desta dissertação que partes dos ensaios sejam visitadas também a partir de notas de rodapé.

A fim de dinamizar os caminhos sugeridos entre os Cadernos, cada um possui em seu início seu próprio sumário, apresentando títulos dos ensaios e sua própria numeração de páginas. Isso significa que em cada Caderno a numeração é iniciada a partir da página 1. Em notas de rodapé de cada página, é possível localizar o Amontoado, o Caderno e o número da página, buscando facilitar a localização durante a leitura. Além disso, cada Amontoado também possui um sumário, sem a numeração de páginas, indicando os Cadernos que o compõe.

Para a versão digital, sugiro que os Amontoados possam ser acessados por meio da abertura do arquivo em diferentes abas de leitura, facilitando a dinâmica de leitura entre os cadernos, porém também pode ser feita a partir de um mesmo arquivo. Para esta versão, houve a tentativa de criação de um PDF Interativo, possibilitando acesso a Cadernos por meio do índice lateral no leitor de PDF, no entanto, esse acesso pode variar conforme cada navegador e programa utilizado durante a leitura. Já na versão impressa da dissertação, os Cadernos estão dispostos em uma caixa, encadernados individualmente e unidos por meio de "cintas" de tecido bordado que sinalizam a composição de cada Amontoado, com isso, proponho que mais de um Caderno possa ser lido e consultado ao mesmo tempo, como os Créditos de Imagens e as Referências, por exemplo, que podem ser consultados durante toda a leitura do trabalho.

Aos que aceitem uma sugestão de início, para que se comece a leitura por meio da prática, por exemplo, sugiro uma visita ao livro "Do que nos Afeta", para que sejam conhecidas algumas obras que motivaram a proposta para a Cartografia de Afetos. Além disso, sugiro o passeio pelo Caderno "Relatos e Registros, compondo cartografias", especificamente aos ensaios intitulados "O começo? o primeiro acontecimento" e "Despertar dos afetos: o acontecimento na disciplina ARTECOMPOSTAGEM'23". Em seguida a essas leituras, proponho que a imersão nesta escrita inicie-se pelo Amontoado: A Cartografia de Afetos.

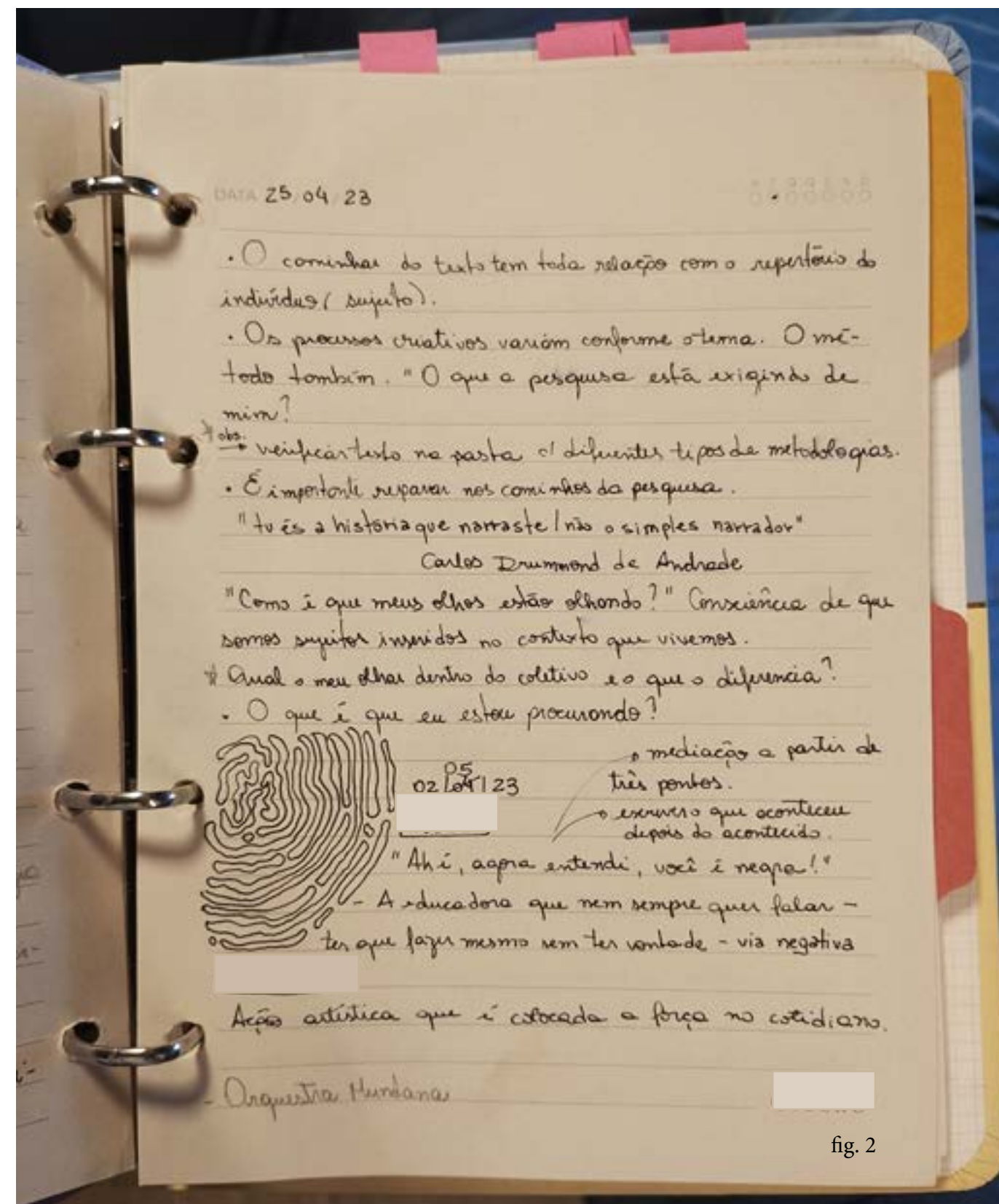


fig. 2

Registro fotográfico do processo de pesquisa em 25/04/2023.

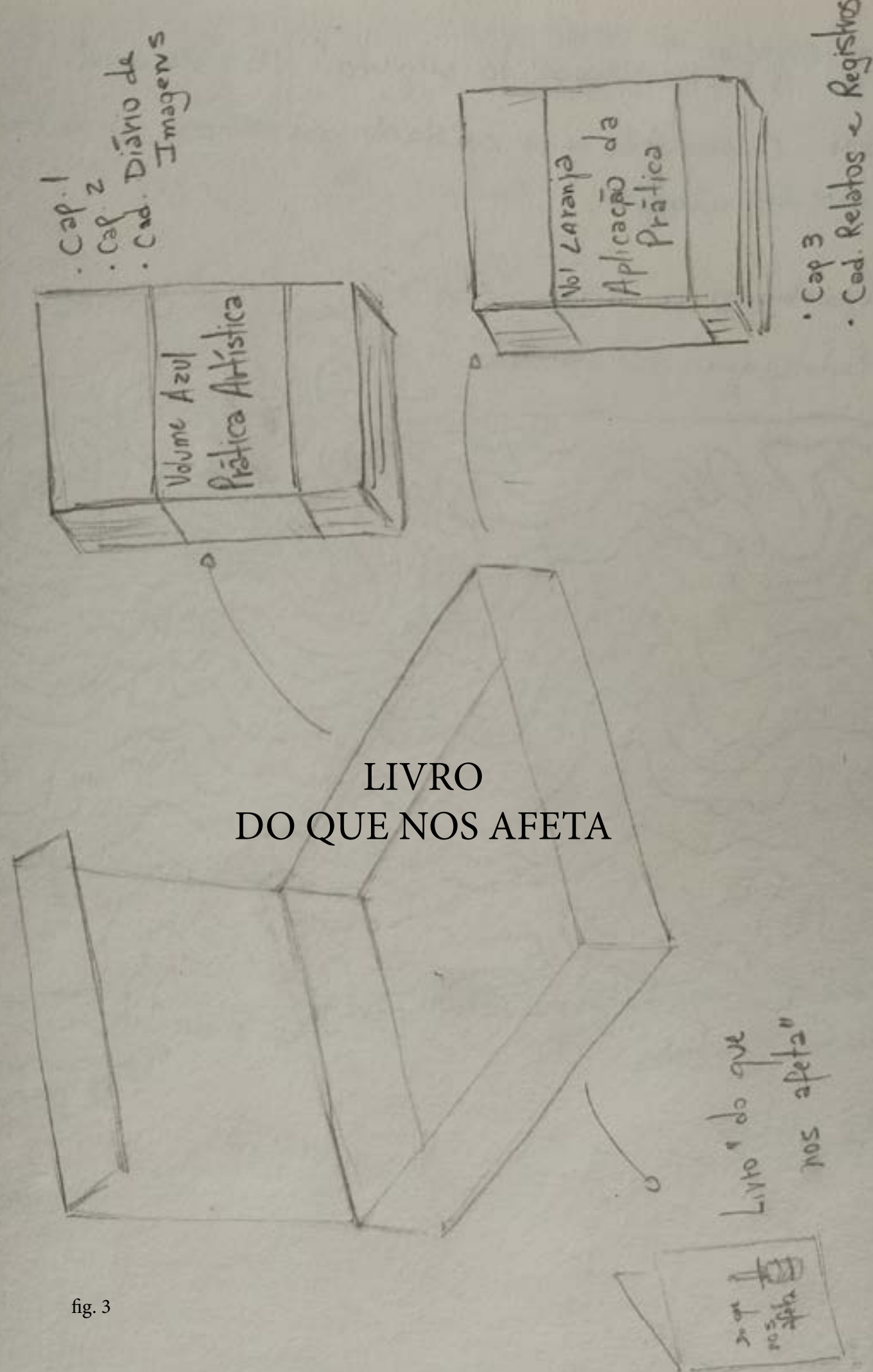


fig. 3

Este livro é uma proposta de despertar dos afetos. Em suas páginas há convites para experiências artísticas que partem da relação com o corpo e com o que afeta esse corpo. É uma releitura do livro físico, de onde foram retiradas as imagens que o compõe, também é uma possibilidade de contato com as obras artísticas que foram propostas no decorrer desta pesquisa, com a intenção de despertar e cartografar afetos.

A partilha do livro “Do que nos Afeta” advém do anseio por compartilhar obras que foram criadas a partir de coisas que me afetam. A partilha deste livro também advém do anseio pelo fazer artístico, de propor que as pessoas façam arte e estejam imersas em práticas artísticas.

Algumas das obras, ao serem partilhadas com outros sujeitos, adquiriram amplitudes semânticas e criativas que me trouxeram a ideia de que os objetos utilizados como artísticos e as experiências de vida que criaram seus significados, eram antes vistos por mim como individuais. No entanto, ao partilhá-los, pude passar a vê-los como coletivos, pois possuíam significados diversos para outros corpos, histórias de vida e memórias que não somente as minhas.

Seja isto apenas uma expectativa que coloco sobre este trabalho, seja isto uma possibilidade ou uma realidade, proponho que este livro e estas obras sejam experimentados, que sejam criadas experiências a partir de mais esta linha da Cartografia de Afetos. Para isso, faço convite a imersão por este livro que contém outros três:

- Livro *Frascos de Vida*
- Bula da *Ressonância Imaginética*
- Manual para uma *Cartografia de Afetos*

* O livro "Do que nos afeta" pode ser visualizado materialmente por meio do vídeo que ilustra a dissertação física, podendo ser acessado por meio do arquivo: [custodio_ta_me_ia_video_dissertacao_impressa](#) no repositório institucional.



fig. 4



fig. 5



fig. 6



fig. 7



fig. 8



Tainá Alves Custódio

fig. 9

São utilizados quatro ou cinco frascos por mês que, acumulados desde 2018, passaram a ser motivação artística da obra "Frascos de Vida".



fig. 10



fig. 11



fig. 12



fig. 13



fig. 14

Dependente dos frascos de vida desde os 2 anos de idade, passei a acumulá-los, assim como se acumulavam em mim. Totalmente dependente de seu uso, torna-se insuportável a vida ao esquecê-los. Idas aos banheiros de uma em uma hora, de trinta em trinta minutos, de vinte em vinte, de dez em dez, até que, aparentemente, todo líquido que entre em meu organismo, faça um exercício enorme para manter-se nele, enquanto que ele, o corpo, faz um exercício mínimo de expulsá-lo em menos de dez minutos.

CID 10 · E23.2 – Diabetes insípido



fig. 15

Registro fotográfico do livro físico, disponível na versão impressa do trabalho.



fig. 16

Ressonância Imaginética®

INSTALAÇÃO SONORA

USO SOB PRESCRIÇÃO ARTÍSTICA

SEU USO PODE PROVOCAR
SENSAÇÃO DE BEM OU MAL ESTAR

Direitos reservados à Tainá Alves Custódio Ltda.

APRESENTAÇÕES

A embalagem contém um manual de recomendações de vivência, um qr code ou link com áudio a ser ouvido.

Duração: 2'10"

Atenção: as recomendações devem ser estritamente seguidas, conforme interesse paciente, qualquer uso inadequado deve ser compartilhado imediatamente com uma artista.

RECOMENDAÇÕES

Ligue a luz do ambiente em que se encontra, de preferência luz fria.

Deite-se numa superfície dura, reta e, se possível, fria.

Posicione-se de forma desconfortável.

Como em um exame médico, sinta seus movimentos limitados - mantenha braços junto ao corpo, pernas unidas e retas.

Fique bem desconfortável, tente deixar o pescoço imobilizado.

Ligue o som em volume alto.



CONTRAINDICAÇÕES

A vivência é contraindicada para pessoas que não estejam dispostas a vivenciá-la.

Atenção: os sons repetitivos podem gerar ansiedade e desconforto sonoro.

MODO DE USAR

Faça a leitura do qr code para iniciar a Ressonância Imaginética. Para seu pleno efeito, não se esqueça de seguir as recomendações.



O áudio também pode ser acessado pelo link:

<https://soundcloud.com/tainacustodio/ressonancia-imaginetica-2025>

fig. 17



Para fazer uma cartografia de afetos são necessários alguns elementos:

1. Uma base para o registro (papel, base de cortiça, lugar).
2. Algo que represente as pessoas envolvidas na prática (pontos desenhados, alfinetes ou as próprias pessoas).
3. Algo que desperte os afetos dessas pessoas, que as motive a se expressarem, como uma obra de arte, uma exposição, algo que permita imersão para haver uma partilha sobre o acontecimento.
4. Um elemento que conecte os afetos, algum tipo de linha, seja tri ou bidimensional.

5. Um cartógrafo, pessoa responsável por atentar-se cuidadosamente ao que for partilhado pelos participantes e registrar os afetos com o elemento que os conectará.

Observações:

O cartógrafo também deve registrar seus afetos quando compartilhados.

A prática deve acontecer a partir da presença de um grupo com no mínimo três pessoas.

Os afetos aqui são impressões, sensações, modos de sentir que conduzem a uma partilha visual, sonora ou tátil.

Sobre o Cartógrafo de Afetos:

Um Cartógrafo de Afetos deve observar e escutar atentamente às partilhas de todos os participantes, pois o registro de cada partilha é essencial para uma cartografia de afetos.

Isso vale tanto ao ser feito em uma base pequena, como em um papel, quanto em um espaço com pessoas, diretamente entregando o elemento de registro para elas.

O responsável pela cartografia deve fazer-se verdadeiramente presente na ação.

Algumas vezes surgirão inseguranças sobre o que deve ser considerado como partilha: atente-se, você é responsável por ponderar e criar as regras dessa obra, considere a seu critério o que compreende como uma partilha sensível, pode ser uma fala, uma expressão corporal, por exemplo.

Não esqueça, cartografar afetos não é uma ação passiva, não é uma ação cômoda, o corpo deve estar atento.

É uma ação de criação: a criação artística de uma cartografia de afetos.

Fazendo uma cartografia de afetos:

Reúna todos os elementos. Crie um momento para despertar os afetos. Não é necessário falar sobre objetivos e intenções da proposta, exercite suprimir a fala, instigue os participantes a fazerem isto também.

Após despertados os afetos, crie o momento para a partilha deles entre o grupo, por meio do corpo, por meio da voz.

Cada pessoa que partilhe seus afetos, deve receber um enlace da linha, levando a linha de pessoa em pessoa.

Pode ser que a ação se repita, que a linha enlace mais de uma vez a mesma pessoa.

Caso a prática aconteça em papel ou em uma base de cortiça, imagine que os pontos ou os alfinetes são as pessoas, envolva-os com a linha.

O final da ação será percebido pelo cartógrafo, que deve sinalizar o fim da prática, recolhendo a linha utilizada para registro (caso a prática tenha acontecido enlaçando diretamente as pessoas).

Observações:

Não deve ser atribuição do cartógrafo explicar o que foi a prática da cartografia de afetos. A proposta é que cada pessoa leve consigo sua experiência, seus significados e valores, sejam eles subjetivos ou objetivos. O que fica, neste âmbito, é a experiência de cada um.

Caso os participantes almejem falar sobre a prática, cada Cartógrafo de Afetos perceberá e poderá decidir sobre como prosseguir.

Este manual integra o livro "Do que nos afeta", produzido por Tainá Alves Custódio em 2025.

fig. 18

Amontoador
A Cartografia
de Afetos

Sumário do AMONTOADO:
A Cartografia de Afetos

Caderno 1 - Cartografia de Afetos: a prática com os
barbantes

1.1 Sobre a Cartografia de Afetos

1.2 Sobre os recursos e percursos

1.3 Sobre a partilha dos afetos

Caderno Diário de Imagens da Pesquisa

Apêndice A - Entrevista

CARTOGRAFIA DE AFETOS:
A PRÁTICA COM OS BARBANTES



Caderno 1

Sumário do Caderno 1:
Cartografia de Afetos: a prática com os barbantes

1. Entrelaço um	4
1.1 Sobre a Cartografia de Afetos	6
1.2 Sobre os recursos e percursos	8
1.3 Sobre a partilha dos afetos	12

1. Entrelaço um

Durante algum tempo não pude me conectar com as pessoas. Isso não aconteceu somente comigo, aconteceu com muitas pessoas. Nesse sentido, não foi algo numa instância individual, como escrito por Deleuze, ao dizer “(...) que não há acontecimentos privados e outros coletivos; como não há individual e universal, particularidades e generalidades. Tudo é singular e por isso coletivo e privado ao mesmo tempo, particular e geral, nem individual nem universal.” (Deleuze, 2015, p. 155), de modo que, ao mesmo tempo em que a pandemia de Covid-19 tenha acontecido num patamar mundial, aconteceu também de forma singular a cada sujeito que a vivenciou.

O nosso toque não era mais possível, os abraços eram apenas imaginados para alguns e os olhares nem sempre se cruzavam. Como em uma realidade que parecia outra, deparamo-nos com o que costumávamos chamar, em filmes e livros, de ficção científica, mas que, curiosamente, fazia-se a nossa realidade científica e social. Em 2020, teríamos que lidar com a pandemia de coronavírus. Pandemia que nos atravessou e deixou, de algumas formas, marcas no nosso fazer e pensar que não poderíamos prever que aconteceriam. Ela nos afetou. Seus afetos trazidos pelo seu acontecimento nos atravessaram. Como disse um querido colega, durante uma aula, os afetos nos atravessam: e a pandemia de Covid-19 foi um acontecimento que atravessou muita gente, eu posso dizer que me atravessou.

A palavra acontecimento, no sentido aqui pretendido, utiliza-se de referência no campo filosófico, pensado por Cristian Reichert no contexto da educação. O autor propõe que o acontecimento decorre de um estado de tensão, ao considerar que “na tensão um corpo aprende com o outro, uma ostra na qual entra um grão de areia, um corpo outro, gera uma tensão de aprendizado, um Acontecimento se dá na tensão: o Acontecimento pérola”(Reichert, 2023, p.6).

Nesse sentido, tendo a compreender o Acontecimento como algo que marca e não simplesmente passa e finda em si mesmo, o Acontecimento, assim, seria capaz de criar afetos conforme a singularidade de cada ser, transformando-o, de modo que após determinada experiência, não mais será o mesmo. Deleuze, em aula¹ intitulada *Não somos pessoas, somos acontecimentos*; diz: “Somos à nossa maneira pequenos acontecimentos.” (Deleuze, 1980, t. 1:03:23), de tal modo que acontecimentos como a pandemia de coronavírus, a hibridização do ensino e as peculiaridades das relações virtuais moldaram-me e tornaram essa pesquisa a seu modo de ser.

“Evidentemente todo conceito tem uma história” (Deleuze, Guattari, 1997, p.29) e o da Cartografia de Afetos inicia-se assim, por meio da história que contarei a seguir. Apenas em 2022, pudemos retornar presencialmente ao Instituto de Artes da Unesp em São Paulo e, naquele ano, como estudante de graduação de Artes Visuais, foi que realizei pela primeira vez a Cartografia de Afetos. Naquele tempo, eu ansiava pelo encontro, pelo contato presencial com as pessoas, afinal, as relações haviam acontecido de formas intensamente restritas nos últimos

dois anos. Desse anseio, surgia uma ação ainda sem nome, apenas forma - forma mutável - em que começava a compor cartografias por meio de linhas e de algo que eu chamava de *Registros*. Ainda não conhecia a teoria sobre a cartografia trazida por Deleuze e Guattari, nem a ideia de rizoma, cuja familiaridade possuía apenas com a ideia trazida pela biologia.

E, apesar de não conhecer a fundo tais temas, naquele tempo, início de 2022, pensava sobre o silêncio, a materialidade do som, a valorização do conhecimento fortalecido pela experiência do outro e possuía uma breve bagagem de introdução ao tricotar, fatores que, interligados, levariam a importantes fundamentos desta pesquisa.

Nesse mesmo ano, acompanhava meu atual orientador nos encontros da disciplina de Linguagem Sonora, oferecida na graduação do Instituto de Artes da Unesp, cujo sistema das aulas organizava-se entre o início, com o contato com as obras do repertório da disciplina - momento chamado de “Escuta Compartilhada”; e fim do encontro, em que conversávamos sobre as obras, sobre as impressões que nos foram despertadas - era o momento de “Troca de Impressões”. Dessas trocas de impressões que surgiram meus anseios pelos *Registros*.

Durante a disciplina de Linguagem Sonora, pensava que, quando trabalhamos com som, podemos considerar aquele que nem sempre se propõe ao vivo, podemos contar materialmente com ele, como em uma gravação, pensando como um registro de algo que aconteceu ou que foi criado para acontecer. Foi desse modo de pensar que se despertou em mim a necessidade de registrar visualmente o que repercutia durante as “Trocas de Impressões”. E assim, comecei a registrar o caminho da fala que surgia após o contato com produções artísticas, buscando materializar as trocas de impressões contadas a partir da fala pelos participantes das ações: esses seriam os *Registros*.

Dentre as questões que me surgiam naquele momento, a maior era: como registrar essas falas? Como registrar essas impressões? Eu não compreendia a gravação sonora como um registro suficiente do que acontecia naqueles momentos, então decidi que seria por meio da linha. Entendo a linha como recurso de conexão. Fiz um curso de tricô e nele aprendi mais a ouvir do que a tricotar. No tricô a gente conversa e produz algo por meio da linha. A gente vai conversando e tricotando, conversando com outra pessoa ou com você mesma. A coisa que você produz é um registro; a coisa que você fez enquanto pensava e conversava, um registro carregado de afeto. E assim comecei a registrar, levando a linha de mão em mão, atravessando o espaço com meu corpo e colocando-me entre uma fala e outra, cartografando as impressões daquele momento, criando, de alguma forma um agenciamento, ao contar que

Um agenciamento é precisamente este crescimento das dimensões numa multiplicidade que muda necessariamente de natureza à medida que ela aumenta suas conexões. Não existem pontos ou posições num rizoma como se encontra numa estrutura, numa árvore, numa raiz. Existem somente linhas. (Deleuze, Guattari, 2011, p. 24).

¹ Aula no Centro Universitário de Vincennes em 03/06/1980. O título corresponde ao publicado no Youtube. *Amontoado: A Cartografia de Afetos , Caderno 1 - Cartografia de Afetos, pag.*

Foi assim que surgiu o pensamento sobre a “coisa”², mas nesse caso, não só bastava seu surgimento. Como em uma trama, entrelaçamentos precisam ser feitos, caso haja a intenção de criar uma sustentação. No decorrer da prática, os *Registros* tornaram-se o que passei a chamar de Cartografias de Afetos, pautados em ideias e conceitos baseados em metodologias, em algumas ideias sobre afetos e, principalmente, na proposta de ativação da escuta, possibilitando seu exercício em uma pesquisa que possui como base a criação artística.

A partir disso, neste capítulo, serão trazidas questões que se referem à prática artística intitulada de Cartografia de Afetos, à metodologia utilizada no desenvolvimento dessa pesquisa e, por fim, considerações sobre a escolha da palavra afetos para definir as relações que surgem a partir dessa prática artística.

1.1 Sobre a Cartografia de Afetos

Ao considerar não só que todo o conceito tenha uma história, mas que também possui mais de um componente para a sua definição, também é possível considerar que “Todo conceito tem um contorno irregular definido pela cifra de seus componentes.” (Deleuze, Guattari, 1997, p. 27), de tal forma que assim também seja possível, por meio da escrita, definir, mesmo que por um contorno irregular, o que é a Cartografia de Afetos.

Cartografia de Afetos é o nome dado à prática artística que é germinante dessa pesquisa. Como um fazer artístico, ela surge como uma prática que necessita dos seguintes componentes para existir:

- Linha (de qualquer espécie, com um considerável comprimento).
- Sujeitos participantes.
- Qualquer objeto, proposta ou prática artística que possibilite criação de relações.

A partir desses elementos, torna-se possível a produção de uma Cartografia de Afetos³, como as que são descritas em ensaios do Caderno “Relatos e Registros, compondo cartografias” e nas imagens dessa pesquisa.

Inicialmente, a Cartografia de Afetos poderia ser definida como o caminho de expressões, criado após o contato com algum objeto, proposta ou prática artística. Tal caminho, que também é considerado um registro, é produzido por meio da linha, de modo que a cada expressão externalizada por um sujeito imerso na prática, criem-se agenciamentos com outros sujeitos que venham a se expressar.

Como exemplo, a Cartografia de Afetos, algumas vezes, teve suas produções iniciadas por propostas de práticas artísticas realizadas pelos participantes a partir do contato com objetos

² Particularmente a palavra "coisa" é utilizada aqui de modo afetivo. Recordo-me desde o início de meu ingresso no Mestrado, do uso dessa palavra pelo meu orientador, ao sempre perguntar a mim e aos integrantes do grupo de pesquisa: "Qual é a sua coisa? Qual é a sua prática?"

³ A prática da Cartografia de Afetos também pode ser realizada a partir obras presentes no livro “Do que nos afeta”, integrante desta pesquisa e proposto como forma de possibilitar o contato com as obras autorais que a compõem. No livro, há o "Manual para uma Cartografia de Afetos" proposto para compreender a prática por meio do fazer.

selecionados - proposições artísticas que antecederam os momentos de trocas de impressões. Após essa prática, considerada como um fazer artístico, os participantes possuíam a possibilidade de compartilhar suas impressões, porém, ao fazerem esse ato, eram interceptados pela existência da linha que passava a os conectar, ligar ou entrelaçar, de modo a comporem uma Cartografia de Afetos única daquela experiência e daquele grupo.

Com isso, ao considerar as possibilidades de que “Não há conceito simples. Todo conceito tem componentes, e se define por eles... Não há conceito de um só componente: mesmo o primeiro conceito, aquele pelo qual uma filosofia “começa”, possui vários componentes” (Deleuze, Guattari, 1997, p. 27), a Cartografia de Afetos pode também ser definida como uma prática artística de entrelaçar afetos e suas manifestações por meio da linha, compondo um rizoma formado por pessoas e barbantes. Seu direcionamento se dará por meio da partilha do que foi escolhido ser manifestado pelas pessoas participantes após o contato com uma prática artística inicialmente direcionada, criando cartografias singulares a cada vez que aconteça, uma vez que formada por sujeitos em contextos diferentes e com motivações diferentes.

Juntamente a essas definições, somam-se as suas possibilidades de acontecimento, uma vez que foi possível perceber que a realização da Cartografia de Afetos a partir de diferentes motivações alteram, de alguma forma, o seu Acontecimento. A partir desta pesquisa, considero que a Cartografias de Afetos tenha acontecido em três âmbitos propositivos diferentes.

O primeiro âmbito propositivo caracteriza-se por partir de propostas de minha própria intenção e criação artística. Nessas práticas proponho que os participantes entrem em contato com obras que criei, e que criem comigo a partir de uma obra artística que idealizei inicialmente. A partir desse fazer artístico, é aberto um momento para serem compartilhadas as impressões e afetos que foram despertados ao entrarmos em contato com tais obras e, enquanto isso ocorre, a cada manifestação, eu levo a linha à mão de cada pessoa que se manifeste por meio não só da fala, mas de qualquer outra forma de expressão em grupo, criando assim um registro dos afetos, uma única Cartografia de Afetos.

O segundo âmbito, caracteriza-se por algumas propostas que partiram de convites de pessoas que interpretaram a prática da Cartografia de Afetos para acontecer no contexto de suas propostas. Nesse caso, o que antecede a Cartografia de Afetos é a produção artística de outra pessoa, um texto ou qualquer outra proposta de autoria diversa, mas que caracterizo como externa. Após essa prática externa, também acontece o momento de troca de impressões, do qual surge a Cartografia de Afetos, em que, ao me posicionar numa postura de escuta, levo a linha a enlaçar a mão de cada sujeito que se manifesta. Neste âmbito propositivo, a prática aconteceu estritamente por meio do registro do caminho da fala, portanto, cada vez que alguma pessoa participante falasse suas impressões para o grupo, eu levava o barbante até suas mãos.

Já o terceiro âmbito propositivo, caracteriza-se por a Cartografia de Afetos ser colocada à disposição da mediação, podendo ocorrer como recurso de mediação de relações a partir da

experiência em obras ou exposições com ou sem a presença de artistas que as compuseram. Neste âmbito, a prática coloca-se aplicada, de modo que a intenção seja a mediação, em que a linha atua como recurso a mediar trocas de impressões que despertem a partir do contato com um conjunto de obras. Neste terceiro âmbito, a Cartografia de Afetos aconteceu também por meio do registro do caminho da fala, mas possibilita imaginar que também possa acontecer por meio de outras formas de expressão.

Frente a essas definições, algumas questões podem ser levantadas, incluindo o pensamento sobre as possibilidades de aplicações dessa prática, no entanto, antes de sua aplicabilidade, ressalta-se sua artisticidade, ao entender a Cartografia de Afetos⁴ como uma prática artística que germina, define, permeia e possibilita essa pesquisa.

1.2 Sobre os recursos e percursos

Quando iniciei essa pesquisa, imaginava que sabia qual caminho seguiria. Escrevi o projeto de mestrado determinada a chegar a um resultado que eu já imaginava. Apesar de apontar a metodologia cartográfica como base de meu projeto, ainda não possuía familiaridade com suas características. Comecei a conhecê-la na prática, em momentos em que pude reconhecer que a pesquisa se desenvolveria por meio do seu próprio fazer. Nesse sentido, admiro o uso da palavra caminho para descrever o uso da metodologia cartográfica, pois é por meio dele que se desenvolve essa pesquisa, ao considerar que,

A metodologia, quando se impõe como palavra de ordem, define-se por regras previamente estabelecidas. Daí o sentido tradicional de metodologia que está impresso na própria etimologia da palavra: *metá-hódos*. Com essa direção, a pesquisa é definida com um caminho (*hódos*) predeterminado pelas metas dadas de partida. Por sua vez, a cartografia propõe uma reversão metodológica: transformar o *metá-hódos* em *hódos-metá* (Escóssia, Kastrup, Passos, 2009, p.10).

A partir desse pensamento, utilizei-me da metodologia cartográfica para compreender que o caminho da pesquisa que desenvolvia não estava preestabelecido e enrijecido, mas aberto para a possibilidade de que os rizomas da pesquisa fossem construídos conforme o caminhar da própria pesquisa, como escreveu o poeta Antonio Machado, “caminhante, não há caminho, se faz caminho ao andar.”. De modo que, com essa inversão para *hódos-metá*, de início pelo caminho, sugerida pelos autores citados, fosse possível perceber uma amplitude de possibilidades a serem consideradas para o fazer da pesquisa. Nesse sentido, compreendi, por meio do processo, que a pesquisa seria criada pelo seu próprio fazer, uma vez que a própria metodologia permitiria

⁴ Para compreender melhor a prática artística Cartografia de Afetos, sugiro a leitura do caderno “Relatos e Registros, compondo cartografias”, integrante dessa pesquisa e composto por ensaios que descrevem as práticas realizadas durante essa pesquisa. O caderno pode ser acessado no Amontoado: O que fica!. Ao considerar os três âmbitos propositivos citados, é possível perceber a partir da leitura quais relatos encaixam-se dentro de cada definição, por exemplo, ao ler o ensaio “Enfim a mediação: o acontecimento na exposição Poéticas do Precário”.

descobrir e seguir percursos que não estavam previstos no início do projeto de pesquisa.

Como num exercício de escrever um texto, não acredito que seja possível escrevê-lo sem de fato fazê-lo. Para escrever é preciso começar. E, ao escrevê-lo, ao fazer-se imersa em sua escrita, tornar-se-á possível reparar nas suas possibilidades de caminhos. Das escolhas de palavras, das escolhas de memórias, das escolhas de referências, serão obtidos textos únicos, textos sujeitos, ensaios sujeitos. Como ao escolher uma palavra, na metodologia cartográfica também escolhe-se um percurso, um caminho, uma possibilidade e, de escolha em escolhas, de fazer em fazeres, é que se desenvolve uma pesquisa, descoberta, ou melhor, criada conforme as escolhas e possibilidades de quem pesquisa e cartografa artisticamente.

Assim, com a possibilidade de abertura no percurso da pesquisa, de desenvolvimento por meio do processo, possibilitam-se conexões atuantes também como caminhos que podem ou não ser percorridos, cabendo ao cartógrafo-pesquisador-artista selecioná-los, modificá-los, aprofundar-se sobre eles ou abandoná-los, colocando-se em um meio de constante movimento, com diversas possibilidades, como em um mapa, como proposto por Deleuze e Guattari, ao entenderem que

O mapa é aberto, é conectável em todas as suas dimensões, desmontável, reversível, suscetível de receber modificações constantemente. Ele pode ser rasgado, revertido, adaptar-se a montagens de qualquer natureza, ser preparado por um indivíduo, um grupo, uma formação social. Pode-se desenhá-lo numa parede, concebê-lo como obra de arte, construí-lo como uma ação política ou como uma meditação. (Deleuze, Guattari, 2011, p.30).

Remetendo ao exercício do ir e vir, fazer, observar e refazer, desfazer ou apenas aceitar o que foi feito ou encontrado.

Nesse sentido, cabe o relato de estudos constantes no núcleo de pesquisa do qual passei a integrar conforme a entrada no programa de pós-graduação da Unesp, em que a prática artística é proposta como base para o desenvolvimento da pesquisa acadêmica. Em entrevista ao Prof. Wladimir Mattos (2024, APÊNDICE A), membro proponente do AV:A - Grupo de Estudos sobre a Auralidade e Vocalidade nas Artes e do N’Me - Núcleo de Estudos sobre Metodologias de Pesquisa em Artes, trata sobre a cartografia como “processo que acompanha a multiplicidade e as rupturas do rizoma, criando mapas abertos que refletem a fluidez e a interconexão das práticas artísticas”. Mattos também relata que,

Como método, dialogando com autores como Suely Holnik, Virgínia Kastrup, a cartografia opera como uma abordagem processual, registrando fluxos e deslocamentos dos processos criativos, acompanhando tanto os germens quanto às emergências. Assim, ao integrar essas dimensões, a cartografia torna-se uma ferramenta para a produção de conhecimento que valoriza a fluidez e a singularidade das práticas rizomáticas na arte (Mattos, 2024, APÊNDICE A).

Com isso, proponho o pensar a ação da metodologia cartográfica ao imaginar uma investigação, entendendo-a também como pesquisa, em que haverá diversas vertentes a serem observadas e examinadas. Algumas que talvez até despertem maior interesse e exijam um apro-
Amontoado: A Cartografia de Afetos, Caderno 1 - Cartografia de Afetos, pág. 9

fundamento em sua superfície facilmente visível e, no entanto, ao aprofundar-se, talvez seja percebido que há muito além do superficial, que contém, mais a fundo, questões que se ligam com o centro da pesquisa e outras que destoam completamente dela. Nesse sentido, o mapa - revirado, reescrito e redesenhado - pode apresentar caminhos que são evidenciados pela observação atenta, sobre a qual caberá a quem pesquisa, artista ou educadora, selecionar aqueles que percorrerá, afinal, “...praticar a cartografia envolve uma habilidade para lidar com metas em variação contínua” (Kastrup, 2009, p.40).

Em maio de 2024, participei do 9º *Congresso Internacional de Arte, Ciência e Tecnologia e Seminário de Artes Digitais: Vida*, em Belo Horizonte, apresentando os processos de desenvolvimento desta pesquisa de mestrado. Após minha apresentação, foi-me perguntado sobre como era lidar com uma metodologia repleta de movimento e possibilidades de investigações em um período determinado de tempo que é o do mestrado, então, pautei-me em Kastrup para responder que a escolha que determina o que integra a composição da pesquisa advém da atenção do Cartógrafo, uma atenção que selecionará o que é ou não interessante à abordagem proposta naquele processo de pesquisa.

A autora propõe que cabe a quem utiliza a metodologia cartográfica, compreender quais as fronteiras a serem desenhadas pelo seu trabalho,

A atenção se desdobra na qualidade de encontro, de acolhimento. As experiências vão então ocorrendo, muitas vezes fragmentadas e sem sentido imediato. Pontas de presente, movimentos emergentes, signos que indicam que algo acontece, que há uma processualidade em curso (Kastrup, 2009, p. 39).

Reafirmando a ideia de que a pesquisa se desenvolve por meio do seu fazer, de tal forma que quanto mais proximidade houver com o processo de pesquisa e com sua prática, maior poderá ser a familiaridade com os limites a serem dados à pesquisa por quem a produz, reforçando o dito de que “O ponto de apoio é a experiência entendida como um saber-fazer, isto é, um saber que emerge do fazer.”(Barros, Passos, 2009, p. 18).

