



Universidade Estadual Paulista
“Julio de Mesquita Filho”
Instituto de Artes

Figura 1



Camila Reginaldo Johansen Longo

Corpo Expandido: a construção da corporeidade
a partir do entorno e do afeto

São Paulo
2024

Camila Reginaldo Johansen Longo

Figura 2



Corpo Expandido: a construção da corporeidade
a partir do entorno e do afeto

Trabalho de Conclusão de Curso
apresentado ao Instituto de Artes -
Câmpus São Paulo da Universidade
Estadual Paulista (UNESP), a fim de
concluir o Bacharelado em Artes Vi-
suais.

Orientadora: Profa. Dra. Renata Pedrosa

São Paulo
2024

Camila Reginaldo Johansen Longo

Corpo Expandido: a construção da corporeidade a partir do entorno e do afeto

Trabalho de Conclusão de Curso aprovado em 22 de novembro de 2024, no Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista (Unesp), como requisito para a obtenção do grau de Bacharel em Artes Visuais.

Banca examinadora:

Profa. Dra. Renata Pedrosa, IA - Unesp

M.e Caio Netto, IA - Unesp

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

L856c Longo, Camila Reginaldo Johansen (Camila Longo), 2002-
Corpo expandido : a construção da corporeidade a partir do entorno e do afeto /
Camila Reginaldo Johansen Longo. -- São Paulo, 2024.
154 f. : il.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Renata Pedrosa.

Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharelado em Artes Visuais) – Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Instituto de Artes.

1. Arte. 2. Estudantes universitárias - Narrativas pessoais. 3. Criação (Literária, artística, etc.). 4. Corpo humano. 5. Artrópodes. I. Pedrosa, Renata, 1967-. II. Universidade Estadual Paulista, Instituto de Artes. III. Título.

CDD 700

Bibliotecária responsável: Catharina Silva Gois - CRB/8 11323

Figura 3



AGRADECIMENTOS

Agradeço à Profª Dra. Renata Pedrosa pela orientação nesta pesquisa e ao Caio Netto por estar comigo nos últimos anos e participar da banca examinadora deste trabalho.

Também sou agradecida aos meus pais, à Carol e ao Vinicius, por estarem comigo sempre, dividir o espaço e amar vocês é meu começo para tudo, ao tio Danilo e à tia Simone, pelas conversas, livros e referências, e aos meus amigos do IA por todos os dias, projetos, trabalhos e bares juntos.

Figura 4



“Se não fossem as estrelas a brilhar, o céu não ia se mexer nem nada, ia ser um lugar sem graça nenhuma de olharmos.”

Avódezanove e o Segredo Soviético, Ondjaki (p 117)

Figura 5



RESUMO

Este Trabalho de Conclusão de Curso busca entender o meu processo de produção artística, a partir das noções de corporeidade da perspectiva do Sul Global. É, sobretudo, relevante para a minha produção, a relação do corpo humano com os artrópodes, seres que contribuem para pensar, poeticamente, sobre as relações com o espaço e o tempo onde o corpo encontra-se imerso, colocando em pauta principalmente a construção da corporeidade através do entorno e do afeto. Na presente produção, o caminhar pela cidade surge como momento de trocas, de possibilidades perceptivas com o ambiente que habito. Sob essa ótica, o objetivo é entender os desdobramentos possíveis para a pesquisa poética em curso desde 2020, relacionando o meu corpo e as expressões poéticas derivadas do meu entorno, em tempos de uma condição social pós globalização.

Palavras chave: afeto; arte; corporeidade; espaço.

Figura 6



ABSTRACT

The present study attempts to understand the process of my artistic productions taking into consideration the concepts of the Global South perspectivea of corporeality and spatiality. It's relevant to consider in my art work the relations of human bodies with the arthropods, beings that contribute to think, in a poetic way, about the relations of space and time where the body finds itself in, putting on the agenda the construction of perception through the surroundings and affection. In this production, the walk around the city is presented as a momment to start a dialogue between me and the environment I leave in. Then, the objective is to develop the search I started in 2020, ralating my own body with the poetic expressions that derive from my surroundings, in post globalization era.

Key words: affection; art; corporeality; surroudings.

Figura 7



SUMÁRIO

1 Introdução	19
2 Antecedentes	25
3 Corpo	51
4 Casa	79
5 Cidade	101
6 Considerações Finais	127
Referências	138
Índice de ilustrações	140

Figura 8



1 INTRODUÇÃO

A corporeidade também se refere ao modo como o corpo é objeto de percepção, ou seja, como é criado e recriado pelo olhar, pela sociedade, pela tecnologia, pela economia ou pelo poder; o modo como se posiciona em relação a tudo o que o cerca ou que se move e cria um mundo ao seu redor.

Brutalismo, Achille Mbembe¹

Esta pesquisa surge a partir de uma série de produções artísticas e observações realizadas durante a pandemia (2020) e se estende para além dela. Entender como o corpo, enquanto sujeito dotado de capacidades perceptivas, compreende a si mesmo e outros corpos de seu entorno, circunscritos no espaço urbano, levando em consideração os aspectos sociais e históricos de formação das cidades contemporâneas na periferia do capitalismo global, é um dos principais objetivos desta pesquisa.

O filósofo francês do início do século XX, Maurice Merleau-Ponty, defende a ideia de que sujeito e objeto relacionam-se entre si de maneira correlata, dessa forma a percepção do próprio corpo e a percepção do exterior são diretamente proporcionais, isto porque são “duas faces de um mesmo ato”². Para o autor, a percepção do objeto é simultânea à assimilação do próprio corpo e ressalta que a percepção não se limita à visão, sendo assim, um corpo, como um conjunto completo, se insere fisicamente no mundo e é através dessa presença que ele pode perceber: “A coisa e o mundo me são dados com as partes de meu corpo não por uma ‘geometria natural’, mas em uma conexão viva comparável, ou antes idêntica à que

¹ MBEMBE, Achille. **Brutalismo**. São Paulo: N-1. 2020. p. 30

² MERLEAU-PONTY, Maurice. **Fenomenologia da percepção**. São Paulo: Martins Fontes, 2018, p. 276

existe entre as partes de meu próprio corpo”³.

A partir disso, podemos estabelecer o corpo como um objeto espacial situado entre tantos outros seres espaciais, porém precisamos compreender, também, os aspectos imateriais que permeiam este corpo, quais vivências e violências o contornam, como ele dá conta de si em meio às situações subjetivas e relações de poderes que os circundam e como isso interfere na sua interação com o mundo. Portanto, a corporeidade é, neste caso, própria da relação corpo e mundo, o mundo molda o corpo, assim como essa molda o ambiente ao seu redor.

Essa perspectiva tira as noções de corporeidade e de percepção espacial da esfera puramente física e, portanto, concreta, entre corpos que dividem o mesmo espaço e/ou se relacionam entre si. Nesse mesmo viés, é imprescindível a compreensão dos esquemas corporais e psíquicos que interferem diretamente na percepção do corpo, para entender como a interpretação do próprio corpo e de seu entorno se dá através dos sentidos. É possível inferir que a consciência de si, enquanto corpo, é inseparável da consciência da manifestação dos sentidos desse mesmo corpo e dos fluxos psíquicos que traduzem as sensações do corpo em pensamento e percepção, os quais, por consequência, os tornam um sujeito capaz de perceber.

Dessa forma, segundo as teorias apresentadas, é a partir do reconhecimento de nossos corpos, enquanto objetos dotados de consciência e percepção, que podemos nos tornar capazes de decodificar aspectos físicos de corpos que nos rodeiam. Ou seja, a partir da percepção das minhas próprias dimensões corporais, não só físicas, posso ter alguma noção a respeito das dimensões de um outro corpo-objeto. Da mesma maneira, é somente quando tenho ciência do espaço, enquanto volume, que ocupo que poderei exer-

³ MERLEAU-PONTY, Maurice. **Fenomenologia da percepção**. São Paulo: Martins Fontes, 2018, p. 276

cer tarefas como dirigir um carro; neste exemplo, nota-se a necessidade de reconhecimento não apenas de meu corpo próprio isolado, mas também da aglutinação entre este e um segundo esquema corpo-objeto no qual meu corpo se insere, no caso, um automóvel, e por sequência como a associação entre estes dois corpos nos faz perceber o espaço da rua de uma nova forma, totalmente diferente no caso de um pedestre, ou ciclista.

Isto posto, vamos propor uma reflexão que confronte o pensamento de Merleau-Ponty através da produção artística desenvolvida durante os últimos 5 anos. Trazendo à tona discussões a respeito de tempo, espaço e movimento, dos corpos que compartilham o meu entorno. A ideia da produção é construir brechas no espaço e tempo de percepção que desafiam a rigidez da linearidade do tempo ocidental, modos de confrontar as estratégias e políticas que as práticas neoliberais vêm criando para obliterar ideias de liberdade, justiça e igualdade, relegando-as à ordem do impossível. Para isso, somos obrigados a sair da esfera palpável e visível do mundo para permitir que as percepções imateriais estabelecidas pelas instâncias de poder entrem na dança⁴ perceptiva. Pensar a posição que um corpo colonizado ocupa na sociedade em que estamos acostumados muitas vezes beira o visceral⁵, pois é nas entranhas da formação social que estes corpos circulam e agem e se adaptam a uma realidade onde o fim do mundo já se coloca no presente.

Na dança das pedras
Tem peão lutando pra sobreviver

Xeque-mate, Gaviões da Fiel, 2002

⁴ Pensando no termo como a movimentação livre dos corpos e os fluxos psíquicos que são provocados a partir do gesto e do movimento.

⁵ Este termo está sendo usado aqui em uma analogia entre as estruturas corporais com as sociais e as sensações que este pensamento provoca em uma metáfora com as vísceras como uma ação que abre e causa desconforto.

A associação entre corpos neste contexto precede a percepção individualizada de cada um deles, o sujeito reconhece a si mesmo como parte de um coletivo antes de reconhecer a si de forma isolada, como proposto por Merleau-Ponty⁶. Em países que passam pelo processo colonial, o corpo surge em um mundo onde o reconhecimento da sua existência está atrelado ao papel que uma soberania de poder que ascende sobre ele. Isto se dá pois o processo de dominação de um povo infere nessa população uma nova relação com o espaço e com os outros corpos, o que molda novas possibilidades perceptivas que estão ligadas às forças imateriais que agem sobre ele, processo o qual se estende para os dias atuais, nas relações possibilitadas pelo processo da globalização. Portanto, a corporeidade se dá a partir dos atravessamentos materiais e imateriais ao que constitui essencialmente o corpo humano, o espaço e o tempo.

Esta pesquisa se desdobra sobre esse confronto às definições de corporeidade⁷ idealizadas por Merleau-Ponty e as produções poéticas que se desenvolvem a partir disso e da relação entre meu corpo e meu entorno, levando em consideração também as relações afetivas que me circundam e também alteram minha percepção.

Meu processo de produção, que vamos abordar aqui, tem início em um dia de 2020, quando, sentada na cama do quarto onde eu mo-

⁶ Escrevendo de uma perspectiva do sul global entendo que todos os estigmas de uma produção decolonial recaem sobre meus trabalhos, é inseparável o corpo colonizado da ideia hegemônica de que suas produções e ações no mundo sucedem do fato de ser colonizado, nesse sentido tenho que também todas as produções de pessoas de culturas dominantes tornam-se coloniais devido ao contexto no qual o autor as escreve, assim podemos entender aqui que a ideia de Merleau-Ponty a respeito da corporeidade segue uma lógica eurocêntrica e branca.

⁷ Destacando a ideia de corporeidade apresentada por Achille Mbembe em Necropolítica.

Figura 9



2 ANTECEDENTES

Figura 10



rava, passei a notar a presença de diversos seres que, vindos do jardim, paravam na janela que havia ao meu lado para vez ou outra fazer companhia, em um momento onde todos os seres pareciam estar distantes uns dos outros. Em decorrência do isolamento, me acostumei a passar tempo demais matutando o que fazer e como produzir na nova realidade que envolveu o mundo todo, minha família, com quem eu divido o espaço da casa, também. Nesta nova forma de existência, meu pai sentiu um desejo de dedicar parte de seu tempo a um pe-

queno jardim que já existia ali, e que naquele momento passou a ser o foco de muitas atividades diárias de todos nós.

Com o aumento do número de organismos brotando naqueles seis metros quadrados de terra muitas coisas mudaram, a quantidade de luz que atravessava a janela do meu quarto, o número de folhas que por vezes o vento nos levou de presente para dentro de casa, e os insetos que me visitavam. Depois de algum tempo, eu passei a regularmente olhar pela janela para checar se já havia algum novo inseto me esperando na grade; era sempre uma boa surpresa, grilos, borboletas, mosquitos, lagartas, mesmo insetos que até hoje não sei o nome, de certa forma todos estes estabeleciam um diálogo comigo, e eu ansiava por essa conversa.

Me lembrei também de quando minha mãe me ensinou a colecionar pinhas e flores secas. Nessas ocasiões, sinto que na verdade

ela estava mediando minhas primeiras relações com a corporeidade; lembro de ser incentivada a andar descalça, observar formas e cores e reconhecer outros corpos. Neste dia, em que comecei a coletar pequenos tesouros que encontrava, estávamos caminhando num parque que eu gostava de ir e ela me mostrou quais pinhas eram mais bonitas, como guardá-las e como ver se haviam insetos nelas; neste caso, não coletava a pinha, pois era a casa do inseto. Desde então, coleciono pedras, flores, insetos, e observo formigueiros por tardes inteiras; meu processo artístico está muito ligado ao que vivi em todos esses momentos.