Nesse sentido, ao considerar um saber que se baseia no fazer, abre-se diálogo com as contribuições de Erin Manning, ao propor de fato uma imersão na prática a fim de se obter o desenvolvimento de algo, o fazer colocado como obra e processo de desenvolvimento da pesquisa. É o que relata Mattos (2024, APÊNDICE A), ao dizer que “A pesquisa, nesse sentido, é uma manifestação estética da prática, um “fazer obra” (faire œuvre)”, possibilidade evidenciada com a produção de diferentes Cartografias de Afetos durante a pesquisa, considerando, mais uma vez, os diferentes sujeitos, contextos e propostas, possibilitando perceber que a cada fazer desta prática, são construídos conhecimentos por meio dela.

Manning escreve sobre a prática que é exercitada e que pode ganhar definição por meio da repetição, de modo que ao realizar a prática repetidas vezes, seja encontrada sintonia ou algo em comum que a defina, mesmo com existência de diferenças entre seus acontecimentos, ao propor que “Praticar é seguir essas tendências em um processo de repetição. Praticar é desen-

Amontoado: A Cartografia de Afetos , Caderno 1 - Cartografia de Afetos, pág.

volver uma sintonia com o diferencial da repetição.”⁵ (Manning, 2023, p.343). Além disso, a autora propõe que nos deixemos levar a aprender por meio da prática, que não sempre forcemos o enquadramento desta prática em determinada classificação artística, mas que a prática seja definida por meio de seu próprio fazer.

Demorei a compreender, durante o desenvolvimento da pesquisa, em que lugar encaixaria essa ideia de prática no centro da pesquisa. Cusei a compreender que a prática não deveria se encaixar na pesquisa, mas que, ao contrário, a pesquisa poderia apresentar seu desenvolvimento por meio da prática. Ao integrar o grupo de pesquisa AV:A / N’Me⁶, compartilhamos constantemente as nossas práticas e seus processos, contribuindo com a ideia de uma ecologia de práticas trazida por Isabelle Stengers, ao reforçar a ideia de defesa da prática ao dizer que

Se deve haver uma ecologia de práticas, as práticas não devem ser defendidas como se fossem fracas. O problema de cada prática é como acolher sua própria força, tornar presente o que faz com que os praticantes pensem, sintam e ajam. Mas é um problema que também pode produzir uma união experimental entre as práticas, uma dinâmica de aprendizagem pragmática do que funciona e como funciona (Stengers, 2021, p.26).

Nesse sentido, promove-se uma aproximação de camadas com a ideia da Artecompostagem, desenvolvida pelo grupo, num exercício de promover ecologias de práticas que, ao serem colocadas em contato, existem, como num processo de compostagem, transformando-se. Desta forma, ao propor que sejam criados rizomas em uma pesquisa em artes, Mattos dialoga com Stengers ao compreender que “Com um modelo rizomático podemos formar e transformar os registros de cada componente integrado ao ecossistema e compreender as relações (não-lineares e não-hierárquicas) que se dão e/ou podem se dar entre estes componentes” (Mattos, 2024).

Assim sendo, conforme o desenvolvimento por meio do fazer, os caminhos, como dito anteriormente, poderão apontar a questões que estão interligadas ao que se faz centro da pesquisa e a seus desdobramentos, remetendo, em certo ponto, à ideia de rizoma de Deleuze e Guattari. Em exercício de comparação, a visualidade da Cartografia de Afetos com a proposta de interligações não dicotômicas e não-hierárquicas de um rizoma, proposta pelos autores, compõe-se, por meio da linha de barbante, um rizoma que “(...) é feito somente de linhas: linhas de segmentaridade, de estratificação, como dimensões, mas também linha de fuga ou de desterritorialização como dimensão máxima segundo a qual, em seguindo-a, a multiplicidade se metamorfoseia, mudando de natureza.” (Deleuze, Guattari, 2011, p. 43). Natureza determinada não só pela materialidade e pela construção de planos em comum, mas também pela atuação das subjetividades que compuseram tal cartografia.

5 A modo de possibilitar maior fluidez na leitura, optei por inserir o texto original da autora em notas de rodapé. Desse modo, o texto original citado é: “To practise is to follow those tendencies in a process of repetition. To practise is to develop an attunement to the differential of repetition.”(Manning, 2023, p.343).

6 AV:A - Grupo de Estudos sobre a Auralidade e Vocalidade nas Artes e o N’Me - Núcleo de Estudos sobre Metodologias de Pesquisa em Artes, do Programa de Pós-Graduação em Artes do IA-UNESP.

Amontoado: A Cartografia de Afetos, Caderno 1 - Cartografia de Afetos, pág.

Por isso, ao considerar o potencial que a abordagem cartográfica apresenta, ao possibilitar acompanhar processos, em vez de descrever objetos ou estados fixos e assim buscar traçar trajetórias, fluxos e mutações conforme suas presenças, considera-se, não só a presença ativa do pesquisador, realocando-o do costureiro posto de observador externo, mas também como ser pesquisador que se envolve no processo, transformando-se junto com aquilo que estuda.

Tal característica, ao possibilitar que a pesquisa não siga um roteiro enrijecido; mas que se ajuste conforme novas questões e direções que emergem no percurso, viabiliza a abertura da busca do pesquisador para ampliar ou conhecer a rede de rizomas que está implicada em seu processo de pesquisa. De tal forma que, em vez de validar hipóteses prévias, a cartografia atue com os sinais do processo, sem hierarquias fixas, captando tensões, afetos e deslocamentos, aceitando múltiplos caminhos e conexões.

Desta forma, considera-se que essa pesquisa tenha germinado por meio da metodologia cartográfica, possibilitando uma imersão na prática artística, permitindo que fosse transformada a cada linha de seu percurso. Assim a cartografia transformou também a mim, modificando meu modo de atuar com a arte e com a mediação, de tal maneira que a cada vez que fosse traçada uma nova Cartografia de Afetos, eu pudesse perceber alguma possibilidade não necessariamente imaginada de percurso, materializando o despertar de, no mínimo, um afeto motivado pelo contato com algum potencial artístico daquele encontro proposto.

1.3 Sobre a partilha dos afetos

Antes de iniciar mais um ensaio, com referência ao que exercita Spinoza em seu livro *Ética* (2009) e na consideração pelas palavras que aprendi com Jorge Larrosa (2002, p. 21), opto por escrever o que entendo por algumas expressões utilizadas nesta pesquisa. Assim sendo, seguem:

1- Quando refiro-me à Cartografia de Afetos, trato sobre a prática artística com as linhas descritas nesta pesquisa.

2- Quando refiro-me à prática artística, escrevo sobre a produção artística de fato, o fazer artístico individual e/ou coletivo numa ação vivenciada individual ou coletivamente, que sejam compostas por meio da participação e presença de sujeitos.

3- Quando digo experiência artística, refiro-me ao viver da prática artística, à relação e à percepção estéticas potencializadas a partir do contato com obras de arte por meio do fazer artístico ou de qualquer outra forma relacional - sonora, visual, tátil ou olfativa, no sentido de integrar uma experiência vivida, conforme colocado por J. Dewey ao escrever que

A experiência que é experiência, consiste na acentuação da vitalidade. Em vez de significar um encerrar-se em sentimentos e sensações privados, significa uma troca ativa e alerta com o mundo; em seu auge, significa uma interpenetração completa entre o eu e o mundo dos objetos e acontecimentos (Dewey, 2019, p.83).

Amontoado: A Cartografia de Afetos , Caderno 1 - Cartografia de Afetos, pág.

4- No contexto desta pesquisa, propostas de práticas artísticas integram experiências artísticas não necessariamente realizadas pelo criador da obra ou proposta artística.

5- Quando refiro-me a subjetividades, nessa pesquisa, penso no exercício de consideração do sujeito e de suas formas de relações e afetos que partem de seus repertórios vividos e que são recriadas com obras de arte e, conseqüentemente, experiências artísticas.

6- Quando escrevo escuta, refiro-me ao ato de atentar-se à expressão do outro, à atenção e ao cuidado, seja visual, sonora, tátil ou olfativamente, caso seja essa a proposta do sujeito que busca se expressar. A ideia de escuta, aqui proposta, está além da ideia auditiva.⁷

Das relações criadas e desenvolvidas em uma prática artística, podem ser despertadas diferentes sensações, ideias, sentimentos e reações, fatores potencializados pela presença de espaço para a criação de algo que possibilita diálogo entre sujeito e mundo exterior, nesse caso, a obra de arte.

Durante as experiências propostas por esta pesquisa, com práticas artísticas que antecederam às Cartografias de Afetos, foram realizadas ações em grupos. E, mesmo acontecendo em grupo, foi possível perceber o despertar de subjetividades individuais a partir do contato com as obras, mostrando terreno fértil para a produção da prática com os barbantes, a Cartografia de Afetos, ao serem destacadas camadas de percepção que possibilitam o despertar de anseios em compartilhar o que emergia após o contato com o fazer artístico.

De início, a linha, como relatado anteriormente, serviria como matéria para o registro do caminho das falas despertadas após o contato com o fazer artístico, o que, no entanto, mostrou-se restrito ao que seria possível de acontecer a partir das experiências de práticas artísticas propostas. Essa restrição da ideia de registro do caminho das falas, de representar o caminho da fala por meio do barbante, tornou-se evidente durante uma prática desenvolvida durante a disciplina Artecompostagem²³⁸.

Descrevendo brevemente o acontecimento, a experiência daquele dia foi proposta como integrante do contexto da disciplina ministrada para estudantes de pós-graduação no Instituto de Artes da Unesp. Pensávamos sobre a ideia de afetos trazida por Spinoza, sobre o silêncio, sobre a imersão na prática artística e sobre o fato de que a fala é capaz de delimitar, em alguns momentos, o potencial artístico em certas experiências.

Inserida nesse contexto, propus uma prática artística, durante uma aula da disciplina, relacionada com a obra *Frascos de Vida*⁹ e que fosse exercitado o ato de não falarmos sobre nós

⁷ No Caderno 3 "Remediar o que se faz mediado", integrante do Amontoado: O que fica!, escrevo especificamente sobre essa ideia de escuta, mais especificamente no item "3.3 Uma escuta atenciosa: A Cartografia de Afetos na Mediação", em que a escuta é colocada em lugar de atentar-se ao outro, criar espaço para que o outro possa também se expressar em um grupo.

⁸ A prática da Cartografia de Afetos que aconteceu durante o encontro da disciplina Artecompostagem²³ pode ser lida com outros detalhes no Caderno "Relatos e Registros, compondo cartografias", integrante do Amontoado: O que fica! O ensaio que descreve esse acontecimento é intitulado como "Despertar dos afetos: o acontecimento na disciplina ARTECOMPOSTAGEM".

⁹ A obra *Frascos de Vida* é uma criação autoral composta por frascos de remédio meus acumulados desde 2018. Pode ser conhecida no Caderno 2 "Prática e criação artística: histórias do fazer", integrante do *Amontoado: A Cartografia de Afetos, Caderno 1 - Cartografia de Afetos, pág.*

ou nos apresentarmos por meio da fala, mas que nos apresentássemos uns aos outros por meio do nosso fazer. Assim, iniciei minha apresentação com minha prática com os frascos de remédio, despejei-os no chão e comecei a organizá-los, organização que resultou em uma sonoridade que pareceu contaminar os outros participantes, que começaram a compor sonora e visualmente comigo por meio dos frascos.

Quando a prática cessou, o único sinal foi o silêncio, não houve solicitação de fim, apenas acabou. Então, uma pessoa levantou-se e começou a encenar o texto de *Morte e Vida Severina*, e, quando sentou-se, levei a linha de barbante até suas mãos. Naquele instante percebi que a prática da Cartografia de Afetos, naquela época ainda chamada de *Registros*, não aconteceria necessariamente por meio da fala, mas por qualquer outro algo muito relacionado com a ideia de afetos. Uma pessoa apresentou-se por meio de malabarismos, outra por meio da expressão corporal de butô, outra por meio de poesia e outras por meio do silêncio. Das pessoas que se manifestaram, de qualquer forma que fosse perceptível ao grupo, uma parte do barbante foi-lhes entregue, de modo que compuséssemos também a nossa cartografia daquele momento.

Da experiência narrada que foi escolhido o nome da prática: Cartografia de Afetos, determinado pela possibilidade de diversas formas de nos expressarmos que podem permear a relação de contato com as artes, expressões que podem acontecer não somente por meio da fala. Naquela mesma semana, estudávamos o livro *Ética* de Spinoza, juntamente com o professor Luiz Manoel Lopes, e pensávamos sobre a ética dos afetos. Foi com ele que pude entender que afeto não necessariamente se refere a algo positivo, podendo um afeto representar tanto a alegria, quanto a tristeza, tanto o amor, quanto o ódio, desconstruindo a ideia de que os afetos estão sempre conectados à ideia de carinho e de afeição.

Frente a isso, tornou-se possível aproximar a ideia de afetos com o que é despertado durante um exercício de troca de impressões após um fazer artístico, a partilha do que nos afeta, repercutindo na ideia de que, o que antes eu chamava de *Registros*, passaria a ser Cartografia de Afetos. Tal nome condiz com a prática, ao considerar que o contato com obras e experiências artísticas propostas nesta pesquisa podem despertar manifestações relacionadas com os corpos e memórias dos sujeitos que dela participam, de modo que sejam atravessados pelos afetos. A linha, nesse sentido, coloca-se num lugar de conexão entre afetos, que, ao ser levada de afeto em afeto, faz-se também a conectar suas partilhas e seus sujeitos.

Tais possibilidades dialogam com o que propôs por Spinoza:

Com efeito, todas as ideias que temos dos corpos indicam antes o estado atual de nosso corpo do que a natureza do corpo exterior. Ora, a ideia que constitui a forma de um afeto deve indicar ou exprimir o estado do corpo ou de alguma de suas partes, estado que o próprio corpo ou alguma de suas partes tem porque sua potência de agir ou sua força de existir é aumentada ou diminuída, estimulada ou refreada. (Spinoza, 2016, p.77).

Fatores que se mostravam evidentes após o contato com os *Frascos de Vida* ou com a prática

Amontoado: Dos causos da escuta e no livro "Do que nos afeta", no Amontoado: O que nos Afeta?

Amontoado: A Cartografia de Afetos , Caderno 1 - Cartografia de Afetos, pág.

artística também autoral nomeada *Administração do Ponto*¹⁰, despertando afetos diversos nos participantes, compartilhados por meio da fala, mas também por meio de expressões das mais diversas possibilidades, como relatada na ação que aconteceu durante a disciplina Artecompos-tagem²³.

Conforme as possibilidades da metodologia cartográfica, a pesquisa foi direcionada também pelos afetos que me despertavam e que me eram contaminados por meio da partilha dos afetos de sujeitos que participavam dessas experiências. Estar imersa na metodologia cartográfica, possibilitou-me admitir a mudança de nome da prática que de *Registros*, nome inicial do fazer artístico de registrar o caminho da fala, alterou-se para Cartografia de Afetos, prática artística e performática que passaria a registrar não somente a fala, mas partilhas motivadas pelos afetos despertados do contato com a arte, concretizadas visualmente por meio das linhas.

No sentido da partilha, a possibilidade das trocas de impressões após o fazer ou perceber artístico, permitiu observar que, apesar de as propostas acontecerem em grupos, existem manifestações individuais dos sujeitos que integraram as ações e que, ainda assim, possuem algo em comum com outros sujeitos, ao considerar o que define Jacques Rancière ao denominar a partilha do sensível como

o sistema de evidências sensíveis que revela, ao mesmo tempo, a existência de um *comum* partilhado e partes exclusivas. Essa repartição das partes e dos lugares se funda numa partilha de espaços, tempos e tipos de atividade que determina propriamente a maneira como um *comum* se presta à participação e como uns e outros tomam parte nessa partilha (Rancière, 2014, p.15).

Desse modo, a Cartografia de Afetos coloca-se como possibilidade de representar visualmente a partilha de alguns afetos despertados, seja por meio do fazer ou do perceber, comum ao ser partilhado ou exclusivo, como diz Rancière, ao que foi ao mínimo sentido. A linha, portanto, representa o que foi externalizado, porém, ainda assim, não é capaz de registrar tudo que foi Acontecimento para cada sujeito em uma proposição de experiência artística. Ela constrói, por presenças e ausências, os afetos despertados numa ação da Cartografia de Afetos.

A linha utiliza-se da atenção de quem cartografa os afetos, com a intenção de potencializar a ação da escuta, não no sentido sonoro, mas no de cuidado e atenção. Eu, enquanto fui Cartógrafa de Afetos, pude imaginar o que se despertava nos outros, pude observar e sentir em meu corpo, que o ato de registrar - passar de mãos em mãos os pontos de barbante conforme se manifestavam os sujeitos - tornava-se, a cada experiência realizada, um exercício baseado numa prática de atenção ao que era despertado no outro e que mais a frente, no decorrer da pesquisa, traduziria em uma postura de mediação por meio da "escuta".

10 Assim como a descrição da obra *Frascos de Vida*, a obra *Administração do Ponto* também é descrita no Caderno 2 "Prática e criação artística: histórias do fazer".

Amontoado: A Cartografia de Afetos, Caderno 1 - Cartografia de Afetos, pág.

DIÁRIO DE IMAGENS DA PESQUISA



Caderno

Neste Diário de Imagens são apresentadas fotografias feitas por mim e por participantes de ações da prática artística que compõe essa pesquisa, a Cartografia de Afetos. Este caderno é proposto como um ensaio visual, como uma caixa de memórias, como mais uma cartografia desta pesquisa. As imagens foram selecionadas por meio da lembrança, por minha escolha, pois por meio de tais imagens pude refletir sobre os acontecimentos que não percebi enquanto estava imersa na prática de cartografar os afetos. Por esse motivo fiz a escolha de compor este caderno somente por imagens, para que por meio delas seja possível a quem relaciona-se com este caderno, a possibilidade de imaginar o que aconteceu durante as práticas artísticas desta pesquisa. Assim sendo, as imagens aqui presentes são registros desse trabalho e se propõem, de forma poética e respeitosa, a representar os sujeitos e suas criações presentes na composição dessa pesquisa.

Agradeço imensamente aos que contribuíram com as fotografias, em especial aos artistas Brunin Rodrigues, Diana Módena e Érika Ozako.





fig. 21



fig. 22



fig. 23



fig. 24



fig. 25



fig. 26



fig. 27



fig. 28



fig. 29



fig. 31

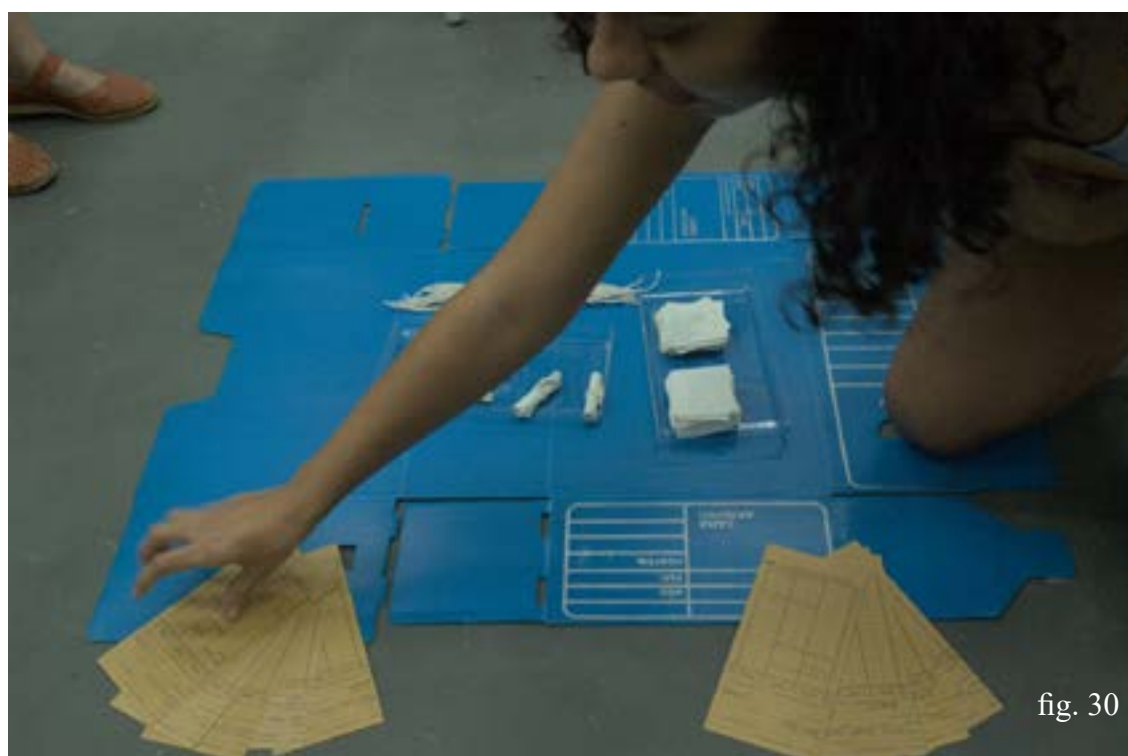


fig. 30



fig 32

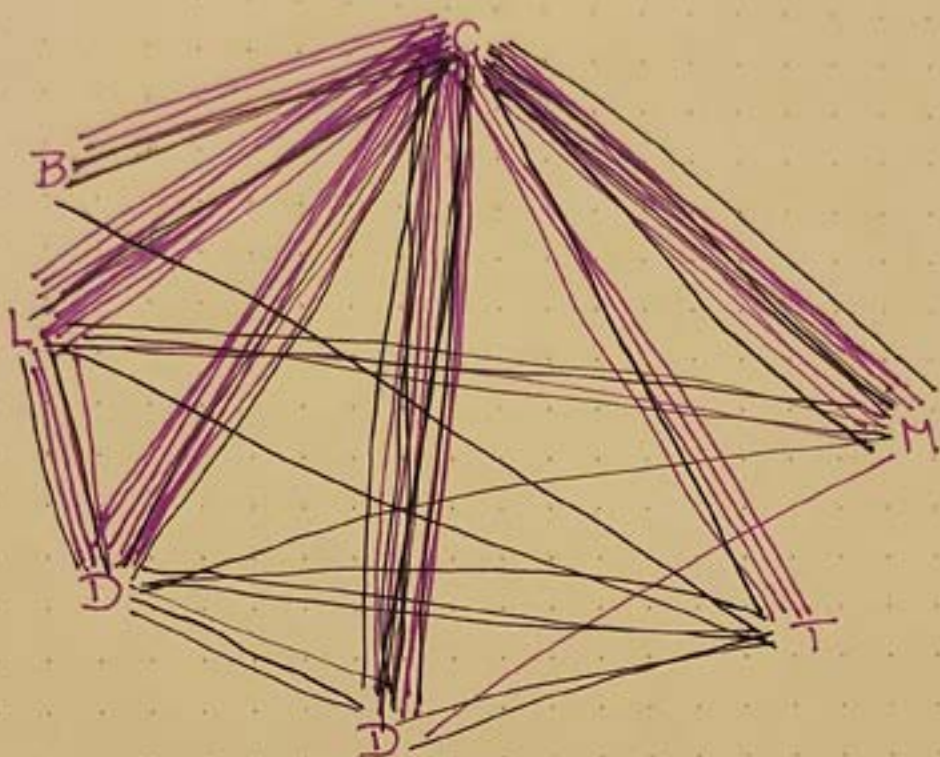






DATA 08 05 / 23

STQQISD
000000



APÊNDICE A - ENTREVISTA

ENCRUZILHADA

AUSÊNCIAS

VIVÊNCIA

fig. 39

Apêndice A - Entrevista

Transcrição da entrevista com Prof. Wladimir Mattos, realizada em 17 de novembro de 2024, via email.

1) Em linhas gerais, como você compreende a metodologia das pesquisas que temos realizado no âmbito do AV:A / N'Me?

Do ponto de vista da abordagem metodológica, compreendo que as pesquisas no âmbito do AV:A / N'Me se idealizam e realizam a partir da noção de 'artecompostagem', algo que afirmamos não exatamente como metodologia, mas como um manifesto em favor da pesquisa acadêmica no campo das artes e, mais especificamente, em favor de um certo modo de pesquisa baseada na arte (Mattos et al., 2021). No âmbito da artecompostagem, traçando relações com as denominações que se estabelecem e tradicionalizam no meio acadêmico, vou compreendendo as pesquisas que temos realizado como algo que podemos chamar de "Pesquisa Artística Rizomática" (denominação que proponho), e que dentro de uma certa representação estratificada, no âmbito das Metodologias de Pesquisa Qualitativa, teria como ascendente direto o âmbito da Pesquisa Baseada na Prática, por sua vez situada no âmbito Pesquisa Qualitativa nas Ciências Humanas e Artes. Neste contexto, inspirado por Stengers (2003), compreendo a pesquisa na arte como a instauração de um ecossistema de práticas, a partir de uma 'prática germinante' (o que eu chamava antes de 'prática no cerne') que existe simultaneamente na prática deste modo de pesquisar como germen, germinação e a expressão germinante (aquilo que germina, que decorre do germen e da germinação). No ecossistema da pesquisa, as relações entre a prática germinante e as outras práticas implicadas não tem necessária linearidade e nem hierarquia. Em favor destes modos de relação, o modelo que proponho para a representação do ecossistema é o do rizoma, a partir de Deleuze e Guattari (1980). Com um modelo rizomático podemos formar e transformar os registros de cada componente integrado ao ecossistema e compreender as relações (não-lineares e não-hierárquicas) que se dão e/ou podem se dar entre estes componentes. É importante destacar que, nesta cultura de práticas e relações entre práticas, a prática germinante não é necessariamente a prática original, no sentido de ponto de partida, ou do fazer que produz outros fazeres, embora isso possa acontecer, e aconteça na maioria das vezes, de modo relativamente mais espontâneo ou intencional (em outro momento posso elaborar melhor o que penso sobre este tópico). Nesse contexto ainda, é possível apontar, a partir do manifesto artecompostagem, que estamos escrevendo conforme realizamos as pesquisas em nosso grupo, a compreensão do fazer artístico como um meio de deslocamento do pensamento (verbal) para outros para os territórios de outros modos de pensar, e ainda, por influência direta da pesquisa-criação na perspectiva de Erin Manning, que nos traz a compreensão também do pensar, e de

outras articulações no campo do verbal, como potências conformadoras das práticas artísticas assim como estas práticas são potentes conformadoras de pensamentos.

2) Poderia dar mais detalhes desta contribuição das proposições de Erin Manning à proposta da Pesquisa Artística Rizomática?

Sim, claro. Conforme Manning (2023; 2025), a prática não se reduz a uma materialidade inicial ou a categorias predeterminadas; ao contrário, ela emerge como um movimento de pensamento que se deixa levar pela força de suas potências. Essa orientação ressoa com a proposta de um ecossistema de práticas rizomático, pois ambas enfatizam a produção de relações não hierárquicas e a abertura ao inesperado. A pesquisa, nesse sentido, é uma manifestação estética da prática, um “fazer obra” (faire œuvre), que se realiza ao permitir que a prática configure o pensamento e vice-versa, produzindo, assim, novos territórios de enunciação e criação.

3) E como ficam, nesse contexto, as demais abordagens metodológicas que podemos adotar na pesquisa?

Seria interessante discorrer sobre esta questão desde o manifesto da artecompostagem (espero fazer isso em outra oportunidade). Mas, para ser mais objetivo, afirmo que na Pesquisa Artística Rizomática as demais abordagens metodológicas, tradicionalizadas ou não, podem ser integradas como práticas no ecossistema de práticas da pesquisa, e isso pode ser realizado sem prejuízos conceituais ou de consistência técnica, e sem necessária perda de potência destas abordagens, desde que cuidemos dos agenciamentos na dinâmica das relações entre estes e demais componentes. Por exemplo, no ecossistema da sua pesquisa, que tem como prática seminal a Cartografia dos Afetos, são nomeadamente adotadas ideias e procedimentos do método cartográfico. Esta adoção deve ser compreendida também como integração e as informações sobre esta integração, do ponto de vista metodológico devem constar em partes desejadas e/ou estratégicas do texto da dissertação, assim como no processo da prática seminal e outras práticas afetadas, conforme a representação rizomática poderia claramente mostrar.

4) A cartografia, a partir de Deleuze e Guattari, aparece como referência recorrente nas pesquisas ligadas ao AV:A / N'Me. Como você compreende a cartografia no âmbito da Pesquisa Artística Rizomática?

A cartografia, no âmbito da Pesquisa Artística Rizomática, pode ser compreendida como um princípio, como um método e, em muitos casos, como ambos simultaneamente. Como princípio, conforme Deleuze e Guattari, ela se opõe ao decalque (que busca reproduzir ou copiar modelos fixos), mapeando conexões dinâmicas e emergências em constante transformação,

sem representar estruturas predefinidas. É um processo que acompanha a multiplicidade e as rupturas do rizoma, criando mapas abertos que refletem a fluidez e a interconexão das práticas artísticas. Como método, dialogando com autores como Suely Holnik, Virgínia Kastrup, a cartografia opera como uma abordagem processual, registrando fluxos e deslocamentos dos processos criativos, acompanhando tanto os gérmenes quanto as emergências. Assim, ao integrar essas dimensões, a cartografia torna-se uma ferramenta para a produção de conhecimento que valoriza a fluidez e a singularidade das práticas rizomáticas na arte.

Amontoador

Das causas

da escuta

Sumário do AMONTOADO:
Dos causos da escuta

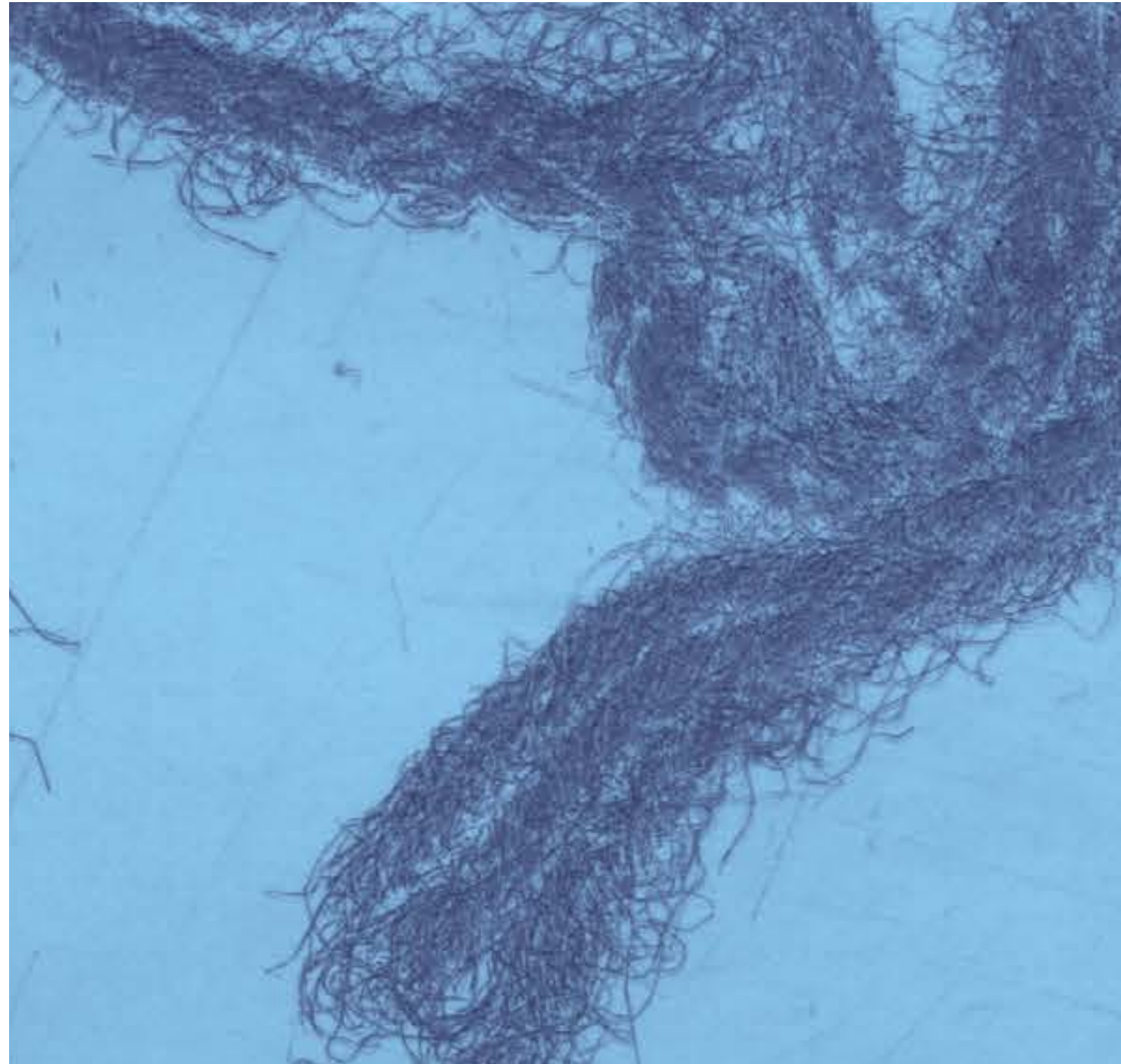
Caderno 2 - Prática e criação artística: histórias do fazer

2.1 Contando histórias, acontecimentos e motivações

2.2 Um convite aos rizomas

Caderno Rizomas: entendendo a linha como recurso de conexão

PRÁTICA E CRIAÇÃO ARTÍSTICA:
HISTÓRIAS DO FAZER



Caderno 2

Sumário Caderno 2:
Prática e criação artística: histórias do fazer

2. Entrelaço dois	5
2.1 Contando histórias, acontecimentos e motivações	8
Frascos de vida	8
Ressonância imaginética	11
Administração do ponto	13
2.2 Um convite aos rizomas	15

2. Entrelaço dois

Existem alguns motivos para eu estar onde estou. Com certeza existem motivos, pois, ao contrário disso, não estaria agora produzindo esse texto. Os acontecimentos, acredito, estão cercados por nuances que não se imagina ao que poderiam levar, mas a verdade é que pequenos acontecimentos nos levam a diferentes lugares: eu mesma vim parar aqui, no curso de Mestrado da universidade em que cresci.

O Instituto de Artes da UNESP, em São Paulo, carinhosamente chamado de IA, foi como minha casa. Durante dois anos, inclusive, existiu dentro de minha casa: na tela de um computador ou celular, cercado de minhas paredes amarelas e dos barulhos das Avenidas Salim Farah Maluf e Celso Garcia no Tatuapé. Nesses momentos, eu lembrava de como era estar no prédio do IA, ter espaços para pintar, esculpir e criar o que quer que fosse. Porém, em 2020 e 2021, eu teria apenas as paredes amarelas e os barulhos das Avenidas para me contentar.

Nesse período, nos encontrávamos por meio de telas, cujas imagens eram de rostos esperançosos desacreditados ou de bolinhas com as iniciais de cada nome. Nesse período, era possível reparar na individualidade de cada um e observar o diferente cenário que havia por trás daquele ser que olhava sem saber para onde (eu não sabia).

Nesse mesmo tempo, participei de uma disciplina chamada História de Vida com as Artes Visuais, oferecida pelo programa de graduação em Licenciatura em Artes Visuais na UNESP, ministrada pela professora Dra. Rejane Galvão Coutinho e descobri que há muito mais por trás das pessoas do que as imagens que criamos sobre elas. Durante as aulas, contávamos nossas histórias de vida e nos colocávamos a escutar as histórias que nunca imaginaríamos de colegas que convivemos durante quatro anos de graduação: estávamos em uma quase mesma turma desde o início da graduação, víamos-nos quase todos os dias e achávamos quase que nos conhecíamos. Durante as aulas, ao contarmos nossas histórias de vida com as artes e ao escutarmos as dos outros, percebíamos, a cada encontro e a cada contar, o quão pouco sabíamos sobre as vidas uns dos outros.

E foi ali que comecei a aprender, durante as aulas de Rejane, o tanto que o outro pode nos contar e ensinar, e que qualquer pressuposto torna-se mínimo perante a narrativa daquele que fala sobre sua história. Naqueles encontros, eu percebia a potência do narrar e do escutar o outro, descobria as possibilidades de um encontro formado pelas narrativas e subjetividades. A partir dali, não mais foi possível para mim desvincular a arte da escuta, do exercício de atentar-se ao outro e a sua história, assim como não consegui mais deixar de vincular minha história à minha produção artística. Dessa experiência, somada às práticas de "Escuta Compartilhada", proposta pelo Professor Wladimir Mattos nos encontros da disciplina de Linguagem Sonora, também ministrada na graduação, surge em mim o interesse por exercitar a escuta do outro na prática de mediação.

Amontoado: Dos Causos da Escuta, Caderno 2- Prática e Criação Artística, pág.

A escolha da palavra escuta fez-se a partir da sua proposta como ação com intencionalidade, baseada na ideia trazida por Pierre Schaeffer, ao diferenciar o ouvir do escutar. Em artigo voltado ao estudo dos escritos de Schaeffer, Igor Reyner aborda essa diferença proposta pelo autor, de modo a compreender que “Escutar é apresentar interesse, ter sua atenção ativada por um som, é “prestar ouvidos, se interessar por.” (Reyner, 2011, p. 95). Já o ouvir, segundo o pensamento de Schaeffer “é um ato desinteressado”(Schaeffer in: Reyner, 2011, p. 96), ou seja, um ato que não possui intencionalidade, ouço não por que quero ouvir, mas porque o som invade meus ouvidos.

É a partir deste sentido que também proponho a escuta: colocar o ouvir no sentido que vai além do biológico e inevitável àqueles que possuem a função auditiva ativa, ou seja, colocar o ouvir em plano que antecede o do falar. Que o ouvir seja transformado no sentido de escutar, que haja em nossa atitude a intencionalidade de atenção. Ao colocarmos-nos em um plano de escuta, que antecede o do falar, podemos aprender a lidar com o silêncio: permiti-lo ser bem vindo em uma relação que se constrói, principalmente, na arte educação.

Por esse motivo, e por outros que não pretendo descrever, criei este capítulo com a intenção de possibilitar momentos de escuta, que acredito poderem existir além da possibilidade sonora. Aqui a escrita é proposta como um exercício de descrição de algumas obras que se relacionam diretamente com minhas histórias de vida e que, no âmbito dessa pesquisa, foram propostas como práticas artísticas durante sua realização com a intenção de antecederem a prática, também artística, da Cartografia de Afetos¹ - prática de conectar, por meio da linha, afetos despertados a partir do contato com algo artístico.

As três obras apresentadas são *Frascos de Vida*, *Ressonância Imaginética* e *Administração do Ponto* e que, ao serem propostas como práticas que antecederam a Cartografia de Afetos, confirmaram o fato de que o público cria junto com o artista quando a obra é colocada para fora de seu ateliê ou ambiente de criação individual, demonstrando possibilidades de criações, em que estão inclusas interpretações e significações colocadas por aqueles que se relacionam e, consequentemente, passam a integrar as obras, no sentido de comporem por meio delas a partir da relação que os outros sujeitos estabelecem com elas, partindo de suas experiências.

Ao trazer a descrição das obras e das histórias que estão por trás de suas criações, tenho a intenção de compartilhar algo que me afetou e que ainda afeta. Ao compartilhar as minhas histórias, busco criar caminhos para que outras pessoas possam compartilhar as suas e criar a partir de seus afetos. Nesse sentido, a escrita que se propõe como momento de escuta, torna-se, consequentemente, espaço para a partilha. Escrevo minhas histórias depois de ter escutado muitas durante as práticas da Cartografia de Afetos, histórias carregadas de experiências e de afetos.

Jorge Larrosa, ao dizer que

O saber da experiência é um saber que não pode separar-se do indivíduo con-

¹ A Cartografia de Afetos é descrita detalhadamente no Caderno 1 "Cartografia de afetos: a prática com barbantes", presente no Amontoado: A Cartografia de Afetos.

creto em quem encarna. Não está, como o conhecimento científico, fora de nós, mas somente tem sentido no modo como configura uma personalidade, um caráter, uma sensibilidade ou, em definitivo, uma forma humana singular de estar no mundo, que é por sua vez uma ética (um modo de conduzir-se) e uma estética (um estilo). (Bondía, 2002, p. 27),

demonstra como cada indivíduo possui sua forma de lidar com o mundo, conforme sua experiência, conforme o que se passou com cada ser, tornando-o singular devido aos seus acontecimentos. Tal pensamento pode colaborar na compreensão das diferentes possibilidades de interpretações que as pessoas podem produzir sobre obras de arte com que desenvolvem uma relação sensorial ou criativa, ao interpretarem-nas conforme seu saber da experiência, conforme o saber que foi adquirido por elas a partir de suas histórias.

Dessa forma, reafirma-se a ideia de que o artista não é mais o único criador de uma obra, pois ao colocá-la no mundo, outras pessoas criarão a partir de suas interpretações de tal produção. Marcel Duchamp² trouxe essa ideia ao dizer que “(...), o ato criador não é executado pelo artista sozinho; o público estabelece o contato entre a obra de arte e o mundo exterior, decifrando e interpretando suas qualidades intrínsecas e, desta forma, acrescenta sua contribuição ao ato criador.”(Duchamp in: Battcock, 2013, p.74).

2 Duchamp é uma das referências artísticas que integra a visualidade e conceituação desta pesquisa, de modo que foi produzido o Caderno “Rizomas: entendendo a linha como recurso de conexão”, em que é proposto um diálogo com Duchamp e com outros artistas. O caderno é integrante do Amontoado: Dos causos da escuta.

2.1 Contando histórias, acontecimentos e motivações

Considero a possibilidade do acontecimento que nos cria, conforme a ideia escrita por Reichert de que o acontecimento nos marca e nos transforma, de forma parecida com o que acontece com a criação de pérolas, devido a presenças de grãos de areia que modificam a estrutura natural de uma ostra (Reichert, 2023, p.6). Por meio deste pensamento, busco compartilhar acontecimentos que me marcaram e que me permitiram criar, ao considerar a ideia de que “Difícilmente há um sujeito que não tenha sua própria pérola construída em meio à tensão e ao desconforto, erigidos em meio a tensões e distensões, causando conflitos internos e reestruturações no sentido de existência.” (Reichert, 2023, p. 6).

Por isso, conto a seguir histórias que estão por trás da criação de três obras que foram utilizadas como meios para despertar afetos de outras pessoas que criaram comigo Cartografias de Afetos únicas por meio do encontro e do fazer artístico.

Frascos de vida

São utilizados quatro frascos por mês, 48 frascos por ano, 384 frascos acumulados desde 2018. 1.248 consumidos em 26 anos de idade.



fig. 40

“O diabetes insípido (DI) é uma síndrome caracterizada pela incapacidade de concentração do filtrado urinário, com consequente desenvolvimento de urina hipotônica e aumento de volume urinário. Pode ocorrer por deficiência do hormônio antidiurético (ADH) ou por resistência à sua ação nos túbulos renais. Quando há deficiência na síntese do ADH, o DI é chamado central, neuro-hipofisário ou neurogênico (...) o distúrbio inicial é o aumento da ingestão de água, manifestando-se principalmente em pacientes com transtornos psiquiátricos e mais raramente em pacientes com lesões hipotalâmicas que afetam o centro de controle da sede. O diagnóstico de diurese osmótica ocorre por aumento da filtração de um soluto osmoticamente ativo e consequente aumento do volume urinário.” (MINISTÉRIO DA SAÚDE -PORTARIA CONJUNTA Nº 02, DE 10 DE JANEIRO DE 2018) Acesso em 19 fev. 2023: https://www.gov.br/saude/pt-br/assuntos/pcdt/arquivos/2018/pcdt_diabeteinsipido_2018.pdf/view

Histiocitose X é o nome da doença que veio a me causar uma dependência contínua no uso do remédio, uma lesão na glândula neuro hipófise, desregulando a produção do hormônio antidiurético (ADH) e exigindo o uso contínuo do medicamento acetato de desmopressina (ddavp). Utilizado como regulador do hormônio antidiurético, o ddavp é um remédio consumido diariamente por pessoas diagnosticadas com Diabetes Insipidus, grupo em que me insiro.

Não posso dizer que era uma terça ou quarta-feira, mas talvez que era um dia chuvoso e frio, não me recordo exatamente a roupa, mas que estava dentro do carro com meus pais, Ao tentar falar ou mover os lábios, tudo parecia demasiadamente grudento e pesado: sede. Uma sede intensa se espalhava pelo corpo, secava a garganta e tornava pastosa a língua - era quase como se ela adquirisse uma característica têxtil. Minha mãe diz que percebera que eu, aos dois anos de idade, estava passando a língua no vidro da janela do carro. “Por que essa mocinha está fazendo isso?” Então observou que a filha ia com a língua atrás das gotinhas de água na janela - era sede de fato.

Dependente dos frascos de vida desde os 2 anos de idade, passei a acumulá-los, assim como se acumulavam em mim. Totalmente dependente de seu uso, torna-se insuportável a vida ao esquecê-lo. Idas aos banheiros de uma em uma hora, de trinta em trinta minutos, de vinte em vinte, de dez em dez, até que, aparentemente, todo líquido que entre em meu organismo, faça um exercício enorme para manter-se nele, enquanto que ele, o corpo, faz um exercício básico de expulsar toda a hidratação em potencial em menos de dez minutos.

Desse resultado, atualmente, são utilizados quatro frascos por mês que, acumulados desde 2018, passaram a ser motivação para produção artística da obra *Frascos de Vida*. O objetivo inicial da obra era o de compor uma instalação com inumeráveis frascos desse remédio em diversas cores, propondo um exercício introspectivo de preparação e montagem, porém, durante o desenvolver dessa pesquisa, adquiriu outros caminhos. A obra *Frascos de Vida*, tornou-se meio para produção e exploração coletiva de sentidos, em que a participação dos sujeitos ressignificava a história de cada frasco de remédio e contribuía para o despertar de diferentes

Amontoado: Dos Causos da Escuta, Caderno 2- Prática e Criação Artística, pág.

afetos.

Durante as proposições artísticas, os frascos puderam se tornar objetos significantes a quem permitisse seu contato com memórias, tatos e afetos. Possibilitando que sua materialidade fosse explorada de diversas formas pelos sujeitos envolvidos: foram etiquetados por integrantes da disciplina de Seminário da pesquisa I, disciplina integrante do programa de pós graduação da Unesp em arte educação, sonoramente explorados durante a disciplina Artecompostagem’23, disciplina também do programa de pós graduação em artes da Unesp, e compuseram paisagens durante oficina no II Congresso OPAE (Congresso Estadual da Organização Paulista de Arte Educação), demonstrando, em cada um desses eventos, as possibilidades de criação que permeiam a exploração de um objeto como artístico.

Nesse sentido, as proposições com os frascos de remédio colecionados durante anos, adquiriram diferentes significados para as pessoas que tiveram contato com eles, possibilitando uma abertura de sentidos, como relata Fayga Ostrower ao dizer que

Desde as primeiras culturas, o ser humano surge dotado de um dom singular: mais do que homo faber, ser fazedor, o homem é um ser formador. Ele é capaz de estabelecer relacionamentos entre os múltiplos eventos que ocorrem ao redor e dentro dele. Relacionando os eventos, ele os configura em sua experiência do viver e lhes dá um significado. (Ostrower, 2014, p.9),

possibilitando diversas interpretações e explorações de formas de criação. Foi o que aconteceu durante as ações citadas em que eram compartilhadas pelos participantes, relacionando-os, cada ser, com suas vivências pessoais.

Recebi relatos, durante as práticas artísticas, de que os *Frascos de Vida* remeteram à ideia de dependência de remédios para ansiedade e depressão, assim como a sugestão, devido ao formato de medicação intranasal, que seria uma medicação usada devido à poluição ambiental, relacionando os a questões respiratórias. Seu formato também remeteu a interpretações de outras formas de uso, como uma das pessoas que, ao entrar em contato com os frascos, deu a eles o nome de Conta-gotas.

Amontoado: Dos Causos da Escuta, Caderno 2- Prática e Criação Artística, pág.

Ressonância imaginética³

TOM TOM tic tic tic tic TOM TOM tic tic tic tic TOM TOM

...

PEIM PEIM tic tic tic PEIM PEIM tic tic tic PEIM PEIM

...

CSHUAC CSHUAC CSHUAC tic tic tic CSHUAC CSHUAC CSHUAC
tic tic tic CSHUAC CSHUAC CSHUAC tic tic tic

...

A obra Ressonância imaginética surgiu de relações pessoais com procedimentos de ressonâncias magnéticas feitos durante períodos específicos de minha vida.

Desde pequena minha relação com meu corpo não era das mais simples, algumas coisas não funcionavam muito bem como as das outras crianças, o que me exigia passar por experiências que nem todas as outras passariam antes da idade adulta ou de uma vida inteira. Logo no início, fui diagnosticada com Colesteatoma no ouvido esquerdo, um tumor benigno que destruiria aos poucos grande parte da estrutura do meu ouvido. Com um tempo, esse tal Colesteatoma levaria-me a passar por quatro cirurgias no ouvido esquerdo e, conseqüentemente, à perda auditiva considerável deste.

Para esses processos de cirurgias, precisei passar por exames como ressonâncias e tomografias do crânio, sendo que em 2021, ano de produção da obra e da última cirurgia que realizei, a experiência da ressonância foi disparadora para a produção da obra *Ressonância Imaginética*. Alguns motivos podem ser destacados, dentre eles o fato de eu estar curiosamente relacionada com a ideia do silêncio.

Dei-me conta da existência do silêncio quando a pandemia de Covid-19 começou. Eu havia mudado a pouco tempo de casa, ou melhor, de casa para apartamento. Um apartamento numa encruzilhada entre a Avenida Salim Farah Maluf, Av. Celso Garcia e Marginal Tietê; aos que não conhecem São Paulo, proponho imaginarem imensidões de motores e engrenagens de carros, caminhões e ônibus, andando e funcionando ao mesmo tempo - some a isso o barulho de construções em casas, prédios e ruas - tudo invadindo seus ouvidos sem formas eficientes de protegê-los.

Esses sons invadiram ainda mais meus ouvidos quando comecei a estudar Linguagem Sonora, em disciplina na graduação. Estudávamos a materialidade do som, entendendo-o como um material plástico para produções artísticas, sendo proposto que nos atentássemos aos sons e às suas características, imaginando suas possibilidades de composição e criação de obras.

³ A obra *Ressonância Imaginética* pode ser acessada por meio do Livro “Do que nos afeta”, localizado no Amontoado: O que nos Afeta?

Amontoado: *Dos Causos da Escuta, Caderno 2- Prática e Criação Artística*, pág. 11

Foi durante essa vivência que conheci o que dizia Murray Schafer e que pude me debruçar sobre a leitura de *O Ouvido Pensante*. Pude pensar no silêncio como integrante da linguagem sonora, afinal, a existência de um depende do outro, permeando o conceito de auralidade, que até hoje não compreendo por completo, mas que se demonstra nessa questão de existência independente da presença - o som existe mesmo no silêncio e o silêncio ainda existe durante a presença no som. Há auralidade em uma pintura de uma paisagem ou em uma escultura de uma bailarina, assim como há auralidade no ato de ouvir o cantar de um pássaro ou só mesmo de imaginá-lo.

Nesse tempo, em que a biologia e a sociedade exigiam ficar em casa, pude ficar e fiquei e nesse ficar, ouvi. Ouvi o silêncio e sua ausência. Imersa nesse contexto, durante a realização do exame de ressonância magnética, reparei no alto, incisivo, rígido e persistente som emitido pela máquina. Durante trinta minutos em que seus sons invadiam meus ouvidos, imaginei que gostaria que outras pessoas tivessem essa experiência. Pensava, durante o exame, em como seria possível compartilhar algo próximo com o que eu estava vivendo com pessoas que nunca passaram e nem passariam por esse exame.

Dessa ideia surgiu a obra *Ressonância Imaginética*, uma obra com sons repetitivos e incisivos, porém não tão rígidos, mas que remetessem a imagens sonoras de uma memória coletiva. Essa experiência seria proposta por meio de uma prática de escuta a partir de um manual de instruções, que se assemelha ao proposto por uma bula, indicando ao paciente os modos de uso e as precauções que devem ser tomadas. A obra *Ressonância Imaginética* foi proposta como prática artística que antecederia a Cartografia de Afetos, mas, por ter sido pensada durante o contexto de pandemia, não precisa ser realizada necessariamente de forma coletiva, porém também não há impedimentos para que isso ocorra.

Dentre as vezes que foi proposta coletivamente, a primeira aconteceu durante apresentação de trabalho para a conclusão da disciplina de Linguagem Sonora, em 2021, e, conseqüentemente, aconteceu de forma online. As instruções foram lidas para as pessoas que estavam presentes na vídeo chamada da aula, dentre as quais uma delas sugeria que a pessoa deveria deitar-se em uma superfície dura e fria - pude ver pela câmera como cada pessoa se ajustava em seus espaços, conforme possível, em suas superfícies duras e frias.

Durante a passagem do áudio, não pude observar como as pessoas reagiam, pois eu também estava imersa na prática - ideia que temos desenvolvido em nosso núcleo de pesquisa, o N’Me (Núcleo de Estudos sobre Metodologias de Pesquisa em Artes), colocarmos-nos a fazer com as pessoas, estarmos imersos em uma prática que nós mesmos propusemos, no sentido de fazer junto e não apenas observar e orientar, mas integrar também por meio da prática. E dessa forma também fiz-me imersa na prática da *Ressonância Imaginética*.

Após a prática, compartilhamos impressões e o que posso recordar é de como a ação tocou, de alguma forma, uma sensibilidade positiva das pessoas ao seu final. Ouvi relatos de

Amontoado: *Dos Causos da Escuta, Caderno 2- Prática e Criação Artística*, pág. 12

peças que já tinham passado pela experiência da Ressonância Magnética e que descreveram certa poética cômica nesse procedimento médico transformado, o que posso dizer que apesar de não ter sido minha intenção inicial durante o desenvolvimento da obra, passou a integrar sua semântica.

Administração do ponto

São captados quatro papéis por dia. Vinte em uma jornada de trabalho de seis horas diárias em cinco dias semanais. Acumulados desde 2022, passaram a ser motivação para produção artística da obra *Administração do Ponto*.



fig. 41

Essa proposição artística também surgiu de uma motivação pessoal. Em 2022 comecei a trabalhar no Centro Cultural Fiesp como Monitora de Arte Educação, forma como nomeiam o cargo de educadores e mediadores em exposições na instituição. Não havia ainda tido a experiência de marcação de ponto e, curiosamente, o sistema do SESI, na época, imprimia papéis de ponto toda vez que se passava o crachá na máquina. Primeira marcação: 14h; segunda marcação: 17h15; terceira marcação: 17h30; quarta e última marcação: 20h15. Essa é a rotina de uma Monitora de Arte Educação: 15 minutos de intervalo por dia, seis horas de trabalho em cinco dias da semana, incluídos sábados, domingos e feriados, com direito a uma folga dominical ao mês.

Assim que entrei na empresa disseram: “Olha, Tainá, é bom você guardar os papéis de ponto, porque se o sistema der algum problema, você tem como provar o horário que trabalhou.”. Com essa recomendação, passei a acumulá-los e, assim como os acumulava, eles se acumulavam em mim. Foi assim que comecei a guardá-los em bolsos, bolsas, carteiras, bolsas menores, bolsos maiores, até que virassem bolos ou ocupassem todas as partes de mim. Soma-

do aos acúmulos em bolsos e bolsas, armários, potes e gavetas, era de costume receber uma mensagem por email em todo final de mês: “Prezados, favor realizar a administração do ponto.”

Dessa solicitação surgiu a motivação de produção da obra *Administração do ponto*, proposta como uma prática coletiva ao convidar os participantes a integrarem a administração desses papéis, enrolá-los e permitirem serem enrolados também pelo tempo ao pegá-los em suas mãos. Com a intenção de compartilhar, de alguma forma, a reflexão sobre o tempo e o trabalho, o trabalho e o dinheiro, o dinheiro e a vida, aqueles papéis podem representar, de alguma outra forma, o tempo, a vida, a memória, a tristeza, a força, a vontade, a presença e a ausência, além de muitas outras coisas trazidas pelos seres que os tocam e a eles pertencem.

Durante a pesquisa, a prática com a obra *Administração do Ponto* aconteceu como proposta no Projeto Reserva Técnica⁴, que propunha o trabalho de artistas da graduação e pós-graduação do Instituto de Artes da Unesp para organizar a reserva técnica da Galeria Alcindo Moreira Filho, local para serem guardados materiais disponíveis tanto para a manutenção do espaço da galeria, quanto para uso em exposições, como módulos e vitrines expositivas.

Por tratar-se de um processo de organização e catalogação de materiais, foi exigida uma dedicação intensa e contínua das pessoas que se propuseram a integrar o projeto e, ao decorrer da prática da *Administração do Ponto* com essas pessoas, foram compartilhados sentimentos dos participantes sobre suas relações com o trabalho, o domínio institucional do tempo e diferentes experiências de marcação de ponto que algumas pessoas já tiveram.

Assim, com a descrição das obras e das motivações pessoais que as permeiam, proponho o exercício de refletir sobre o que há por trás de objetos considerados arte, criados por sujeitos que carregam consigo suas histórias, experiências e referências, ao levar em consideração que essa experiência “Em vez de significar um encerrar-se em sentimentos e sensações privados, significa uma troca ativa e alerta com o mundo; em seu auge, significa uma interpenetração completa entre o eu e o mundo dos objetos e acontecimentos.”(Dewey, 2010, p.83).

Proponho também que consideremos a existência da experiência como compositora de sentidos, e de sujeitos, afinal “A experiência é o que nos passa, o que nos acontece, o que nos toca. Não o que se passa, não o que acontece, ou o que toca. A cada dia se passam muitas coisas, porém, ao mesmo tempo, quase nada nos acontece.” (Bondía, 2002, p. 21). A experiência, nesse sentido de composição de um sujeito, atua de modo a integrá-lo não somente como algo que se esvai, mas como algo que o transforma, de tal forma que ao exercitar a consideração do eu, compõe-se não só individualmente, mas também coletivamente, pois de eu em eu, existe a possibilidade de ampliar o mundo e assim ampliam-se as possibilidades de experiências e interpretações.

O que proponho, com isso, não é uma produção artística aut centrada, mas uma que

⁴ A prática da *Administração do Ponto* que aconteceu durante o Projeto *Reserva Técnica* pode ser lida com detalhes no ensaio “Sobre o tempo, sobre o trabalho: o acontecimento no Projeto Reserva Técnica”, que pode ser encontrado no Amontoado: O que fica!, no Caderno “Relatos e Registros, compondo cartografias”.

possua abertura interpretativa para considerar que uma criação, mesmo que partindo de um único indivíduo, ao ser colocada em contato com mais indivíduos tornar-se-á múltipla, diversa e, provavelmente, outra, afinal “Em uma experiência, o fluxo vai de algo para algo. À medida que uma parte leva a outra e que uma parte dá continuidade ao que veio antes, cada uma ganha distinção em si.” (Dewey, 2010, p.111), podendo transformar a obra da que foi proposta inicialmente, uma vez que passará a carregar consigo narrativas não necessariamente imaginadas pelo artista que a criou.

Portanto, ao narrar as histórias que existem por trás das obras que criei, busco apresentar a minha experiência, no sentido do que diz Larrosa, sobre ser a experiência o que nos passa, o que nos acontece e, conseqüentemente, o que nos torna e transforma no que somos. E desse modo, busco cartografar também com as experiências que tornam os outros o que são. Dessa possibilidade de criação coletiva, de cada sujeito com sua experiência singular, é que se produz uma Cartografia de Afetos também singular, uma vez que composta por sujeitos-experiências que criarão, das mais diversas formas, o que suas experiências os possibilitam imaginar.

Nesse meio, também haverá a possibilidade de que possa ser criada mais uma experiência para o seu repertório: a de colocarem-se a produzir artisticamente com afetos e caminhos de barbantes, permitindo que interpretem, da forma que os toca, a produção artística que os convido a integrar.

2.2 Um convite aos rizomas

Este tópico é proposto como um convite a visitar o Caderno "Rizomas: entendendo a linha como recurso de conexão", em que são apresentados ensaios a partir de referências artísticas que compõem, juntamente comigo, a ideia de partilha das obras de arte. Além disso, como forma de entrar em contato, de alguma forma, com as obras aqui narradas, proponho, caso ainda não a tenha feito em seu passeio por este trabalho, a visita ao livro “Do que nos afeta”, também integrante desta pesquisa.

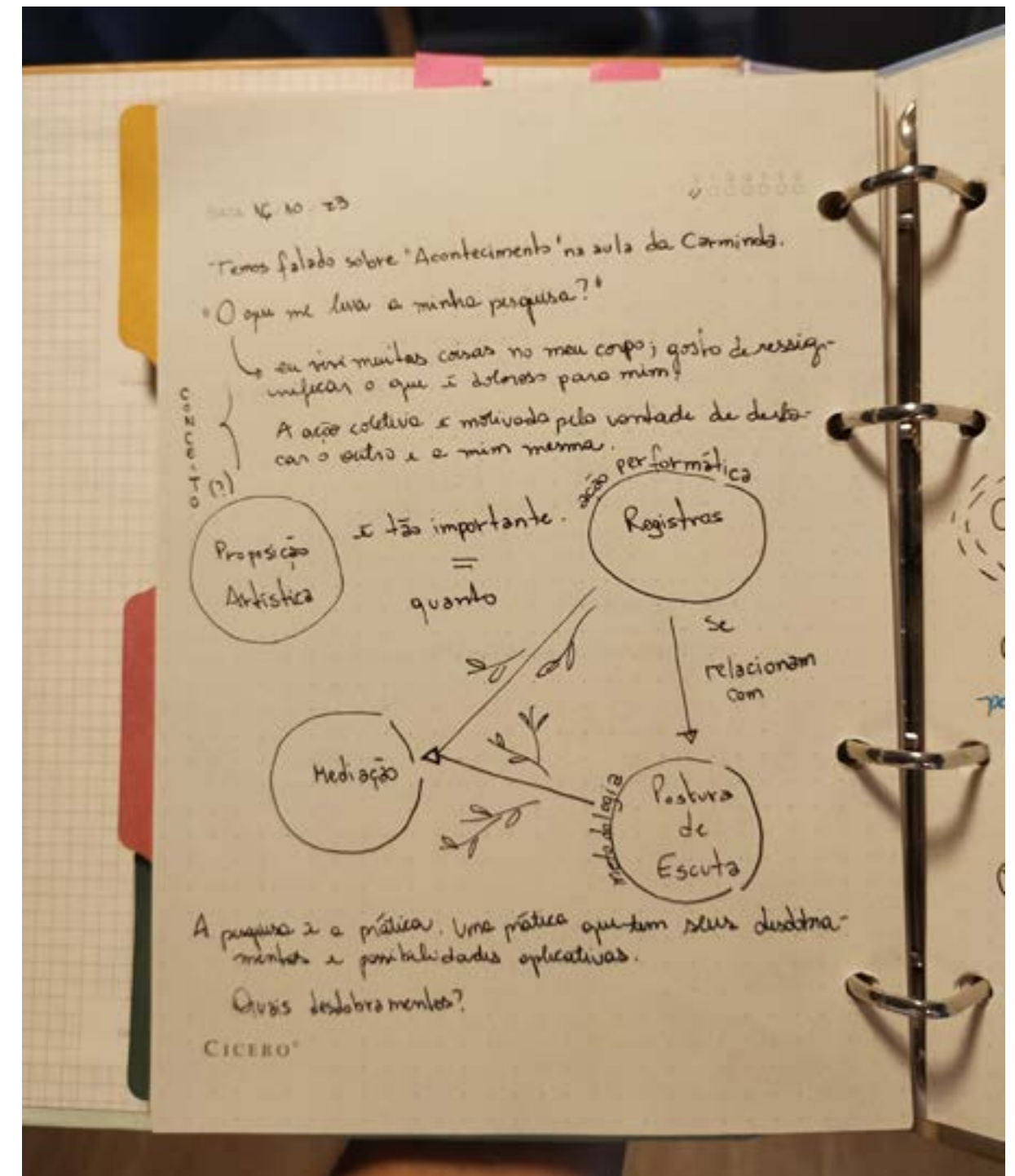
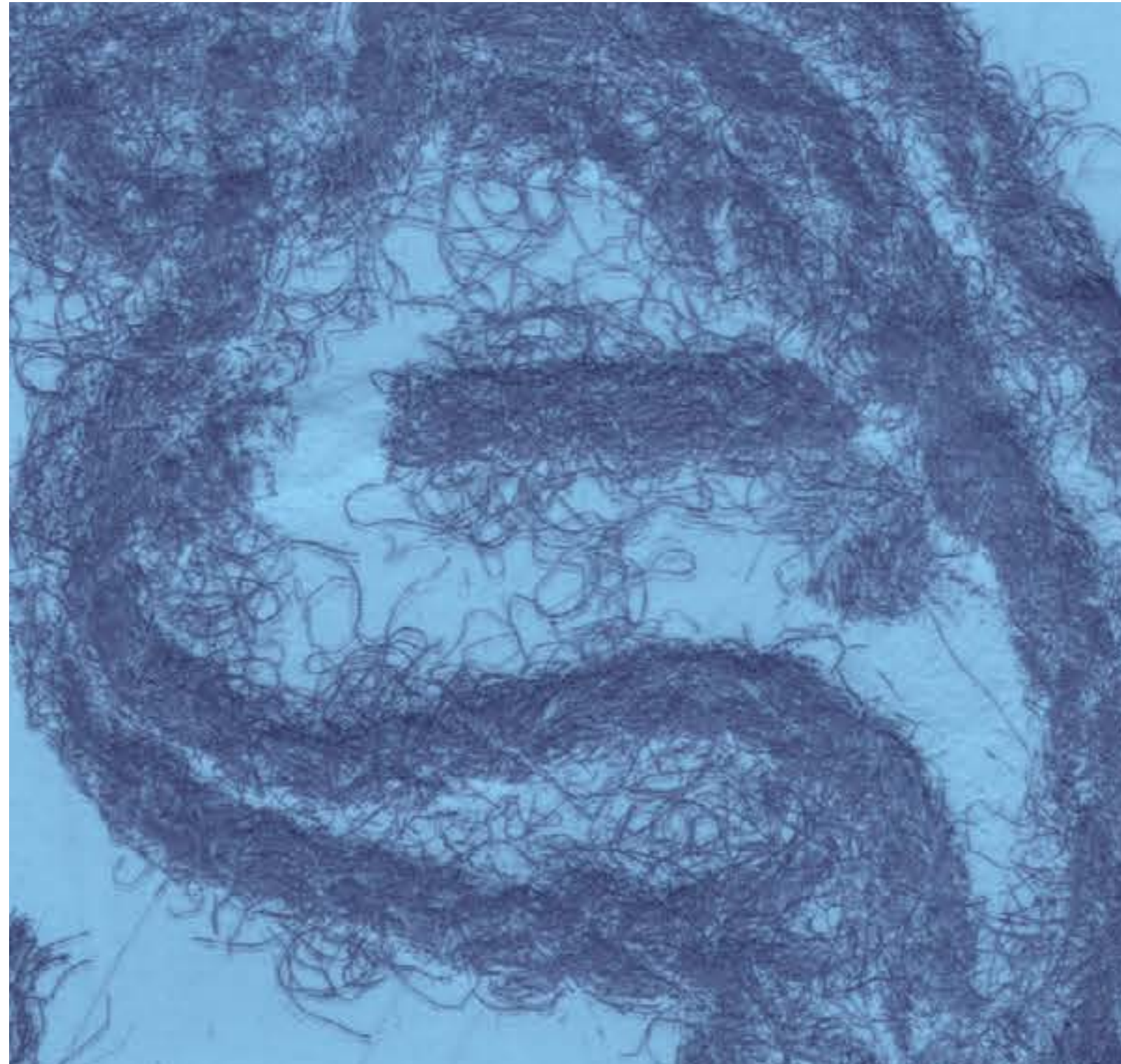


fig. 42

RIZOMAS: ENTENDENDO A LINHA COMO RECURSO DE CONEXÃO



Caderno

Sumário do Caderno: Rizomas:
entendendo a linha como recurso de conexão

Entrelaço aos Rizomas	5
Dialogando com Duchamp	8
Dialogando com Lygia Clark	12
Dialogando com Marina Abramovic	18
Dialogando com Stela Barbieri	22
Dialogando com Rosana Paulino	28

Entrelaço aos Rizomas



fig. 43

Talvez eu não saiba o que de fato seja um rizoma. Porém, entendo-o de alguma forma, na verdade, entendo-o de muitas formas. Quando penso em rizoma penso em variedade, em possibilidades ampliadas. Quando penso em rizoma, reflito, imagino um aglomerado que só aumenta, que se junta aos poucos com elementos não predeterminados. Ao pensar em rizoma, lembro da biologia, da ramificação de radículas em busca de nutrientes, de sustentação. É neste sentido que, também ao pensar em rizoma, penso na cartografia, no desenho feito pelas conexões. Não ficarei incomodada se me disserem que a minha ideia de rizoma está equivocada, eu compreendo que existem teorias biológicas e filosóficas que versam sobre esta palavra, compreendo que há conceitos que a envolvem, porém, gosto de elaborar também significados, principalmente no âmbito da imaginação e da criação.

Deleuze e Guattari escreveram sobre o rizoma no livro *Mil Platôs*, disseram que o rizoma é “feito somente de linhas: linhas de segmentaridade, de estratificação, como dimensões, mas também linha de fuga ou de desterritorialização como dimensão máxima segundo a qual, em seguindo-a, a multiplicidade se metamorfoseia, mudando de natureza.” (Deleuze, Guattari, 2011, p. 43), por essa razão encontro possibilidades com os rizomas e neste sentido é que busquei criar este caderno, articulando rizomas de pensamentos entre produções de artistas e esta pesquisa, linhas de conexões imaginadas.

Diante disso, este caderno propõe-se como forma de apresentar rizomas possíveis e imaginados a partir do desenvolvimento dessa pesquisa, possibilitando que sejam apresentadas

conversas visuais e de pensamento entre obras de outros artistas e obras que desenvolvi. Assim, com algumas motivações imaginadas, busquei construir conexões em conversas entre mim e artistas como Duchamp, Lygia Clark, Marina Abramovic, Stela Barbieri e Rosana Paulino, considerando suas produções artísticas que, de alguma forma, possibilitaram-me criar algumas possíveis conexões com esta pesquisa.

Neste sentido, também imagino que tais rizomas aconteçam por meio de diálogos, ou melhor, conversas sem retorno, mas imaginadas entre mim e esses artistas, por esse motivo, quando presente neste caderno, a palavra diálogo aqui é utilizada no sentido de partilha, identificação de referências e criações de interlocuções entre autores e obras. Diálogos fazem-se presentes aqui no sentido do que propõe o filósofo russo Mikhail Bakhtin (1895–1975), ao dizer que “a unidade real da língua que é realizada na fala (*Sprache als Rede*) não é a enunciação monológica individual e isolada, mas a interação de pelo menos duas enunciações, isto é, o diálogo.” (Bakhtin, 2006, p. 148) e que para um diálogo existir, deve haver locutor e interlocutor, escritor e leitor, o eu e o outro, de modo que seja possível construir ligações a partir de diferentes interpretações e pontos de vista, conforme o repertório de cada um, criando imagens de linhas que conectam falas, ideias e pensamentos, linhas que envolvem pessoas e que, consequentemente, envolvem seus afetos.

Tal pensamento leva-me a considerar que para a existência do diálogo, também é necessária a presença da escuta, considerada não somente a partir da possibilidade sonora, mas a partir de uma escuta atenciosa, que age para além dos ouvidos, que age com base no corpo, na atenção e na consideração do que expressa o outro corpo que trama este diálogo. Dessa forma, por meio da invenção, busquei conversar com o que produziram alguns artistas selecionados, partindo do ponto de vista do que eu também produzi e, apesar de não obter o retorno desses artistas sobre o que escrevi e produzi, permito-me a licença artística e poética de apenas imaginar.

Dentre os ensaios aqui escritos, alguns partiram de inquietações sobre fotografias, outros sobre vídeos, obras e outros sobre textos que me permitiram identificar aproximações entre o que os outros artistas fazem e fizeram e o que eu faço por meio desta pesquisa. Com isso, foram imaginados e criados ensaios que partiram da visualidade da linha a partir do olhar sobre a plasticidade da *Cartografia de Afetos*, ensaios a partir da experiência da prática artística baseada no contato com objetos, ensaios a partir do performar da escuta e do olhar sobre o outro e, a partir do fazer artístico baseado na motivação biográfica, buscando ampliar a composição do rizoma que se concretiza nesta pesquisa, colocado como emaranhado pela escuta, pelo afeto, pela experiência, pela prática artística, pela mediação e também pelo desejo.

Desse modo, “Rizomas: entendendo a linha como recurso de conexão”, surge com a intenção de cartografar possibilidades de referências que permitem conexões ou criações de pensamento com as produções artísticas apresentadas por essa pesquisa, uma vez que, conforme escreve M. Foucault, baseando-se no pensamento de Sêneca, sobre uma escrita de si,

a prática de si implica a leitura, pois não é possível tudo tirar do fundo de si próprio nem armar-se por si só com os princípios de razão indispensáveis à conduta: guia ou exemplo, o auxílio dos outros é necessário. Mas não se deve dissociar leitura e escrita; deve-se “escorrer alternadamente” a estas duas ocupações, e “temperar uma por meio da outra”(Foucault, 1992, p. 140),

e, por as possibilidades de conexões, ou melhor, as possibilidades de ramificações mostrarem-se diversas, cabe neste caderno apenas as que foram possíveis de serem escritas em tempo hábil para uma produção acadêmica de mestrado, o que não impede que outros sejam escritos ou imaginados não só por mim, mas também por quem lê esse trabalho. Portanto, a partir da leitura de cada ensaio com artistas selecionados, proponho que sejam imaginados e criados outros possíveis diálogos, outros possíveis rizomas e outras possíveis produções¹.



fig. 44

¹ As produções que venham a surgir a partir da leitura deste caderno podem ser compartilhadas numa cartografia coletiva que se constrói a partir da partilha dessa pesquisa com outras pessoas. Caso sinta-se essa vontade, o material pode ser inserido no link a seguir: <https://padlet.com/tacustodio/cartografia-de-afetos-da-pesquisa-de-mestrado-3pql2jrnpa9domhk>

Dialogando com Duchamp

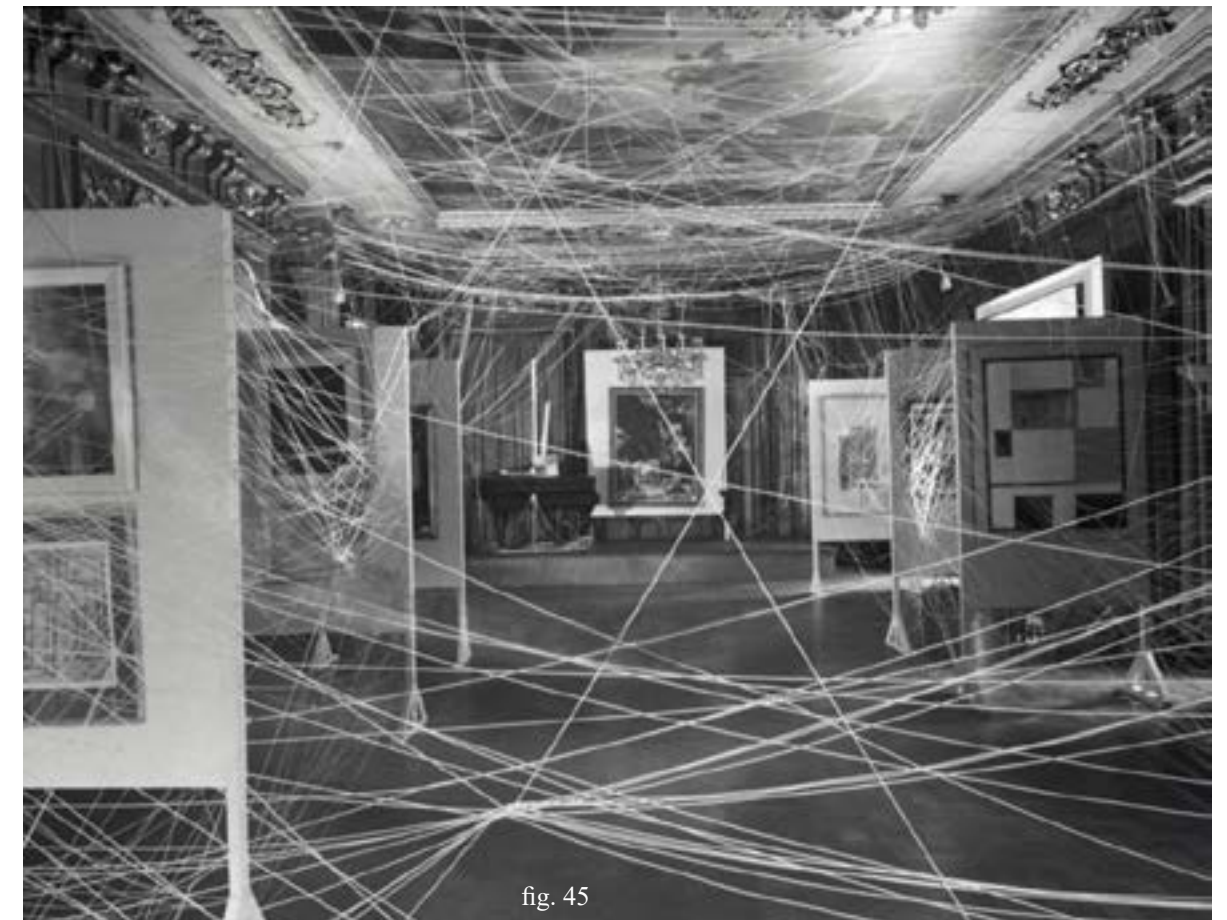


fig. 45

Não conhecia essa imagem, não conscientemente conhecia essa imagem. Diana, uma amiga querida, apresentou-me a ela e disse: Tainá, olha isso, parece com o que você faz. Você já conhecia essa obra de Duchamp?