Meu trabalho começou em uma espécie de reconhecimento do lugar onde passava a maior parte dos meus dias, meu quarto, com uma janela que se abria para o jardim e, atrás dele, a rua; comecei a perceber as paisagens sonoras (da rua, do jardim e da minha casa) que se sobrepunham e as sensações que essas sobreposições provocavam, não menos importantes, os cheiros e as observações deste espaço. Fiz uma série de desenhos de observação, com caneta esferográfica preta sobre papel 50g, dessa janela e a partir dessas sensações que a presença contínua no quarto me provocava.

Depois, com o tempo, passei a destacar mais os insetos que apareciam na grade dessa janela, neste meio tempo decidi fazer de presente ao Vinicius o que considero o meu primeiro trabalho desta pesquisa, embora inacabado: um conjunto de cartas de baralho⁸ ilustradas com os insetos que observava pela janela; desenhei essas 52 cartas com o principal objetivo de um dia poder jogar este baralho com pessoas que já não via há meses, em decorrência da Pandemia de Covid-19. O tempo de confecção de cada carta funcionou como uma contagem de tempo, esperava que ao fim desta contagem eu pudesse voltar a transitar na cidade.

Cada carta, do tamanho padrão (57x89mm) era formada pelo nú-

⁸ Também influenciada pelo meu tio Danilo, que passou um tempo desenvolvendo uma série de diferentes jogos de baralho.

Figura 11



Figura 12

mero ou letra referente a ela (2 ao 10 e A, J, Q, K); uma moldura, formada por desenho de folhagens delimitava as margens da carta; no centro, o desenho de um inseto feito com linhas grossas e monocromático, variando apenas entre vermelho e preto, dependendo do naipe; e o fundo das cartas era na cor bege claro. Este conjunto se repetia a cada naipe, portanto, uma joaninha no número três de copas seria igual a joaninha no número três de ouros, por exemplo. Havia ainda o verso das cartas, com um desenho na cor preta representando a grade geométrica da janela com algumas folhagens em cinza, ao fundo.



Essas cartas foram desenhadas inicialmente com caneta esferográfica em papel 50g, no entanto, para fins de impressão, essa produção foi transformada em um arquivo digital para ser impressa em pvc 0.3, mas esta última etapa não foi concluída.

É curioso perceber como, em um espaço pequeno, como o jardim ou o parque, nas fendas de uma grande cidade, como São Paulo, pode existir uma variedade tão grande de insetos, aracnídeos, plantas, fungos – e mais uma lista grande de classificações biológicas para essas pequenas formas de existência – podem sobreviver todos os dias, mesmo que esse território busque sempre formas inovadoras de exterminar e ocultar suas presenças. Em uma tentativa de proteger seus habitantes, os inseticidas surgem para

Figura 13



que não haja seres indesejados ou sujos dentro das casas e nas ruas. Ainda nessa tentativa, a pavimentação de ruas e quintais, colocação de diferentes tipos de pisos nos chãos, tudo isso para que os pés não se sujem com a terra; a obrigatoriedade de calçados que amarram os pés como consequência disso para que as solas não queimem no asfalto, não se cortem em arame, vidro, e outros lixos no caminho.

A percepção do espaço devia ser um fator determinante para essa relação que a cidade cons-

troi com outros seres, por isso acho imperativo definir que aqui, entendemos por percepção uma capacidade que é subjetiva e necessariamente demanda tempo, um tempo que foge do controle das instituições sociais. Assim, como Jonathan Crary elucida em “Modernizando a visão”, não há a possibilidade de uma sensação ser imediata na relação corpo-corpo ou objeto-corpo, ela é, obrigatoriamente, submetida a uma sequência de transmissões entre os órgãos perceptivos de um esquema corporal antes de poder ser traduzida como percepção. É relevante observar como essa noção do caminho que a sensação percorre e o tempo que ela demanda é desconsiderada muitas vezes, não apenas por ser um tempo muito curto para o que estamos acostumados a considerar cotidianamente (nosso tempo é medido de forma mais corriqueira a partir dos segundos), mas, também, por uma influência do imediatismo ao qual estamos condicionados uma vez que inseridos em uma esfera social imersa no sistema capitalista ocidental.

Figura 14



A corporeidade, no ambiente em que vivo, é para além das noções de esquemas corporais e da própria consciência, também uma referência ao modo como o corpo é construído como objeto de percepção a partir de uma realidade específica. Portanto, como é modificado pela sociedade e suas tecnologias e instâncias políticas, pelo observador e pelo o que ele vê, além do modo como age no mundo e em si mesmo.

A partir do jogo de cartas, comecei a me reconhecer cada vez mais nessa relação com os insetos e a cidade e, desde então, meu processo artístico está atrelado diretamente à relação que construí com os artrópodes e alguns outros seres deste filo, além da relação com o meu entorno. A cidade tenta, e consegue, nos afastar o máximo que pode de qualquer relação que queiramos estabelecer com outros seres. Questionar a relação entre sujeito e mundo, a partir da observação entomológica, tem sido muito potente no processo da minha pesquisa estética, assim, tenho buscado estabelecer possíveis tensionamentos entre meu corpo, o dos insetos e o tecido da cidade em que estou inserida. Nesse viés, minha produção surge ocupando o lugar do diálogo que estabeleço com o outro em diversas esferas da minha existência, sobretudo nas relações perceptivas.

Em Fenomenologia da Percepção, Maurice Merleau-Ponty discorre sobre a espacialidade do corpo tendo por base a noção de esquema corporal, essa ideia é, por sua vez, uma maneira encontrada de sintetizar e tentar explicar modelos psíquicos e organizações de