Eu jamais tinha visto essa imagem, porém, quando a vejo, imagino-me desviando de todos esses fios. É como se cada pintura enquadrada contasse uma história por meio da linha e eu tentasse descobri-la. Não uma, mas duas, três... com certeza mais de três histórias. Como passar por tantas linhas sem me prender? Como passar por tantas linhas e deixar-me perder? Quando vejo essa fotografia feita a partir do olhar de John Schiff, imagino essa instalação tal qual a feitura de uma Cartografia de Afetos², imagino que que foi criada a partir de um ir e vir, de um abaixa e sobe, do respiro e da agitação. Comparo que, ao emaranhar essas linhas, Duchamp intencionava criar relações entre as obras e o público, deslocando-o de seu lugar passivo, colocando-o de modo ativo na criação de relações, e que, talvez, ao transitar pelo espaço, as pessoas também tivessem que agir como o artista ao produzir sua instalação, a partir

² A Cartografia de Afetos é a prática base para o desenvolvimento dessa pesquisa, consiste no enlaçar da linha sobre os afetos despertados a partir de uma partilha em grupo. A prática pode ser conhecida a partir da leitura do Caderno 1 "Cartografia de Afetos: a prática com os barbantes", no Amontoado: A Cartografia de Afetos.

de um ir e vir, de um abaixa e sobe, do respiro e da agitação.

Não é de me admirar que tal produção seria criada por Marcel Duchamp (1887–1968), um artista dentre os mais influentes do século XX, desafiando convenções e redefinindo o que pode ser considerado arte. Apesar de sua obra transcender classificações rígidas, sua produção esteve associada a movimentos artísticos como o Dadaísmo e o Surrealismo, como reforçado pelo registro da instalação *Sixteen Miles of String* (1942) na exposição “First Papers of Surrealism” em Nova York.

Nesse meio de comparação, também imagino a possibilidade de que há uma história contada por cada linha, e do tanto de linha que há, há muita história para contar, pois as linhas estão ligando as obras, colocam-se entre elas, atraem ou afastam nossos olhares delas. Somada à visualidade e à espacialização das linhas, há relatos de que o artista tenha convidado crianças a brincarem na exposição, jogando bola e pulando amarelinha, criando possibilidades interpretativas não somente visuais e espaciais, mas também sonoras.

Quer fosse essa intenção ou não, interpreto que a instalação criada por Duchamp na exposição “First Papers of Surrealism”, 1942, altera o modo que as pessoas se relacionam com as obras, além de propor uma expografia diferenciada, coloca-se como meio de relações, ou seja, cria mediações a partir das possibilidades de relações entre as obras e o público. A linha em *Sixteen Miles of String* (1942) é envolvida, entramada, escondida, recriada de modo a entrelaçar, o que, aparentemente, não permite entrar na sala sem reparar minuciosamente nos caminhos que serão percorridos, afinal, sua frente ou a sala inteira está repleta de fios, imagino que também esteja repleta de palavras.

Assim como imagino que as pessoas tenham interferido na instalação de Duchamp, mesmo que por meio do olhar, do desvio, do toque, ou até mesmo do esbarrar na linha, compreendo que as obras *Frascos de Vida*, *Ressonância Imaginética* e *Administração do Ponto*, apresentadas no Caderno 2 - "Prática e criação artística: histórias do fazer", tenham sido também ressignificadas com a participação e presença do outro. O que possui ou possuía para mim um único significado, alterou-se conforme cada olhar e cada toque em cada proposição de interação coletiva que foi narrada neste trabalho.

Significados não antes imaginados, ao considerar que cada ser possui seu repertório e suas possibilidades de pensar e de criar, contribuíram para ampliar minha visão sobre meu próprio fazer. Tais possibilidades de criação contínua e de ampliação de significados são evidenciados no pensamento de Duchamp ao propor que a obra de arte, quando colocada no mundo, adquire significados que não estão mais sob a potência e determinação do artista que as inicialmente criou. Dessa forma, leituras das obras acontecerão conforme as leituras de mundo que os participantes possuem, objetos podem ser ressignificados conforme as vivências dos seres que entram em contato eles, nesse contexto, artísticos, de tal forma que um frasco de remédio possa despertar, em cada ser, memórias e sensações únicas, conforme os repertórios individuais.

Marcel Duchamp escreve sobre essa possibilidade de inserção do público na obra criada pelo artista ao dizer que, “(...), o ato criador não é executado pelo artista sozinho; o público estabelece o contato entre a obra de arte e o mundo exterior, decifrando e interpretando suas qualidades intrínsecas e, desta forma, acrescenta sua contribuição ao ato criador.”(Duchamp in: Battcock, 2013, p.74). Um exemplo aconteceu durante uma prática artística com a obra *Frascos de Vida*, em que algumas pessoas associavam os frascos de remédio, pelo seu formato, às questões respiratórias, interpretando a narrativa da obra como referência à poluição dos centros urbanos e à interferência humana no meio ambiente. Conforme descrito no Caderno 2, em “2.1 Contando histórias, acontecimentos e motivações”, não foi essa a significação inicialmente objetivada por mim durante a proposição da obra, mas tornou-se uma possibilidade de narrativa pertencente ao trabalho.

Em outra proposição de prática artística, Lilian, integrante do grupo de pesquisa AV:A (Auralidade e Vocalidade nas Artes), do qual também faço parte, conheceu a obra por meio da primeira edição do livro “Do que nos afeta”, em breve apresentação que fiz para os integrantes desse grupo de pesquisa. Contou-me, certo dia, que havia usado os “conta-gotas”, nome que deu aos frascos de remédio que uso para composição da obra *Frascos de Vida*, em sua prática na musicoterapia com a água, produzindo música em grupo. Disse-me, que ao ver os frascos, relacionou-os à funcionalidade de um conta-gotas, pois possibilitaria a seleção de pequenas quantidades de água, cujas gotas permitiriam produzir sons mais delicados como o de uma gota ao cair em uma superfície. Ao ouvir sua interpretação, ocorreu-me o pensamento de que, de certa forma, os *Frascos de Vida* também funcionavam dessa forma, já que originalmente são estruturas para um medicamento que atua no controle hídrico do corpo.

Se Lilian não tivesse se relacionado com a obra a partir de seu repertório e contexto de mundo, talvez não tivesse sido alcançada por mim essa possibilidade de narrativa sobre essa obra, assim como se não tivesse sido compartilhado o olhar sobre a aproximação do remédio com questões ambientais. Outras leituras foram feitas a partir da prática com as obras *Ressonância Imaginética* e *Administração do Ponto*, possibilitando também a ampliação de seus significados, de modo que seja evidenciado o diálogo com Duchamp, ao considerar que o público atua no ato criador por sua relação com a obra, compondo-a por meio de sua interpretação, o que, nessa linha de pensar, possamos considerar até uma transferência, que de público, o público passa também a ser criador.

Dialogando com Lygia Clark



Novamente as linhas aparecem, envolvem, enrolam, embaraçam e emaranham. Tomam tudo quanto é parte da imagem, tomam tudo quanto é parte do ser. As linhas saem das bocas como se fossem falas. As linhas envolvem as pessoas como se fossem palavras. Vão de uma boca a um braço ou de uma boca a uma mão. Aos poucos, elas, as linhas, vão se sobrepondo à subjetividade que vai se colocando cada vez mais embaixo. Cada vez mais abaixo das palavras. O sujeito é coberto pelas palavras. O sujeito é escondido sob as palavras. Quanto mais linhas são tiradas das bocas, quanto mais babas o encobrem, mais é transformado em outra coisa: em algo que não era antes.



Do sentido de criar relações, inicia-se mais um diálogo, dessa vez com o trabalho de Lygia Clark (1920 - 1988), artista brasileira que possibilitou ressignificar os caminhos da arte nacional e internacionalmente, navegando entre a produção moderna, concreta e explorando as possibilidades de ruptura com caminhos vigentes, explorando a participação do público e a relação entre arte e experiência sensorial. Assim, o sentido deste diálogo se constrói ao comparar suas proposições de experiências artísticas com grupos de pessoas, de modo que estivessem imersas em uma prática.

Durante o início de meu repertório acadêmico, não busquei intencionalmente construir fortes relações com os trabalhos de Lygia Clark, apesar de sempre ouvir falar muito da artista. A ideia de interação ou participação em obras de arte não era algo que imaginava em minha produção durante o início de minha graduação em Artes Visuais. Imagens de seus trabalhos eram trazidas frequentemente em aulas, somadas aos trabalhos de Hélio Oiticica. Tão trazidas que, sem que eu percebesse, integrariam minha produção.

Aos poucos, seus conceitos sobre objetos relacionais e arte participativa possibilitaram diálogos e identificação com o que eu intencionava produzir e pensava como um modo de fazer arte. Uma arte que conversa com o outro ou até, que só existe por meio do outro. No texto “Nós recusamos...”, escrito em 1966, a artista apresenta ideias que afirma serem o seu pensamento para o fazer arte naquele momento:

Pertenço a um terceiro grupo, que tenta provocar a participação do público. Essa participação transforma totalmente o sentido da arte como o entendíamos até então. Isso porque: recusamos o espaço representativo e a obra como contemplação passiva, recusamos todo mito exterior ao homem; recusamos a obra de arte como tal e damos mais ênfase ao ato de realizar a proposição; (...) Propomos o tempo mesmo ato como campo de experiência. (...) recusamos o artista que pretenda transmitir através de seu objeto uma comunicação integral de sua mensagem, sem a participação do espectador (Clark, 1966).

De tal forma que as propostas artísticas fossem pensadas como fundamentalmente baseadas na interação com materiais e objetos. Com essas propostas, interpreto, desloca-se, mais uma vez, a relação com a obra de arte, além da relação com o artista, que passa a atuar também como mediador de relações: mediador entre proposta artística, pessoa participante, obra de arte e interpretações.

É nesse contexto que Lygia Clark propõe o conceito de objeto relacional, produzindo obras que se viabilizassem por meio da experiência com objetos selecionados ou criados por ela mesma, considerando que “O *objeto relacional* não tem especificidade em si. Como seu próprio nome indica, é na relação estabelecida com a fantasia do sujeito que ele se define” (Clark, 1978, p.1), realocando a figura da artista para a de proponente de experiências. Nesse sentido, passei a admirar essa ideia de que artistas podem ser proponentes de experiências, de imaginar que podemos criar espaços no dia a dia para a produção de memórias, despertar da criação e, de certa forma, conexão com algo que é anestesiado pelo cotidiano de muitas pessoas.

Dentre as experiências artísticas que realizei, em uma oficina propus que os participantes se relacionassem por meio de objetos: frascos de remédio, papéis de ponto, grampos coloridos, linhas e fios diversos, sugeri que compusessem no espaço por meio daqueles objetos, que se relacionassem com eles e assim criassem a partir de sua imaginação.

Naquela oficina, integrante da programação do II Congresso OPAE em 2023, destacaram-se os relatos de pessoas que demonstraram a percepção de que, apesar de artistas, ao atuarem cotidianamente como docentes na educação formal, afastaram-se do fazer artístico, deixaram de praticar arte, afastaram-se do que lhes era intrínseco, devido à rotina burocrática de trabalho, o que me remete a criar um possível diálogo também com a obra *Administração do Ponto*, que se propõe ao fazer artístico relacionado justamente à burocracia do trabalho, descrita no Caderno 2, em “2.1 Contando minhas histórias, meus acontecimentos, minhas motivações”.

Em retomada aos objetos, Clark os utilizará também para propostas terapêuticas, identificando que suas interações com indivíduos possuem essa potencialidade. No entanto, não buscando a potencialidade terapêutica na proposta dessa pesquisa, ao falar sobre os “Objetos relacionais”, considero o que Lygia Clark aborda ao escrever que:

O mesmo objeto pode expressar significados diferentes para diferentes sujeitos ou para um mesmo sujeito em diferentes momentos. Ele é alvo da carga afetiva agressiva e passional do sujeito, na medida em que o sujeito lhe empresta significado, perdendo a condição de simples objeto para impregnado ser vivido como parte viva do sujeito. (Clark, 1978, p.1).

Essa potencialidade de “impregnado ser vivido” que pode despertar a partir do contato uma obra de arte, possibilita que o sujeito dê a ela significados que integrarão sua gama semântica, assim como proposto por Duchamp, em que sujeito passa a ser criador. A partir de sua leitura, experiência e relação, o sujeito significa a obra e a recria, de tais modos como aconteceu com as propostas artísticas *Frascos de Vida*, *Ressonância Imaginética* e *Administração do Ponto*, descritas no Caderno 2, reimaginadas e recriadas por outros sujeitos

Ao pensar em suas obras, duas captaram mais a minha atenção: *Bichos*, 1960, e *Baba Antropofágica*, 1973. Em *Bichos* pude perceber a possibilidade de criação mutável, que possibilita se alterar com a ação do outro, percebem-se as possibilidades de criar algo que não precisa ser imutável, algo que pode se alterar e ser alterado pela ação do outro. Uma arte que se faz pela ação do outro e, só assim, torna-se única a cada olhar e sujeito que a integram. Uma obra de arte que se propõe por meio da aproximação e da participação. Em visita à exposição “Lygia Clark: Projeto para um planeta” na Pinacoteca do Estado de São Paulo, em junho de 2024, pude interagir com réplicas da obra *Bichos*, feitas para serem tocadas pelos visitantes, experiência que me confirmou a ideia da possibilidade de disponibilização do objeto artístico, ações exploradas artisticamente por Lygia Clark e por outros artistas, criando meios para a interação e construção do sujeito que entra em contato com esta obra.



fig.49

Em *Baba Antropofágica*, a relação da linha com a boca, a imagem de algo que sai de dentro si e vai para a superfície do outro, imagino como a relação com a fala, base do pensamento desta pesquisa, uma linha que envolve e que cria. Num exercício de invenção, ao escolher as fotografias sobre a obra *Baba Antropofágica* de Lygia Clark, comparo-a com a *Cartografia de Afetos*, afinal, ambas são compostas por linhas e pessoas, no entanto, ao propor que a linha saia da boca de seus participantes, Clark os conecta não só por meio da linha, mas por meio de algo que vem de dentro de cada ser, materialmente, a saliva, poeticamente, a essência. Se comparado com o fazer da *Cartografia de Afetos*, as linhas que ligam os sujeitos também atuam a partir de algo que vem de dentro, os afetos, que, ao serem compartilhados, contribuem para a construção de uma imagem cartográfica de encontros entre pessoas.

Quanto mais se expõem, e, se essa exposição vier a ser por meio da fala, quanto mais falarem, mais linhas estarão a envolver aqueles sujeitos. Mais envoltos de palavras e afetos estarão aqueles sujeitos. Bastasse então apenas a refletir, estariam a compartilhar e a expressar, mas também estariam a dominar (o discurso), sobrepondo-se uns aos outros?

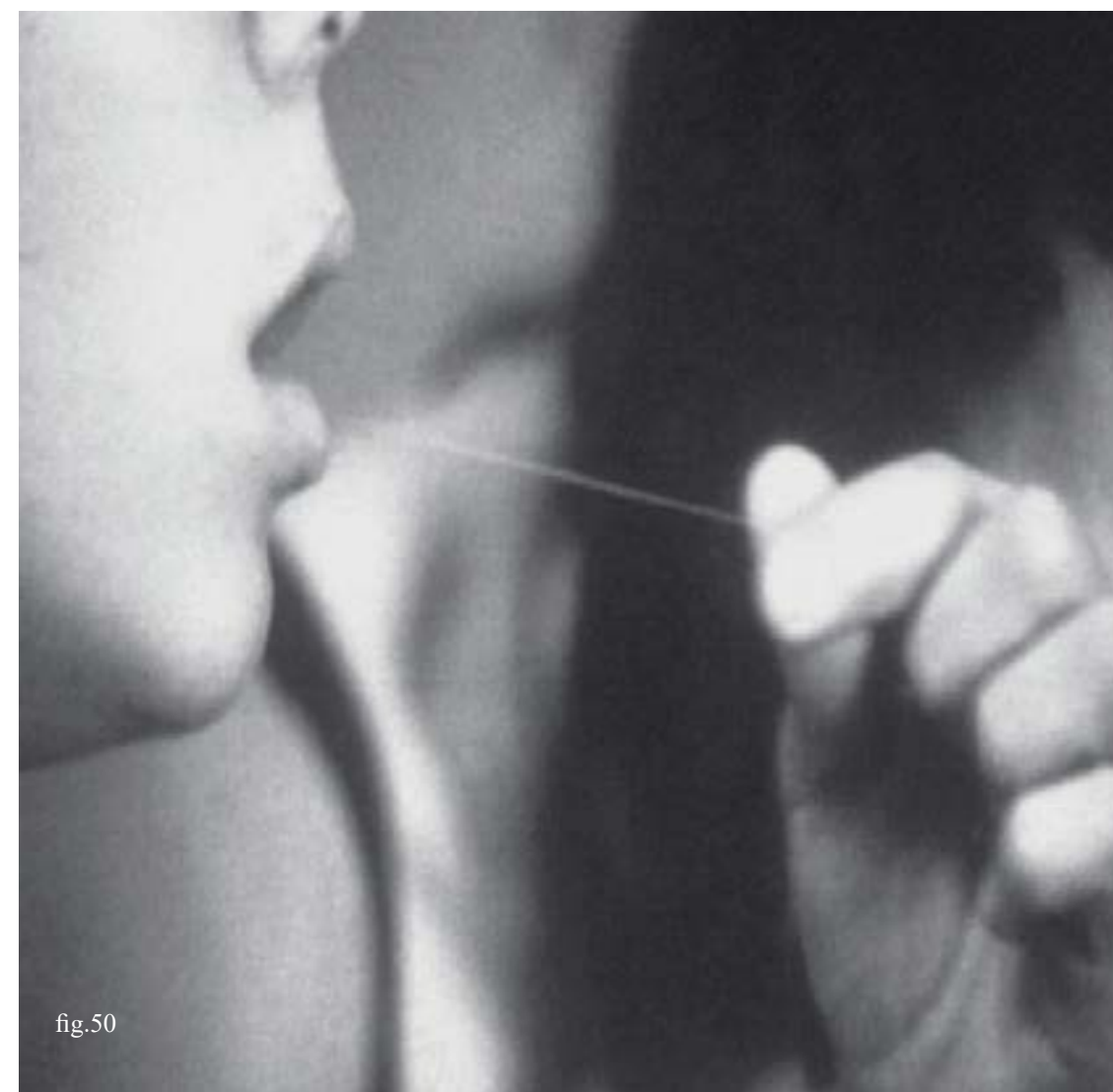


fig.50

Dialogando com Marina Abramovic



fig.51



fig.52

Quando assisto aos vídeos da performance³ “The artist is present”, 2009, de Marina Abramovic, penso na potencialidade do olhar. Imagino-me olhando para outras pessoas e recordo que durante um bom tempo de minha vida tive dificuldades em olhar nos olhos das pessoas, recordo que ainda tenho, em alguns momentos, dificuldades de olhar nos olhos das pessoas. Quando tento exercitar meu olhar a outro olhar, parece-me que certa inquietude conduz-me ao desvio, e, então, desvio do olhar. Pergunto-me o porquê dessa aversão ao olhar profundo. Algumas vezes penso que seja pela ideia de leitura da alma, como se os olhos fossem uma porta entreaberta que se coloca entre o exterior e o interior.

Nas vezes em que penso em persistir o olhar, como num jogo, coloco-me a olhar continuamente nos olhos da outra pessoa, como numa brincadeira que, ao invés de perder quem piscar primeiro, perde quem desvia primeiro o olhar. O que me parece é que, ao olhar, olhar profundamente permite desvendar um mar de pensamentos e afetos não ditos, não sempre percebidos, mas que são derramados ao serem compartilhados num verdadeiro olhar. E talvez por isso o desvio, pelo receio de desvendar-se a si, de deixar-se invadir pelos afetos que inundam a expressão e pelo medo de fazer-se vulnerável em afetos ao outro que nos olha.

Marina Abramovic, nascida em 1946, na Sérvia, é uma artista conhecida por desafiar os limites físicos e psicológicos do corpo e da mente. Em suas performances propõe-se a realizar com seu próprio corpo, ações que se relacionam diretamente com o público, como a performance *Rhythm 0* (1974), em que se dispôs a ficar imóvel por seis horas, permitindo que o público fizesse o que quisesse com seu corpo. Durante a performance, havia uma mesa com diversos objetos, incluindo uma rosa, mel, uma faca e até uma arma carregada, objetos que poderiam ser

³ Um trecho da performance pode ser assistido pelo link: <https://www.youtube.com/watch?v=xlf68X-2qEpM>, em que Marina se reencontra com seu Ulay, ex companheiro de vida e de performances. Também é possível ter um panorama da ação a partir dos registros disponibilizados pelo Marina Abramović Institute, disponíveis em: <https://vimeo.com/72711715>

usados durante a interação com a artista. Em relato⁴ presente no acervo digital do Museum of Modern Art (MoMA), Marina conta que no começo as pessoas brincavam com ela, no entanto, no decorrer da performance as ações tornaram-se cada vez mais agressivas a ponto de cortarem suas roupas, fazerem cortes em seu corpo com uma faca e de colocarem o revólver em sua cabeça. Tais ações conduzem a refletir sobre como o comportamento humano pode transformar-se diante da vulnerabilidade extrema do outro.

Com isso, mais uma vez com uma prática de reflexão sobre a vulnerabilidade, ao realizar a performance “The artist is present”, 2009 no MoMA em Nova York, Marina Abramovic colocou-se à disposição do olhar do público durante mais de 700 horas, numa instalação que continha duas cadeiras diametralmente opostas e uma mesa no centro. Fez-se presente dia a dia para receber por meio do olhar pessoas que estariam dispostas a experimentar aquela partilha com ela. A artista fazia-se presente apenas com o olhar, sem manifestar uma única palavra, colocava-se a olhar a outra pessoa que se sentava à sua frente pelo tempo em que a pessoa desejasse ficar. Filas e filas formaram-se com pessoas que buscavam olhar nos olhos da artista, emocionar-se ou não, talvez, desafiar com resistência o desvio do olhar ou colocar-se numa situação de vulnerabilidade, ao mínimo, interpreto, ao buscarem serem notadas por alguém.

Em artigo, Matteo Bonfitto descreve sua experiência ao participar da performance “The artist is present” e escreve que, apesar de ter sido realizada num ambiente de galeria, com pessoas, iluminação e sons típicos de espaços museais muito movimentados, pôde perceber a potência da presença no olhar, ao relatar que:

O contato com os seus olhos gera, com o passar do tempo, uma espécie de afunilamento do espaço e uma diluição do tempo cronológico. Seus olhos já não são mais seus olhos, são caminhos, portais que permitem o acesso não mais a imagens ou falas, mas a qualidades. Ao mesmo tempo, as sonoridades produzidas pelo ambiente vão se tornando cada vez mais distantes, até se transformarem em uma frequência quase contínua. (Bonfitto, 2014, p. 91).

O que nos leva a imaginar a consequência do olhar contínuo ou profundo, a possibilidade de uma conexão tão focada que possibilita o desconsiderar dos outros sentidos.

Durante algumas vezes em que realizei a prática artística da Cartografia de Afetos, perdi-me no tempo, focalizei no espaço, no desviar da linha e no tramar de novos rizomas da cartografia. Meu foco esteve direcionado à escuta, à atenção ao que o outro compartilhava, mesmo que fosse por fala, gesto ou performance, de tal modo que nem sempre pude articular todos os detalhes que pretendia, como registrar as falas sonoramente, produzir fotografias. A atenção estava voltada à partilha e à realização da prática e, por isso, fotografar, por exemplo, tornaria-se um desvio da prática, um desvio do olhar, pois para a realização da Cartografia de Afetos é necessário estar de corpo-dentro, corpo-inteiro, corpo-escuta, corpo-aural.

4 O relato original de Marina Abramovic em inglês pode ser acessado em: <https://www.moma.org/audio/playlist/243/3118>

Assim sendo, esta performance de Marina Abramovic foi escolhida para dialogar com a prática da Cartografia de Afetos, uma vez que ambas acontecem por meio do performar entre olhar, escuta e corpo. A Cartografia de Afetos depende da presença para existir. A performance *The artist is present* também depende da presença para existir. Sem as pessoas presentes, sem a manifestação de afetos, não haverá o distribuir da linha, não haverá a distribuição do olhar, não haverá produção de Cartografia de Afetos, não haverá a performance.

Dessa forma, ao pensar sobre a ação de Marina, imagino-me também performando ao levar a linha de barbante a cada pessoa que se manifesta, busco colocar-me numa postura de escuta, busco fazer-me presente por meio do olhar, da atenção ao que os sujeitos participantes querem compartilhar com o grupo e, assim, por meio da linha, da escuta e do olhar, criamos experiências, despertamos afetos, envolvemos corpos e criamos cartografias.

Dialogando com Stela Barbieri



Recolhe, organiza, move, guarda. Cai, quebra. Um grito. A linha está sendo enrolada no carretel gigante. Vem uma criança. Leva a linha de uma ponta a outra da exposição. A linha está sendo enrolada novamente no carretel gigante. Uma senhora para e pergunta sobre a planta que está morrendo no vaso. A linha continua sendo enrolada no carretel gigante. Um jovem começa a distribuir sementes pela mesa. Uma criança chega, pega a linha do carretel e a envolve na cadeira de balanço. O jovem pega as sementes vermelhas e as coloca no funil, distribuí-las desordenadamente no chão não parecia ser sua intenção, produzindo sons que em quase nada se destoam do som da Avenida Paulista. A linha volta a ser enrolada no carretel gigante. Chega uma mãe e seu bebê. Ela pega o leque e abana a si e ao filho, que senta no chão e rola o carretel para o outro lado da exposição.

Quando trago a referência de Stela Barbieri, artista brasileira, autora, educadora e contadora de histórias, tenho em mente duas obras com que pude conviver e criar diariamente durante alguns meses. As obras são: *Máquina de Paisagens* e *Banho de Canto* (2017), que integravam a exposição chamada "CRIA_experiências de invenção", com curadoria de Marconi Drummond, realizada no Centro Cultural Fiesp em 2022-2023. Com isso, meu olhar para o trabalho da artista se dá com certa intimidade de arte educadora que atuava na mediação e manutenção contínua dos trabalhos.

Enquanto eu estava no espaço da exposição do Centro Cultural Fiesp, tinha a respon-

sabilidade de zelar pelas obras, mas zelar de tal forma que fosse possível construir relações que me despertavam diversos sentimentos, desde carinho e familiaridade, até repulsa, medo e raiva. Foi atuando com o trabalho de Barbieri que aprendi sobre as possibilidades de interação com obras participativas. Foi a primeira exposição em que pude presenciar uma real interação física das pessoas com as obras de arte, ao mesmo tempo em que foi a primeira exposição em que tive que aprender a lidar com a linha tênue entre fazer e destruir arte.

Como reagiria ao entrar em uma galeria com paredes brancas, luzes frias e obras de arte? Como saber se é possível tocar ou não nas obras? E se possível tocar, qual o limite do toque? Qual o limite da interação? Durante essa experiência na exposição, em que obras se propunham à participação por meio do toque, pude reparar nas nuances que existem entre os limites da interação, afinal, não havia sinalização de que as obras poderiam ser tocadas, caberia, ao ver da curadoria e da instituição, aos educadores da exposição, portanto, mediar essa relação, levando a nós, mediadores da exposição, a um lugar de apuração de tempero, de tentativa de compreensão dos limites de relações que as pessoas poderiam desenvolver com a obra.

A questão é que, por inexperiência de atuação anterior em exposições como a "CRIA_ experiências de invenção", descobrimos as possibilidades conforme elas aconteciam, a ponto de vermos obras diariamente danificadas de formas que não prevíamos, como aconteceu com a obra *Banho de Canto* (2017), que propõe um banho sonoro, composto por vozes e sonoridades. Durante uma interação, um visitante tocou uma bacia de metal integrante da obra com uma baqueta de tal forma que interferiu em seu formato, deformando-na completamente de um modo que não era desejado pela artista. Lembro que, quando vimos a ação, interferimos e mediamos recomendando que o visitante não destruísse o objeto, no entanto a ação já havia sido realizada.



Esse acontecimento trouxe-me algumas reflexões que repercutiram em minha prática como artista, por exemplo, até que ponto existe a liberdade de criação? Quando um artista

coloca em exposição uma obra que pede uma interação tátil, deve delineá-la com instruções? Limitar a interação? Ou deve desapegar-se do objeto?

Algo parecido aconteceu quando propus a ação com os *Frascos de Vida* em uma prática realizada na disciplina Artecompostagem'23⁵, oferecida pelo programa de pós-graduação em artes da Unesp, em julho de 2023. Ao propor que explorássemos sonoramente os objetos, fui levada a lidar com essa tentativa de compreensão dos limites das relações que as pessoas poderiam desenvolver com a obra, pois as pessoas jogavam os frascos de um lado para o outro, para cima e para baixo, até que um quebrou, pois são de vidro e, apesar de não ter sido um problema a meu ver, na quebra do objeto modificou a nossa percepção e relação com a obra.

Na obra *Máquina de Paisagens* havia diversos elementos para criação, a proposta da artista era que os usássemos para criar paisagens, desse modo, a mesa dispunha de sementes, linhas grossas, linhas finas, folhas e galhos secos, folhas vivas, plantas em vasos com terra, potes de cerâmica, bastões, carretéis, placas de acrílico com desenhos, funis, buchas, escovas, leques, além de outros materiais de que não me recordo nessa escrita, mas que demonstram as possibilidades de criação a partir de objetos cotidianos que, quando colocados em um espaço de arte ou que se propõe a fazer arte, são revisualizados e ressignificados, de modo a fazerem-se arte também.



A obra transformava-se a cada dia, pois cada pessoa que se relacionava com ela, a transformava em algo diferente. Cada sujeito que passava e que a tocava, tornava a *Máquina de Paisagens* em algo que ainda não havia sido antes. Eu, enquanto a observava e a zelava diariamente, apesar de não perceber no cotidiano de trabalho na exposição, pude registrar e me trans-

5 O relato da prática que aconteceu na disciplina Artecompostagem'23 pode ser lido com maiores detalhes no Caderno "Relatos e Registros, compondo cartografias", integrante do Amontoado: O que fica!

formar com ela também. Passei a propor que as pessoas criassem comigo a partir de objetos e comecei compreender melhor as possibilidades de criação que podem surgir a partir do contato entre sujeito e material, num exercício de significação do que se produz, afinal “Nessa busca de ordenações e de significados reside a profunda motivação humana de criar.” (Ostrower, 2014, p. 9).

Com isso, durante as práticas que propus, criamos com frascos de remédio, com papéis de ponto, linhas de bordado, retalhos de jeans e placas de isopor, como aconteceu na oficina realizada no II Congresso OP AE⁶, em 2023. Nesta proposta, houve a criação de paisagens a partir dos objetos expostos em uma mesa, em que os participantes foram convidados a escolher, posicionar e criar com os objetos conforme sua proposta artística - o relato deste evento pode ser lido mais detalhadamente no ensaio “Linhas, linhas e linhas: o acontecimento no II Congresso OP AE” no Caderno "Relatos e Registros, compondo cartografias", integrante do *Amontoado: O que fica!*



fig.58

Desse modo, ao buscar dialogar com Stela Barbieri, proponho-me a refletir sobre os modos de se criarem relações com as obras, de pensar na potencialidade de criação que se inicia de um ato menor, de coletar uma semente, de guardar um vidro de remédio, e que se amplia conforme a ação do sujeito, que passa a o imaginar ou a vê-lo como outro algo, transformando tais objetos em algo que não eram antes, ou seja, a partir da proposição de que “A obra de arte deve exigir uma participação imediata do espectador e ele, espectador, deve ser jogado dentro dela.” (Clark, 1957, p.3).

⁶ O relato da prática artística que aconteceu no II Congresso OP AE pode ser lido com maiores detalhes no Caderno “Relatos e Registros, compondo cartografias”, integrante do *Amontoado: O que fica!*



fig. 59

Dialogando com Rosana Paulino

Ao observar os patuás produzidos por Rosana Paulino na obra “Parede da Memória, 1994/2015” imagino que sejam como almofadas pequenas, leio-os como almofadinhas que carregam em seu interior histórias. Apesar de as fotos tornarem-se objetos de arte, exercito imaginar as pessoas que viveram para que elas existissem. A cada rosto presente em uma delas, imagino que haja muitas histórias a serem contadas, que imensidões de palavras tenham saído de suas bocas. Imagino que tenham vivido as mais diversas experiências, que tenham sido atravessadas por diferentes afetos, compartilhando diferentes memórias. A imensidão da parede parece querer comunicar algo, os olhos dessas pessoas impõem alguma potência presença, o anonimato, daqueles que observo, possibilitam que eu imagine suas histórias, possibilitam que eu me torne íntima de suas histórias, pois posso inventá-las. Encaro-as de cabeça erguida, talvez a gente tenha um algo em comum.

Ao considerar Rosana Paulino, artista visual, educadora e pesquisadora brasileira, que produz obras relacionadas ao âmbito ocupado pela mulher negra e pelo seu corpo na sociedade, ao trazer em seus trabalhos reflexões sobre a escravidão, também traz reflexões sobre a memória. E por meio da memória também busco dialogar com Rosana ao considerar o título da série “Diário da Doença”⁷, 1999, produzido após uma viagem em que descobriu, poucos dias antes de viajar, que estava com um mioma no útero, conforme relato da artista em seu blog.

Olhando para registros da obra, é possível reparar no exercício de produção e reprodução da imagem como forma de compreender o que acontecia dentro de si, pelo menos assim interpreto, pois a quantidade de dez ilustrações apresentadas, que integram a série foi produzida como reflexo do ano em que conviveu com a doença dentro de seu corpo, na Inglaterra, retirando-a apenas ao retornar ao Brasil.



fig. 60

⁷ Os registros visuais e escritos feitos pela artista podem ser acessado em seu blog, disponível em: <https://rosanapaulino.blogspot.com/2011/02/>



fig. 61

A partir da leitura desse relato, recordo da necessidade que tive em produzir obras enquanto vivia meus processos médicos. Quando se possui algo que cresce dentro de você, que não é romanticamente algo amável, teme-se em que se possa transformar. Passa a ter uma companhia contínua e intensa, que também vai, volta e retorna de sua memória. Enquanto convivi com os tumores benignos no meu ouvido esquerdo, conforme relatado no Caderno 2 "Prática e criação artística: histórias do fazer", não conseguia ficar muito tempo sem pensar sobre suas

presenças, parecia que havia dentro de mim uma granada que a qualquer momento iria explodir. O que me restava, enquanto aguardava as intervenções cirúrgicas, era ocupar-me com a produção artística, ressignificar o que me afetava imensamente.

Desta experiência narrada surgiu a obra *Anatomia de ouvido esquerdo*, 2021, entregue de presente ao médico que me permitiu estar aqui para escrever esta pesquisa. Por meio da linha, tentei rearranjar o que se desarranjava dentro de mim.



fig. 62

Ao produzi-la, recordo que ansiava entender cientificamente melhor o que havia dentro de mim, buscando, por meio do bordado, colocar para fora de mim o que imaginava haver dentro, assim também interpreto que tenha feito Paulino ao lidar com seu processo, ao escrever: “Estive um ano fora, sob tensão, e quando cheguei fui operada às pressas. Acho que como forma de alívio fiz a tal série.”⁸.

Ao ler suas obras, observa-se que há muito de dentro, de memórias e histórias marcadas pelo gênero e pela cor, a artista externaliza de forma visual o que a integra, seu corpo e sua memória de mulher negra. Ao colocar seus trabalhos à disposição para que o mundo veja, compartilha sua ideia de significação com outras pessoas, que criarão para tais obras seus próprios significados.

Desse modo, ao observar os trabalhos de Rosana Paulino, permito-me agir como mulher negra que os percebe e também os interpreta conforme minha leitura de mundo, composta pelas experiências que vivi. De tal modo que me permito comparar e compreender o processo que há em sua produção de pequenos objetos que compõem uma série, como se houvesse uma necessidade de reprodução do menor para o maior, ao compreender a possibilidade da visualidade de seu trabalho como uma forma de impactar por meio da produção, da reprodução e da repetição.

Desde que me lembro, admiro os trabalhos de Rosana Paulino, quando os observo, sinto algo que não consigo explicar no sentido prático, sonoro ou escrito, talvez apenas no visual. De sua primeira obra que conheci, lembro de me sentir extremamente contemplada, uma imensidão de *coisinhas*, eu pensei, como seria possível reunir tantas assim, numa parede? A obra “Parede da Memória” de Rosana Paulino, produzida entre os anos de 1994 e 2015 reúne 1300 pequenas almofadas em tecidos com fotografias gravadas e bordadas, demonstrando uma imensidão de coisas que não poderiam mesmo ser ditas. Conforme relato da artista em vídeo disponibilizado no *Youtube*, o trabalho é composto por 11 fotografias de representantes de sua família, que são reproduzidas e reorganizadas como em um jogo da memória.



fig. 63

⁸ O relato da artista pode ser lido em seu blog pessoal, em que constam também algumas de suas obras, podendo ser acessado pelo link: <https://rosanapaulino.blogspot.com/2011/02/>

A impressão de imensidão proposta pela quantidade, evidentemente contemplaria o que eu pretendia produzir. Paulino traz em sua obra a ideia de multidão, de impacto pela quantidade, relata que ao considerar a quantidade de rostos reproduzidos “que você ignora uma dessas pessoas na multidão, mas você não ignora 1300 pares de olhos em cima de você.” (Paulino, 2020, 04:42–05:00). Reflexão que conduz a alguns questionamentos sobre a imagem e suas potências: Como dizer sem precisar falar? Como a imagem pode ser capaz de comunicar por meio do impacto?

Por meio desse impacto, trazido pela quantidade numerosa, também busquei criar, por exemplo, a partir dos *Frascos de Vida*, vidros de remédio acumulados desde 2018, ou a partir de Administração do Ponto, registros de ponto guardados desde 2022, também descritos no Caderno 2 - "Prática e criação artística: histórias do fazer", de modo a demonstrar pela quantidade acumulada alguma presença que é possível de ser produzida pelo som, pela quantidade e pela repetição. O objeto, um patuá, um vidro de remédio, um papel de ponto, nada mais são do que objetos que, ao serem lidos e propostos artisticamente, tornam-se muito mais que complexos a partir da subjetivação e interpretação humana.

Ao final deste caderno, proponho que, caso tenham surgido ramificações durante sua leitura, que sejam compartilhadas, contribuindo para a não estratificação dos rizomas, claro, se esta for a vontade de quem lê este trabalho. Proponho que possam ser escritos outros ensaios, que possam ser criados outros diálogos. Que possam ser trazidas outras referências de artistas, que sejam propostas outras reflexões. Desses anseios, deixo disponível o espaço de uma cartografia online que pode abraçar estes materiais. Caso seja de seu interesse criar, proponho que seja feito por meio do link ou Qr Code abaixo:

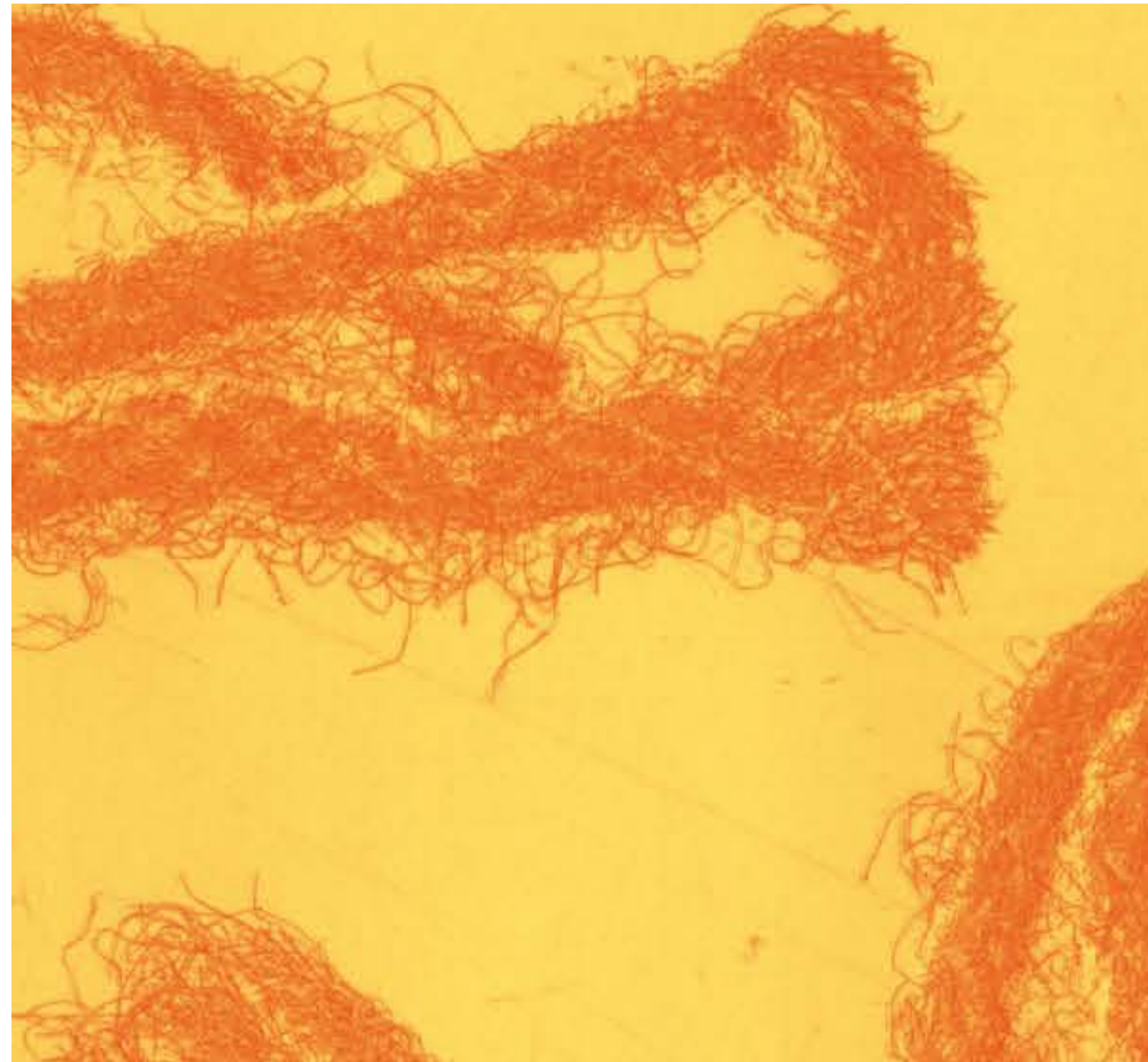
<https://padlet.com/tacustodio/cartografia-de-afetos-partilha-de-impress-es-3pql2jrnpa9domhk>



Amentoador

O que fica!

REMEDIAR O QUE SE FAZ MEDIADO



Caderno 3

Sumário do Caderno 3:
Remediar o que se faz mediado

3. Entrelaço três ou ao remediar	5
3.1 Ao temer o silêncio	7
3.2 O desenrolar do barbante	12
3.3 Uma escuta atenciosa: A Cartografia de Afetos na Mediação	17

3. Entrelaço três ou ao remediar

Virei-me para meu amigo; eu queria quebrar o silêncio que começava a pesar sobre mim.
“Por que não conversamos um pouco?”, sugeri. - “Estamos conversando”, respondeu meu amigo, tocando de leve o meu ombro.
“Estamos conversando, mas com o silêncio, a língua dos anjos”.
Então, de repente, ele pareceu ficar zangado.
“O que você espera que digamos? Que isso é bonito, que nossos corações criaram asas e querem voar, que estamos caminhando por uma estrada que leva ao Paraíso? Palavras, palavras, palavras. Fique quieto!” (Schafer, 1992, p.117).

Seria demasiadamente prático que eu começasse esse capítulo falando sobre mediação, afinal, o movimento dessa pesquisa conduz a isso: forma de abordar arte, modo de mediar arte e, no entanto, anseio pelo início do qual esse tema foi despertado em mim: o silêncio. Ao refletir sobre a ideia do que disse John Cage, “O silêncio não existe. Sempre está acontecendo alguma coisa que produz som.”, gosto de pensar que apesar de não existir o silêncio, como uma ausência absoluta de som, e assim como existe o som, também existe a ideia de silêncio.

Fosse o silêncio uma postura, uma forma de estar no mundo, de encará-lo ou de fugir dele e de si, ainda seria a existência de algum silêncio. Schafer, em seu capítulo “A respeito do silêncio”, fala sobre a possibilidade deste como busca de tranquilidade, numa tentativa de descansar os ouvidos e a mente. Entretanto, nesse mesmo capítulo, o autor aponta a angustiante sensação ao nos depararmos com a possibilidade de vivenciá-lo. É o que descreve ao narrar a experiência de J. Cage ao adentrar em uma câmara anecoica, uma sala à prova de som, “Fala-se e o som parece despencar dos lábios para o chão. Os ouvidos se apuram para colher evidências de que há vida no mundo.”(Schafer, 1992, p.118).

Essa sensação, que leio como a de angústia, percebo que é recorrente em muitas pessoas das quais observo e me atento, eu mesma já a senti e ainda a sinto ao me deparar com a expectativa de retorno verbal sobre algo que propus, disse ou perguntei. Já observei a angústia que algumas pessoas sentem ao ficarem sozinhas e em silêncio, meu avô, por exemplo, quando não estava na companhia das plantas, logo colocava-se a conversar com a primeira pessoa que lhe sentasse ao lado e, quando não houvesse alguém, logo estaria ao som do rádio ou da televisão.

Nesse sentido, o que busco é o pensamento sobre a necessidade, que percebo termos, de preencher o silêncio com palavras, como se o silêncio fosse algo vazio. Como se o silêncio fosse a ausência e o som a presença, como se em qualquer contato entre seres humanos, fosse necessário manter o verbo presente, para que a relação seja feita, para que se concretize em som. Ao mesmo tempo, ao trabalhar com a ideia de silêncio, compreendo que possa representar outras coisas, não necessariamente ausentes, ao contrário, presenças que se colocam por meio da escuta. Escuta pensada no sentido de apreender algo sonoramente, por meio do pensamento, como propõe Pierre Schaeffer, diferenciando-se do ouvir, ação sobre a qual não temos total

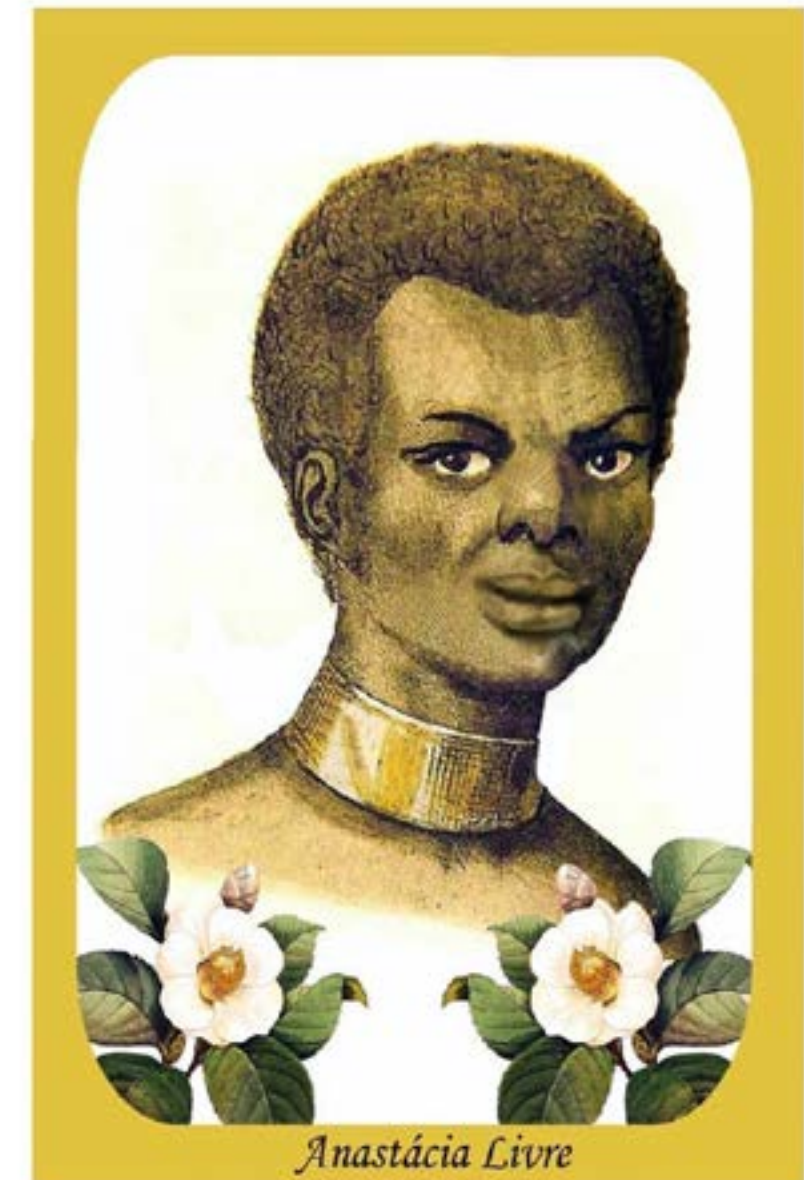


fig. 64

controle, uma vez que o som invade nossos ouvidos.

Nessa mesma trama sobre a ideia de silêncio, recordo-me do significado violento que carrega, ao consultar um dicionário online, encontro o sentido do silêncio como o de calar - impor silêncio, fazer cessar um som ou ruído. E que, ao refletir sobre esse sentido de calar, recordo histórias em que o silêncio foi imposto para pessoas realocadas como objetos, pessoas escravizadas, mulheres escravizadas, mulheres minimizadas e subestimadas.

A imagem de Anastácia vem à mente quando penso no silêncio violento, uma mulher negra escravizada e com a boca trancada por um objeto de tortura para que não falasse. No entanto, ao vê-la atualmente, também vejo a *Anastácia Livre* feita pelo artista visual carioca Yhuri Cruz, a mulher representada com a boca livre, visível e com um leve sorriso. A boca que não víamos nos livros de história, pela mediação do artista, torna-se concreta a nossos olhos, possibilitando que eu imagine Anastácia lendo esse ensaio, decidindo escolher entre falar e não falar. Essa Anastácia pode escolher entre falar e não falar. Sua voz livre poderia escolher o som e o silêncio, ela seria livre para escolher.

3.1 Ao temer o silêncio

A partir de minha experiência de atuação em visitas mediadas em exposições, recordo que no início o silêncio fazia-se assustador, principalmente, quando eu esperava uma resposta vinda do grupo. Esse foi o meu pensamento-sentimento quando comecei a atuar como mediadora cultural e arte educadora. Carregava comigo a expectativa de uma ação de mediação que receberia a contribuição sonora e verbal de quem me acompanhava naquele percurso de contato com obras de arte, por este receio, proporcionava minha contínua ação de preenchimento do silêncio com palavras, de modo a impedir que ele existisse.

Das primeiras mediações que fiz em exposições, apesar de conhecer a Abordagem Triangular, proposta por Ana Mae Barbosa, hoje considero que eu não compreendia como poderia colocá-la em prática numa exposição, não havia me aprofundado em uma formação relacionada a essa prática e não havia participado de tantos encontros formativos que dialogassem com essa possibilidade. Naquele momento, eu entendia a dificuldade que seria incluir os três pontos que a autora propõe: leitura da obra de arte, sua contextualização e prática artística em um intervalo de tempo de uma a uma hora e meia - tempo médio de duração de uma ação de mediação em exposições. Nesse sentido, não compreendia como possível a prática artística como recurso de mediação em uma exposição.

Uma possibilidade, hoje reflito, é que, naquele tempo, eu não pensava sobre a prática da mediação, nem em como essa ação poderia repercutir na relação das pessoas com os espaços que apresentam arte, nem mesmo em suas relações com outros momentos de encontro com a arte e artistas educadores. Naquele tempo, eu pensava basicamente sobre a informação que eu

poderia compartilhar com aquelas pessoas, preocupava-me em provar a mim e aos outros o que eu havia aprendido sobre aquela exposição.

O receio de me perguntarem algo que não saberia responder naquele contexto tirava-me o sono e o sossego. Cheguei a imaginar que poderia ter todas as respostas sobre um trabalho artístico. Eu me arriscava a entender que o papel da mediação era o de basicamente passar informação, como se as pessoas que me acompanhassem não tivessem a mínima ideia do que eu estivesse falando. Assim eu atuava: preenchia todo o espaço temporal da visita mediada com minhas palavras sobre as obras que eu havia planejado falar. Eu buscava conduzir as pessoas pelo percurso planejado, repetindo as mesmas informações a cada visita.

Hoje reconheço que eu atuava justamente em contrapartida ao que propõe Mirian Celeste Martins, ao escrever que:

Nesse sentido, o papel da mediação educativa no museu não é apresentar, mas propor questionamentos que levem à construção de conhecimentos sobre os sentidos propostos, ou seja, atuar para que a obra fale por si e para que o público a leia e crie conexões, relações e derivações de modo autônomo e crítico (Martins, p. 72, 2024).

De modo que não coubesse a mim a ação de despejar todas as informações que possuía sobre as obras e artistas, mas a ação de criar terreno fértil para possíveis agenciamentos de repertórios meus e dos participantes daquele encontro, trazendo as informações pertinentes em momentos que fizessem sentido para cada grupo, ao compreender que "A informação não é experiência. E mais, a informação não deixa lugar para a experiência, ela é quase o contrário da experiência, quase uma anti experiência" (Bondía, 2002, p. 21).

Neste contexto, considero que caberia a quem medeia relações com a arte, uma proposta que condiz com o que ressalta Donna Haraway, em seu texto sobre a ideia de "ficar com o problema", ao entender que: "Nossa tarefa é criar problemas, suscitar respostas potentes a eventos devastadores, e também acalmar águas turbulentas e reconstruir lugares tranquilos." (Haraway, 2023, p.9). De tal forma que possa ser construída uma mediação também por meio do ir e vir, em busca de produzir movimento, que seja uma ação por meio da pergunta, que seja por meio do olhar, em busca de produzir contato, que seja por meio de uma proposta de fazer algo que se relacione com a experiência que está sendo criada com a obra.

A mediação, nesse sentido, passaria a integrar a esfera do algo único, um acontecimento peculiar de cada encontro, assim como foi possível compreender o valor que há no ato de aprendermos conjuntamente, a partir de nossas leituras de mundo, conforme o dito por Paulo Freire (2002, p. 68), ao relatar que ninguém educa ninguém, ninguém educa a si mesmo, que nos educamos entre nós mesmos, mediatizados pelo mundo. Mediatizados pelas presenças e propostas que incentivem a fazermos-nos corpo dentro, corpo ativo e de experiência, não somente baseados na transmissão de informação, mas também na criação de problemas.

Em tentativas de emancipar-me do discurso centralizador, enquanto mediava, uma vez ou outra o percurso planejado era alterado por uma ou duas perguntas, porém logo era restabe-

lecido o meu planejamento inicial. O silêncio ainda me assustava nessas ações. Mesmo que eu fizesse perguntas às pessoas, havia muitos momentos sem devolutiva, momentos de silêncio e, por tão frequentes que se faziam esses momentos, o que antes me despertava uma necessidade urgente de romper com o silêncio, permitiu-me aprender a integrá-lo ao meu fazer.

Por meio da experiência, aprendi a conviver com o silêncio em minha prática como artista educadora e mediadora. Deixei de sentir o medo que ele me causava, quando percebi que eu também não precisava preenchê-lo. Deixei de entendê-lo como algo vazio, passei a vê-lo também como conteúdo. Gosto de pensar que o silêncio é como uma rede para o pensamento, é onde ele repousa, balança e brinca.

Passei a entender o que me ensinou bell hooks e a fortalecer o que diz sobre as práticas do aprender,

proponho que não necessariamente tenhamos de ouvir e conhecer tudo o que é dito, que não precisemos ‘dominar’ ou conquistar a narrativa como um todo, que possamos conhecer em fragmentos. Proponho que possamos aprender não só com os espaços de fala, mas também com os espaços silêncio; (hooks, 2013, p. 232),

e assim, compor com os conhecimentos que se apresentem não só por meio da fala ou do modo de ensinar de quem conduz a mediação, mas também pelas presenças, olhares, gestos, falas e modos de ensinar de outros sujeitos presentes nessas práticas. Foi a partir deste pensamento que pude mudar a minha postura como artista-educadora, alterando-a para a de alguém que também estaria disposta a ouvir e a aprender.

Por meio do fazer, da observação e da formação, pude aprender que podem existir diferentes modos de mediar uma exposição e não apenas a metodologia do discurso contínuo, baseado na apresentação de informações captadas sobre as obras e artistas. Pude aprender que, como mediadora, pode-se atuar no exercício criativo de produção de relações de sujeitos com as obras de arte propostas em uma exposição, permitindo-me compreender que ao temer o silêncio, devorei-o. Enchi minha prática de mediação com palavras, não respeitando os espaços de silêncio, não criando aberturas para as outras pessoas integrarem comigo a mediação.

Ana Mae Barbosa e Rejane Galvão Coutinho no livro *Mediação cultural é social* escrevem sobre práticas dos educadores em mediações e destacam metodologias que se prendem a roteiros ou à ideia de transmissão de conhecimento que foi adquirido durante a formação. Ana Mae escreve que “A análise dos processos de mediação usados na condução de visitas em muitas instituições mostra que algumas ainda se apegam a roteiros, direcionando o olhar do visitante somente para as obras sobre as quais os mediadores se preparam para falar” (Barbosa, 2009, p. 17).

Rejane Coutinho, também reforça essa ideia ao dizer que

A ‘mediação’ tradicionalmente exercida nesses espaços por meio de visitas guiadas tem uma concepção diretiva se pautando no discurso informativo construído em torno das obras, um discurso absorvido da erudição dos histo-

riadores, dos críticos e dos curadores. Esse modelo de mediação, se assim se pode qualificar tal ação, pressupõe um discurso unilateral e legitimador que afirma e confirma o lugar da obra e de seu autor - o artista - no mundo da arte (Coutinho, 2009, p. 172).

Isso reforça a possibilidade de que tal ação pode excluir ou afastar a participação ativa de sujeitos que acompanhem as ações, por meio do discurso informacional, pautado em conceitos e vocabulários específicos e rebuscados do campo da arte. As propostas, nesse contexto, existem como visitas guiadas, guiando o olhar do sujeito por meio do olhar dos guias, “que desconsideram uma possível autonomia de observação dos sujeitos que se veem diante das obras obrigados a seguir com o olhar as indicações” (Coutinho, 2009, p. 172).

Ao aprofundar-me sobre o tema, observando outras práticas de mediação e debruçando-me sobre a extensa produção acerca da temática da mediação cultural, foram percebidas diferentes formas de mediar e diferentes pessoas que estiveram por trás de estudar essas possibilidades, buscando transformar a relação das pessoas com a arte, com museus e com centros culturais. Mirian Celeste, no livro *Mediação Cultural: proposições, pesquisas e experiências estéticas com arte na contemporaneidade*, reúne páginas e páginas de referências que mostram a produção acerca do tema da mediação, demonstrando que não é uma área de estudo recente, muito menos uma área escassa de produções.

Percebe-se, por exemplo, ao buscar produções relacionadas à mediação na cidade de São Paulo, o vigor dos estudos e das atividades desenvolvidas pelo grupo Arteducação Produções (AEP), criado por Ana Amália Tavares Bastos Barbosa, reunindo educadores, artistas e formadores. O AEP atuou na formação continuada de educadores para a mediação de exposições no CCBB São Paulo, entre 2001 e 2008, de forma que suas ações,

foram concebidas para garantir que toda experiência dos visitantes nas exposições incluísse o fazer artístico articulado com o trabalho de mediação junto às obras, conforme orientado pela base teórica da Abordagem Triangular para o ensino da arte, sistematizada por Ana Mae Barbosa e publicada na década de 1990 [...] (Alencar, Nakashato, 2022, p.66).

Com isso, em suas ações haveria o exercício contínuo de trabalhar a leitura das obras, a contextualização e a prática artística em oficinas realizadas, muitas vezes, no próprio espaço da exposição, conforme relato de Gisele Ottoboni ao atuar como mediadora na exposição Pop Brasil. A arte popular e o popular na arte (2002):

Sentados abaixo do cajueiro de algodão, contávamos lendas da criação da humanidade, mitologias indígenas e causos da cultura popular brasileira e comparávamos o cajueiro com outras obras da exposição, como “A Criação Homem e Mulher” de Samico. Um recurso plástico que utilizávamos nesta mediação era a modelagem com plastilina azul. Trazíamos uma grande esfera azul de plastilina no centro da roda e cada participante subtraía um pedaço da massa. Durante a contação da lenda/mitologia, os participantes modelavam um personagem, uma forma representativa, uma síntese. Ao término desta atividade o centro da roda estava repleto de figuras das mais diversas inter-

pretações, e concluíamos a atividade com a apreciação da produção do grupo (Alencar, Nakashato, 2022, p. 160).

A partir do relato, percebe-se uma possibilidade de atuação da mediação em exposições, a de elaborar espaço e tempo para a criação, para a relação material com o que se vê, ouve ou sente, criando meio para que a experiência seja tornada experiência de fato, como ao que diz Dewey,

A experiência singular tem uma unidade que lhe confere seu nome - aquela refeição, aquela tempestade, aquele rompimento da amizade. A existência dessa unidade é constituída por uma qualidade ímpar que perpassa a experiência inteira, a despeito da variação das partes que a compõem. (Dewey, 2010, p. 112)

de modo que produzir esculturas de plastilina dentro de uma exposição possa ter sido uma experiência singular para ao menos um integrante do grupo que participava da mediação.

Frente a essa possibilidade, outras propostas também podem ser pensadas, o mediador também pode ser artista, criar e inventar formas que possibilitem às mediações serem singulares aos sujeitos participantes e à própria pessoa que medeia. Tais propostas não precisam ser sempre no sentido da criação de algo relacionado à visualidade ou à plasticidade da exposição, objetivando um produto, mas podem ser propostas que criem meios para o desenvolvimento de relações que vão além da proposta pela ideia da mediação por meio da informação.

Tais proposições não necessariamente precisam buscar a concretização do pensamento como conclusão de que o conhecimento esperado foi alcançado por aquele grupo. A proposta, neste sentido, não advém do pensamento de uma acepção capitalista, em que o conhecimento é entendido como produto, mas a partir da ideia que o conhecimento aconteça através da experiência, da razão ou da percepção. Como escreve Erin Manning:

Novos modos de valoração tornarão aparente a fenda na própria questão do que constitui conhecimento, fazendo sentir a parte de incognoscibilidade dentro do conhecer. Para atentar para a fenda de maneiras criativas e geradoras, devemos engajar não apenas o registro do conhecer consciente, mas também aquele do em-ato da intuição que toma como seu projeto a complexidade que é a mediação [middling] do evento em experiência (Manning, 2025, p. 30).

Nesse sentido, realoco a afirmação de que ao temer o silêncio, devorei-o, mas também incorporei-o. Integrei o silêncio à minha prática como mediadora, percebi que não preencher todo o espaço temporal da mediação com minhas palavras, possibilitaria a criação de experiências singulares, ampliando as possibilidades de experimentações de práticas artísticas e as formas de convidar as pessoas a se relacionarem com as obras de arte, com sua própria fala e com a escuta. Compreendi que, ao incorporar o silêncio em minha prática, ao permiti-lo existir em mediações que realizei, passei a possibilitar que a informação não fosse a base do contato que propunha com a arte, ao invés dela, passei a propor que fosse a experiência.

3.2 O desenrolar do barbante

Ao reparar em minha mudança de prática, comecei a observar a prática de outros mediadores. Professores em salas de aula, educadores em exposições. Acompanhei algumas mediações como público e coloquei-me no lugar de quem participa da experiência. Durante os anos de 2023 e 2024, participei de mediações em instituições como Sesc Belenzinho, Itaú Cultural, Centro Cultural Fiesp, Museu da Cidade de São Paulo/ Solar da Marquesa e Pinacoteca de São Paulo. Descreverei duas ações de mediação que aconteceram em datas próximas, uma no Sesc Belenzinho e uma na Pinacoteca de São Paulo, mas que foram consideravelmente diferentes:

A experiência no Sesc Belenzinho, aconteceu no dia 25 de agosto de 2023. Éramos um grupo de 20 pessoas que havia agendado uma visita mediada na exposição *Dos Brasis – Arte e Pensamento Negro*. Estávamos empolgadas para a visita, a abertura da exposição havia acontecido no dia 02 de agosto e já se falava muito dela, destacava-se por apresentar uma abrangência e exclusividade na produção de obras por artistas negros.

Fomos recebidas por uma educadora que, logo de início, não foi acolhedora com o grupo, o que foi evidente durante o restante da visita. Ao olhar em seus olhos, hoje recordo, que era evidente uma barreira hierárquica que ela havia construído entre nós, visitantes e ela, educadora - apesar de que, exceto por mim, o grupo era integrado por supervisoras escolares da prefeitura de São Paulo, que escolheram a mediação na exposição como momento de formação.

A visita fez-se do tipo guiada, tal qual descreve Coutinho em citação no tópico anterior, em que seguíamos o planejamento conforme o olhar da educadora, obra por obra a partir de seu olhar. Não havia abertura para desvios no roteiro. Não eram feitas perguntas para os participantes terem a escolha entre responder ou ao menos pensar sobre, considerando que “A função da pergunta é levar a pensar, estimular associações e interpretações.” (Barbosa, 2009, p. 20), nem mesmo havia momentos de silêncio para que pudéssemos rompê-lo com o que ansiamos compartilhar.

Quando alguém trazia alguma questão, a educadora respondia rispidamente, cortando as possibilidades de trocas de ideias e impressões, eu me sentia acuada, com receio de fazer qualquer pergunta. Ela enchia as obras de palavras, palavras rebuscadas, acadêmicas e eruditas sem contextualizá-las, como se todos os presentes conhecessem seus significados. Desta experiência produzi apenas um registro fotográfico, em que existia um distanciamento da mediação, posicionada à frente dos sujeitos participantes.

Considero que esta visita tenha acontecido como uma palestra, de modo que fosse pautada basicamente no aspecto informacional. Se houvesse levado meu rolo de barbante, e registrado o caminho das falas ao levar a linha às mãos de cada pessoa que falasse, a fim de realizar a Cartografia de Afetos¹, a linha do rolo teria sido pouquíssimo desenrolada, afinal, quase não

¹ A prática Cartografia de Afetos, que consiste numa prática artística de registro, por meio da linha, dos caminhos dos afetos que reverberam após uma proposta de despertar dos afetos e é descrita no Amontoado:

houve a abertura para trocas de impressões e repertórios, quase não houve caminhos da fala, evidentemente não havia por parte da mediadora uma postura de escuta.



A experiência na Pinacoteca de São Paulo, que aconteceu no dia 20 de agosto de 2023, fazia parte da programação do II Congresso OPAE, em que os participantes do congresso foram convidados a participar de uma mediação para conhecer o acervo do museu. A experiência foi completamente diferente da que aconteceu no Sesc Belenzinho. Em roda, fomos recebidos pela educadora no piso térreo da Pinacoteca, acolhidos e apresentados ao histórico do prédio. A educadora demonstrava espaços de silêncio em sua fala para que pudéssemos perguntar ou comentar o que nos era despertado.

Durante a mediação, convidava-nos a tocar em obras táteis, realizava perguntas que poderiam ou não ser respondidas por nós, demonstrando o uso de “propostas de práticas-reflexivas concebidas cuidadosamente, coerentes com os universos das exposições e não dissociadas das mediações” (Alencar, Nakashato, 2022, p. 112). Em certo momento, a educadora tirou do bolso um baralho de cartas com perguntas que funcionavam como charadas para buscarmos as obras que descreviam no espaço expositivo. Houve participação ativa dos sujeitos presentes, a mediadora conseguiu possibilitar a criação de relações dos sujeitos com as obras, enquanto se colocava numa posição de escuta para ouvir o que ansiamos por compartilhar, cultivava os momentos de silêncio.

Em registro fotográfico que realizei da experiência, é possível observar a integração da mediadora com os visitantes, a formação de uma roda aproxima as pessoas, ativa seus corpos ao possibilitar que elas observem umas às outras, além dos espaços e das obras, apesar de apresentar uma meia lua na fotografia, recordo-me de termos formado uma grande roda.

Se houvesse levado meu rolo de barbante, a fim de realizar a Cartografia de Afetos, a linha do rolo teria sido bastante desenrolada, pois houve a abertura para diálogos, existiram caminhos da fala, evidentemente havia por parte da mediadora uma postura de escuta.

A Cartografia de Afetos. Relatos da prática podem ser lidos também no Caderno "Relatos e Registros, compondo cartografias", integrante deste Amontado: O que fica!



Além das observações em exposições, como estudante também realizei-as em salas de aula. Considerava a atuação de professores em relação aos estudantes, se eram proporcionados momentos de abertura para conversas sobre o conteúdo proposto e ministrado durante as aulas ou se apenas o professor construía esses momentos. Foi com esse pensamento que desenvolvi o Gabarito de Cortiça, em 2023. Nele, há a representação de quatro aulas de dois professores da pós-graduação em artes no Instituto de Artes da Unesp.

Cada alfinete representa uma pessoa e a linha que passa por eles representa a fala que passou de uma para outra pessoa. Os registros dos caminhos da fala foram feitos durante as aulas, ao mesmo tempo em que as falas aconteciam, desse modo, cada vez que alguém falava, ou que a fala mudasse de pessoa, eu enlaçava o alfinete que representava tal pessoa com a linha de bordado. Conforme registro fotográfico da obra a seguir, no *Gabarito de Cortiça* há a representação de quatro aulas, duas de cada professor. Os dois registros da esquerda foram feitos em duas aulas de uma docente, já os dois registros da direita foram produzidos durante duas aulas de outro docente.

Ao observar e analisar, é possível perceber a diferença da repercussão da fala durante os encontros, conduzindo ao pensamento sobre a diferença de metodologias utilizadas por esses professores, assim como possibilita questionarmos em qual sentido foi exercitada a escuta a partir da postura dos responsáveis pela mediação daquelas disciplinas. Em qual houve maior participação dos estudantes? Em qual encontro foram produzidos mais caminhos da fala? Em qual podemos considerar que tenha acontecido maior construção coletiva de conhecimento?

Ao considerar as possibilidades de encontros, ponderamos as diferenças que existem entre eles e seus propósitos, afinal, uma palestra existirá como uma palestra, em que haverá um enunciador principal a compartilhar o que lhe é pretendido. No entanto, quando falamos em aula ou mediação, em aprendizado e em partilha de conhecimento, penso que seja cabida a reflexão sobre partilhas de conhecimento que advém de mais de uma voz.

Nesse sentido, faz-se conveniente a realocação do mestre ao se questionar como fez Jo-

seph Jacotot, em relato por J. Rancière ao escrever que: “ele havia acreditado no que acreditam todos os professores conscienciosos: que a grande tarefa do mestre é transmitir seus conhecimentos aos alunos, para elevá-los gradativamente à sua própria ciência.” (Rancière, 2002, p. 16). Ao invés disso, que professores, mediadores, educadores, portanto, possam também retomar esse questionamento sobre essa posição de transmissores de conhecimento.

Que possamos lembrar a postura de escuta e continuar a atuar conforme a ideia de que “Não há ignorante que não saiba uma infinidade de coisas, e é sobre este saber, sobre esta capacidade em ato que todo ensino deve se fundar.” (Rancière, 2002, p. 11). Com isso, restabelecemos o movimento de descer do pedestal daquele que tudo sabe para aquele que tudo pode escutar, ou melhor, daquele que possibilita a existência de espaços de silêncio entre suas falas e ações para que outras possam adentrar.

Desse modo, ao desenvolver uma aula, ao conduzir uma mediação, podemos encaminhar nossa prática ao questionarmos a nós mesmos, ao considerarmos que mesmo havendo diferenças entre as intenções e proposições, uma aula expositiva, uma palestra, uma mediação, qual o objetivo que dela intenciono? Qual o objetivo da minha mediação, ela busca a criação de relações? De que modos quero que isso chegue ao sujeito que me acompanha? Posso mesmo construir tudo sozinha?

Assim, ao comparar as ações de mediação descritas e as aulas apresentadas pela imagem do *Gabarito de Cortiça*, busco criar um caminho que induz à reflexão sobre a presença da escuta não só na educação, mas em nosso modo de performar como sujeitos que convivemos uns com os outros neste mesmo planeta.



fig. 67

3.3 Uma escuta atenciosa: A Cartografia de Afetos na Mediação

Ao comparar as ações descritas e considerar outras experiências que nos atravessam durante a nossa formação como seres humanos, é possível refletir sobre a ação e a presença da escuta. Nem sempre fazemos da escuta algo presente em nossa postura, ao mesmo tempo em que buscamos que a escuta esteja presente constantemente na postura do outro. Em tempos de excessos de informações, paradoxalmente ligados às ausências, a ideia da escuta se perde em meio há tantas possibilidades, afinal

a escuta é um processo que, em vez de ir de um ponto a outro, se enviesa no meio do caminho. No viés está tudo aquilo que faz da escuta ser outra coisa que a simples audição. É no viés que tudo acontece, é no viés que uma escuta torna-se sua ou a de outro qualquer (Lima, 2018, p. 382).

Desse modo, ao pensar sobre uma postura de escuta, é necessário também levar em consideração o cultivo da postura de silêncio, principalmente advindo daqueles que buscam sempre serem escutados, que, talvez sem que percebam, monopolizam a fala, ao atribuírem ao outro uma postura de escuta contínua.

Assim, ao considerar a escuta nesta pesquisa, consideramos àquela que se coloca além da funcionalidade auditiva, uma escuta cuidadosa, uma escuta radical, como propõe Sebastian Wiedemann, que esteja ligada à uma "ética do cuidado" (Wiedemann, 2021, p. 27), a fim de que outras vozes e outras presenças possam ser integradas às práticas e assim criar juntas espaço para construção coletiva de conhecimentos: neste âmbito em que o pensamento artístico compõe espaço para a atuação.