Figura 15

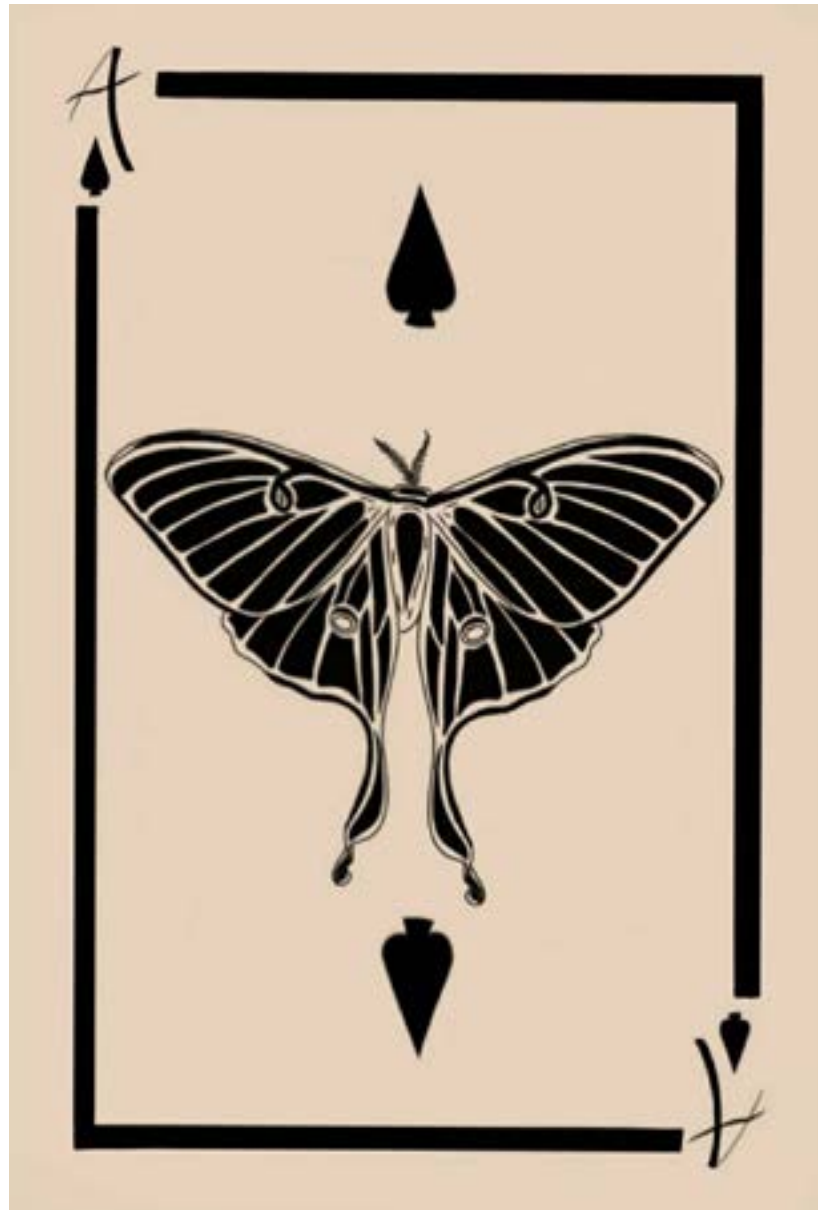


Figura 16

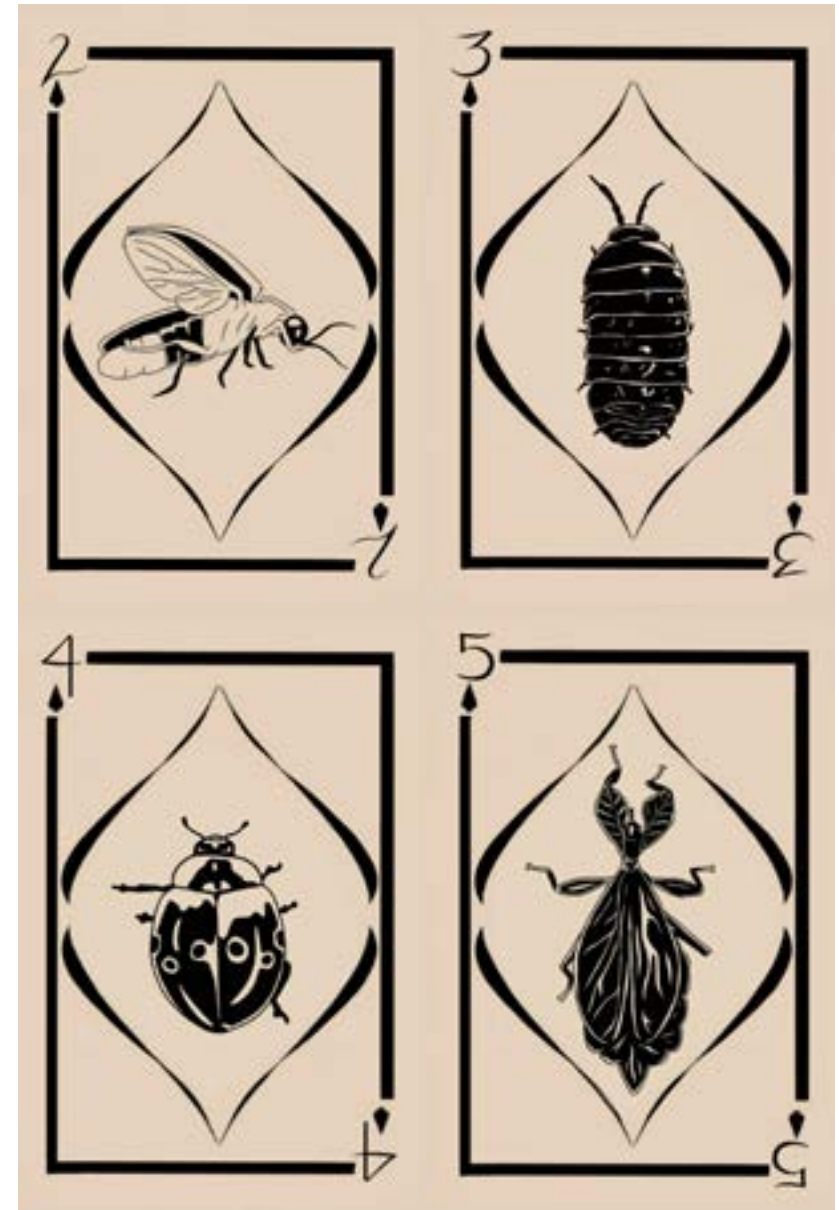


Figura 17

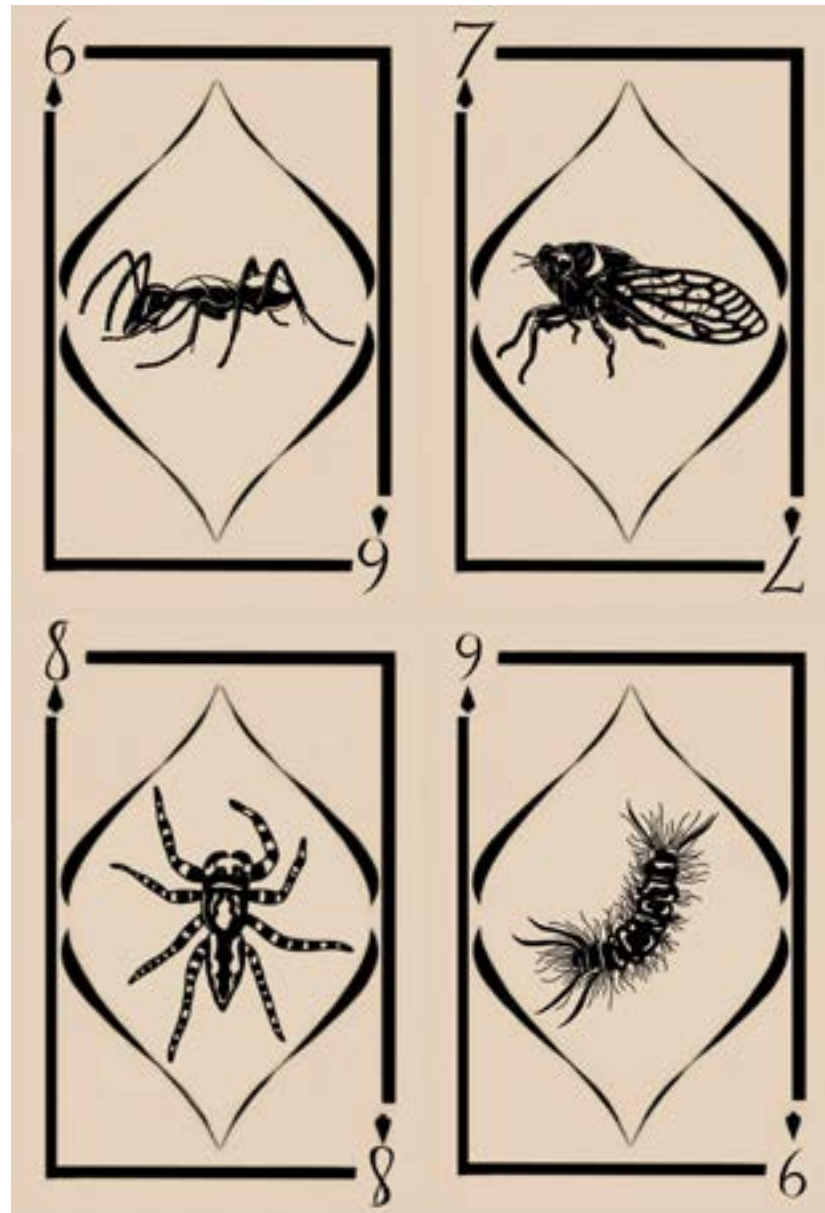


Figura 18

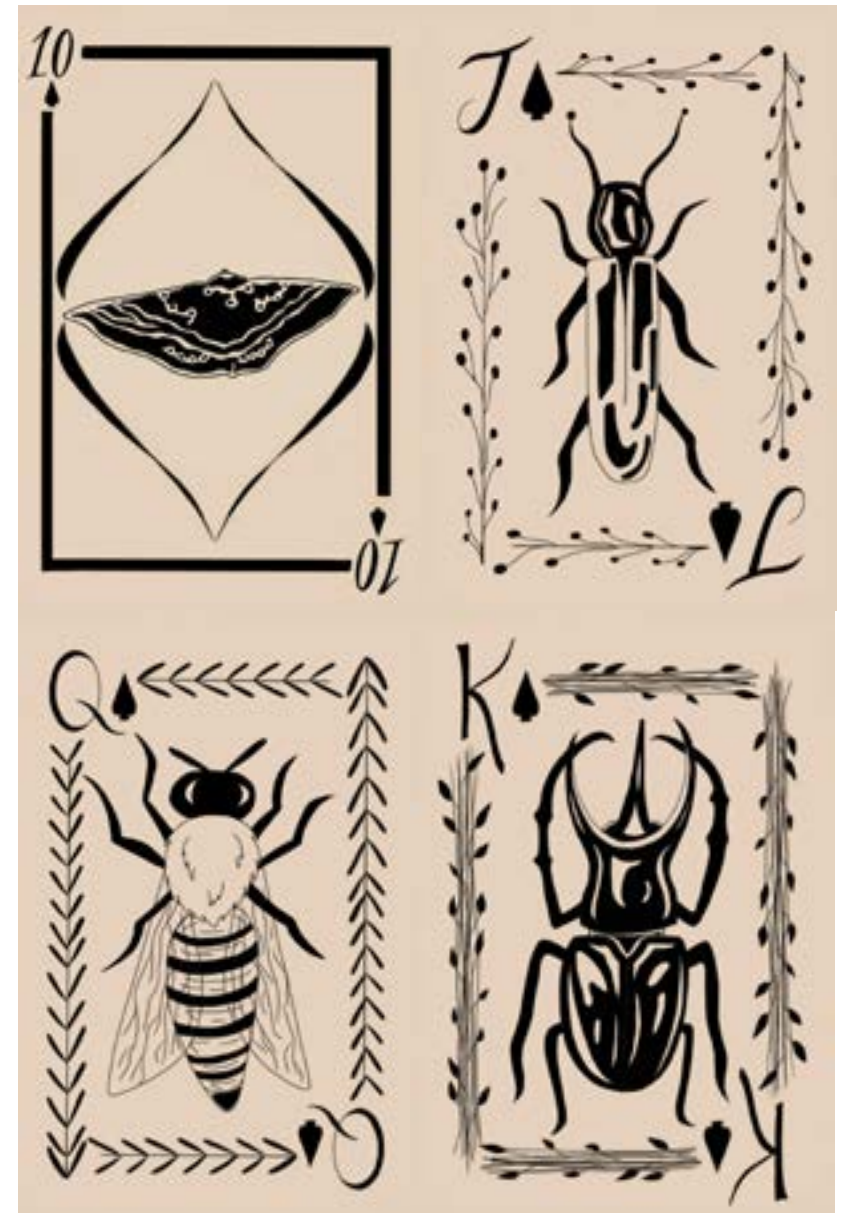


Figura 19

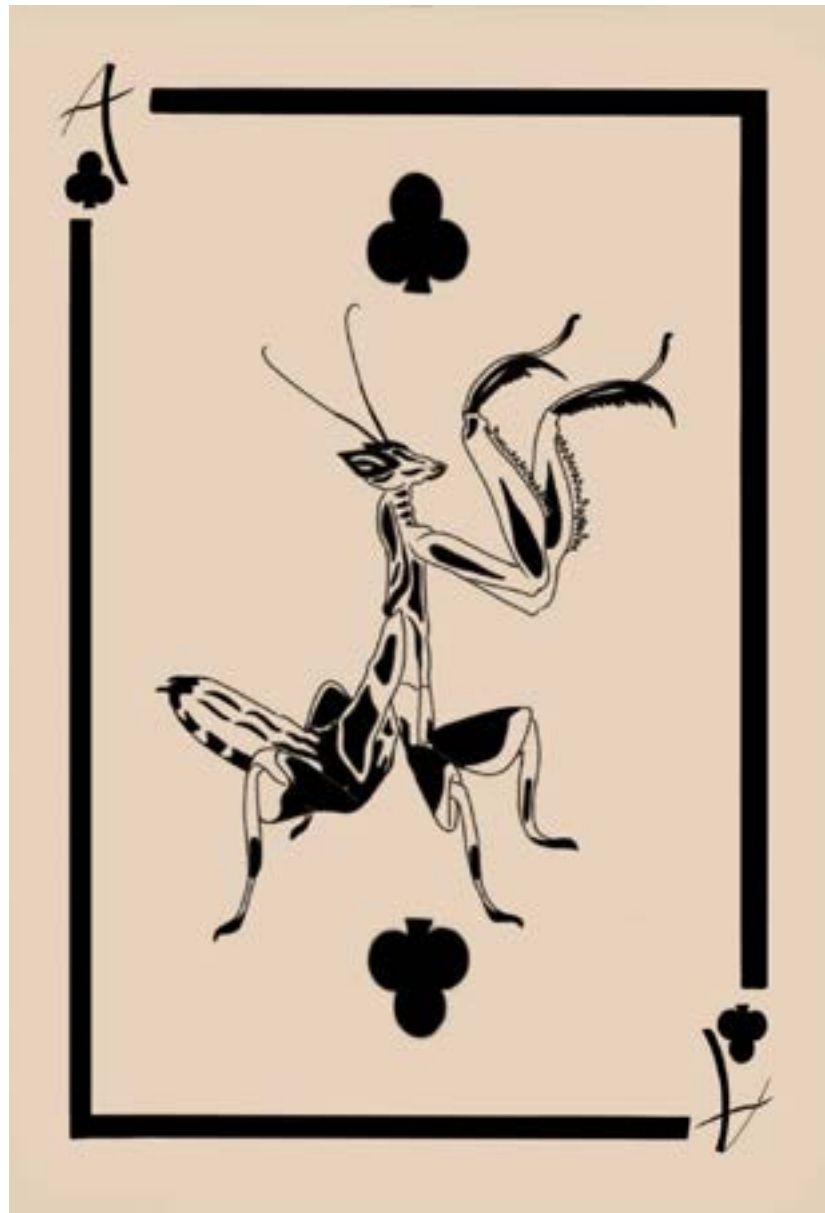


Figura 20

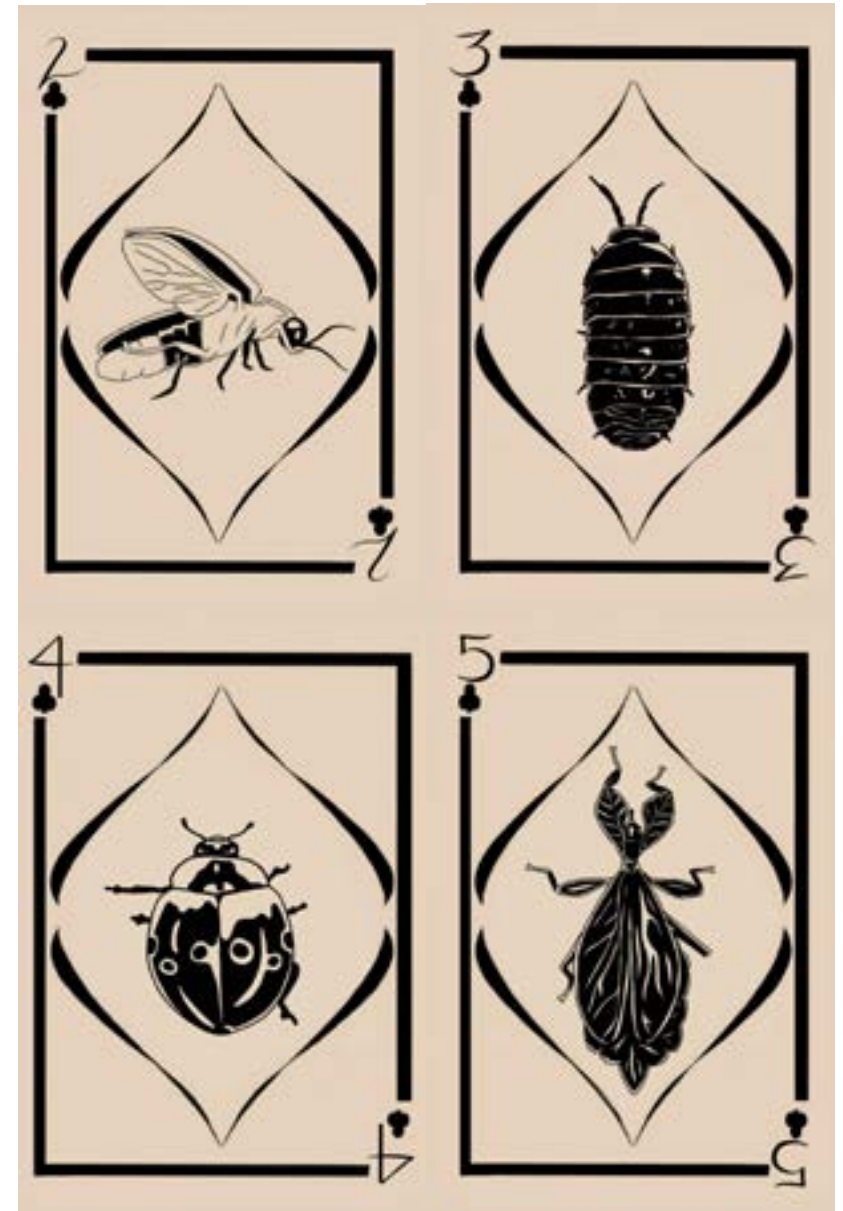


Figura 21

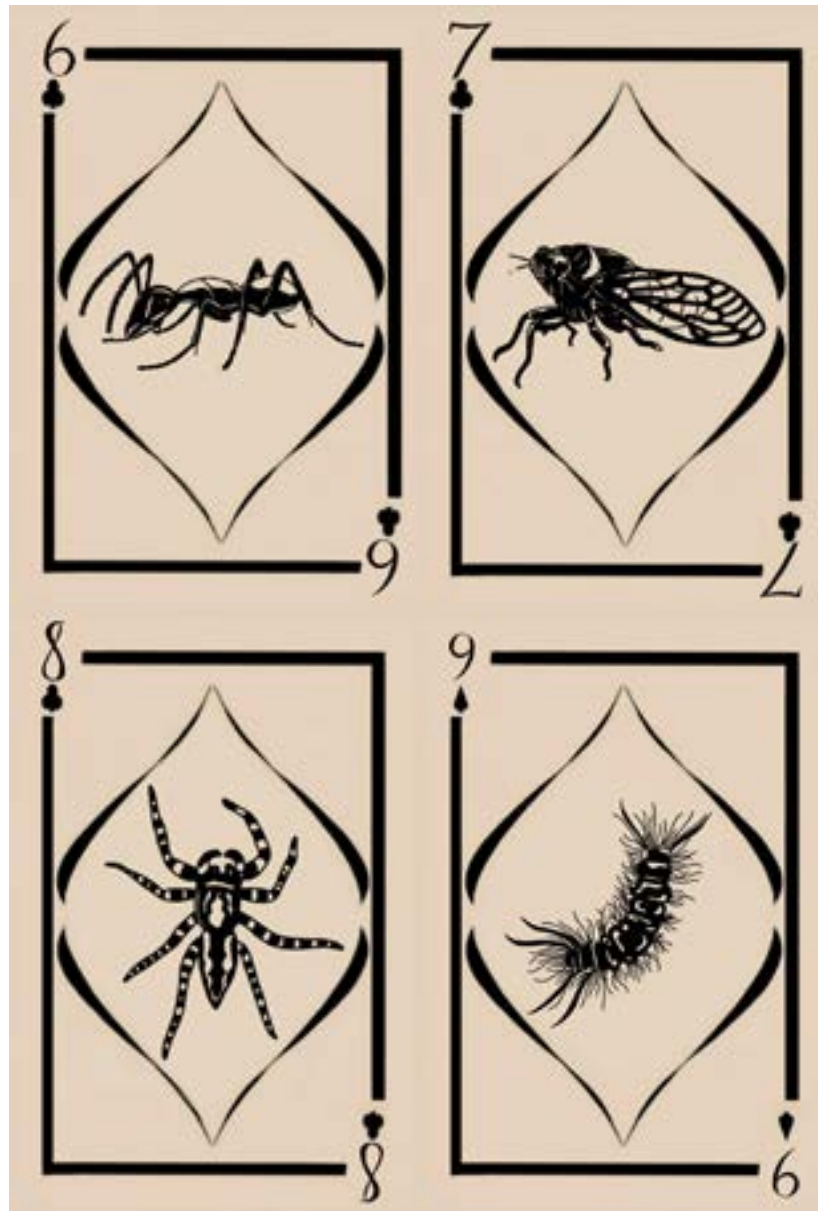


Figura 22

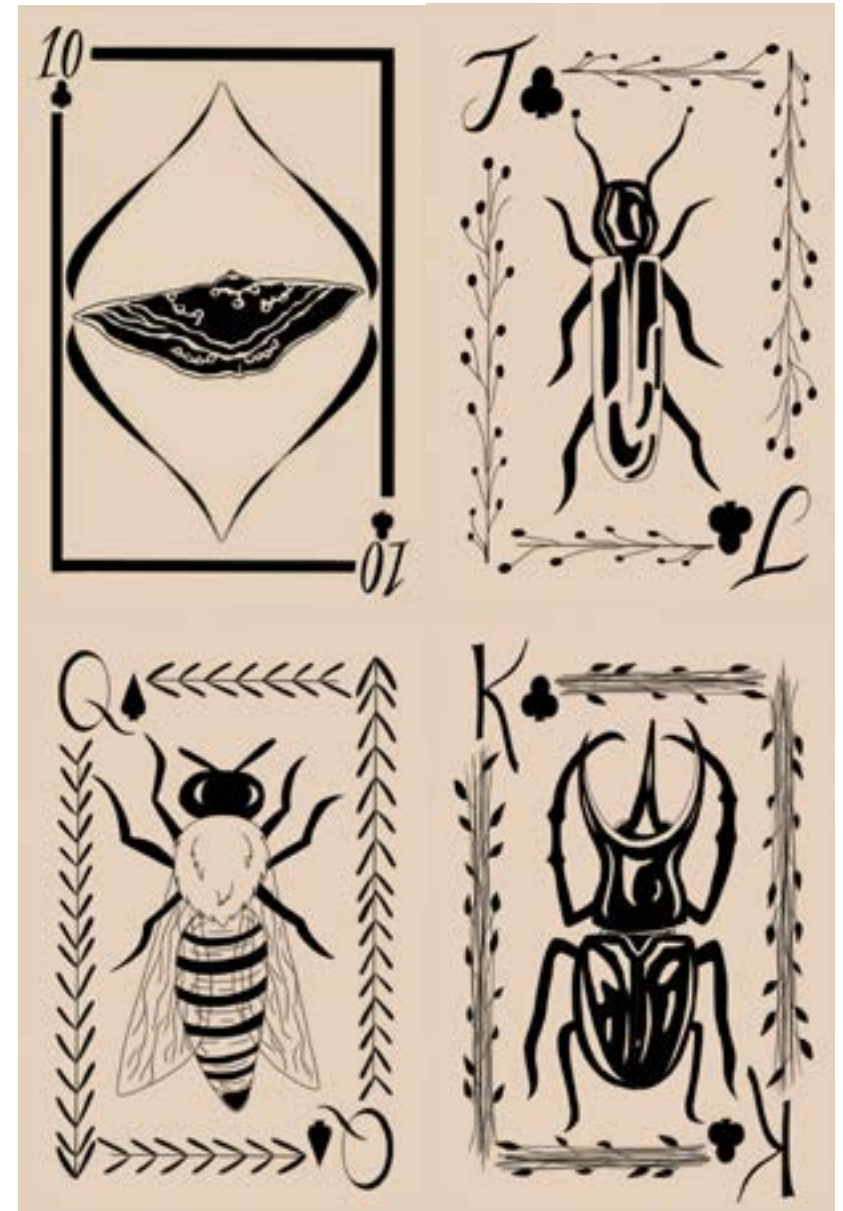


Figura 23



Figura 24



Figura 25

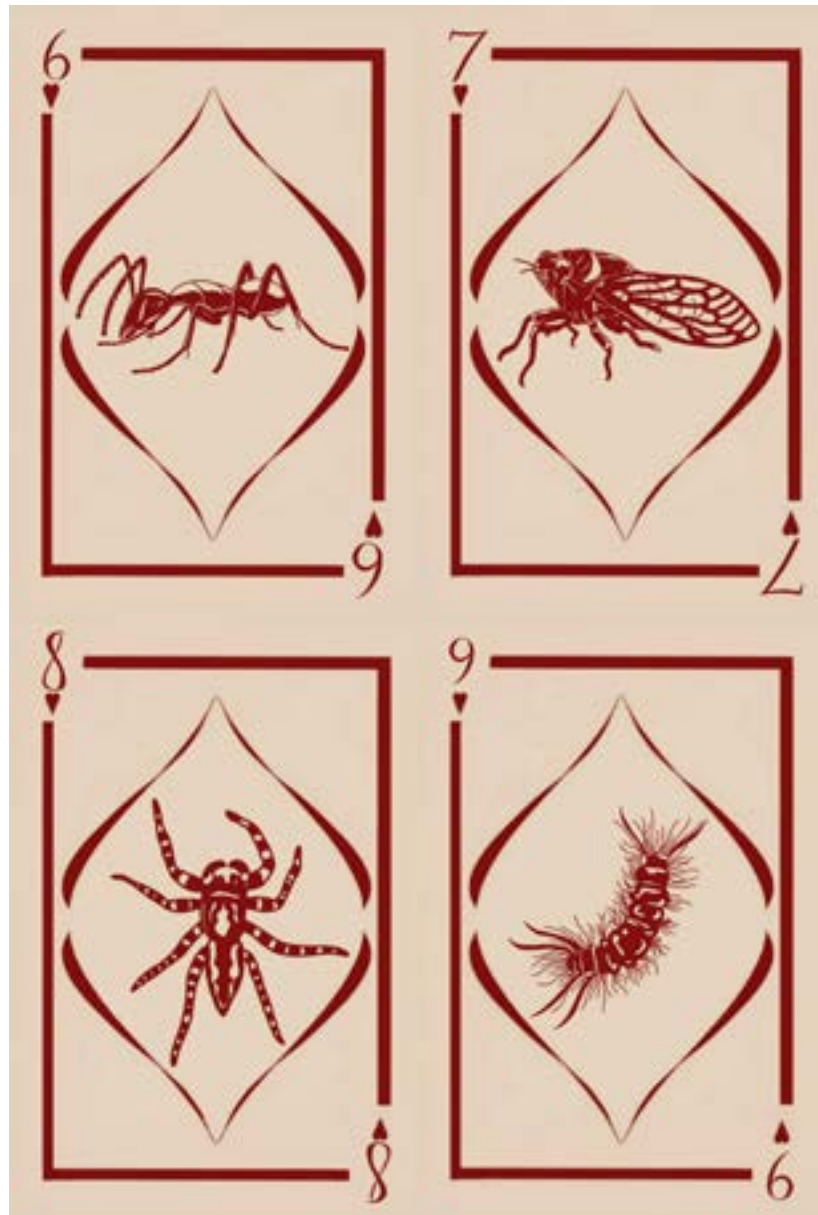


Figura 26

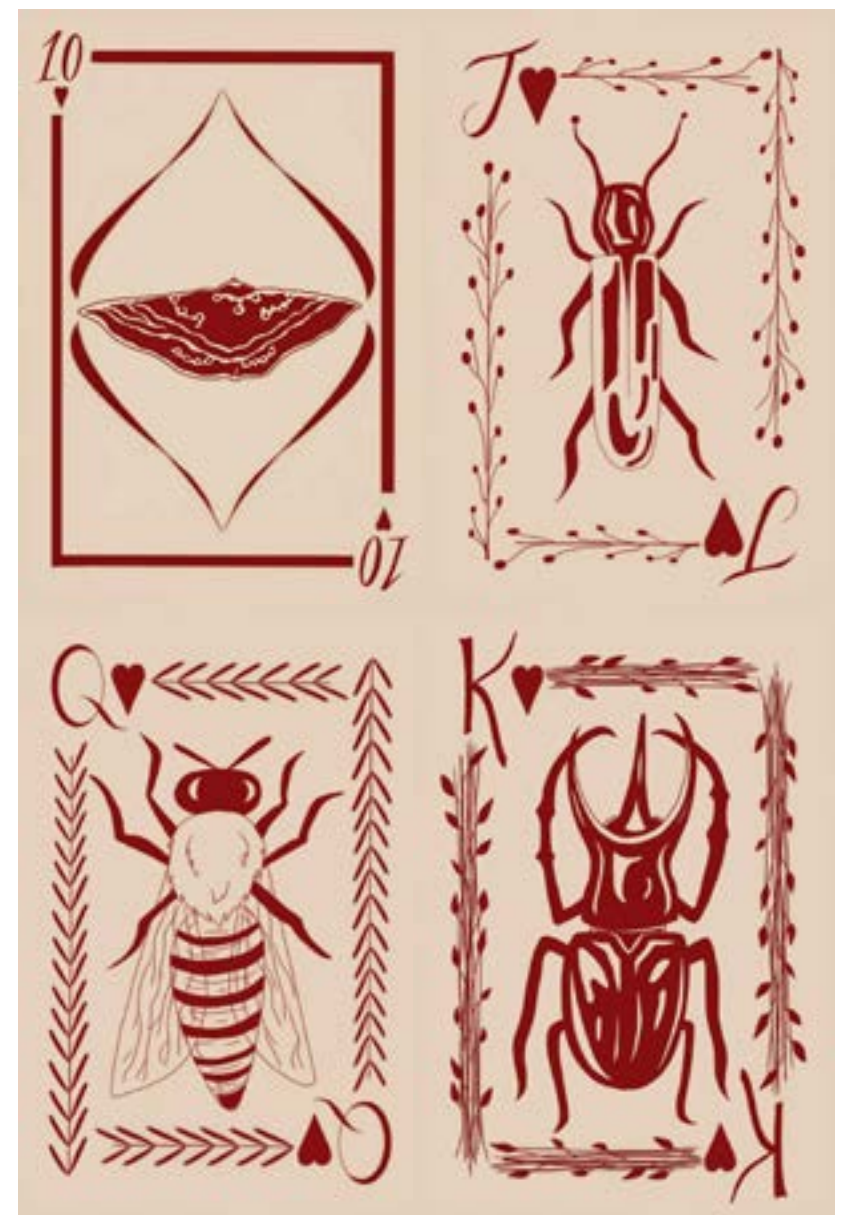


Figura 27



Figura 28



Figura 29

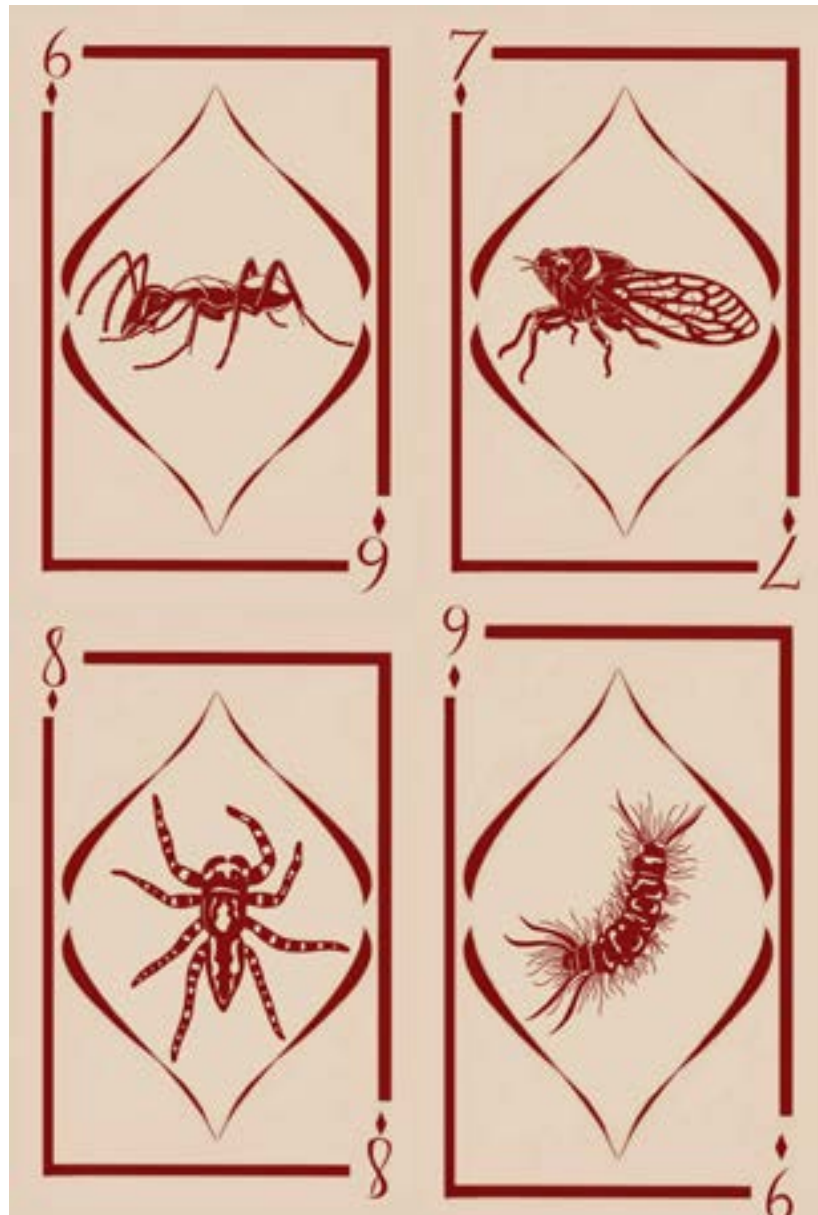


Figura 30

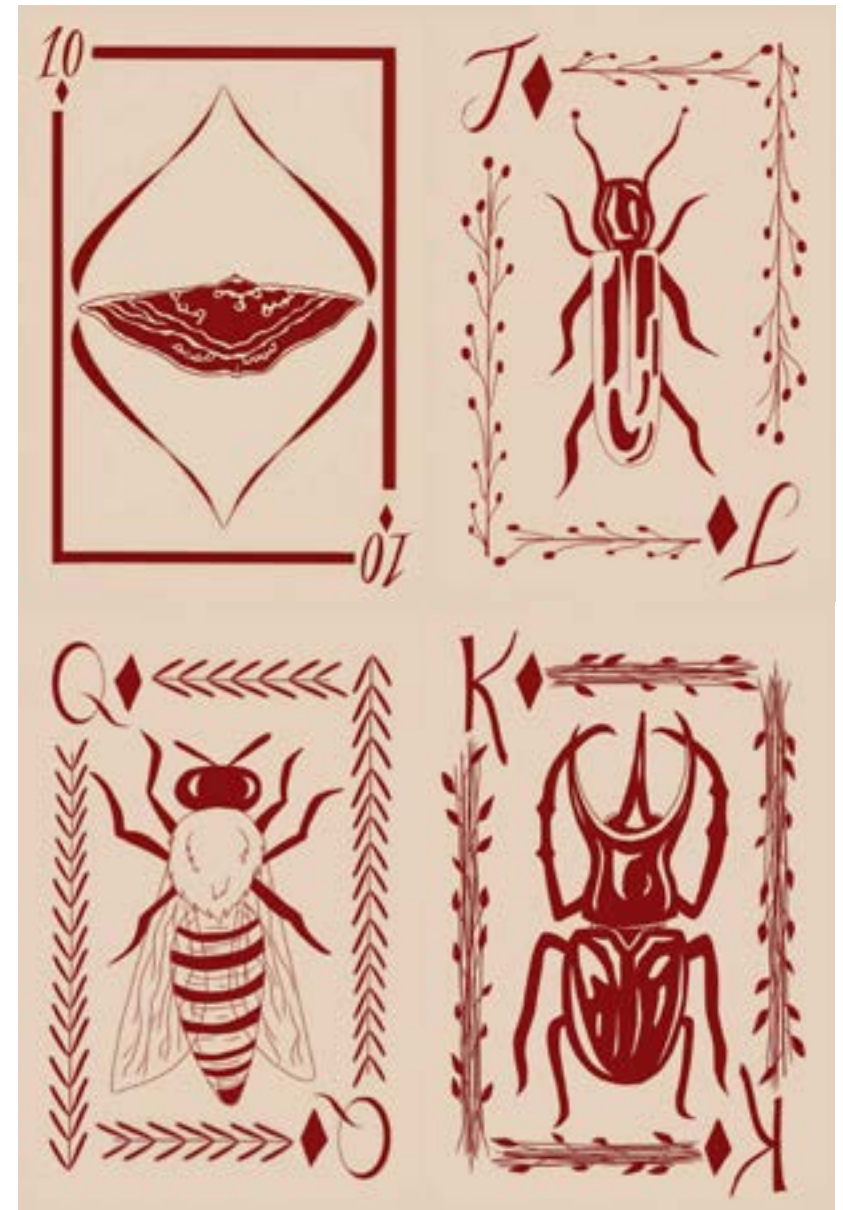


Figura 31



Figura 32



Figura 33



3 CORPO

Figura 34



sistemas nervosos capazes de transportar sensações do corpo para o cérebro. Dessa forma, Merleau-Ponty coloca o corpo como um elemento espacial que integra e interage no espaço junto de outros elementos também espaciais, no entanto, esse corpo é associado a uma consciência, inerente e inseparável dela; nesse sentido é tão inexistente a separação entre corpo e consciência quanto a divisão entre sujeito e mundo, como o autor coloca em diversas passagens do livro: “o objeto e meu corpo formariam um sistema,

mas tratar-se-ia de um feixe de correlações objetivas e não, como dizíamos há pouco, de um conjunto de correspondências vividas”⁹.

A coisa e o mundo me são dados com as partes de meu corpo não por uma “geometria natural”, mas em uma conexão viva comparável, ou antes idêntica à que existe entre as partes de meu próprio corpo. A percepção exterior e a percepção do corpo próprio variam conjuntamente porque elas são as duas faces de um mesmo ato.¹⁰

A partir deste viés, fica evidente a concepção de relação espectador-mundo que Merleau-Ponty estabelece, o observador e o corpo observado estão diretamente interligados, em uma relação de mu-

⁹ MERLEAU-PONTY, Maurice. **Fenomenologia da percepção**. São Paulo: Martins Fontes, 2018, p. 274

¹⁰ MERLEAU-PONTY, Maurice. **Fenomenologia da percepção**. São Paulo: Martins Fontes, 2018, p. 274

tualismo, um sendo uma extensão do outro. Nesse aspecto, cada indivíduo é um corpo consciente de sua consciência e reconhecível, e, a partir disso, age e reconhece o mundo e a si mesmo.