Ao adotar uma postura de escuta, não necessariamente sonora, cultiva-se terreno para cuidadosamente construir algo junto, fazer-com, em vez de colocar-se entre. Muitas vezes, quando ouvimos pessoas falando sobre a atuação da mediação em exposições, reproduz-se a ideia de que a função do mediador é a de colocar se entre, entre o sujeito e a obra de arte. A preposição “entre” viabiliza o pensamento sobre o mediador atuar como alguém que interfere na percepção do outro, criando filtros de relações. Como era a sua percepção sobre uma obra antes de alguém explicá-la a você?

Para atentar para a fenda de maneiras criativas e geradoras, devemos engajar não apenas o registro do conhecer consciente, mas também aquele do em-ato da intuição que toma como seu projeto a complexidade que é a mediação [middling] do evento em experiência. Um salto deve ser dado, e é um salto que é indubitavelmente desorientador (Manning, 2025, p. 16).

Se a ideia de mediar considerar a proposta de fazer-com, realoca-se o mediador para uma posição que busca romper hierarquias, possibilitando que seja meio, como uma ponte, para a criação de relações com o artístico e com o sujeito, não buscando alterar suas percepção inicial, mas possibilitar criações de relações e leituras com o que foi visto, sentido ou escuta-

do. Neste sentido é que acolho o que propõe Erin Manning ao escrever sobre o cuidado com a mediação da experiência, pois sua singularidade é preciosa e única para cada ser. Não se deve objetivar a uniformização de interpretações, explicando o que cada obra quer dizer, as pessoas têm capacidade de desenvolver seus próprios discursos sobre as obras e elas desenvolvem isto também por meio da experiência.

Não estou reduzindo a relevância das informações sobre as obras de arte, sua contextualização é importante também, assim como a leitura dessas obras e as práticas artísticas que podem às envolver, mas considero também que

Ler ou fazer são tão confusos, tão inquietantes, tão excitantes quanto pisar as uvas, desde que levemos a sério essa situacionalidade [situatedness], pois é no entre do campo de relações que elas convocam que as práticas estão em seu ponto mais inventivo, em seu ponto mais intenso. Este é também, é claro, o lugar do risco. Todo aquele trabalho, e o vinho ainda pode azedar, ou simplesmente nunca ser bom. O mesmo vale para a leitura simpática que cria um conceito, ou o processo artístico que ativa um objeto. Estes podem não levar a lugar nenhum. Mas o que eles farão, não importa o quê, é criar um processo, e é este processo que terá feito a diferença, pois terá feito sentir o impulso da apetição (Manning, 2025, p. 11).

Donna Haraway utiliza a palavra “simpoiese” para descrever a ação de fazer conjuntamente, ao escrever que “é uma palavra simples, que significa ‘fazer-com’. Nada se faz por si só; nada é realmente autopoietico ou auto-organizado” (Haraway, 2023, p. 119), de modo que seja possível pensar em relações complexas que busquem ativar a prática artística e a escuta no contexto de um grupo. Tal prática de fazer e escutar, inserem-se numa posição que se faz meio para que outras formas de fazer, ver e partilhar possam ser consideradas.

Nesse sentido é que se insere a prática artística Cartografia de Afetos, ao criar meio para que a arte seja propositora, ou melhor, criadora de experiências, ao possibilitar que as pessoas façam arte juntas, que vejam, que ouçam, que sintam e que integrem a arte juntas, tendo, em meio a tudo isso, a linha como representante da escuta e como mediadora de relações. Por que não criar uma ação de mediação por meio do fazer artístico? Por que não criar uma ação feita por meios que não precisam ser explicados, mas experienciados?

Fazer e pensar, arte e filosofia, nunca resolverão suas diferenças, dizendo-nos antecipadamente como compor através de seus desvios incipientes. Cada passo será uma renovação de como este evento, desta vez, este problema, propõe este modo de investigação, nesta voz, nestes materiais, desta maneira (Manning, 2025, p.16).

Por meio da repetição é que se conhece uma prática, por meio da cartografia é que se percebem as possibilidades. Por meio do fazer é que se compreende o pensamento artístico, pelo menos foi pensando assim que conheci e desenvolvi a minha prática.

Tal como a Cartografia de Afetos utiliza-se da inscrição por meio da linha, em “pedra, em papel, no corpo, as práticas de escuta podem se inscrever em uma diversidade de meios

expressivos concretos.”(Lima, 2018, p.327), entendendo que ao propor o levar da linha de mão em mão, pode ser ativada a percepção de que “A escuta é uma prática discreta, mas que abre o sujeito a uma experiência ampliada e intensiva do espaço em que este se encontra. A ação da escuta conduz o sujeito para dentro e para fora de si.”(Lima, 2018, p. 382).

Assim como era exigido a mim ao realizar a prática de levar a linha de mãos em mãos, fazendo um movimento de vai e vem, já que algumas pessoas se manifestam uma ou nenhuma vez, enquanto outras manifestam-se duas, três ou até dez vezes, por exemplo. Consequentemente, exigiam-me que estivesse presente, não apenas de corpo, mas de atenção, corpo de observação, corpo com a escuta radicalmente ativa, ao considerar que “não se acompanham os corpos, mas sim os processos de criação que avançam e atravessam os corpos. Nesse sentido, o acompanhar e o agir dos corpos seria esse gesto de escutar radicalmente”(Wiedemann, 2021, p. 28), compondo por meio da linha certo despertar dos corpos ou das vozes ativadas por meio dos afetos que emergiram após o contato com as propostas artísticas.

A Cartografia de Afetos, portanto, surge por meio da escuta, por meio da necessidade de ser escutada e de perceber que outras pessoas também precisam desse espaço. Também surge a partir da necessidade de fazer arte, de criar meio para que a arte possa integrar o desenvolvimento de uma pesquisa acadêmica e uma postura em relação à vida que se cria por meio da prática artística. Em tradução ao que propõe Erin Manning, “Uma prática sempre ensina. Ensina como entrar. Demonstra um limite. Cultiva um limiar. Esteja na curiosidade desse ensinamento. Deixe-se ser conduzido por ele, por meio dele.”² (Manning, 2023, p. 343), e foi assim que fui conduzida pela prática artística que possibilitou esta escrita: a Cartografia de Afetos.

Nesse sentido, apesar de acreditar no amontoado de coisas que a Cartografia de Afetos pode significar e, apesar de não ter sido o meu objetivo determinar uma única possibilidade para seu acontecimento, posso afirmar que um de seus pensamentos criativos está diretamente ligado à ideia de repensar a prática da mediação em exposições e em salas de aula. Sentido em que proponho que possamos "remediar o que foi mediado", de modo que seja possível repensar sobre nossos espaços de silêncio, nossas falas, nossas presenças e modos de nos fazermos radicalmente presentes.

Penso que remediar o que foi mediado seja uma possibilidade de continuar criando, artisticamente, formas de lidarmos com a arte, com o mundo e com a linguagem verbal. Que remediar o que foi mediado seja uma possibilidade de repensarmos nosso modo de atuar em relação à arte e aos outros, não subestimando o conhecimento do outro, nem mesmo subestimando a necessidade de não se explicar algo, principalmente a de não se explicar arte. Que remediar o que foi mediado seja uma possibilidade de colocar-se a fazer-com, a observar-com, a conversar-com, a partir do que foi despertado daquele acontecimento e, então, quando necessário, compartilhar informações.

2 Texto original em inglês: “A practice always teaches. It teaches how to enter. It demonstrates a limit. It fosters a threshold. Be in the curiosity of that teaching. Let yourself be pulled into it, by it.” (Manning, 2023, p.343).

Este pensamento segue o desejo de que a mediação pudesse ser uma grande possibilidade de trocas: trocas de olhares, trocas de afetos, trocas de experiências, de palavras, de ideias e de práticas. Segue o desejo de que a mediação não siga mais o caminho da fala unificada, mas o caminho que se ramifica, assim como os rizomas, caminhos que compõem uma cartografia. Este pensamento também segue o desejo de que, em nossas falas e manifestações, tenhamos momentos de pausa, respiros longos para a existências de silêncios, que possam funcionar como convite ao outro para partilhar o que lhe foi despertado a partir das relações criadas.

Ao propor a Cartografia de Afetos como recurso de mediação na exposição "Poéticas do Precário", de Nat Rocha³, percebi que consegui construir de alguma forma essa ideia. Ao propor que as pessoas visitassem a exposição e que depois conversássemos sobre as nossas impressões, percebi que algo além da informação estava sendo construído, algo de experiência, como propõem Dewey e Larrosa, passou a existir. Os olhares, comentários e os afetos estavam verdadeiramente presentes, ou seja, as pessoas que eram envolvidas pelos barbantes ao falarem estavam envolvidas no processo de criarmos aquela cartografia, ao mesmo tempo em que criávamos uma experiência.

O que me leva ao pensamento de que, quando mediamos, podemos ser pequenos acontecimentos na vida das pessoas que se relacionam conosco e com a arte, podemos criar meios para que a mediação não seja um processo evitado a ponto de que as pessoas tenham receio de perguntar algo a um educador que está num espaço expositivo, por exemplo. Desejo, portanto, que a mediação seja um convite para a partilha.

3 O ensaio “Enfim a mediação: o acontecimento na exposição Poéticas do Precário” com a descrição do acontecimento na exposição de Nat Rocha pode ser lido no Caderno "Relatos e Registros, compondo cartografias", integrante do Amontoado: O que fica!.

RELATOS E REGISTROS,
COMPONDO CARTOGRAFIAS



Caderno

Sumário Caderno Relatos e Registros, compondo cartografias

Entrelaço aos Relatos e Registros	5
O começo? o primeiro acontecimento	8
Reinventando a prática: o acontecimento na disciplina Seminários da Pesquisa I	10
Despertar dos afetos: o acontecimento na disciplina ARTECOMPOSTAGEM'23	12
Linhas, linhas e linhas: o acontecimento no II Congres- so OPAE	14
Portal para a fala: o acontecimento no Tertúlias Literá- rias	17
Sobre o tempo, sobre o trabalho: o acontecimento no Projeto Reserva Técnica	19
O fim da linha: o acontecimento durante a disciplina Performance e Processos formativos na cena e educa- ção	22
Quebra de expectativa (discursiva): o acontecimento na disciplina Tópicos Especiais: Encontros entre Arte e Educação	24
Enfim a mediação: o acontecimento na exposição Poé- ticas do Precário	27
Ausência devida presença: o acontecimento na disci- plina de Linguagem Sonora	29
O fim, se é que existe o fim: o acontecimento na Dis- ciplina ARTECOMPOSTAGEM'25	31

Entrelaço aos Relatos e Registros

Este caderno surgiu a partir de um convite. Um convite à produção de relatos a partir da escrita, de modo que eu pudesse relatar, a cada vez que eu realizava a prática da Cartografia de Afetos, o que foi tal acontecimento no desencadear de minha pesquisa. Assim, os ensaios aqui presentes são registros de afetos, ideias e acontecimentos que me permitiram desenvolver esta pesquisa e que, portanto, tornaram-se acontecimentos para mim e para a pesquisa, no sentido do que propõe Cristian Reichert, de um Acontecimento não representar apenas um evento, mas possuir uma significação que se torna marcada no sujeito, afirmando que

[...] mesmo tendo vivido tais acontecimentos, o que surge dessa memória está enredado pelas sensações e sentidos que as constituíram. Isso nos possibilita o entendimento de que o que nos acontece nos mobiliza para um processo de significação (enquanto processo cognitivo e enquanto processo sensível de entendimento da realidade) (Reichert, 2022, p.13).

Nesse sentido, cada ensaio é intitulado como um acontecimento, de modo a reforçar a ideia de que as diferentes possibilidades de acontecimento delinearam este trabalho, acontecendo por meio de diferentes pessoas, contextos e propostas. Despertando diferentes afetos e repercutindo em diferentes significações.

A maioria das vezes em que a Cartografia de Afetos aconteceu, até o momento desta publicação de resultados de pesquisa, foi no Instituto de Artes da Unesp, em São Paulo, havendo a exceção do acontecimento no Centro Cultural Fiesp, durante minha atuação como educadora na instituição. Apesar de terem acontecido em sua maioria no mesmo ambiente institucional, foi proposta em diferentes contextos, como em aulas de disciplina da graduação em Artes Visuais, em quatro aulas de disciplinas da pós-graduação em Artes, em um congresso para educadores, em um projeto cultural da galeria de artes da Unesp, em uma exposição e em uma oficina. Dentre as pessoas participantes, destaco que a maioria das pessoas estavam relacionadas à arte, cultura e educação.

Ao ler os ensaios, pode ser possível perceber as diferenças entre as práticas, que aconteceram entre setembro de 2022 e abril de 2025, agindo, de certa forma, como um registro dos processos desta pesquisa, que foi produzida cartograficamente, conforme as repetições das práticas com as obras *Cartografia de Afetos*, *Frascos de Vida*, *Ressonância Imaginética* e *Administração do Ponto*.¹ Desse modo, este caderno é proposto como a primeira linha de barbante dessa pesquisa. E é assim feito, pois foi a partir das experiências aqui narradas, como em um diário, que se foi desenvolvida essa pesquisa.

Sem essas práticas, esses caminhos aqui escritos não seriam dessa forma, apesar de não descartar a possibilidade de que outros pudessem ter sido também interessantes, afinal, ao que dizem Deleuze e Guattari, “Quando um rizoma é fechado, arborificado, acabou, do desejo nada mais passa; porque é sempre por rizoma que o desejo se move e produz.”(Deleuze, Guattari,

1 O relato das obras pode ser lido no Caderno 2 - "Prática e criação artística: histórias do fazer".

1995, p.31), assim foram escritos estes ensaios, a partir do desejo e da possibilidade de não tornarem estáticos os seus rizomas, mas abertos para outras criações e possibilidades, não partidas apenas de mim.

Dos relatos aqui trazidos, foram compostas as partes dessa escrita, da primeira vez que a prática aconteceu, da vez em que as palavras puderam ser dispensadas para a produção artística, da vez em que o discurso fez-se farto e exaustivo e da vez em que aconteceu intencionalmente como um recurso de mediação. Com isso, apesar de haver uma ordem cronológica de acontecimento das ações, as narrativas podem ser lidas separadamente, podendo também não serem lidas antes dos outros capítulos, mesmo que seja minha escolha que fossem o primeiro contato de quem lê esse trabalho.

Você que lê esse trabalho é livre, e espero que saiba conscientemente disso, para lê-lo na ordem em que bem desejar, assim como fui livre para escrevê-lo assim. Portanto, proponho a leitura de "Relatos e Registros, compondo cartografias" como uma leitura em movimento, que seja composto pelo ir e voltar, ler e reler, abandonar, não ler, perder-se ao ler, pois aqui neste caderno, a descrição dos acontecimentos acontece por meio das palavras e das imagens. Por fim, começo dizendo que a prática artística Cartografia de Afetos pode ser conhecida por meio do relato, por meio da escrita, como neste caderno, porém acredito que não seja a melhor forma de apresentá-la, ao considerar que nada atua melhor do que realizar uma prática para bem conhecê-la. Portanto, sugiro que seja realizada a prática da Cartografia de Afetos por meio do livro “Do que nos afeta” integrante do Amontoado: O que nos Afeta?, mais especificamente convindo a uma leitura do "Manual para uma Cartografia de Afetos".

Repetir, repetir - até fazer diferente.
Manoel de Barros



O começo? o primeiro acontecimento

Esse acontecimento foi no dia 20 de setembro de 2022 no Instituto de Artes da Unesp, em São Paulo, durante uma aula da disciplina de Linguagem Sonora, integrante do programa de graduação da universidade para o curso de Artes Visuais. A disciplina era ministrada pelo professor Wladimir Mattos (Wlad), orientador dessa pesquisa e, na época, meu orientador de Iniciação Científica. A disciplina acontecia presencialmente com encontros semanais no Teatro Maria de Lourdes Sekeff da Unesp. Esta foi a primeira vez que a prática foi realizada.

Com a intenção de preservar nomes, Azul e Amarelo são nomes fictícios de pessoas que estavam presentes na prática.

Era uma terça-feira. Terça-feira de manhã, por volta de dez horas da manhã. Eu precisava ser ativa. Eu estava pesquisando linguagem sonora. Minha pesquisa. Eu ainda estava entendendo o que era a minha pesquisa de Iniciação Científica com o Wlad. Não foi uma ação planejada com grande antecedência. Na verdade, durante toda a semana anterior eu havia pensado sobre como ser mais ativa. Meu orientador disse: “eu gostaria que você propusesse coisas” e eu fiquei com isso na minha mente. Como propor coisas? Eu não sei de onde surgiu a ideia exatamente, mas eu tinha alguns novelos de lã no meu quarto, todos amontoados num canto após algumas tentativas de aprender tricô. No tricô a gente conversa e produz algo por meio da linha. A gente vai conversando e tricotando, conversando com outra pessoa ou com você mesma. A coisa que você produz é um registro; a coisa que você fez enquanto pensava e conversava.

Era o que eu estava buscando, uma forma de registro. Naquela época, fazíamos a prática da escuta compartilhada na disciplina de Linguagem Sonora. Os encontros estavam acontecendo no teatro conhecido como teatro de música do Instituto de Artes Unesp - aquele espaço estava sendo utilizado pela primeira vez na disciplina. Todos os encontros aconteciam no palco. Subíamos no palco do teatro e nos sentávamos para conhecer o repertório proposto para o dia.

Como registrar isso? Foi então que, numa terça-feira pela manhã, antes de ir para o teatro de música, decidi que levaria comigo um novelo de lã: o vermelho. Ao chegar no teatro, eu já tinha a ideia pronta - fazer algo sem explicar o porquê. Envolver as pessoas por meio da lã, mesmo que não soubessem o porquê. Cada vez que alguém falasse, eu entregaria o fio em suas mãos para que segurassem. Assim, formaria-se o caminho da fala. Fala que teria repercutido após o momento de escuta compartilhada, ou seja, após o contato com obras de arte.

Eu estava pronta, seria assim que eu faria. Não sabia de onde eu tiraria energia ou coragem para fazer isso. Propor ações com o outro envolve a subjetividade, o querer ou o não querer

participar. Era isso o que me deixa(va) ansiosa, pensar que o que eu estava fazendo era uma bobeira que incomodaria as pessoas presentes.

Eu estava pronta, foi assim que eu fiz. Após ouvir o repertório, a conversa partiu do Wladimir, o professor - levei a ponta da linha até ele. Azul respondeu - levei a continuação da linha até Azul. Wladimir e Azul estavam ligados. Wladimir respondeu - levei a linha até ele. Amarelo respondeu, levei a linha até ela. Wladimir, Azul, Wladimir e Amarelo estavam ligados. Assim seguiu o registro, até que algumas mãos foram se enchendo de linhas, enquanto outras ainda não seguravam nenhuma de suas partes. Eu, que levava a linha até a pessoa que falava, sentia o desconforto do levar e do entregar a linha na mão da pessoa, meu corpo doía de ir de um lado para o outro, fiz, juntamente com a linha, o caminho da fala.

O registro criou um desenho, um caminho. Caminho da fala. E eu, segurando a linha e levando-a de mãos em mãos, sentia-me desconfortável, por parecer incomodar, e, ao mesmo tempo, empolgada, por ter conseguido registrar aquele evento. Hoje penso que a linha passando de mãos em mãos atraía também a fala, embora pense também que a afastasse, já que a presença da linha fixava, de alguma forma, a existência de uma participação.

Depois de terminado o encontro, as pessoas foram se retirando, mas suas linhas eram coladas no chão do teatro, para que fosse possível fazer um registro do registro da fala. Duas ou três pessoas foram embora com a lembrança de novelos que se formaram em suas mãos. Muitas com uma ou duas passagens de linha nas mãos. E outras com nenhuma.

Reinventando a prática: o acontecimento na disciplina Seminários da Pesquisa I

Este acontecimento foi no dia 11 de junho de 2023 durante a apresentação do trabalho final para a disciplina de Seminários da Pesquisa I, para os ingressantes no Mestrado na área de Arte e Educação no programa de Pós Graduação em Artes no Instituto de Artes da Unesp. A disciplina foi ministrada pela professora Carmina Mendes André e propunha o debruçar sobre o projeto de pesquisa, a fim de acompanhar e desenvolver os processos de pesquisa de cada estudante. A prática aconteceu a partir da proposta de produção de um Sumário Inventado/Provisório da pesquisa por cada estudante, como descrita a seguir:

A apresentação aconteceu a partir da proposta de desenvolvimento de um “Sumário Inventado”, propondo o pensamento sobre nosso projeto de pesquisa e as possibilidades de configuração da escrita do nosso trabalho. Com essa proposta em mente, tentei pensar em como escreveria meu trabalho e, mais ainda, sobre comoalaria dele. Como falar da minha pesquisa?

Na mesma semana havia tido uma conversa com meu orientador em que houve a pauta, mais uma vez, de que minha pesquisa não é sobre algo, mas que é, na verdade, uma prática artística. Se uma pesquisa é uma prática artística, pensei, então preciso mostrá-la. Foi o que eu fiz. Pensei em como funcionava sua formatação e o que eu desejava fazer: os *Registros*³ acontecem a partir do contato com uma obra de arte - assim aconteceu nos encontros de Linguagem Sonora, em que tínhamos um momento de escuta compartilhada de obras de diferentes artistas. Pensei que gostaria de usar uma obra de arte minha como proposição de contato com obra de arte e lembrei que havia engavetado um projeto chamado *Frascos de Vida*, que desenvolvi durante aulas em 2021.

Obra escolhida, pensei em como articulá-la com os participantes da disciplina para apresentar no seminário, gostaria que fosse uma ação imersiva, que exigisse concentração e curiosidade, além de envolvimento, então decidi que levaria muitos frascos comigo e algumas etiquetas coloridas, nas cores vermelho, amarelo e azul, além do rolo de barbante. Quando comecei a apresentar, disse que apresentaria minha pesquisa propondo que ela fosse vivenciada, que iniciáramos com uma prática artística em silêncio e que depois de findada, conversáramos sobre. Disse que precisava de ajuda para etiquetar os frascos, espalhei-os na mesa, disponibilizei as etiquetas e começamos a etiquetar.

Durante a prática, algumas pessoas soltaram comentários sobre a quantidade de frascos, assimilando-os a questões de respiração, também houve um comentário sobre estar fazendo algo coletivo, como na cozinha, o que dava vontade de conversar. Quando terminamos de co-

² A ementa da disciplina pode ser acessada em: <https://www.ia.unesp.br/Home/ensino/pos-graduacao/programas/artes/estruturacurricular/2023-1---carmina---seminario-de-pesquisa-i.pdf>

³ No início, a prática com os barbantes ainda não era chamada de Cartografia de Afetos, inicialmente eu a chamava de *Registros*.

locar as etiquetas, perguntei quais eram as impressões e as pessoas começaram a falar. Quando uma pessoa falava, eu dava uma ponta do barbante, quando outra falava, eu fazia a mesma coisa - estava fazendo pela primeira vez intencionalmente e com uma obra minha, o exercício dos *Registros*.

Construímos uma cartografia nossa e a ação impactou quem participou - digo isso, pois alguns colegas comentaram sobre a minha pesquisa e dizem que a estão exercitando de alguma forma, mesmo que mentalmente. Depois de finalizada a ação, apresentei meu “Sumário Inventado” e voltei para casa com um sentimento bom de que o caldo estava começando a engrossar. Nesse dia também apresentei meus Registros de Alfinetes em gabaritos de cortiça, que produzi ao observar e registrar por meio da linha, as falas que aconteciam durante quatro aulas de dois professores diferentes que ministraram disciplinas no primeiro semestre da pós-graduação.



Despertar dos afetos: o acontecimento na disciplina ARTECOMPOSTAGEM'23

Este acontecimento foi no dia 05 de julho de 2023 durante uma aula da disciplina ARTECOMPOSTAGEM'23: Teorias e Práticas Artísticas na Pesquisa, ministrada pelo professor Wladimir Mattos na área de Arte e Educação da Pós Graduação em Artes no Instituto de Artes da Unesp. A disciplina condensada aconteceu de segunda a sexta das 8 às 19h e pela manhã de sábado no Instituto e propunha promover espaço para práticas artísticas e aprofundamento sobre as noções teóricas e práticas da ARTECOMPOSTAGEM enquanto possibilidade de abordagem metodológica em desenvolvimento. Fui convidada pelo professor para apresentar minha prática artística à turma e foi realizada conforme a descrição a seguir:

A proposição inicial aconteceu por meio do seguinte enunciado enviado por mensagem aos estudantes da disciplina com um dia de antecedência à ação:

A prática dos registros pode ser construída coletivamente a partir da imersão e experiência com um fazer artístico e a partir da partilha de pensamentos e impressões que reverberam após esse contato. Assim, façamos, talvez, cartografias do caminho da fala. Vou me apresentar a vocês por meio do meu fazer artístico e deixo um fiapo de memória: como você se apresentaria por meio do seu fazer? E de fiapo em fiapo a gente vai criando uma linha, que vai ligando cada fazer. Se vier a apresentar o seu - será bem recebido! Apresentar a coisa que é parte sua, não falar sobre, mas fazer. Apresentar ou representar o seu fazer.⁴

Proposto isso, no dia seguinte iniciamos a prática. Foram dispostos alguns objetos sobre o chão: novelos de linhas, placas de isopor e frascos de remédio - muitos frascos. A ação foi iniciada em silêncio, até que todos fossem envolvidos por ele; aos poucos fui despejando os frascos pelo chão da sala e, sem uma intencionalidade inicial, produzindo sons que instantaneamente compunham a ação. As pessoas foram convidadas a relacionarem-se com os objetos presentes e a criarem suas composições: tocando, no sentido sonoro, os frascos de remédio no chão, brincando com eles e amarrando-os em linhas; criávamos ali uma ação coletiva que existiria apenas naquele momento. Algumas pessoas jogavam os frascos de um lado para o outro, tentavam empilhá-los e derrubá-los, como num jogo de boliche, era como se tivesse sido instalada uma grande brincadeira. Após certo momento, afastei-me dos frascos e pus-me a observar o que estava acontecendo. Mantive-me silenciosa e observante, aos poucos as pessoas foram deixando os frascos no chão e também começaram a observar.

Finalizada a apresentação que propus como a do meu fazer, abriu-se a roda para que outras pessoas se apresentassem por meio de seus fazeres e, cada vez que se apresentavam, mesmo sem dizer uma palavra, recebiam uma ponta da linha de barbante que as envolvia e as conectava: registrava suas presenças. Acontecia assim, uma conexão de afetos, uma cartografia de presenças e o registro dos caminhos percorridos pelas performatividades. Pessoas se apresentaram

⁴ Escrito por mim, este texto foi enviado por meio de uma mensagem de *whatsapp* no grupo criado para os estudantes matriculados na disciplina em 2023.

por meio da poesia, por meio da encenação teatral, por meio do canto e do exercício corporal, por meio do silêncio, por meio da prática de malabarismo e por meio da fala: as apresentações foram tão singulares quanto às presenças que ali estavam. Consequentemente, construímos ali uma cartografia que reverberava por meio do contato com temas tratados durante a semana. O coletivo posicionava-se como pautado na escuta e na atenção, compreendendo, de forma subjetiva, o que cada abordagem acrescentava aos seus processos de pesquisa e, contribuindo para que a prática dos *Registros*⁵ acontecesse de uma forma que não havia sido planejada ou esperada e, até aquele evento, era uma possibilidade desconhecida.



fig. 70

⁵ A partir desse acontecimento que a prática *Registros* passou a ser chamada de Cartografia de Afetos, pois permitiu perceber que não somente a fala é um recurso de manifestação do que pode ser despertado a partir do contato com a arte.

Linhas, linhas e linhas: o acontecimento no II Congresso OPAE

Este acontecimento foi no dia 19 de agosto de 2023 durante uma oficina realizada no II Congresso da Organização Paulista de Arte Educação⁶, no Instituto de Artes da Unesp, entre os dias 18 e 20 de agosto. Durante a programação, havia oficinas, rodas de conversa, palestras e mostra de obras de arte. A atividade que propus foi realizada dentro da programação de oficinas, contando com inscrições para os participantes.

Relato em caderno após a oficina

28 de agosto de 2023 - Hoje eu me dei conta de como estou me tornando uma pessoa intolerante ao discurso e à fala demasiadamente não cabida (talvez isso também seja intolerância). Tenho sentido dificuldade em prestar atenção em ações muito pautadas na fala. Percebi isso hoje na aula do mestrado, em que a proposta era lermos o resumo de nossas pesquisas, mas as pessoas falavam muito mais sobre além do ler; além de ter percebido isso na visita mediada que acompanhei no SESC Belenzinho, em que os educadores, dois, agiram como se estivessem em uma palestra, praticamente ignorando a presença das 38 pessoas que os acompanhavam. Também tenho percebido isso em reuniões: reuniões de trabalho que perambulam por tantos lugares e não definem nada - estou eu me tornando uma senhora crítica e pragmática?

Eu não havia pensado que a ação ocorreria de forma tão diferente do esperado e nem pensado no público que receberia, inocência talvez. De fato, eu sabia que seriam pessoas que eu não conheceria, mas não imaginava que o perfil de professores seria tão determinante para a ação. A ação, classificada como oficina para acontecer no II Congresso da OPAE (Organização Paulista de Arte Educadores), aconteceu no dia 19/08 às 14h no Instituto de Artes da Unesp. Previamente organizei a sala, mobilizando as cadeiras vermelhas e almofadadas em roda e iniciei a preparação dos materiais: utilizei uma mesa como base para os materiais de criação (novelos de linha de bordado, mini pregadores de madeira e papéis de ponto); posicionei dois barbantes que simulavam varaus, amarrando-os na maçaneta da janela, lousa, ventilador de chão e tela de projeção, formando um “X”.

Após o espaço preparado, as pessoas foram convidadas a entrar e a se acomodarem. No início da ação, expliquei que era uma forma de apresentar a minha pesquisa, evitando assim falar sobre ela, mas mostrar o que ela é - *a cada dia tenho me familiarizando mais com essa ideia* - apresentando-me, dessa vez de forma mais verbal, para fazer o acolhimento do grupo, a fim de que se apresentassem em seguida. As pessoas apresentaram-se, contando o que achavam

⁶ Para mais informações sobre o evento, os anais do II Congresso da Organização Paulista de Arte Educação podem ser lidos em <https://www.even3.com.br/anais/2conopae/>

importante sobre elas e, nessa partilha, foi possível perceber que havia muitas pessoas do interior de São Paulo e poucas pessoas do Instituto de Artes da Unesp.

Apresentações feitas, expliquei novamente a proposta dizendo que realizaríamos uma prática artística e depois conversaríamos sobre, propondo então que as pessoas produzissem coletivamente uma paisagem ou composição com os objetos que estavam ali dispostos. De início, despejei os frascos de remédio, que compõem a série autoral *Frascos de Vida* sobre o chão no meio da sala e junto com os participantes, comecei a compor.

Nesse momento foi possível perceber que algumas pessoas produziam individualmente, em pequenos nichos, enquanto outras extravasavam o espaço. Alguns sentiam-se confortáveis para criar e outros era perceptível que não; no meio da prática, uma participante perguntou se não havia tesoura e eu disse “tesouras não estão permitidas nesse momento”, sendo uma escolha para não haver grandes danos aos objetos selecionados. Após a prática artística, sentei-me e as pessoas foram se sentando aos poucos e observando o que havia sido produzido.

Iniciamos a conversa sobre como foi a experiência, quando a primeira pessoa começou a falar, levei a ponta da linha para ela e assim segui a cada fala. As pessoas falavam muito, falavam longamente e a cada passagem pelo espaço ficava mais difícil chegar a outra pessoa que iniciava outro discurso - parecia uma dança ou uma brincadeira em que eu colocava meu corpo, a fim de não cair e não esbarrar em nenhuma linha, mantendo o objetivo que era registrar e escutar. Eu busquei me colocar num posicionamento total de escuta e de acolhimento.

A temática sobre mediação surgiu fortemente nas falas, afinal havia na sala arte educadores e o título da oficina era “Cartografias da Mediação: investigando experiências de linguagem na arte”. Dentre as temáticas aparecidas, foi possível destacar: dificuldade de lidar com a proposta artística; lembranças de infância; relação com remédios; desafios da educação e da relação de trabalho de educadores com a política estatal no momento.

As pessoas colocavam-se interessadas e engajadas em falar, o rolo de barbante usado na ação desenrolava-se sem grandes pausas - posso dizer que foi a maior quantidade de linha usada para fazer o registro do caminho das falas nas ações que realizei até então.



fig. 71

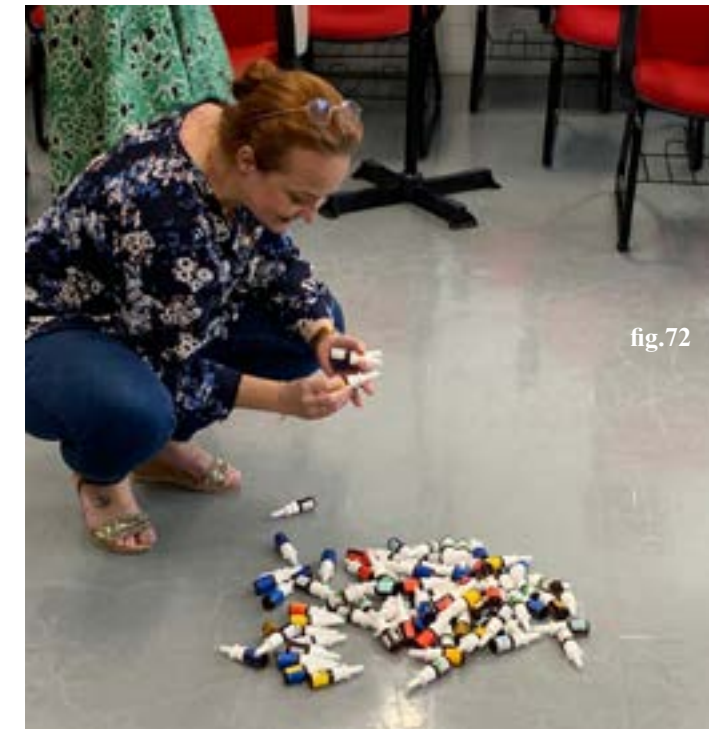


fig.72



fig. 73

Portal para a fala: o acontecimento no Tertúlias Literárias

Este acontecimento foi no dia 30 de agosto de 2023 durante um encontro integrante do programa de literatura do SESI-SP, o projeto Tertúlias Literárias⁷, que propõe a leitura e discussão de textos, como contos, poesias, crônicas e letras de músicas. Na época, eu atuava como educadora no Centro Cultural Fiesp, e, neste dia, fui responsável por conduzir a atividade com o público presente, como descrita a seguir:

O Tertúlias Literárias é um evento promovido no Centro Cultural Fiesp, que consiste em ler um conto coletivamente, com o público que agenda a participação pelo portal de agendamento da instituição. Após a leitura, é realizada uma roda de conversa proposta a fim de promover espaço para trocas de experiências e impressões que repercutiram do contato com o conto. Nesse dia, lemos o conto *A Moça Tecelã*, de Marina Colasanti. Após a leitura, convidei as pessoas a compartilharem o que gostariam de dizer e não tive a intenção de utilizar o barbante nesse primeiro momento, pois a intenção era que as pessoas se sentissem confortáveis para falar, então a prática dos *Registros*, dessa vez, foi proposta pontualmente por ser um encontro em que a proposta é a fala e o exercício do diálogo e partilha com os participantes.

Dessa forma, propus, após considerável tempo de troca de impressões entre os dezesseis participantes, que cada um dissesse uma palavra ou uma frase que usaria para definir o que havia sido aquele encontro, propondo, de certa forma, uma síntese de tantas palavras que já haviam passado por nós.

Proposta feita, quando a primeira pessoa falou a sua palavra, entreguei-lhe a primeira ponta da linha, então outra falou e levei outra ponta da linha até ela e assim seguiu: as pessoas iam se conectando e, ao mesmo tempo, o caminho das falas ia sendo traçado e registrado. Curiosamente, algumas pessoas pediam que eu levasse a linha até elas antes de falar a sua palavra ou frase, agindo como se a linha fosse a forma que permitia a palavra - permissão ou espaço de fala. Essa foi a primeira vez que me dei conta dessa possibilidade que, de certa forma, a linha pode servir como um mecanismo de organização, embora não seja essa a intenção inicial.

No conto, Marina Colasanti narra a história de uma moça tecelã, que ao tecer, magicamente, produzia vida, concretizava o que estava em sua tecelagem. Se tecesse um dia ensolarado, logo o sol sairia. Se tecesse uma jóia, logo teria uma jóia ao seu lado. No final, utilizando o barbante, também havíamos tecido uma única trama, uma cartografia com memórias e afetos dos participantes do encontro daquele dia. Uma cartografia única, com muitos cruzamentos, mas com uma quantidade de linha bem menor que a de costume.

⁷ Para conhecer melhor o projeto Tertúlias Literárias, é possível acessar os relatos e materiais dos encontros de 2023 a partir do link: <https://padlet.com/josiamato/tert-lias-liter-rias-contos-e-encontros-sesi-sp-r-399rhygrtn0wylm>



Sobre o tempo, sobre o trabalho: o acontecimento no Projeto Reserva Técnica

Este acontecimento foi no dia 18 de setembro de 2023 na Galeria Alcindo Moreira Filho, no Instituto de Artes da Unesp. Foi realizado a partir de um convite de propor a prática da pesquisa como recurso de mediação para a finalização do Projeto Reserva Técnica. O projeto integrava a programação do Festival Cruza, desenvolvido pelos estudantes do Instituto de Artes, e objetivou inventariar, limpar e reorganizar o depósito da galeria. O relato da prática é descrito a seguir:



Em agosto fui convidada por Érika Ozako a propor uma ação de mediação no Projeto Reserva Técnica e Festival Cruza, evento desenvolvido pelos estudantes do IA UNESP. O Projeto consistiu em criar uma reserva técnica com os materiais e objetos que estavam no depósito da galeria Alcindo Moreira Filho, organizando os materiais, como módulos, vidros, lâmpadas e encontrando lugar para os que não faziam parte do acervo técnico da galeria. Esse projeto aconteceu em algumas semanas, sendo atravessado por uma greve dos estudantes e servidores. A proposta da ação era que os participantes criassem uma exposição com os objetos que ocupavam o depósito - “Galeria cheia” e depois devolvessem aos seus devidos donos e lugares em que teriam melhor utilidade - “Galeria vazia”.

Todo esse movimento causou um grande esforço e dedicação de quem se propunha a integrar o projeto, principalmente quando grande parte do grupo dispersou, sobrecarregando alguns integrantes. Foi proposto por Érika que assinássemos folhas de ponto toda vez que tra-



balhássemos na galeria, forma artística de validar aquela ação como um trabalho, ao pensar que trabalhar com arte também é trabalhar. Motivada por essa proposta, combinei com o grupo que fizéssemos uma conversa final sobre como havia sido o trabalho durante o projeto.

Assim, propus uma prática artística chamada *Administração do Ponto*, que consistia em agruparmos folhas de ponto que guardei desde meus primeiros dias de trabalho como educadora. Deveríamos agrupar os papéis de modo a produzir pequenos rolos que representariam uma semana, portanto, consideramos quatro folhas por dia, o que equivale a vinte folhas por semana.

Ao começar a ação, embora não me lembre de sugerir silêncio e concentração, iniciei a organização dos materiais no chão, como se arrumasse uma mesa para algum sacramento - isso fez com que as pessoas se aproximassem e observassem - fizeram um movimento de pegar cadeiras para sentar em volta, porém, ao poucos, foram se sentando no chão. Durante a prática, as pessoas faziam comentários sobre as próprias relações com os pontos institucionais, a maioria das memórias trazidas eram ruins, no sentido de que o trabalho exige um grande tempo da vida de cada um. Também foi trazido o tema dos nossos dados que ficam impressos em papéis que muitas vezes largamos ou perdemos por aí.

Algumas pessoas relataram a dificuldade em enrolar os pontos de um jeito “bonitinho”, mas o interessante é que, por haver uma quantidade grande de folhas, algumas pessoas foram algumas pessoas foram se cansando da ação, relataram como algo monótono e difícil, colocando aquilo também num lugar de trabalho e infelicidade, não vendo a hora de acabar. Outras entraram em um estado de reflexão, sem compartilhar o que pensavam, mas mostravam-se concentradas, embora houvesse aquela sensação de roda de tricô ou bordado que pede uma conversa.

Depois da proposta artística, comecei a prática dos *Registros*, porém, como as pessoas já tinham falado sobre a experiência artística durante a própria, para realizar os *Registros*, propus que compartilhassem como foram as semanas de trabalho no Projeto Reserva Técnica para cada um - nessa proposta, não havia falado sobre a ideia da escuta e de moderação da fala, as pessoas falaram pouco ou o suficiente, não foi utilizada muita linha do novelo e não houve uma reflexão final sobre escuta, domínio do discurso, a prática aconteceu apenas com a intenção de agenciar as experiências por meio da linha e do registro do caminho da fala.

O fim da linha: o acontecimento durante a disciplina Performance e Processos formativos na cena e educação

Este acontecimento foi no dia 07 de novembro de 2023, durante uma aula da disciplina Performance e Processos formativos na cena e educação⁸, ministrada pela professora Kathya Maria Ayres de Godoy e por um coletivo de professores convidados por ela, promovendo formação e reflexão sobre diferentes áreas que compõem a cena e a educação. Um dos integrantes era meu orientador, o professor Wladimir Mattos, que convidou os membros do N’ME (Núcleo de Estudos sobre Metodologias de Pesquisa em Artes), integrante do A:VA (Auralidade e Vocalidade nas Artes) a demonstrarem as práticas artísticas do grupo, conforme descrito a seguir:

Fomos convidados pelo Wladimir Mattos para apresentar, de alguma forma, as práticas da pesquisa para a turma da disciplina “Performance e processos formativos na cena e educação” da Profa. Dra. Kathya Maria Ayres de Godoy. Eu e Rodrigo Reis, membros do núcleo de pesquisa N’ME, pudemos estar e apresentar nossas práticas. Rodrigo iniciou apresentando a Coluna Vibroacústica, instalação sonora formada por um círculo de pessoas, descrita pelo autor da seguinte forma: “Os participantes ativos com os corpos voltados para o centro emitem glossolalias em direção ao participante receptivo, o receptor, que ocupa a posição central. Um a um, cada participante reveza o assento central por um tempo aproximado de 4 minutos.” (Reis, 2020, p. 107) Desse modo, realizamos a prática da pesquisa de Rodrigo, nos colocando a produzir sons com a boca, glossolalias, enquanto uma pessoa colocava-se ao centro e alternamos até que todas as pessoas tivessem passado pelo centro da roda e fosse invadida pelas glossolalias que produzíamos.

Após a prática da Coluna Vibroacústica, as pessoas começaram a comentar as impressões que tiveram sobre a ação e percebi que esse seria o momento de começar a registrar o caminho da fala que acontecia após a vivência da Coluna Vibroacústica. Peguei o barbante e comecei a registrar, porém não havia me atentado: a linha não seria suficiente para seguir a prática como de costume. Enquanto eu levava o barbante para uma pessoa que havia terminado de falar, percebi que não estava fácil de desenrolar, pois estava chegando ao fim e um emaranhado de linhas começou a dificultar o processo de levar a linha de uma pessoa para a outra.

Durante a prática, percebi que não conseguia mais acompanhar o ritmo das falas e me vi enrolada pelo próprio barbante. Sentei no meio da roda e me coloquei a ouvir as pessoas ao mesmo tempo em que fazia o exercício de tentar tirar os nós daquela linha.

Senti os mais diversos afetos: o acaso, ou nesse caso, o não planejamento meticuloso, me atropelava mais uma vez e me induzia a performar de outro modo. Ao mesmo tempo que eu

⁸ Para mais informações, a ementa da disciplina pode ser acessada em: <https://www.ia.unesp.br/Home/ensino/pos-graduacao/programas/artes/estruturacurricular/2023-2---kathya---performance-e-processos-formativos-na-cena-e-educacao.pdf>

me sentia envergonhada por estar no meio da roda com todos me observando tentar desemaranhar o fio, frustrada por não ter calculado que aquele barbante não seria suficiente para concluir como de costume a ação e, por fim, surpresa por ter que ceder à vontade do barbante e ter que adaptar a minha prática à sua duração. Quando consegui desatar o último nó, Rodrigo pegou algumas pontas que estavam soltas e envolveu as pessoas que não haviam recebido uma parte dele. Foi nesse dia que em conversa com o Wlad, decidimos que a prática deveria ser chamada de Cartografia dos Afetos.



Quebra de expectativa (discursiva): o acontecimento na disciplina Tópicos Especiais: Encontros entre Arte e Educação

O acontecimento foi no dia 13 de novembro de 2023 durante uma aula da disciplina Tópicos Especiais: Encontros entre Arte e Educação - Confluências de Corpos Poéticos-educativos⁹, integrante do programa de pós-graduação em artes da Unesp e ministrada pela professora Carminda Mendes André, juntamente com os professores colaboradores Fernando Bueno Cotelan, Maiquel Cristian Reichert e Nathália Pallos Imbriz.

Para essa experiência fui convidada pela Profa. Dra. Carminda Mendes André para executar a minha prática com o grupo da disciplina. Essa foi a quarta vez que fui convidada por alguém para a minha prática em uma proposta de integrar algo, o que me levou a pensar em diferenças na prática da Cartografia dos Afetos: a que eu proponho com a minha proposição de prática artística, ou seja, a partir de uma obra que eu criei ou propus e a que é executada por meio de propostas e expectativas de outras pessoas sobre a prática, não necessariamente partindo de um fazer artístico.

Naquela ocasião, a Cartografia dos Afetos ocorreu da seguinte forma: Carminda havia combinado comigo que gostaria que eu fizesse a ação para termos uma Cartografia do grupo, mostrando como era o grupo em relação a sua fala durante os encontros da disciplina. Assim, iniciamos a aula lendo textos/ ensaios que falassem sobre a nossa maneira de pensar e planejar aulas. Foi um dia em que muitas pessoas não puderam comparecer, continha menos pessoas do que costumava conter durante os encontros do semestre, o que mudou consideravelmente a impressão real, que eu observara, do grupo durante a prática.

Todos lemos nossos ensaios e, após o término da leitura, abriu-se um espaço para as pessoas compartilharem suas impressões sobre os textos apresentados e foi nesse momento que comecei a registrar o caminho das falas daquele dia. As pessoas falavam e eu levava a linha até elas, muitas falas eram longas a ponto de eu me sentar no chão no meio da roda, enquanto ouvia a pessoa falar.

Às vezes alguém fazia um breve comentário e eu ficava em dúvida se deveria levar a linha até a pessoa ou não. Aconteciam muitos ruídos de fala e eu tinha que decidir se contariam ou não: o critério que utilizei era o de continuidade ou contraponto de uma fala sobre a outra. No fim, foi produzida uma grande cartografia com um rolo de barbante que eu havia iniciado naquele encontro.

Algumas pessoas compararam a ação com a de outra pesquisadora do grupo, que propõe a produção de poemas visuais por meio do barbante, numa proposta de que cada pessoa diga

⁹ Mais informações sobre a disciplina podem ser acessadas em: <https://www.ia.unesp.br/Home/ensino/pos-graduacao/programas/artes/estruturacurricular/2023-2---carminda---encontros-entre-arte-e-educacao---confluencias-de-corpos-poeticos-educativos.pdf>

uma palavra que deve estar ligada semanticamente à outra. Em sua prática, as palavras são ligadas por meio da linha. A comparação foi importante para eu entender que são propostas muitas diferentes, que, apesar de usarem a mesma materialidade do barbante, possuem aplicabilidades e motivações diferentes, uma vez que a Cartografia dos Afetos é produzida pela quantidade de afetos apresentados, não sendo restrito a um por pessoa, além de que pode possibilitar reflexões sobre escuta e sobre a frequência de fala.

Percebi nesse encontro que seria interessante o acompanhamento de alguém registrando fotograficamente a produção da Cartografia de Afetos, caso a intenção seja materializar o encontro, pois quando estou imersa no processo não consigo fazer o registro adequado, nesse, por exemplo, consegui apenas uma foto que um colega tirou da cartografia já desmontada. Também foi possível perceber que eu fiquei cansada, um pouco constrangida pela ação, pois foi difícil de acompanhar as falas do grupo - é um grupo em sua maioria de professores e, mais uma vez, ficou evidente a presença do discurso longo, constante e repetitivo.

Ao finalizar a ação e falar sobre a pesquisa, pois aqui houve a explicação da intenção de realizar a prática com o grupo, pude também apresentar um gabarito de alfinetes e linhas de que produzi durante um dos encontros da disciplina, mostrando a sua quantidade de fala e cartografia específicas. Neste gabarito, cada pessoa é representada por um alfinete e a linha foi utilizada para envolver cada pessoa que falasse, de modo que fosse possível produzir uma pequena cartografia de afetos, que mostra a distribuição das falas pelo grupo.

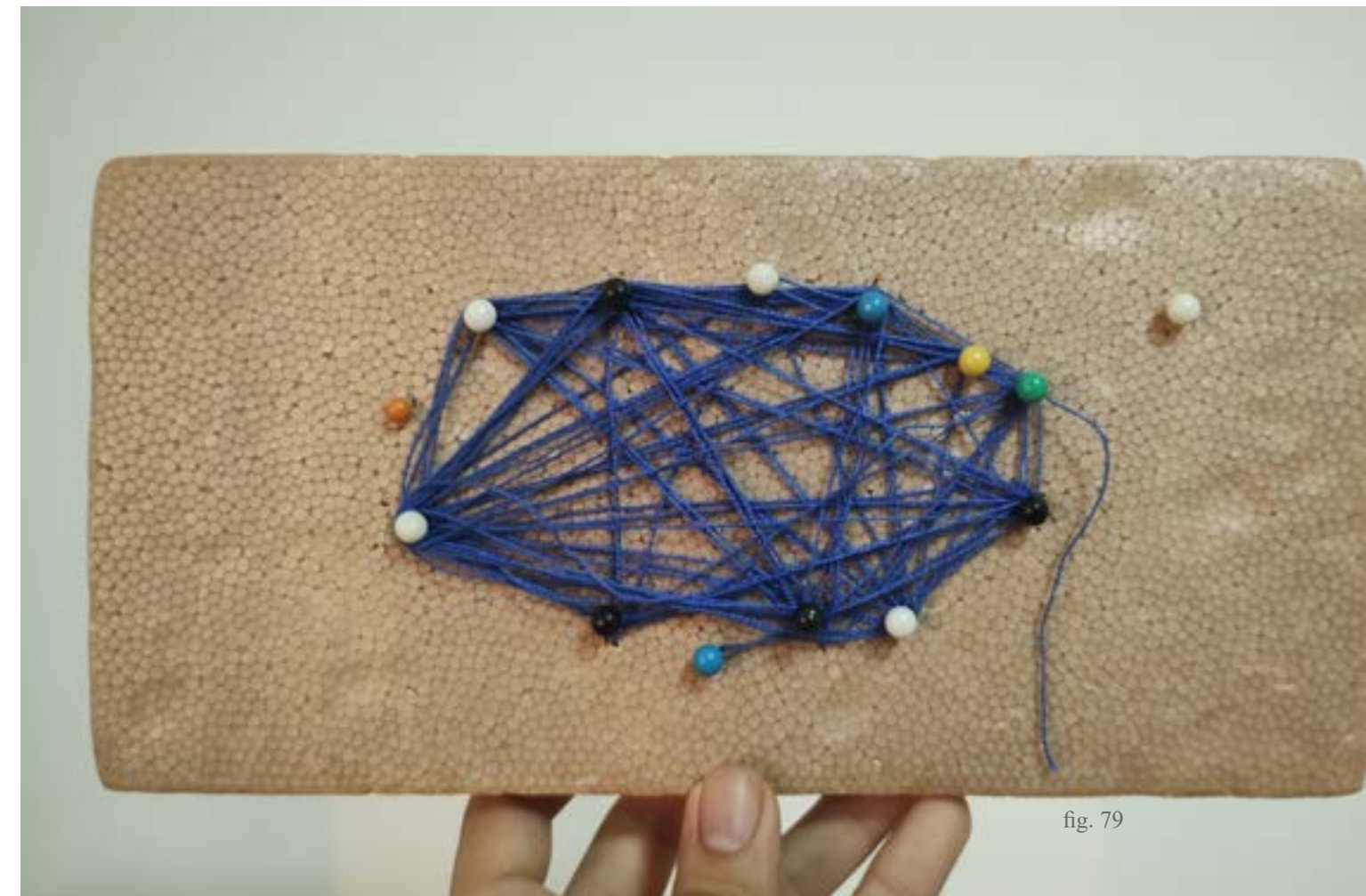


fig. 79

Enfim a mediação: o acontecimento na exposição Poéticas do Precário

Este acontecimento foi no dia 08 de novembro de 2024 no Hall de exposições do Instituto de Artes da Unesp. Aconteceu a partir da exposição “Poéticas do Precário” de Nat Rocha, artista de Guarulhos - SP. Suas obras, conforme escreve, “nascem dos movimentos que executo pela cidade e só podem ser experienciadas pela ação direta dos corpos. Elas surgem como jeitos, são também uma espécie de ginga, e dessa forma, se situam entre o lúdico e o combativo.” A prática foi proposta conforme a descrição a seguir:

Sentia a necessidade de propor a prática da Cartografia, estive o ano inteiro tão imersa na escrita, que quase não me lembrei de praticar. Como seguir a escrita sem a prática que a motiva?

Reparei, em um dia que andava pelo Instituto de Artes, que uma colega querida estava realizando uma exposição que se compunha com o seu Trabalho de Conclusão de Curso da Graduação em Bacharel em Artes Visuais¹⁰. Ao andar pela exposição *Poéticas do Precário* de Nat Rocha e criar contatos com as obras, reparei que elas convidavam ao olhar minucioso, mas também ao toque. E, depois de ter me deitado em uma de suas obras, a instalação “*Longe da cidade dormitório*”, 2024, que consistia em uma rede feita de sacos usados para embalar legumes ou frutas, percebi que eu gostaria de compartilhar o que havia sido despertado em mim a partir da experiência com aquelas obras-convivências e, então, propus-me a realizar uma ação de mediação com a Cartografia de Afetos a partir da experiência na exposição.

Essa seria a primeira vez que, conscientemente, a prática aconteceria com o propósito principal de ser um recurso de mediação partido de mim. A Cartografia de Afetos, nesse sentido, agiria como recurso de mediação em uma exposição, criando não só o registro das falas que os participantes compartilharam, mas também meio para o compartilhamento de impressões e ideias que surgiram a partir do contato com as obras e com a artista, que também estava presente na ação de mediação.

Durante a prática, propus que o grupo visitasse a exposição, mesmo que algumas pessoas já tivessem feito isso, porém agora, a proposta era uma visita silenciosa. Após as pessoas se relacionarem com as obras, propus que sentássemos em uma instalação que convidava à partilha, nela havia um tapete e almofadas, e então começamos a compartilhar nossas impressões para o grupo e especificamente algumas questões especificamente para a artista.

A linha fluía bem. Não houve grande monopólio de palavras por parte de uma única pessoa e, por estarmos em um grupo pequeno, foi possível observar como as pessoas lidavam com a linha que se acumulava em suas mãos, a ponto de que pude perceber que quando alguns iriam falar, já traziam a mão em minha direção para receber a linha de barbante. No final, pude falar

¹⁰ O Trabalho de Conclusão de Curso, intitulado “Poéticas do precário” de Nathaly Rocha pode ser acessado por meio do Repositório Institucional da Unesp, por meio do link: <https://repositorio.unesp.br/entities/publication/3aa09ffc-a5dd-4df1-b46e-93415864ee5b>

brevemente sobre o que era a prática que tínhamos realizado com os barbantes, a Cartografia de Afetos, porém não havia a intenção de justificá-la. Gosto da ideia de deixar as ideias do que ficam sobre ela, com as pessoas que dela participaram.

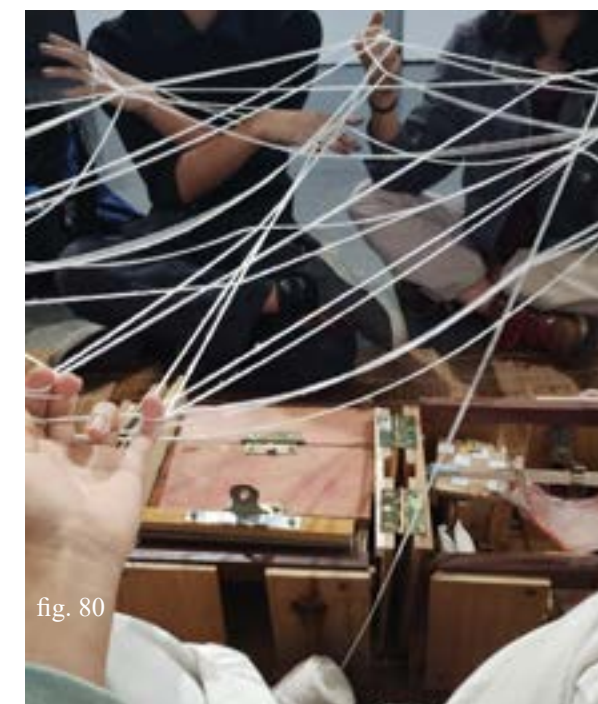


fig. 80



fig. 81

Ausência devida presença: o acontecimento na disciplina de Linguagem Sonora

Este acontecimento foi no dia 11 de março de 2025, no Instituto de Artes da Unesp, durante uma aula da disciplina de Linguagem Sonora, integrante da grade de disciplinas da Graduação em Artes Visuais.

Fazia um bom tempo que eu não realizava a prática da Cartografia de Afetos. Nesse dia, fui responsável por conduzir o encontro da Disciplina de Linguagem Sonora, na graduação, ministrada pelo professor Wladimir Mattos, que busca ampliar a produção e formação do artista por um viés que também possa se relacionar com o sonoro.

Neste dia propus a apresentação de minha pesquisa, uma vez que um de seus rizomas advém dessa disciplina e da relação com o som. Propus práticas artísticas à turma que estivessem relacionadas com o som. Desse modo, iniciei o encontro explicando que realizaríamos algumas práticas durante a aula e que conversaríamos sobre elas no final. Assim, propus a experiência coletiva da obra *Ressonância Imaginética*¹¹. No exercício de imaginar, tornamos a sala de aula em uma sala de exames, deitamos no chão e seguimos as orientações escritas no manual de instruções e nos colocamos a ouvir o áudio da *Ressonância Imaginética*. Ao final da prática, pude observar o rosto de algumas pessoas e percebi que havia leves sorrisos, reparei que em mim também havia sido produzido um.

A segunda prática da aula foi conduzida por Tom Nobrega, que propôs a releitura da obra de Alvin Lucier, *I am sitting in a room*¹², cuja proposta é a de gravar sua voz e gravar a gravação de sua voz, até que sejam percebidas as deformações do som, decorrentes dessa ação por repetidas vezes. No final da releitura proposta por Tom, os estudantes compartilharam algumas dúvidas sobre o processo, mas logo seguimos para a última prática sonora, antes da troca de impressões.

Como proposta da última prática, convidei os estudantes a explorarem sons que poderiam ser produzidos a partir dos *Frascos de Vida*. Coloquei-os no chão e convidei quem se sentisse à vontade para criar sons comigo ao colocar os frascos no chão. Algumas pessoas aproximaram-se aos poucos e começaram a produzir sons, bater os frascos uns nos outros, colocá-los no chão com força, com pouca força e até a explorar os sons que eram produzidos pelas tampas. A ação aconteceu como se fosse do som maior, mais forte, para o som menor, mais fraco, reduzindo-se a um gesto menor de ouvir o leve som produzido pelas tampas de plástico do remédio.

No final, iniciei um processo de colocar alguns frascos de volta na caixa e, sem que fosse pedido que guardassem, as pessoas começaram a guardá-los comigo. Finalizada a ação, após um pequeno silêncio, abri espaço para que fossem compartilhadas as impressões.

Peguei o rolo de barbante e coloquei-me a ouvir o que cada pessoa tinha a compartilhar.

Das impressões vieram apontamentos sobre memórias que foram despertadas pelo som da *Ressonância Imaginética*, memórias de infância. Também vieram apontamentos sobre processos médicos que estavam sendo vividos na rotina de um integrante do grupo. Uma pessoa contou que a prática com os remédios remeteu a sua organização diária de remédios numa caixa e que lembrou que além de remédios, acumula papéis que estão associados a eles, como um bilhete escrito por sua mãe “Lembre-se de tomar seu remédio. Te amo”.

Enquanto as pessoas falavam, eu entregava a elas a linha de barbante e criávamos uma Cartografia de Afetos. Nesse encontro, estive tão imersa com os olhares e comentários, que não produzi registros fotográficos da ação. Também não falamos sobre a Cartografia de Afetos. O que ficou foram apenas minhas memórias e as memórias de cada pessoa que participou, além do novelo embaralhado de barbante que foi resultante daquela partilha e, por fim, este registro escrito do acontecimento.

¹¹ A obra *Ressonância Imaginética* pode ser acessada a partir do livro “Do que nos afeta”, integrante do Amontoado: O que nos Afeta?

¹² A gravação da obra *I am sitting in a room* de Alvin Lucier pode ser acessada em: <https://www.youtube.com/watch?v=bhtO4DsSazc>

O fim, se é que existe o fim: o acontecimento na Disciplina ARTECOMPOSTAGEM’25

Este acontecimento foi no dia 01 de julho de 2025, no Instituto de Artes da Unesp, durante uma aula da disciplina de ARTECOMPOSTAGEM’25, integrante da grade de disciplinas da Pós Graduação em Artes da UNESP. A disciplina é proposta como condensada, de modo que aconteça intensamente durante seis dias da mesma semana. A prática aconteceu a partir de convite do Prof. Wladimir Mattos, docente responsável pela disciplina.

A prática começou direcionando os participantes da disciplina à escuta. A minha vontade era de compartilhar as três obras que foram apresentadas nos capítulos da dissertação - *Frascos de Vida, Ressonância Imaginética e Administração do Ponto*. Pedi para as pessoas que respeitássemos o silêncio durante a prática, que fosse evitado usar a linguagem verbal para comunicar coisas durante a partilha dessas três obras e que, depois delas, haveria tempo para serem compartilhados afetos que foram despertados por meio do contato criado com as obras. Propus que essa manifestação poderia acontecer não só por meio de palavras, mas também por meio do corpo.

Comecei lendo o manual de instruções da obra *Ressonância Imaginética* e precisei pedir que as pessoas se deitassem no chão. Havia pensado que se moveriam espontaneamente, mas não foi o que aconteceu. As pessoas deitaram-se e realmente colocaram-se de forma desconfortável no chão, colocaram-se em posições de verdadeiro desconforto, que não necessariamente condiziam com a ideia que eu tinha de posições para um “exame médico”. Durante o som, não observei a reação das pessoas, pois também deitei-me no chão, porém, quando o áudio terminou, as pessoas não se moveram, continuaram deitadas. Precisei convidar com a mão e com o olhar, uma a uma para se levantar, como se estivessem em meio a um encantamento, um feitiço de imobilidade.

Convidei as pessoas a se sentarem em roda, em volta das etiquetas que eu havia preparado para a prática com a obra *Frascos de Vida*. Não usei palavras para explicar, com gestos, mostrei às pessoas o que elas poderiam fazer: ajudar a etiquetar os frascos de remédio com as etiquetas nas cores amarelo, azul e vermelho. As pessoas não pronunciaram nenhuma palavra durante a prática. Etiquetaram os frascos até acabarem as etiquetas. Fazíamos um jogo de olhar e gesto, observação e partilha. Ajudamos uns aos outros, entregando frascos e etiquetas e, quando sobrara apenas uma etiqueta, procuramos o último frasco e o entregamos para a pessoa que segurava a etiqueta finalizasse a prática.

Após uma breve pausa, comecei a repetir algumas expressões sobre a obra *Administração do Ponto*: "4 folhas por dia - 5 dias na semana - 20 folhas por semana - sábado, domingo e feriado - segunda é dia de folga, prezados, favor realizar a administração do ponto" - e assim

comecei a distribuir as folhas e mostrar às pessoas como poderiam administrar o ponto. As pessoas observaram minha ação, porém interpretaram de diferentes formas como deveriam administrar o ponto, criaram outras formas de organizações, mas mantiveram a ideia do coletivo, ajudando umas às outras a “administrar seus pontos”, entregando papéis, pedaços de linhas e enrolando as folhas. Sinalizei o fim da prática quando acabou o barbante para amarrar as folhas de ponto enroladas, comecei a recolher as folhas que sobraram.

Então, abri espaço verbalmente para que as pessoas se expressassem, falei que agora era a hora de partilhar por meio de palavras, de corporeidades, qualquer forma que quisessem usar para se expressar. As pessoas não estavam muito abertas à fala, não queriam falar sobre as obras, alguns chamaram os frascos de compromissos e começaram a jogá-los de um lado para o outro. Uma pessoa começou a entamar-se na linha de barbante que se desenrolara com algumas falas, movimentando-se com a linha, movimentando a todos, tudo pareceu ter acontecido muito rápido. Precisei usar questões instigantes, jogar perguntas na roda para que a conversa ou a troca se desenvolvesse, mas pareceu uma ação desajeitada, não sei dizer se eu estava ansiosa ou não considerando o tempo das pessoas - eu tinha uma grande expectativa pela partilha.

Um batuque no chão foi considerado, entreguei a linha ao emissor, uma palavra foi dita por uma participante, entreguei a linha a ela. As pessoas começaram a cantar, a inventar uma canção que falasse sobre o processo. Foi bonito. Começaram a brincar com a Cartografia de Afetos, a movê-la como uma teia que capturava a vibração do som, balançavam-na para cima e para baixo, faziam-na dançar.

Depois de um tempo a prática pareceu acabar, algumas pessoas usaram cadeiras para prender as linhas que estavam em suas mãos, como se aquilo as incomodasse, as prendesse também. Quando tudo parecia ter acabado, após as pessoas desvencilharem-se da Cartografia de Afetos e se sentarem nas cadeiras da sala, iniciaram uma conversa sobre o que tinha acontecido. E então, após esperar para ver se alongaria essa conversa, retomei a entregar a linha às pessoas, ou seja, a prática ainda não havia acabado. Veio-me o pensamento, será que em algum momento ela acaba? Será que a ação de mediar é determinar esse fim?

Ao final temporal, carreguei comigo a fala de um participante, ele disse que um tipo de aranha, quando nova, faz teias perfeitas, porém, ao envelhecer, suas teias tornam-se caóticas, sem formas bem definidas, desordenadas. Tal comentário fez-me pensar que o caos, que vem com a maturidade da aranha, não necessariamente marca algo ruim. Levou-me a pensar na aceitação de um processo que escapa e que se modifica. Foi esta a impressão que esta prática me trouxe, a de que, por mais íntima que eu me sinta dela, por mais repetitiva que ela me pareça, ainda me surpreendo com seus acontecimentos, afinal, seus acontecimentos são feitos de pessoas e pessoas costumam ser surpreendentes.

Tais pensamentos levam-me a outro, ao que está relacionado à prática da mediação, em que, por ser uma prática composta por pessoas, jamais deverá pretender-se que seja a mesma,

sempre será diferente e isso é que belo na ação de mediação em arte, a possibilidade de poder ser surpresa, susto, tédio e conforto, uma ação que possui limites temporais, mas não imaginativos. Uma ação que deve ser composta por pessoas e não enrijecida pelo medo do silêncio, da insignificância e não aplicabilidade pragmática.

Foi esta a impressão que a mediação me trouxe, a de que, por mais íntima que dela eu me sinta, por mais repetitiva que ela me pareça, ainda me surpreendo com seus acontecimentos, afinal, os acontecimentos da mediação são feitos de pessoas e, mais uma vez, pessoas costumam ser surpreendentes.



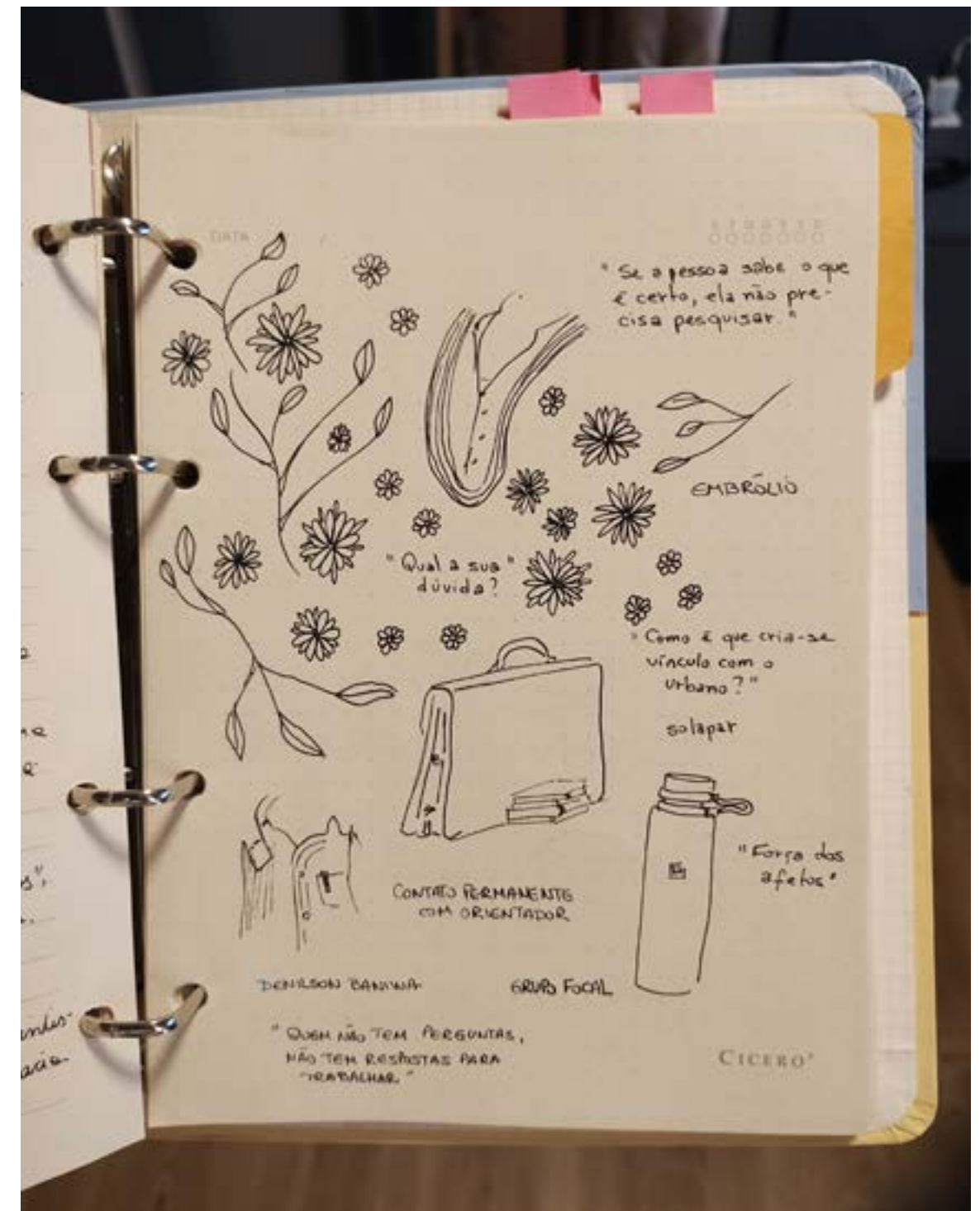


fig. 84

Amentado

De que acompanha

Sumário do AMONTOADO:
Do que acompanha

Considerações Processuais

Créditos de Imagens

Referências

Mediação

→ a exata em primeiro lugar

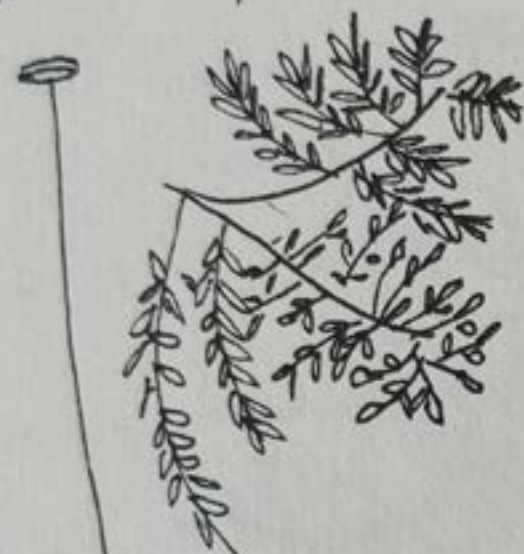
filas autotnoográficas

↳ exercício insaístico das práticas durante a pesquisa

registros fotográficos

Reunião de Orientação 13.08.24

* proposta



Exemplar Qualificação

* Proposta do Trabalho

+ Sumário

+ Rizoma

- Parte Acadêmica

CONSIDERAÇÕES PROCESSUAIS

- Descrição

+ capítulos produzidos

+ tópicos de coisas a serem produzidas

+ outras produções

+ formato

Considerações processuais

Ao considerar a impossibilidade de um encerramento definitivo, este ensaio propõe um retorno ao percurso trilhado, destacando aspectos que emergiram ao longo do processo e que merecem ser retomados a partir de uma perspectiva reflexiva. As considerações aqui reunidas não têm a pretensão de concluir, no sentido de findar o movimento dos rizomas, mas de ponderar, considerar e deslocar as questões levantadas, reconhecendo o caráter dinâmico de uma pesquisa cartográfica e baseada no fazer artístico. Trata-se, portanto, de um exercício de pensamento em trânsito — que olha para o que foi feito com a consciência de que o processo permanece em aberto, ressoando ainda além dos limites deste trabalho.

Nestas considerações processuais, chego a ideia de que o que fica é um problema. O que Donna Haraway diz em seu livro *Ficar com o problema: fazer parentes do Chthuluceno*, leva-me a pensar que não poderemos resolver todas as coisas e que teremos que conviver com a ideia de não solucionar o que pretendemos ou o que desejamos. Certo pessimismo que encontro em sua fala, de que “o jogo acabou, é tarde demais e não há razão para tentar melhorar coisa alguma” (Haraway, 2023, p.14), conduz ao pensamento de retirar o peso que carregamos por tanto tempo em tentar resolver algo que não depende somente de nós, que ansiamos pelas resoluções e criações de futuros melhores.

Nesse sentido, quando Haraway propõe “Ficar com o problema”, interpreto que não seja realmente possível resolver todos os problemas por meio da explicação, interpreto que cada acontecimento resulta em algo para cada ser, que desenvolveu a sua relação e contribuiu para a construção de uma figura de barbante daquele encontro com a Cartografia de Afetos. Compreendo que da prática artística não se deve pretender retirar substratos explicativos, no sentido de determinar uma única possibilidade de interpretação, ao considerar que

Você não é responsável pelo que se seguirá, como você não é responsável pelas limitações de sua imaginação. Sua responsabilidade deve agir numa chave menor, como uma questão de ethos pragmático, mas exigente — pelo o que você é responsável é por prestar atenção o melhor que puder, de ser tão discernente/perspicaz, tão discriminador quanto você puder a respeito da situação particular (Stengers, 2021, p.17).

Cada pessoa carrega consigo uma ideia do que foi o acontecimento a partir da Cartografia de Afetos, resultado da ação de fazer-se verdadeiramente presente, como propõe Haraway (2023, p.09).

Desse modo, entendo que não coube explicar em que consistia a prática em todos os encontros e nem mesmo recolher os depoimentos de em que repercutiu para cada sujeito, uma vez que fosse suficiente a experiência gerada pela própria prática, ao considerar suas “pulsões rítmicas de desejo e realização, pulsos do fazer e do ser impedido de fazer” (Dewey, 2010, p.79).

O pensamento conduz a considerar que uma prática é o seu próprio fazer, criando meio para que as pessoas estejam imersas no fazer artístico coletivo, mas de modo que o que reverbera a partir disso seja particular e singular de cada um. A Cartografia de Afetos, por ela mesma, se apresentou àqueles que dela passaram a integrar por meio de suas narrativas e entrelaçamentos de barbantes, nesse contexto o que fica é o registro que foi deixado pela experiência: uma marca interior, o acontecimento, como propõe Deleuze, ao nos descrever como seres de acontecimentos (Deleuze, 1980, t. 1:03:23).