Em decorrência da concepção de tempo e espaço ditadas pelo regime capitalista, a experiência da corporeidade e da relação entre espaço e poder cria uma parcela de população mundial que se desenvolve já em um mundo hostil a sua presença e a suas produções, neste sentido pode ser estabelecida a primeira das relações com os insetos, em uma analogia onde a diferença de escala e poder entre o corpo humano e o inseto pode ser transposta para as relações entre as cultura hegemônica e não hegemônicas. No Brasil, o corpo surge em um mundo onde o reconhecimento da sua presença está atrelado ao papel que uma soberania de poder instituiu sobre ele, sendo distanciado de suas subjetividades¹¹.

A colonização¹² se dá em diversas camadas da existência humana e dentre essas o espaço e o tempo, o controle desses dois aspectos se dá, por exemplo, por meio de restrições espaciais e corporais, controle de imagens e representação dos corpos, tecnologias de agressão e extermínio, um novo sistema de contagem de tempo e uma nova língua — aqui não apenas pensamos na língua como um novo idioma, além disso também é uma nova frequência para as cordas vocais, uma nova movimentação dos músculos do corpo, um tempo para este aprendizado e tradução. Assim, esse processo moldou um novo homem com as capacidades perceptivas alteradas, já que, como explicado anteriormente, a percepção também é uma tradução de estímulos espaciais associados a um tempo, o tempo do próprio corpo.

¹¹ Com “distanciamento de suas subjetividades” me refiro não apenas ao extermínio de culturas e produções intelectuais e artísticas de conjuntos humanos inteiros, por uma supremacia que objetiva a eliminação desses conjuntos, mas, também, ao que constitui essencialmente um corpo humano, o espaço e o tempo, e como o corpo marca sua existência no espaço.

¹² Em uma perspectiva além de histórica atual, uma vez que as relações entre a Europa e os países colonizados se estende para o presente.

Figura 35



O corpo é moldado em uma realidade onde não lhe é permitido reconhecer sua relação com o mundo, uma vez que lhe é condicionado a um sistema de restrições corporais que se dão por consequência do corpo ser mão de obra escrava/alienada, uma mercadoria. Nesse contexto, a intenção é que a compreensão deste sujeito seja limitada a uma leitura do corpo como força de trabalho, o que rompe com a lógica de Merleau-Ponty e cria uma nova relação corpo-mundo, onde consciência e corpo

nem sempre se reconhecem antes de reconhecer o mundo, em alguns momentos este mundo vai exigir que seja reconhecido antes do indivíduo se reconhecer.

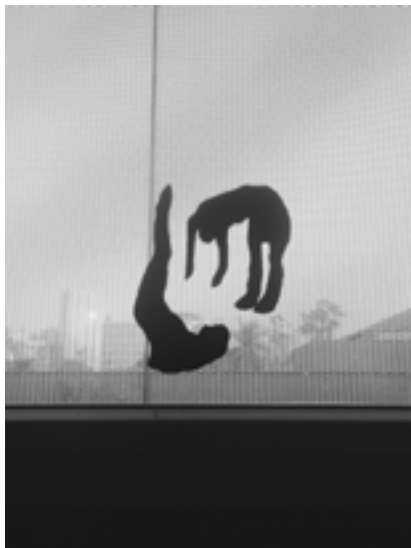
Dessa forma, por uma demanda externa, a corporeidade aqui deriva de uma sequência de reconhecimentos do entorno do corpo que antecedem e prevalecem o reconhecimento do próprio corpo¹³. Neste primeiro momento, o sentimento de integralização e mutualidade ao espaço é subjugado para que o corpo continue funcionando de maneira útil.

Ao instituir novas relações entre espaço e corpo, esse processo cria

13 Meu pai me contou sobre como ele aprendeu a andar de bicicleta em uma que não possuía pedais, ele primeiro entendeu como funcionava o eixo de equilíbrio da estrutura da bicicleta para depois perceber a si mesmo sobre ela e poder pedalar mesmo que seus pés não tivessem suporte. Décadas depois ele ensinou-me e a minha irmã a andar de bicicleta seguindo a mesma lógica, me explicou como funcionava o eixo e depois me mostrou como meu corpo se juntava e se adaptava a este eixo quando eu estivesse em cima dela.

novas formas de reconhecimento do entorno, dado que a percepção do próprio corpo só é possível a partir do reconhecimento dos objetos ao redor, ou seja, é estabelecida uma inversão onde o corpo é induzido a tatear e perceber seu entorno antes de si mesmo – ao contrário do proposto em *Percepção*, de Merleau-Ponty, onde corpo e ambiente estabelecem uma relação sincrônica e igualitária entre si. Assim, é possível pensar no entorno como partes aglutinadas a posteriori ao corpo, como se fossem próteses externas, pertencendo um ao outro. O corpo em processo de colonização não reconhece em seu entorno como uma extensão de si, isso posto, a percepção se altera e, em um segundo momento, esse corpo pode começar a enxergar e a estabelecer uma relação de pertencimento com o ambiente que ocupa, ou que o ambiente o pertence.

Figura 36



Segunda Pele

Durante o ano de 2021 ainda com aulas online, comecei a criar uma nova relação com a minha casa e a passar mais tempo do lado externo, no quintal e jardim; não observava mais o espaço onde eu morava através da janela do quarto, mas, sim, circulando por esse espaço. Com isso, passei a produzir no lado de fora de casa; minha mãe costurava na mesa da cozinha perto da porta para o quintal e

eu na mesa do quintal, também próxima a essa porta. É seguro dizer que sempre sofri muita influência da minha mãe no que diz respeito à minha produção, e não demorou muito para que eu começasse a buscar aprender mais sobre costura, como usar a máquina, os tipos de agulha e de linha.