O que fica é realmente o problema, a incerteza do que pode ter ficado ou significado para cada um. Parece-me divertida a ideia de não termos um significado para tudo, nem uma conclusão sobre tudo o que aconteceu, principalmente quando lidamos com a arte. Talvez o que fica de uma experiência seja aquele momento de silêncio em meio a tantas pessoas, resultante de algo que acabou.

.....

Enquanto escrevo, pontuo de minha mente um amontoado de problemas que escolhi não resolver: o problema de não acolher a todos os relatos de experiências que repercutiram a partir do contato com a Cartografia de Afetos; o problema de não saber se a prática da Cartografia de Afetos possibilitou a mudança nas atitudes de pessoas em relação às suas falas; o problema de não ter recolhido os relatos dos participantes das práticas de modo a integrá-los de maneira evidente na pesquisa. Problemas que ficam.

Nesse pensar, conforta-me a ideia de que o que fica também são os registros imagéticos das expressões, linhas, mãos, criações artísticas, olhares pensativos e curiosos. É nesse sentido em que são propostos os registros fotográficos, como possibilidades de narrar por meio do olhar, o que foi cada acontecimento. Conforto-me também com o fato de que o que é narrado por esta escrita não é suficiente para descrever tudo o que ela representa, nem mesmo suficiente para amarrar todas as pontas que ficaram soltas no meio desta trama cartográfica: elas não devem ser amarradas, sua beleza está na possibilidade de abertura e de criação a partir do que se tem, assim como foram enlaçadas as referências visuais e teóricas para a construção deste trabalho, buscando trazer mais vozes para esta pesquisa em artes.

Precisei aprender a "ficar com o problema", assim como precisei aprender a integrar o silêncio e a escuta em minha prática como artista e educadora. Utilizei-me da linha para aprender a ficar com a ideia de que não precisava determinar uma explicação única para minha prática, pois assim atua uma obra quando é colocada em contato com sujeitos, ela é ressignificada e recriada. E, por mais que criemos um significado inicial, enquanto artistas, damos-nos conta de que ele poderá tornar-se apenas um dentro da imensidão de possíveis significados que podem ser criados e imaginados para uma obra de arte.

Do início de caminho de uma prática ainda chamada *Registros*, no palco do Teatro

Maria de Lourdes Sekeff, uma prática artística germinou para que fosse possível chegar na *Cartografia de Afetos*, por meio de uma pesquisa voltada à processualidade viabilizada pela metodologia cartográfica, desenvolvida por meio do fazer-com. Relembrei que há potência em nos reunirmos a fazer algo que é precioso ao outro, compartilhar dos afetos que permeiam os fazeres artísticos, propondo que antes do falar sobre a arte, possa-se fazer arte. Colocar a prática artística como a base para assim desenvolver o pensamento, assim como propõe Erin Manning ao sugerir que se confie na prática para movê-lo. (Manning, 2023, p. 344)¹.

Durante o processo, mostrou-se que a prática da Cartografia de Afetos fazia-se intimamente ligada à experiência e à partilha, desenhando, por meio da linha, cartografias de relações. Num jogo entre o visual e o sonoro foram registrados caminhos de afetos, concretizando pensamentos: lidando com a efemeridade do som, ao mesmo tempo que criando um rastro deixado pelo silêncio.

De rastro em rastro é que foram baseadas as ideias e as propostas, principalmente ao considerar que “Ficar com o problema requer estabelecer parentescos estranhos; isto é, precisamos uns dos outros em colaborações e combinações inesperadas, em amontoados quentes de composto. Devir com reciprocamente e não devir em absoluto ” (Haraway, 2023, p. 14). Assim, não foi meu objetivo controlar os resultados das propostas de práticas artísticas com as obras *Frascos de Vida, Ressonância Imaginética e Administração do Ponto*, mas adotar as possibilidades de caminhos como processos de criação da pesquisa.

Essa ação cartográfica e processual resultou neste "amontoado de coisas" que esta pesquisa é. Recordo da escolha ao ensaiar sobre as histórias que estavam por trás das obras que criei, busquei amontoar lembranças do corpo com a ideia de que somos seres singulares, cada qual com suas experiências e histórias de vida e que, por mais peculiares que sejam, podem conduzir-nos ao fazer artístico e a reflexão sobre o que nos afetou. O que eu não contava, no início da pesquisa, é que tais obras seriam transformadas pelas pessoas que criariam comigo também a partir de suas histórias e acontecimentos, ressignificando-as.

Outro exemplo foi o Caderno "Rizomas: entendendo a linha como recurso de conexão", que surgiu a partir da tentativa de dialogar com referências do campo das artes visuais, uma vez que tais obras e modos de fazer e pensar dos artistas convidados e imaginados a integrar esta escrita, possibilitaram-me refletir sobre meu próprio fazer. Algo que admiro na pesquisa acadêmica é essa possibilidade de continuamente dialogar com outras vozes, com outras produções e ideias, ampliando, mais uma vez, os rizomas que compõem uma pesquisa.

Por isso, ao considerar essas considerações como processuais, coloco-me ciente sobre a entrega de um processo. A pesquisa não está findada, não posso a considerar estratificada, apesar de encaminhar-se para determinado fim, ela possui aberturas que podem ser integradas por outros rizomas, entrelaçadas por outras linhas, uma vez que a “conclusão” não é uma coisa

¹ Trecho original em inglês da autora: “Instead of beginning in category, instead of justifying with method, trust the practice to move thought. Let the thought shape you.” (Manning, 2023, p. 344).

distinta e independente; é a consumação de um movimento.”(Dewey, 2010, p. 113) e, portanto, ao pensar mais uma vez sobre a prática da Cartografia de Afetos e sobre a mediação, reflito em que pode reverberar uma mão repleta de barbantes.

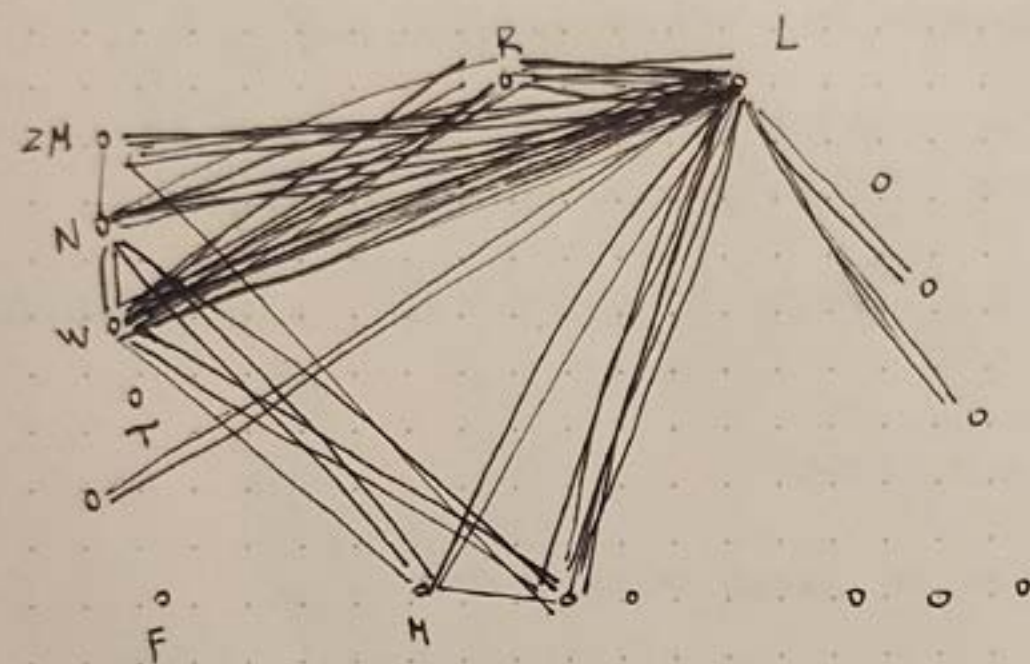
É neste sentido que se constrói a ideia de "remediar o que foi mediado", ao levantar, por meio da prática da Cartografia de Afetos, a reflexão sobre a nossa atuação em relação ao outro e à arte. Assim, convido à sensibilidade de perceber que, por meio da escuta e da atenção, criamos espaço para o desencadear de pensamentos únicos e sensíveis, despertados pelos afetos que repercutiram do contato inicial com uma obra ou proposição artística. Convido, portanto, a reflexão sobre a possibilidade de um pensamento sobre a escuta que esteja além de seu valor sonoro - como já escrito em outros Cadernos desta pesquisa - um convite à escuta atenciosa.

A escolha da palavra "escuta" advém do pensar sobre o corpo, um corpo que pode escutar além do ouvido. Uma escuta que não determina quem pode e quem não pode participar de determinada ação devido a suas condições corporais e auditivas, mas uma escuta que também se manifesta por meio da expressão, do movimento e do contato.

Não proponho, logo, uma resolução para a mediação de obras de arte e não objetivo definir as práticas em ponderações de qualidades. Sugiro apenas que haja cada vez mais espaço para refletir sobre a prática da mediação e seus objetivos aplicados em qualquer âmbito em que possa estar inserida. Faço convite a um exercício de sensibilidade perceptiva de consideração do outro, de ponderação de nossa presença como educadores sobre as presenças de quem nos acompanha.

Por isso, ao instigar o pensar sobre a sobreposição de palavras ao fazer artístico e à experiência artística, acredito que haverá uma alteração sobre a possibilidade do *Acontecimento*, a marca que cada experiência pode criar no repertório de vida de cada pessoa. E então reflito, um corpo que acolhe todas as linhas de um novelo, realmente as acolhe, devora ou domina?²

² Para não perder a prática do ir e vir, caso ainda não a tenha feito, proponho a leitura do texto “O fim, se é que existe o fim: o acontecimento na Disciplina ARTECOMPOSTAGEM’25”, presente no Caderno "Relatos e Registros, compondo cartografias".



REFERÊNCIAS

Força dos afetos

Universal e Comum

9h36 - 13h08

fig. 86

Referências

ABRAMOVIĆ, Marina. **Rhythm 0**. 1974. The Museum of Modern Art. Disponível em: <https://www.moma.org/audio/playlist/243/3118>. Acesso em: 19 jun. 2025.

ABRAMOVIĆ, Marina. **The Artist is Present**. 2009. The Museum of Modern Art. Disponível em: <https://www.moma.org/audio/playlist/243/3133>. Acesso em: 19 jun. 2025.

ALENCAR, Valéria Peixoto de; NAKASHATO, Guilherme. Memórias oficinairas: a prática reflexiva nas exposições de arte. In: BARBOSA, Ana Amália Tavares Bastos, ONODERA, Edna Yumi, COUTINHO, Rejane Galvão (Orgs). **Arteducação Produções: co-memorar 20 anos** [livro eletrônico]: vol. 1. São Paulo: São Paulo: AEP Serviços Culturais, 2022. Capítulo 7, p. 65-80 Disponível em: https://arteducacaoproducoes.com.br/wp-content/uploads/2023/10/aep_livro20anos_Vol1.pdf

ANELLI, Marco. **Marina Abramovic**. 2010. 1 Fotografia. Disponível em: <https://www.theartnewspaper.com/2023/08/31/marina-abramovic-gets-royal-academy-showbut-will-she-be-present>

BAKHTIN, Mikhail. **Marxismo e filosofia da linguagem**. 12ª Edição. HUCITEC, 2006. Disponível em: https://hugoribeiro.com.br/biblioteca-digital/Bakhtin-Marxismo_filosofia_linguagem.pdf

BARBOSA, Ana Mae. Mediação cultural é social. In: BARBOSA, Ana Mae; COUTINHO, Rejane Galvão. **Arte Educação como mediação cultural e social**. São Paulo: Editora UNESP, 2009. p. 13-22.

BOLANOS-MOTTA, José Ignacio, PÉREZ-RODRIGUEZ, Mónica Alexandra. Propuestas para la investigación cualitativa en educación artística. **Educación y Educadores**, vol. 22, n.1, p. 51-63, jan-abr, 2019. DOI: 10.5294/edu.2019.22.1.3 Disponível em: <http://www.scielo.org.co/pdf/eded/v22n1/0123-1294-eded-22-01-51.pdf> Acesso em: 08 mai. 2023.

BONDÍA, Jorge Larrosa. Notas sobre a experiência e o saber de experiência. **Revista Brasileira de Educação**, Campinas, n.19, p. 51-63, jan-abr, 2002. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/rbedu/a/Ycc5QDzZKcYVspCNspZVDxC/?lang=pt&format=pdf>. Acesso em 15 mai. 2023.

BONDÍA, Jorge Larrosa. Operação ensaio: sobre o ensaiar e o ensaiar-se no pensamento, na escrita e na vida. **Educação & Realidade**, 29/1, p. 27-43, jan-jun, 2004. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/index.php/educacaoerealidade/article/view/25417>. Acesso em: 15 mai. 2023.

BONFITTO, Matteo. The Artist is Present: as artimanhas do visível. **Revista Brasileira de Estudos da Presença**, Porto Alegre, vol. 4, n. 1, p. 83–96, abr. 2014. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/rbep/a/F63gTggWHMsVzscVjpGY5tF/>. Acesso em: 19 jun. 2025.

CARVALHO, Ana Maria Albani de; PROTO, Camila. As fases da experiência participativa. *In*: ENCONTRO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISADORES EM ARTES PLÁSTICAS, 27º, 2018, São Paulo. **Anais do 27º Encontro da Anpap**. São Paulo: Universidade Estadual Paulista (UNESP), Instituto de Artes, 2018. p. 2195-2207. Disponível em: https://anpap.org.br/anais/2018/content/PDF/27encontro____CARVALHO_Ana_Maria_Al bani_de__PROTO_Camila.pdf Acesso em: 07 mar. 2024.

CHRISTOV, Luiza Helena da Silva. **Escrita de si e texto acadêmico: potência e cuidados no convite ao conhecimento**. *In*: CONGRESSO INTERNACIONAL DE PESQUISA AUTOBIOGRÁFICA, 2021. Disponível em: <https://pt.scribd.com/document/666357513/CHRISTOV-ESCRITA-DE-SI-E-TEXT-ACADE-MICO-revisto>

CLARK, Lygia. **Baba Antropofágica**. 1969. Fotografia no acervo digital Portal Lygia Clark. 3 Fotografias. Disponível em: <https://portal.lygiaclark.org.br/acervo/234/baba-antropofagica>

CLARK, Lygia. **Nós recusamos...** [Diário 2]. Rio de Janeiro: Associação Cultural Lygia Clark, 1966. 1 Diário digitalizado. Disponível em: <https://portal.lygiaclark.org.br/acervo/65366/1966-nos-recusamos-diario-2> Acesso em: 05 jul. 2024.

CLARK, Lygia. **Objeto relacional**. [Datilografia.] Rio de Janeiro: Associação Cultural Lygia Clark, 1978 [aproximado]. 1 Texto digitalizado. Disponível em: <https://portal.lygiaclark.org.br/acervo/6290/objeto-relacional-062131-texto>. Acesso em: 13 jun. 2025.

CLARK, Lygia. **Sonho que estou tirando uma substância de dentro da minha boca...**[Diário 1]. Rio de Janeiro: Associação Cultural Lygia Clark, 1967. Disponível em: <https://portal.lygiaclark.org.br/acervo/65464/sonho-que-estou-tirando-uma-substancia-de-dentro-da-minha-boca-diario-1>. 1 Diário digitalizado. Acesso em: 05 jul. 2024.

COUTINHO, Rejane Galvão. Estratégias de mediação e a Abordagem Triangular. *In*: BARBOSA, Ana Mae; COUTINHO, Rejane Galvão. **Arte Educação como mediação cultural e social**. São Paulo: Editora UNESP, 2009. p. 23–35.

COUTINHO, Rejane Galvão. Questões sobre a formação de mediadores culturais. *In*: ENCONTRO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISADORES EM ARTES PLÁSTICAS, 18º, 2009, Salvador. **Anais do 18º Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas**. Salvador: EDUFBA, 2009. p.3737-3749. Disponível em: https://anpap.org.br/anais/2009/pdf/ceav/rejane_galvao_coutinho.pdf Acesso em: 21 set. 2023

COUTINHO, Rejane; LIA, Camila. Formação para autonomia. *In*: BARBOSA, Ana Amália Tavares Bastos, ONODERA, Edna Yumi, COUTINHO, Rejane Galvão (Orgs). **Arteducação Produções: co-memorar 20 anos** [livro eletrônico]: vol. 1. São Paulo: AEP Serviços Culturais, 2022. Cap. 8, p. 90-128. Disponível em: https://arteducacaoproducoes.com.br/wp-content/uploads/2023/10/aep_livro20anos_Vol1.pdf Acesso em: 21 set. 2023

CRUZ, Yhuri. **Monumento à voz de Anastácia**. 2019. 1 Digitalização da obra. Disponível em: https://www.researchgate.net/figure/Figura-2-Monumento-a-voz-de-Anastacia-2019-Santinho-10-x-7cm-Fonte-e-autoria-Yhuri_fig1_353061732 Acesso em: 22 set. 2024

DELEUZE, Gilles, GUATARRI, Félix. **Mil Platôs – capitalismo e esquizofrenia**. Vol 1; Tradução de Aurélio Guerra Neto e Célia Pinto Costa. 2º Edição. Rio de Janeiro: Editora 34, 2011.

DELEUZE, Gilles. Do Acontecimento. *In*: DELEUZE, Gilles. **Lógica do Sentido**. Traduzido por Luiz Roberto Salinas Fortes. 5º Edição. São Paulo: Perspectiva, 2015. p. 151-156.

DELEUZE, Gilles. GUATARRI, Félix. O que é um conceito? *In*: DELEUZE, Gilles. GUATARRI, Félix. **O que é a filosofia?** 2º Edição. Rio de Janeiro: Editora 34, 1997. p. 25-47.

DENZIN, Norman K. Introduction. *In*: DENZIN, Norman K. **Performance Autoethnography Critical Pedagogy and the Politics of Culture**. 2º Edição. Londres: Routledge, 2018. p. 1-10. Disponível em: <https://www.taylorfrancis.com/books/mono/10.4324/9781315159270/performance-autoethnography-norman-denzin> Acesso em: 19 mai. 2024.

DEWEY, John. **Arte como experiência**. São Paulo: Martins Fontes, 2019.

DUCHAMP, Marcel. O ato criador. *In*: BATTCLOCK, Gregory (Org.). **A nova arte**. 2º Edi-

ção. São Paulo: Perspectiva, 2013. p. 71–74.

FANAN, Levi. **Vista da obra Parede da Memória**, de Rosana Paulino, durante a Bienal de São Paulo, 2023. 1 Fotografia da obra no site da Fundação Bienal. Disponível em: <https://35.bienal.org.br/participante/rosana-paulino/> Acesso em: 13 jun. 2025.

FOUCAULT, Michel. A escrita de si. *In*: FOUCAULT, Michel. **O que é um autor?** Lisboa: Passagens, 1992. p. 129-160. Disponível em: <https://casadohiphopdeportofeliz.wordpress.com/wp-content/uploads/2015/10/foucault-michel-a-escrita-de-si.pdf> Acesso em: 10 mai. 2025.

FREIRE, Paulo. **Pedagogia do oprimido**. 33ª Edição. São Paulo: Editora Paz e Terra, 2002.

HARAWAY, Donna J. **Ficar com o problema**: fazer parentes do Chthuluceno. Traduzido por Ana Luiza Braga. São Paulo: n-1 Edições, 2023.

HISSA, Cássio Eduardo Viana. **Entrenotas**: compreensões de pesquisa. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012.

HOOKS, bell. **Ensinando a transgredir**: a educação como prática de liberdade. Traduzido por Marcelo Brandão Cipolla. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2013.

HOUSEFIELD, James. Marcel Duchamp’s Guernica?: “His Twine,” the First Papers of Surrealism (1942) and Aerial Warfare in Europe. **Dada and Surrealism**: Transatlantic Aliens on American Shores, [S.l.], v.14, 2018. Disponível em: https://scalar.usc.edu/works/the-space-between-literature-and-culture-1914-1945/vol14_2018_housefield. Acesso em: 13 jun. 2025.

LIMA, Henrique Rocha de Souza. **Desenho de escuta**: políticas da auralidade na era do áudio ubíquo. 2018. Tese (Doutorado em Música) - Escola de Comunicação e Artes - Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018. Disponível em: <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27158/tde-11092018-093709/> Acesso em: 07 abr. 2025.

MANNING, Erin. Against Method. Traduzido por Wladimir Mattos. **Artecompostagem’25**, São Paulo, p. 9-36, 2025.

MANNING, Erin. Faire Œuvre. **Performance Matters**, Vancouver, vol. 9, n. 1-2, p. 343-346, 2023. Disponível em: <https://performancematters-thejournal.com/index.php/pm/article/view/439> Acesso em: 17 out. 2024.

MANNING, Erin. Propositiones para la investigación-creación. **Corpo-grafías**: Estudios críticos de y desde los cuerpos. Bogotá, vol. 6, n. 6, p. 79–87, jan-dez, 2019. Disponível em: https://www.researchgate.net/publication/341328623_Proposiciones_para_la_Investigacion-Creacion. Acesso em: 03 jun. 2024.

MARINA ABRAMOVIĆ on The Artist is Present. Direção: Milica Zec. Marina Abramović Institute, 2010. Vídeo no Vimeo (2 min). Disponível em: <https://vimeo.com/72711715>. Acesso em: 19 jun. 2025.

MARTINS, Mirian Celeste. Proposições Mediadoras: intervenções e intravenções disruptivas? *In*: MARTINS, Mirian Celeste (org.). **MediaÇÃO Cultural**: proposições, pesquisas e experiências estéticas com arte na contemporaneidade. São Paulo: LiberArs, 2024. p. 53-66. Disponível em: https://www.arte-pedagogia-mediacao.com.br/_files/ugd/7ee6db_f18bf4c77a-764825b5c59ea678025021.pdf Acesso em: 13 jan. 2025.

MATTOS, Wladimir Farto Cortesini de. Entrevista concedida a Tainá Alves Custódio. São Paulo, 17 nov. 2024. Publicada no Apêndice A deste trabalho.

MELO, Claudia. **Parede da Memória de Rosana Paulino**. 2015. 1 Fotografia em website de revista digital. Disponível em: <https://revistacontinente.com.br/edicoes/234/rosana-paulino>

MOMA. **Marina Abramović**: The Artist Is Present, 2009. 1 Fotografia em Museum of Modern Art (MoMA). Disponível em: <https://www.moma.org/audio/playlist/243/3133>

NÃO SOMOS pessoas, somos acontecimentos. Aula de Gilles Deleuze no Centro Universitário de Vincennes, 1980 (t. 1:13:07). Postado por Rodrigo Lucheta, 2018. Vídeo no Youtube (73 min). Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=1CpsFZUBkO8&ab_channel=RodrigoLucheta. Acesso em: 18 jan. 2025.

NEWMAN, Arnold. **Marcel Duchamp na Instalação Sixteen Miles of String**. 1942. 1 Fotografia. Disponível em: <https://www.vaultofculture.com/vault/nst/2022/01/18/duchampsixteen-miles>

OSTROWER, Fayga. **Criatividade e processos de criação**. Petrópolis: Vozes, 2014.

PAREDE DA Memória de Rosana Paulino. Direção: Célia Antonacci. São Paulo: UDESC, 2020. Vídeo no Youtube (19 min). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=vkFdz-F4y6c0>. Acesso em: 22 jun. 2025.

PASSOS, Eduardo; KASTRUP, Virgínia; ESCÓSSIA, Liliana. **Pistas do método da cartografia:** Pesquisa-intervenção e produção de subjetividade. Vol 1. São Paulo: Editora UNESP, 2009.

PAULINO, Rosana. Iniciando o ano!!!!!!!!!!!!. *In:* **Rosana Paulino Blogspot**. 9 fev. 2011. Disponível em: <https://rosanapaulino.blogspot.com/search?update-max=2011-04-21T10:22:00-07:00&max-results=5&start=15&by-date=false>. Acesso em: 22 jun. 2025.

PAULINO, Rosana. **Série Diário da Doença**, 1999. 2 Digitalizações da obra no blog da artista. Disponível em: <https://rosanapaulino.blogspot.com/2011/02/>

RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível:** estética e política; trad. Mônica Costa Neto. 2º Edição. São Paulo: Editora 34, 2009.

RANCIÈRE, Jacques. **O mestre ignorante:** cinco lições sobre a emancipação intelectual. 2º Edição. Belo Horizonte: Autêntica, 2002.

REICHERT, Maiquel Cristian. **Aula acontecimento:** possibilidades da educação pelo modo de ser das artes. 2022. Dissertação de Mestrado em Artes - Instituto de Artes, UNESP. São Paulo, 2022. Disponível em: <https://repositorio.unesp.br/server/api/core/bitstreams/900bc-654-d907-48a1-8651-7290ed14dc95/content>”

REICHERT, Maiquel Cristian. O Acontecimento dos corpos: pensando a educação como proposição. **Revista Digital de Ensino de Filosofia - REFilo**, Santa Maria, vol. 9, n. 1, p. 1-21, 2023. DOI: 10.5902/2448065771112. Disponível em: <https://periodicos.ufsm.br/refilo/article/view/71112>. Acesso em: 20 jan. 2025.

REYNER, Igor Reis. Pierre Schaeffer e sua teoria da escuta. **Opus**, Porto Alegre, v. 17, n. 2, p. 77-106, dez. 2011. Disponível em: <https://www.anppom.com.br/revista/index.php/opus/article/download/202/180> Acesso em: 16 mai. 2025.

SALLES, Cecília Almeida. **Gesto Inacabado:** processo de criação artística. 3º Edição. São Paulo: Annablume, 2007.

SCHAFER, Murray. **O ouvido pensante**. 2º Edição. São Paulo: Editora UNESP, 1992.
SCHIFF, John. Instalação Sixteen Miles of String de Marcel Duchamp. 1942. 1 Fotografia. Disponível em: [https://icaphila.org/miranda_posts/his-twine-marcel-duchamp-and-the-limits-](https://icaphila.org/miranda_posts/his-twine-marcel-duchamp-and-the-limits-of-exhibition-history/)

[-of-exhibition-history/](https://icaphila.org/miranda_posts/his-twine-marcel-duchamp-and-the-limits-of-exhibition-history/)

SPINOZA, Benedictus de. **Ética;** [tradução de Tomaz Tadeu]. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2009.

STELA BARBIERI. **CRIA_experiências de invenção**. Rio de Janeiro [2022-2023]. Disponível em: <https://stelabarbieri.com.br/CRIA-2022-2023>. Acesso em: 22 jun. 2025.

STENGERS, Isabelle. Notas introdutórias sobre uma ecologia de práticas. Trad. de Sebastian Wiedemann. *In:* MATTOS, Wladimir (coord.). **ARTECOMPOSTAGEM’21**. São Paulo: 2021. p. 9-27. Disponível em: <https://repositorio.unesp.br/entities/publication/76df330c-4de9-4926-ac41-fb50b8d7be92>

WIEDMANN, Sebastian. Azul profundo como escuta radical. *In:* MATTOS, Wladimir (coord.). **ARTECOMPOSTAGEM’21**. São Paulo: 2021. p. 29-41. Disponível em: <https://repositorio.unesp.br/entities/publication/76df330c-4de9-4926-ac41-fb50b8d7be92>



Figura 5
Livro *Do que nos afeta*, 2025
Elaborado pela autora.



Figura 6
Livro *Frascos de Vida*, 2024
Elaborado pela autora.



Figura 7
Bula da Ressonância Imaginética, 2025
Elaborado pela autora.



Figura 8
Manual para uma Cartografia de afetos, 2025
Elaborado pela autora.



Figura 9
Capa do livro *Frascos de Vida*, 2024
Elaborado pela autora.



Figura 10
Registro fotográfico da obra *Frascos de Vida*, 2024
Elaborado pela autora.



Figura 11
Registro fotográfico da obra *Frascos de Vida*, 2024
Elaborado pela autora.



Figura 12
Registro fotográfico da obra *Frascos de Vida*, 2024
Elaborado pela autora.



Figura 13
Registro fotográfico da obra *Frascos de Vida*, 2024
Elaborado pela autora.



Figura 14
Registro fotográfico da obra Frascos de Vida, 2024
Elaborado pela autora.



Figura 15
Livro Frascos de Vida aberto, 2024
Elaborado pela autora.



Figura 16
Verso do livro Frascos de Vida, 2024
Elaborado pela autora.



Figura 17
Versão digital da Bula da Ressonância Imaginética, 2025
Elaborado pela autora.



Figura 18
Versão digital do Manual para uma Cartografia de afetos, 2025
Elaborado pela autora.

Caderno Diário de Imagens da Pesquisa



Figura 19
Registro da linha vermelha, a primeira vez, 2022.
Elaborado pela autora.



Figura 20
Registro da linha vermelha, 2022.
Elaborado pela autora.



Figura 21
Etiquetando Frascos de Vida, na disciplina Seminários da Pesquisa I, 2023.
Elaborado pela autora.



Figura 22
Cartografando o caminho da fala na disciplina Seminários da Pesquisa I, 2023.
Elaborado pela autora.



Figura 23
Registro da cartografia final, na disciplina Seminários da Pesquisa I, 2023.
Elaborado pela autora.



Figura 24
Cartografando afetos em oficina no II Congresso OPAE, 2023.
Elaborado pela autora.



Figura 25

Cartografia de Afetos finalizada na oficina realizada no II Congresso OPAE, 2023.
Elaborado pela autora.



Figura 26

Registro das produções artísticas dos participantes da oficina, no II Congresso OPAE, 2023.
Elaborado pela autora.



Figura 27

Registro da Cartografia de Afetos na disciplina ARTECOMPOSTAGEM'23, 2023.
Elaborado pela autora.



Figura 28

Despertar dos afetos na Disciplina ARTECOMPOSTAGEM'23, 2023.
Elaborado pela autora.



Figura 29

Prezados, favor realizar a administração do Ponto, 2023.
Fotografia de Brunnin Rodrigues



Figura 30

Preparação para a obra *Administração do Ponto*, no projeto Reserva Técnica, 2023.
Fotografia de Brunnin Rodrigues



Figura 31

A Cartografia de Afetos no Projeto Reserva Técnica, 2023.
Elaborado pela autora.



Figura 32

A Cartografia de Afetos na Galeria Alcindo Moreira Filho, 2023.
Elaborado pela autora.



Figura 33

Sem título, 2024.
Fotografia de Érika Ozaco



Figura 34

Brincando de moça tecelã, 2024.
Fotografia de Diana Modena



Figura 35

Sem título, 2024.
Elaborado pela autora.



Figura 36

A Cartografia de Afetos na Exposição *Poéticas do Precário*, 2024. Fotografia de Brunnin Rodrigues.



Figura 37
Sem título, 2025.
Elaborado pela autora.



Figura 38
Sem título, 2025.
Elaborado pela autora.

Apêndice A - Entrevista



Figura 39
Cartografia desenhada em caderno de pesquisa a partir da observação de aula, 2023
Elaborado pela autora.

Caderno 2: Prática e criação artística: histórias do fazer



Figura 40
Frascos de Vida, 2022.
Frascos de vidro e tinta acrílica.
Elaborado pela autora.

Amontoado: Do que acompanha, Créditos de Imagens, pág. 9



Figura 41
Administração do Ponto, 2023.
Papéis de ponto, barbante e caixa em acrílico.
Elaborado pela autora.



Figura 42
Registro do caderno de pesquisa, 2023
Elaborado pela autora.

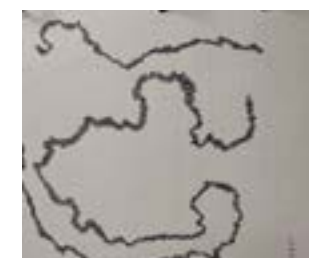


Figura 43
Registro do caderno de pesquisa, 2023
Elaborado pela autora.

Caderno Rizomas: entendendo a linha como recurso de conexão

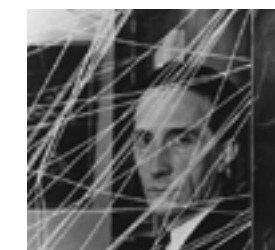


Figura 44
Marcel Duchamp na Instalação *Sixteen Miles of String*, 1942.
Fotografia de Arnold Newman



Figura 45
Instalação *Sixteen Miles of String*, 1942.
Marcel Duchamp.
Fotografia de John Schiff.

Amontoado: Do que acompanha, Créditos de Imagens, pág. 10



Figuras 46 e 47

Registro da obra *Baba Antropofágica*, 1969.

Lygia Clark.

Acervo Portal Lygia Clark.



Figura 48

Registro da obra *Baba Antropofágica*, 1969.

Lygia Clark

Acervo Portal Lygia Clark.



Figura 49

Bichos, na exposição “Lygia Clark: Projeto para um planeta” na Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2024.

Elaborado pela autora.



Figura 50

Registro da obra *Baba Antropofágica*, 1969.

Lygia Clark

Acervo Portal Lygia Clark.



Figura 51

Retrato de Marina Abramović

Share Google



Figura 52

The Artist is Present, 2009, Marina Abramović

Acervo MoMa



Figura 53

Registro de criação na obra *Máquina de Paisagens*, de Stella Barbieri, 2022

Elaborado pela autora.



Figura 54

Registro da obra *Máquina de Paisagens*, de Stela Barbieri, no Centro Cultural Fiesp, 2022.

Elaborado pela autora.



Figura 55

Registro da obra *Banho de Canto*, de Stela Barbieri, no Centro Cultural Fiesp, 2022

Elaborado pela autora.



Figura 56

Registro da obra *Banho de Canto* "danificada", de Stela Barbieri, no Centro Cultural Fiesp, 2022.

Elaborado pela autora.



Figura 57

Paisagem de um dia, na obra de Stela Barbieri, 2022.

Composição feita pelos visitantes da exposição.

Elaborado pela autora.

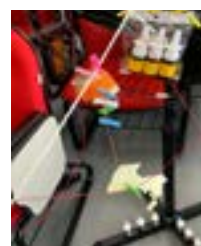


Figura 58

Registro de produção artística após a prática no II Congresso OPAE, 2023.

Elaborado pela autora.



Figura 59

Parede da memória, 1994/2015.

Rosana Paulino

Foto por Claudia Melo.



Figura 60

Diário da Doença, 1999

Rosana Paulino.

Blog da artista.



Figura 61
Diário da Doença, 1999
 Rosana Paulino.
 Blog da artista.



Figura 62
Anatomia de ouvido esquerdo, 2021.
 Bordado sobre algodão cru.
 Elaborado pela autora.



Figura 63
 Vista da obra *Parede da Memória*, de Rosana Paulino, durante a Bienal de São Paulo, 2023.
 Fotografia de Levi Fanan.

Caderno 3: Remediar o que se faz mediado



Figura 64
Monumento à voz de Anastácia, 2019
 Yhuri Cruz



Figura 65
 Registro da mediação na exposição *Dos Brasis*, no Sesc Belenzinho em 25 de agosto de 2023.
 Elaborado pela autora.



Figura 66
 Registro da mediação na Pinacoteca de São Paulo, em 20 de agosto de 2023.
 Elaborado pela autora.



Figura 67
Gabarito de Cortiça, 2023.
 Base de Cortiça, Alfinetes e linha de bordado.
 Elaborado pela autora.

Caderno Relatos e Registros, compondo cartografias



Figura 68
A lã vermelha, 2022
 Registro da primeira prática da Cartografia de Afetos no Teatro Maria de Lourdes Sekeff
 Elaborado pela autora.



Figura 69
 Sem título, 2023
 Prática da Cartografia de Afetos na disciplina Seminários da Pesquisa II.
 Elaborado pela autora.



Figura 70
 Sem título, 2023
 Prática da Cartografia de Afetos na disciplina ARTECOMPOSTA-GEM'23
 Elaborado pela autora.



Figura 71
 Sem título, 2023
 Produção de participantes durante a oficina no II Congresso OPAE.
 Elaborado pela autora.



Figura 72
Sem título, 2023
Frascos de Vida no II Congresso OP AE.
Elaborado pela autora.



Figura 73
Sem título, 2023
A Cartografia de Afetos no II Congresso OP AE.
Elaborado pela autora.



Figura 74
Sem título, 2023
A Cartografia de Afetos no Centro Cultural Fiesp
Elaborado pela autora.



Figura 75
Sem título, 2023
Hanna e Érika durante a Cartografia de Afetos no Projeto Reserva Técnica no Instituto de Artes da Unesp.
Fotografia de Brunnin Rodrigues



Figura 76
Sem título, 2023
A Cartografia de Afetos no Projeto Reserva Técnica.
Fotografia de Brunnin Rodrigues



Figura 77
Sem título, 2023
A Cartografia de Afetos no Projeto Reserva Técnica.
Fotografia de Brunnin Rodrigues



Figura 78
O fim da linha, 2023
A Cartografia de Afetos na disciplina Performance e Processos formativos na cena e educação.
Fotografia de Érika Ozako

Amontado: Do que acompanha, Créditos de Imagens, pág. 15



Figura 79
Aula, 2023
Placa de isopor, alfinetes e linha de bordado.
Elaborado pela autora.



Figura 80
Poéticas do Precário de Nat Rocha, 2024
Elaborado pela autora.



Figura 81
Cartografia de Afetos como mediação, 2024
Fotografia de Brunnin Rodrigues



Figura 82
Cartografia de Afetos em ARTECOMPOSTAGEM'25, 2025
Elaborado pela autora.

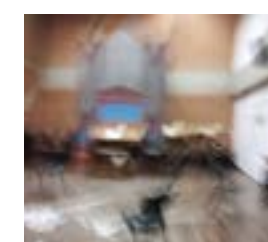


Figura 83
Sem título, 2025
Elaborado pela autora.



Figura 84
Registro do caderno de pesquisa, 2023
Elaborado pela autora.

Amontado: Do que acompanha, Créditos de Imagens, pág. 16

Caderno Considerações Processuais



Figura 85
Registro do caderno de pesquisa, 2024
Elaborado pela autora.

Caderno Referências



Figura 86
Cartografia desenhada em caderno de pesquisa a partir da obser-
vação de aula, 2023
Elaborado pela autora.

Caderno Créditos de Imagens



Figura 87
Registro do caderno de pesquisa, 2024
Elaborado pela autora.