Em paralelo com essa nova curiosidade, também me encontrava resgatando na memória aulas de arte que tive com cianotipia durante meu ensino médio para fazer alguns testes no quintal de casa. Para tal prática, era feito uma coleta previamente de folhas secas da renda portuguesa, por uma escolha estética e afetiva (uma planta que pertence a minha avó) e de borboletas mortas que eu encontrava ao passear com minha cachorra; como meu bairro possui muitos manacás, a borboleta que mais encontrei até o momento foi a *Methona Themisto* (borboleta do manacá), cujas asas são translúcidas e amareladas. Com a coleta feita, precisava acordar bem cedo para preparar os químicos e as composições que eu iria imprimir; a cianotipia é uma impressão fotossensível dos ob-

Figura 37



Figura 38

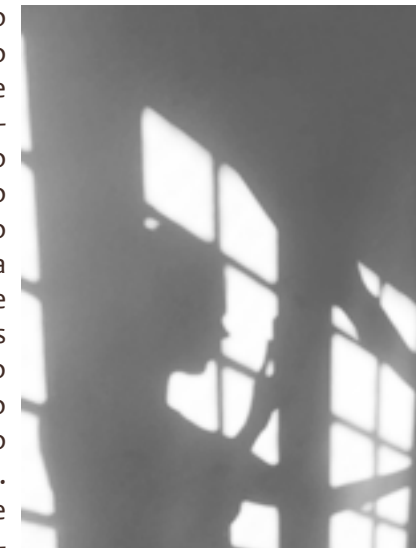


jetos ou negativos, então precisava acompanhar o sol e o quintal onde fazia essas cianotipias só recebe luz solar das 9h até às 10h30; este era o tempo que eu tinha para fazer as impressões. Com o passar do tempo, comecei a acompanhar o movimento do sol pelo bairro para fazer essas impressões em outros horários, assim fazê-las durante o dia todo, começando no fundo do quintal, passando para a garagem da frente, o alto da rua onde moro, a rua de cima e, por fim, a rua paralela.

Essa ação de entender as dimensões do espaço para além dos limites da casa, além das diversas maneiras de se compreender o corpo no espaço, cria uma nova relação com as dimensões do próprio corpo, concomitante à velocidade para acompanhar o tempo da luz e dos químicos. Isso é, existir no espaço torna-se não só performático como uma experiência laboral, o que demanda que este corpo, ao participar do mundo externo, apresente uma função útil para sua existência. Os aparelhos de vigilância, compõem a trama que busca tecer sobre todos os momentos da existência um vínculo com o utilitarismo. Na tentativa de aproveitar momentos de ócio produtivos, o corpo conhece seu entorno ao buscar por indicativos de produção.

O conhecimento ocorre a partir do conhecimento corporal¹⁴, uma 14 LAPOUJADE, David e JAMES, William. **A construção da experiência**. São Paulo: n-1 edições, 2017.

Figura 39



vez que corpo e mente não são separáveis, nesse sentido a experiência que o corpo vive e soma a si é traduzida em percepção, sentimento e, portanto conhecimento, nesse sentido o corpo entende seu entorno mas inesgotavelmente busca a experiência corporal para se conhecer neste espaço e seus objetos e se reconhecer como uma parte deles ou eles como parte de si, já que é no gesto que se pode existir no espaço. Quando o corpo transita ele está se fazendo existir no espaço, junto disso penso na coleta de objetos no caminho como uma forma de traduzir para mim o meu entorno, conhecer os objetos que me circundam a partir de uma experiência corporal para então poder adicioná-los a mim na lógica da aglutinação de corpos e então perceber a mim mesma.

Em *Corpos Crip*¹⁵, Christine Greiner, introduz a ideia de que o conhecer é também gesto do corpo, já que se constitui de movimento corporal, e a partir desse gesto são instaladas novas formas de existir, portanto, o gesto é a existência do corpo no espaço e também o caminho pelo qual o corpo conhece sua volta para que após esse conhecimento possa desenvolver uma maneira de vida.

Assim, a coleta de objetos¹⁶, por exemplo, é reflexo de um sujeito

15 GREINER, Christine. **Corpos Crip**: instalar estranhezas para existir. São Paulo: N-1 edições, 2023.

16 Minha mãe chegou em casa depois de uma caminhada pelo bairro e pediu que eu me trocasse para acompanhar ela pois ela havia achado plantas secas muito bonitas no caminho e queria que eu a ajudasse a juntar e trazer para casa. Fomos até a rua

que conhece seu entorno e aglutina a si este entorno. Com isso, o corpo pode se incrustar de todos os objetos que adiciona à ele de certa forma encontrando maneiras de corromper com a norma capitalista e disciplinar e criar um espaço para sua existência. A construção dessa segunda pele adicionada ao corpo, permite o corpo transitar, reconhecer-se ou ser reconhecido.

A partir disso, foram elaboradas esculturas diversas de insetos, com materiais coletados, encontrados na rua ou dentro de casa: arame, pinha, flores e folhas, papel, massa de modelar, tinta acrílica, linha e cola; cada uma dessas esculturas foi bordada com fio de nylon em um collant com alças de helanca bege. Posteriormente, esse collant que, surge como experimento do que vem a ser as criações de segundas peles, é usado em uma fotoperformance onde o corpo que o veste testa seus próprios limites, reconhecendo, a si mesmo, dentro dessa pequena armadura, os objetos adicionam peso a estrutura e alguns entraves no que tange a mobilidade. As esculturas bordadas no collant geram uma tensão no tecido elástico que o constitui, da mesma forma, as esculturas que adicionam peso e volumes também acabam por gerar alterações no movimento do corpo dentro dessa roupa, para desviar e impedir que essas esculturas se quebrem. No momento que esse conjunto reinventa uma movimentação para o corpo, também o leva a tomar consciência de si mesmo; além disso, por ser resultante de uma coleta, produção e elaboração do próprio corpo pode concretizar-se como uma extensão de si, como uma segunda camada de pele.

onde as plantas e pinhas estavam, escolhemos as mais bonitas.

Figura 40



Sob esse mesmo viés, depois de já aprender a costurar, pude fazer o “Vestido” que integra a instalação “Segunda Pele”. Com um tecido de linho muito maleável e com a trama aberta, esse vestido foi costurado seguindo as medidas do meu corpo e tingido com os químicos para cianotipia seguindo o mesmo processo que as impressões anteriores. Sobre o vestido, foram bordados 15 pequenas esculturas de insetos, feitas com arame modelado e com miçangas de cores diversas; no centro do vestido, também foi colocado um medalhão contendo um fragmento de uma das cianotipias anteriores; todos estes bordados foram feitos seguindo uma simetria bilateral, que se assemelha tanto à carapaça de diversos insetos, quanto às composições anteriores das cianotipias. Esse vestido é para ser exposto pendurado em um cabide de madeira dos meus pais, que sempre me chamou atenção quando eu era pequena. Não havia razão para ser o meu cabide favorito, já que era só um cabide que sobreviveu de mudanças anteriores e, agora, se destacava no guarda roupa entre os demais; de alguma forma, este cabide também era o favorito da minha mãe e foi usado para segurar as roupas do casamento do meu pai, até o dia que eu o surrupiei para expor esse vestido, todos nós (eu e meus pais) atribuímos ao cabide uma função, mesmo que pessoal, para além de apenas um cabide fabricado e comprado.

Esse vestido participou de duas exposições¹⁷, onde compôs a instalação Segunda Pele, que era constituída do vestido pendurado com o cabide na parede, acompanhado de dois dos insetos feitos para o collant, que ficavam pendurados por fios de nylon um pouco à frente do vestido. Os insetos escolhidos eram confeccionados com materiais encontrados na rua, principalmente orgânicos, e os arames usados na confecção desses insetos maiores, também dialogam com os pequenos bordados no vestido.

¹⁷ “Mistura confusa de seres que o acaso parece ter aproximado”, nas galerias Casa-Galeria: Laboratório de Arte Loly Demercian e Galeria Subsolo.

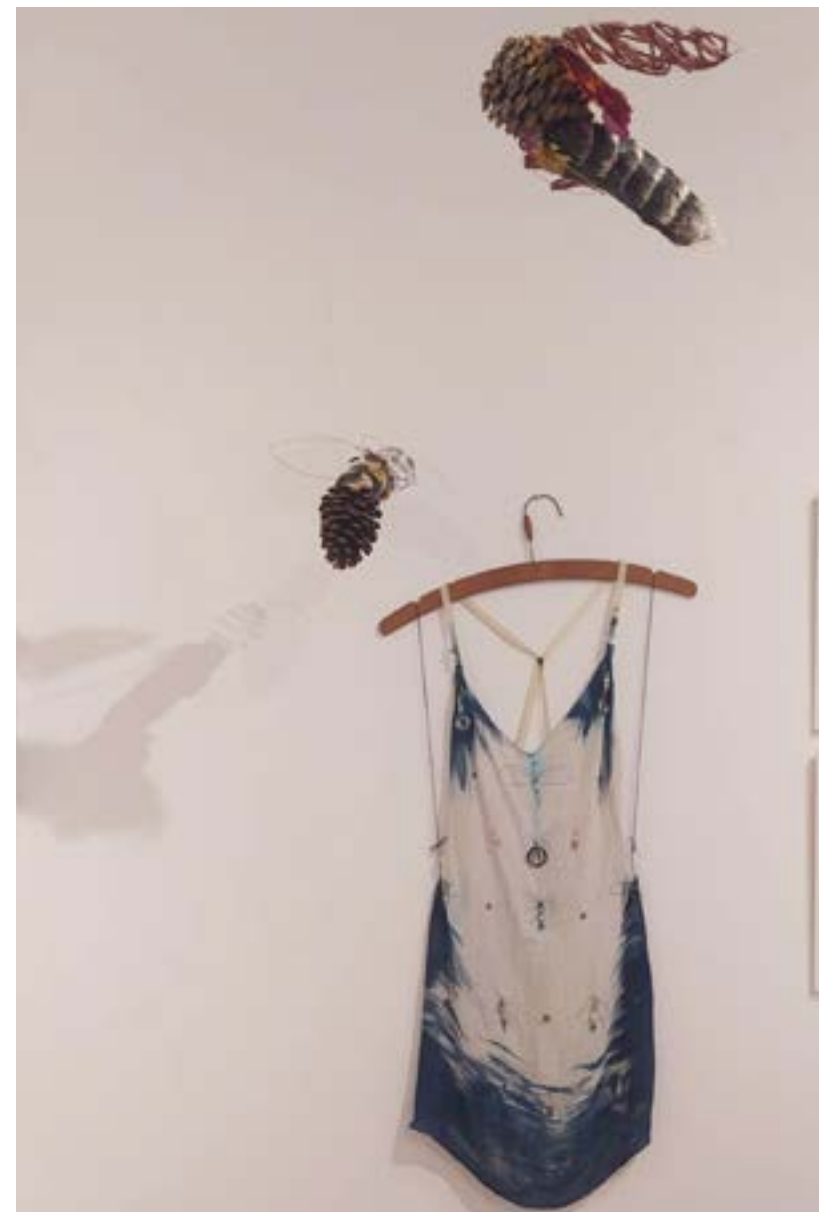


Figura 42



Figura 43



Caminho I e II

Nesta série de duas obras intituladas Caminho I e II, são utilizados dois bambus coletados na rua e no campus da universidade, um deles possui, coincidentemente, a mesma altura que meu corpo, o que se torna uma analogia direta com as dimensões entre corpo e obra, assim como também pode ser uma analogia para a aglutinação de corpos ou o exoesqueleto de insetos e a ação de se reconhecer no mundo. Com 163 cm de altura e 10 cm de diâmetro, cortado ao meio, longitudinalmente, em seu interior, desenhei com um pirógrafo diversos insetos que juntos parecem deslocar-se em um caminho. O uso dessa ferramenta é especialmente relevante para essa obra, o pirógrafo, ao queimar a madeira, deixa esses desenhos gravados, além de adicionar relevo à superfície, criando vincos e cravando a imagem dos insetos no bambu, o que cria uma analogia entre a superfície do bambu e a pele do corpo, com os insetos marcados sendo tão pertencentes ao bambu quanto ao corpo.

O outro bambu, possui cerca de 50 cm de comprimento e 4 cm de diâmetro, e não cortado, sua estrutura é mantida inteira, circular, ao redor dela, e em toda a extensão do bambu, foram desenhadas, também com o uso de um pirógrafo, pequenas formigas subindo. A escolha desse inseto se dá por seu caráter social, as formigas são insetos eussociais, uma forma de organização social, possuindo divisões de trabalhos e funções específicas em uma colônia, relacionando-se diretamente com as organizações sociais que estamos imersos. No entanto, no caso das formigas não há forças de soberania que agem sobre elas que venham de sua mesma espécie, todas essas relações de poder sobre elas são externos à suas próprias organizações, partindo de predadores ou do desenvolvimento da cidade ao redor. Nesse sentido, também pode ser feita uma analogia entre essas instalações de poder que que, a partir

do próprio corpo, vão se expandindo; corpo, comunidade, ética e moral, legislação e políticas governamentais e políticas internacionais, todas essas, também, constituem as camadas de uma relação mundo e corpo¹⁸.

Se tratando de relações onde o corpo está associado à junção de elementos externos, podemos pensar na construção por camadas da qual a corporeidade é formada, sejam essas camadas internas ou externas ao corpo. Cada uma dessas ainda pode ser dividida em materiais ou imateriais, dessa forma temos:

Camada interna material: corresponde às estruturas e sistemas corporais e psíquicos, sistemas de funcionamento do corpo e transmissão de sensações através dos sentidos, o caminho que a sensação percorre no corpo antes de se tornar percepção;

Camada interna imaterial: refere-se a uma esfera não palpável como, por exemplo, sentimentos e opiniões que podem influenciar e direcionar as percepção das sensações que percorrem o corpo material;

Camada externa material: corresponde a toda estrutura, corpo ou objeto que circunda o corpo; nesse sentido, arquitetura da cidade, insetos, pessoas, animais, objetos de todos os tipos, tudo aquilo que se relaciona fisicamente com o corpo;

Camada externa imaterial: são as questões imateriais de poderes que vão agir sobre o corpo próprio, o olhar, a cultura, a moral e a ética que a acompanham, a economia, a política e o poder.

A partir da sobreposição dessas quatro camadas o corpo se desenvolve e pode criar e recriar sua posição no mundo. Com isso, o corpo se forma em um sistema que condiciona as percepções pessoais de si mesmo, em um momento posterior a percepção das externas, e a partir disso usa do artifício da aglutinação de corpos para o processo de reconhecer a si, ou seja, junta em si corpos materiais

¹⁸ Da mesma maneira que a tatuagem funde/aglutina imagem e corpo ao adicionar pigmento à derme.

ou instâncias imateriais que se relacionam com seu corpo em um esforço de perceber a si mesmo em meio a isso, desenvolvendo sua corporeidade. A relevância do exercício de coleta de materiais e corpos no meu processo artístico se dá, principalmente, por essas questões: ao caminhar pela cidade e juntar para si corpos que se relacionam com os meus, criando um exoesqueleto perceptivo que abre espaço para a percepção de mim mesma, desenvolvendo essa corporeidade a partir das camadas.

Figura 44



Figura 45



Figura 45



Incomível

Na videoperformance *Incomível II*, podemos estabelecer diferentes conexões entre cada conjunto de objetos utilizados. No início, o corpo-perfomático se estende para a caixa de fósforos e escolhe um de seus palitos e, então, o acende; isto é, os instrumentos usados se conectam ao corpo próprio – como próteses –, de maneira que eu e o objeto, agora, tornamos-nos um o desdobramento do outro, portanto, o meu corpo não só se estende até a ponta deste palito e ganha novas dimensões, como também adquire habilidades inerentes do corpo agregado a ele momentaneamente, neste caso, a capacidade de gerar fogo. Nota-se a necessidade de reconhecimento não apenas de meu corpo isolado, mas sim da aglutinação entre este e uma segunda estrutura, da qual meu corpo se apropria e conhece.

Após este instante, as estruturas que agora se integram ao meu corpo acendem três velas que estão à minha frente e, então, outro tipo de relação se instala entre o corpo em performance, a vela e a chama. Embora não exista a aglutinação de corpos, pois a vela não se torna o seguimento do meu corpo, estabelecem-se relações não de contiguidade mas de coexistência, como a iluminação trêmula que proporciona sombras e luzes, o calor que preenche o ambiente e se torna um novo corpo que me cerca, expansivo e envolvente, integrando todos outros corpos ali instalados.

Nesse sentido, a corporeidade torna-se, não apenas, a relação física entre um corpo e outro, mas, também, estabelece a matéria como um elemento perceptivo que existe em uma realidade e uma condição particulares. Ao perceber o calor ou as alterações de luz, instâncias imateriais estão agindo sobre este corpo e possibilitando que ele atue neste espaço a partir delas.

Figura 46

Podemos estabelecer um paralelo com as relações políticas que agem sobre o corpo de forma que o envolve e altera as noções estabelecidas sobre ele, assim como o corpo pode agir no mundo.

Num segundo momento, a relação não física estabelecida com a vela permanece, mas, quando uma pequena caixa¹⁹ com insetos é colocada em cena passamos a observar a interação entre os insetos e eu. A princípio, as borboletas dentro do porta joias recebem, para além da di-

visão espacial uma camada poética, um olhar atento, permanente e específico que não se escapa com a velocidade de um voo ou de uma desatenção no caminho; essa observação é consciência e reconhecimento, para além de limites concretos, do corpo próximo e coloca as borboletas em um lugar de contemplação, que na cidade é usualmente negado aos insetos. Essa percepção, por sua vez, se estende para o desenrolar da ação performática onde além das borboletas, flores secas e um casulo são utilizados para ornamentar e se juntar ao meu corpo, de forma ritualística.

Ser resultado de um processo de estigmatização de corpos, para mim, é, também, ter minha imagem colocada em dúvida constante, o que é o meu corpo e como ele é lido. Crescendo com essa dúvida me deparei com diversas situações que situavam meu corpo como comparativo e unidade de medida para outros, o que res-

¹⁹ Quando eu era pequena minha avó me deu essa caixinha e disse que combinava comigo, me disse para guardar minhas coisas preciosas, me lembro disso sempre que a uso para guardar minhas pequenas coletas de insetos.

soou em mim como uma separação entre consciência e imagem, não reconhecer o corpo que vejo no espelho me tornou espectadora de mim mesma. Neste sentido, o processo de ver meu corpo associado a estes insetos e elementos em um momento contemplativo atribui a eles e a mim um olhar estético sobre o que eu mesma vejo no espelho enquanto estou performando, um momento onde posso ver minha mão tocar meu rosto ao mesmo tempo que sinto esse toque.

A performance segue para sua última sequência de ações onde uma borboleta é levada à boca numa ideia de devoramento, desses corpos somados a si, internalizando a percepção inicialmente exterior para o corpo próprio, podendo reconhecer a si mesmo, em uma analogia com as sensações traduzidas em percepção pelo paladar. Com o decorrer deste momento, outras três borboletas também são levadas à boca, que se fecha em seguida e então a tela escurece para o fim da performance.

As Fadas²⁰ é um conto famoso de Perrault, onde duas irmãs, uma muito doce e outra bastante grosseira, ganham dons concedidos por uma fada, à irmã bem educada é concedida a habilidade de soltar pela boca pedras preciosas e flores sempre que falar, enquanto, a outra irmã, é destinada a soltar insetos sempre que for grosseira. Pensando nisso, o ato de se cobrir com borboletas e flores e, além disso, encher a boca de borboletas no encerramento da performance, faz o movimento contrário ao colocado por Perrault em seu conto, dissolvendo as dualidades²¹ estabelecidas pelo autor e

20 O autor apresenta a história desenvolvendo o conceito de dualidades (Bom e Mau), também muito empregado por culturas hegemônicas, pelo cristianismo e pelo capitalismo na empreitada de construção de ideais de corpo, raça, gênero, ocupação etc, fomentando uma máquina movida pelo tecido social e capaz de selecionar quais são as existências aceitas e não aceitas pela sociedade a fim de excluir e exterminar corpos não disciplinados ou padronizados para o capitalismo.

21 Ao mesmo tempo que podem se aproximar do mal por se tratarem de insetos, no decorrer da performance as borboletas ganham um status de joias. Estes insetos, durante a performance, ocupam os dois opostos sugeridos no conto: apreciação e

criando um espaço onde o que não é dito ou visto entra em xeque e passa a ser conhecido apenas depois do contato entre estes corpos e transformando a existência do corpo performático menos dicotômica, buscando uma forma de existência onde o "Sim" ou o "Não" não possam ser impostos sobre ele.

Podemos pensar o vídeo pela sua estrutura: tendo por base uma gravação contínua e sem cortes ou pausas de 6min43s, que ocupa a posição central da tela, enquanto uma versão ampliada da mesma gravação se estende para as margens do quadro e mostra detalhes das movimentações dos corpos performáticos; há, também, uma terceira camada, adicionada na edição, que se mescla e se sobre põe, com opacidade reduzida, às duas supracitadas, uma última camada, translúcida, que permite uma visualização turva dos demais elementos da performance enquanto, também, é a única das camadas que não está mudo (a sobreposição de 3 camadas de vídeo gera por consequência uma soma de 3 áudios, assim, os áudios das duas outras camadas foi removido, o vídeo fica então silencioso exceto nos momentos em que os trechos não mutados aparecem), dessa forma, são intercalados momentos de silêncio com momentos de destaque para o áudio e para partes da imagem.

O roteiro que guia a obra é uma sequência de ações onde o meu corpo interage com os corpos ao redor: trazer os objetos para perto a cada início de ação e afastá-los ao final; acender o fósforo e deixar a chama acender cada um dos três pavios; se ornamentar com borboletas e flores secas; por fim levar as borboletas à boca; a tela escurece mas permanece um som leve das asas das borboletas.

O vídeo é concluído como uma apresentação da interação do meu corpo com ele mesmo e com outros corpos e a extensão de cada um deles. Portanto, devorar outros corpos que se associam a mim, incômodo - no momento de ingerir e adicionar a si a percepção do corpo próprio e do entorno a partir de si mesmo.

que se juntam e fazem parte de mim, tanto quanto faço parte deles é, também, um processo de autorreconhecimento, de digerir não só a mim mesma como também meu trabalho, materializando a necessidade de percepção de mim mesma.

Nesse movimento – das camadas de sobreposição do vídeo –, a consciência não se volta para o corpo na integralidade do tempo, já que também lida com todas as camadas que se sobrepõem a ele e demandam uma atenção. Assim, quando o corpo recebe a oportunidade de se conhecer, muitas vezes o faz em um papel de espectador. Quando o corpo exerce uma performance, seja essa artística, ritualística, de jogo ou de rotina, seus movimentos e sensações estão centradas em um ponto focal para essa consciência e é no exercício de tornar-se espectador de si mesmo que a consciência percebe o corpo ao qual está associada. Dessa forma, um corpo que, até então, estava condicionado à invisibilidade e que beira uma inexistência para si mesmo, em função de viver para o que é externo a ele e imposto pelas instituições capitalistas, pode finalmente reconhecer sua posição no ambiente que ocupa, suas limitações e as origens para as questões inerentes ao próprio corpo - no sentido das questões de percepção de seus esquemas corporais e psíquicos de si mesmo.

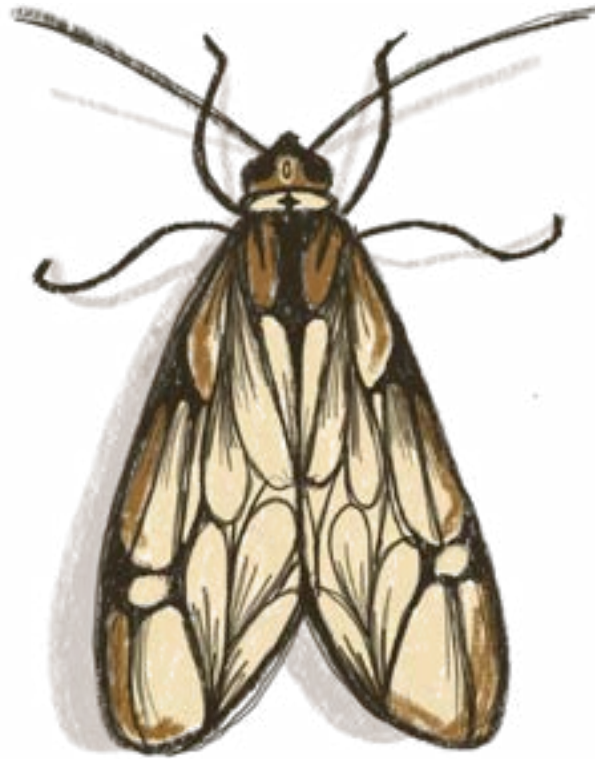
Isto é, as instâncias de poder²² que possuem a possibilidade de determinação da posição que um corpo ocupa na sociedade, por isso, somos obrigados a sair da esfera palpável e visível do mundo para compreendermos nossas relações com o espaço, as percepções imateriais estabelecidas pelas soberanias entram na dança perceptiva e moldam a forma como o corpo traduz as sensações do espaço que ocupa. A experiência da corporeidade e da relação entre espaço e poder, nessas condições, cria um corpo que se desenvolve já em um mundo hostil a sua presença, a suas produções e a sua imagem.

²² FOUCAULT, Michel. **Vigiar e punir**. 42. ed. Petrópolis: Editora Vozes, 2014.

Figura 47



Figura 48



4 CASA

Figura 49



A casa pode ser pensada como um apêndice do corpo, espaço onde o corpo pode registrar seus conhecimentos corporais como uma ação de acúmulos, como subir em um banco de dados as informações absorvidas e processadas pelo corpo. A partir de experiências corporais onde são aglutinados objetos e próteses ao corpo, o sujeito pode arquivá-las em sua casa ou espaço que considere como este apêndice. Adentrar uma casa é também experienciar seu próprio corpo e o corpo do outro.

São então as alterações feitas no espaço da casa pelo sujeito que a transformam nesta espécie de órgão externo de si mesmo onde é possível registrar o que ou quem seu corpo conhece. Esses espaços podendo ser compartilhados ou não, pertencem aos corpos que transitam/residem por ele/nele tanto quanto estes corpos pertencem a ele e uns aos outros em uma relação de mutualismo. Todo espaço pode tornar-se apêndice se nele forem registradas as experiências, casas não definitivas e móveis também²³.

²³ Assim como todo corpo também é apêndice da casa.

Bordados

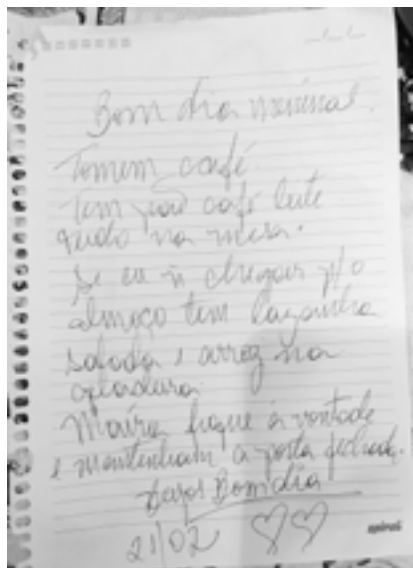
Os bordados, especialmente carregam consigo uma qualidade material que alcança diversas esferas poéticas, é uma prática de ferir o material que está sendo bordado, cria furos e fissuras nele enquanto desenha com uma linha, essas fissuras, no entanto, não precisam sempre ser lidas como ferimentos no material, a ação de incrustar a linha no tecido ou papel pode apenas conferir à esses materiais um caráter de acúmulo de volumes uns sobre os outros. O desenho ao mesmo tempo seu verso também confere tridimensionalidade ao objeto, existe mais de uma forma de vê-lo, embora seu verso seja algumas vezes velado.

Para a obra *Livro Aberto*²⁴ foram utilizados 6 quadrados de retalhos de uma calça bege da minha irmã, miçangas de acessórios antigos, como colares e pulseiras que se quebraram com o tempo e uso, e linha da caixa de costuras da minha mãe. A justaposição do que seriam as páginas desse livro criam uma sequência de pequenos bordados unidos pelo ponto caseado, o olho pode percorrer por todos esses bordados sem uma sequência pré estabelecida, apesar de aqui no Brasil imagens e textos serem lidos da esquerda para a direita, a ideia é que não haja uma lógica na leitura podendo ser vista também da direita para a esquerda, ou do centro para as extremidades.

Em sequência a esse trabalho, existe também o *Podemos Nos Falar Amanhã*, como uma espécie de bilhete que prevê o adiamento contínuo de uma conversa sempre com a expectativa de que ela aconteça no dia seguinte. Para esta obra, também foram utilizados retalhos de roupas, miçangas de acessórios quebrados e materiais de costura da minha mãe, além disso duas folhas de eucalipto se-

²⁴ Aprendi com minha avó e minha mãe a registrar nos livros não só pensamentos como também coletas de flores, bilhetes e outros objetos, para a próxima vez que forem abertos.

Figura 50



cas datilografadas e bordadas no tecido, tudo foi unido com ponto caseado. Datilografado na primeira folha há o questionamento que dá nome à obra e na segunda folha uma série de interrogações. Bordar essas folhas foi um desafio, as folhas secas são frágeis e com a ação da agulha e o atrito com a linha rasgam com facilidade, mesmo com essa fragilidade, não foi preciso datilografar mais folhas, as únicas duas que datilografei foram bordadas com sucesso.

Ambos os bordados são expostos com seus versos velados, pregados a uma distância de 1,5cm da parede, apenas com muito esforço encostando a lateral do rosto na parede é possível ver parte de seus versos.

Em casa, temos o costume de nos comunicar com bilhetes²⁵ deixados na mesa que, normalmente, avisam pequenos assuntos cotidianos como quem foi à padaria, qual consulta tinha marcada ou o que precisa que seja comprado no mercado, sempre terminando com alguma previsão de retorno²⁶. A expectativa do retorno, de alguém ou de uma resposta junto da não aceitação do silêncio como uma resposta, historicamente perseguem existências submetidas aos estados de vigilância e instaura uma condição de espera que envolve o corpo e altera suas noções de tempo e espaço, distancia

25 Desde que nasci recebo bilhetes e desde os dois anos faço bilhetes, acumulamos estes bilhetes em gavetas, caixas, pastas, geladeira, armários e livros.

26 “Carol e Camila, fui buscar a injeção da vó. Quando eu voltar vamos na 25, me esperem. Aviso quando sair de lá para que fiquem prontas. Beijinhos, se alimentem, beijinhos amo vocês! Mamãe”

a mente da realidade ao mesmo tempo que o encapsula no presente constante, colocando o sujeito em uma esperança ininterrupta do futuro.

Esse estado colapsado de presente interfere na leitura do corpo sobre o mundo e, por consequência, em suas ações sobre ele. Uma vez enclausurado nesta perspectiva a passagem do tempo pode variar em decorrência de fatores emocionais e da tradução das sensações, pode ser que o tempo se arraste mais ou passe com mais pressa, o que torna difícil a compreensão dos marcos temporais do próprio corpo, o tempo para percorrer um trajeto, ou escrever um texto, ou pensar em algo, a memória de acontecimentos ou de sensações pode ser corrompida, tudo acaba caindo em um limbo de movimentos por memória de rotina e desregulação da percepção de tempo.

Recebi essa mensagem (“podemos falar amanhã?”) de uma pessoa que precisava conversar, depois disso esperei por mais de 100 dias a conversa, um amanhã que não chegava mas que também eu não esquecia, não poderia esquecer. Tentei suprir a necessidade do diálogo pensando no silêncio como uma resposta, na verdade não sei ler o silêncio assim e na época apesar dos esforços também não consegui, então, escrevi esse bilhete pensando que mesmo que o bilhete fosse escrito apenas para mim mesma, poderia ser algum indício concreto de um retorno. Nesse sentido penso no acúmulo de outros corpos e objetos como amuletos para confortar ou enfrentar uma realidade, o corpo ao se acostumar a ter referências palpáveis de um possível futuro pode lidar com um presente menos aprisionante. Este bordado bem como os bilhetes funcionam para mim como esses amuletos que acumulo ao meu corpo.

Figura 51



Figura 52



Piso de Tacos

O vai e vem da Alaka, minha cachorrinha, sobre os tacos de casa toda vez que um outro cachorro ou uma moto passam na rua, ocasionalmente acelera o processo de soltar alguns tacos que já estão com a cola um pouco fraca do chão, esses tacos soltos ecoam um barulho leve de tilintar de madeira toda vez que ela ou qualquer outro ser caminha sobre eles, me dá vontade de olhar embaixo, de pegar na mão. Para a minha sorte, a casa ao lado da minha trocou o piso de tacos por algum outro material. O conjunto de tacos de madeira coletados na reforma da casa dos vizinhos foi reunido pelo meu pai na expectativa de encontrar tacos em boa qualidade para substituir os soltos de casa que também já estavam riscados, ele concordou em dividir comigo esses tacos e pude reunir 36 unidades para a obra Piso de Tacos.

No processo, cada um dos tacos de madeira foi individualmente lixado e limpo, mas não foi removido o piche e os pregos usados para a adesão dos tacos no contra-piso, que se encontram na parte de baixo deles. Sobre a superfície lixada ou sobre a base entre as manchas da cola, foi desenhado com pirógrafo um inseto em cada taco, existentes ou inventados. A maior parte dos tacos é desenhado na superfície e, em alguns deles, também há desenhos na parte de baixo. Essa obra é para ser exposta no chão sobre uma plataforma de madeira, feita a partir de paletes na qual os tacos são organizados em uma padronagem dama – onde os tacos são arranjados posicionando 3 unidades na vertical e alternando acima e ao lado com outros 3 na horizontal e assim em diante –, mas como trata-se de uma obra interativa, no decorrer da exposição essa padronagem pode ser alterada, conforme as pessoas mexem nos tacos.

O observador é convidado a explorar a obra ao se agachar no chão para mover as peças, observar os detalhes dos desenhos, exigin-

do o movimento do corpo do observador, de curvar-se sobre a estrutura onde os tacos estão dispostos. Percorrer os desenhos com os olhos também é um exercício de contemplação que a obra induz o espectador a ter, os desenhos que em muitos dos tacos se misturam com as manchas da madeira ou do piche precisam de alguma atenção para serem notados.

Provocar o espectador a perceber esses pequenos seres gravados na madeira é uma tentativa de criar uma relação com meu processo criativo de observar esses insetos camuflados e incrustados na paisagem urbana que circulo. Apesar disso, não pude resistir ao pedido do meu pai para que eu fizesse pelo menos um grande inseto que ele conseguisse ver, por isso, uma única grande mariposa desse conjunto, ocupa 3 tacos que quando alinhados formam a imagem completa dela. Mesmo que o mapeamento e a posição de cada inseto e taco no espaço dado poderia ser alterado de acordo com a vontade e percepção da pessoa que estivesse experienciando a obra, o mais curioso para mim foi perceber ao longo da exposição²⁷ que essa sequência de tacos era a única que se mantinha, mesmo com todos mudando os tacos de lugar e formando padrões e relações diferentes entre eles, esses três permaneceram alinhados independente de suas posições.

Figura 53



²⁷ Exposição “Além dos Corpos: entre rastros e existências” que ocorreu na Funarte em uma parceria com a Unesp de 15 de abril a 14 de maio de 2023.

Figura 54



Figura 55



Fósforos

Quando penso na diferença de dimensões entre os corpos, essa discrepância aparece em algumas produções, com questões entre escolha estética, pelas razões mencionadas anteriormente, analogias entre os corpos humanos e as cidades, ou os espaços da cidade e esses corpos e as instituições de poder. Poder observar essas obras aqui como um conjunto ou objetos individuais e poder determinar os espaços e colocações que vão ocupar, também remetem a organização dos sujeitos na cidade como escolha política de grupos dominantes e seus interesses econômicos.

Além disso, também podem remeter a pequenas escolhas estratégicas de uma casa, onde os membros que a dividem podem organizar os elementos à sua preferência para que a movimentação dos corpos dentro da casa seja mais confortável. Objetos mais importantes e frágeis ocupando lugares mais seguros, objetos para desgaste como sapatos, chinelos, toalhas de dia a dia ficam a vista em seus postos para serem utilizados, móveis dispostos de forma que a mobilidade dentro de casa ocorra da melhor maneira possível, objetos de emergência como velas e fósforos (no caso da minha casa, pois só os utilizamos em falta de energia) ficam em uma gaveta acessível, mesmo que só utilizada em momentos específicos.

No caso de um apagão, muito comum no bairro onde resido atualmente devido a quantidade de árvores, a vida entra em um daqueles limbos, a percepção sobre a própria casa se modifica. Quando isso acontece, uso da memória muscular para passar por entre móveis e objetos até a gaveta dos fósforos, selecionei algumas velas não muito gastas e os fósforos, acendeu cada uma das velas, cada um adota algumas poucas e as leva para onde quiser ficar na casa. A mudança brusca de iluminação e atividades quando isso ocorre altera a rotina da casa o resto do dia. Mas é uma atmosfera que eu gosto, não parece totalmente real, mas também não é total-

mente mentira, parece um jogo, uma ruptura na realidade onde as regras ficam suspensas, tudo parece imerso em uma fabulação de verdade, tudo fica exagerado, de dentro do escuro olhar a janela e descobrir quais vizinhos tem um gerador em casa, volta pro escuro e para a luz laranja da vela, o cheiro de parafina que quase nunca sinto, as sombras exageram o tamanho de tudo, de repente a casa toda e todos nós estamos também nas paredes, uma nova perspectiva para tudo que sempre esteve ali, parece ser visto de forma inédita novamente, de repente preciso reaprender a circular em casa.

O trabalho “Fósforos de casa” é constituído de um conjunto de 15 fósforos com desenhos de formigas pirografadas em suas hastes. Eles são dispostos alinhados em frente a uma grande vela, não há, no entanto, a pequena lixa que contém dextrina, fósforo vermelho, Sb_2S_3 (trissulfeto de antimônio) e vidro moído, o que tornaria possível os fósforos serem acesos.

Figura 56



Figura 57



Janta comigo?

“Rituais são uma forma de as pessoas lembrarem. Rituais são memórias em ação, codificadas em ações. Rituais também ajudam pessoas (e animais) a lidar com transições difíceis, relações ambivalentes, hierarquias e desejos que problematizam, excedem ou violam as normas da vida diária”.

Richard Schechner, *Performance e Antropologia*²⁸

Poucos anos atrás, uma vez a cada quinze dias colocava um disco para tocar, a porta da casa tem um pequeno degrau onde eu me sentava com um caderno de palavras cruzadas, Jean, meu primo, se senta ao meu lado e começa a cortar as unhas, assim que ele termina se levanta para fumar charuto.

- Ato de atracar um navio a um ponto de terra?
- Âncora.

“Janta comigo?” É uma instalação composta por dois conjuntos de pratos, talheres e copos de cerâmica biscoitada e com esmalte não fundido, sobre uma toalha de linho (mais uma vez sursurpiei os materiais de costura da minha mãe). Essa mesa posta, para mim, tem som de chinelos rápidos, batidas na porta, tilintar de copos e música com ruído de vitrola. A mesa posta é um índice do ritual.

Ao me deparar com a ideia de que rituais são memórias em ação acho quase impossível não associar isso ao conhecimento do corpo através do gesto²⁹, o que exemplifica por mais uma vez que a

28 SCHECHNER, Richard. *Performance e antropologia*. Rio de Janeiro: Mauad Editora Ltda, 2012.

29 O acúmulo de registros de conhecimento corporal e objetos-próteses também

Figura 58



dualidade corpo e mente que o regime capitalista busca instalar é falho, corpo e mente não trabalham separadamente, a mente funciona através do corpo. O ritual como uma prática natural de exercício corporal da memória, podendo ou não ter ligações afetivas, religiosas ou estéticas, e que se torna presente no cotidiano. Lembrar é uma prática imperativa para um corpo submetido a tentativas diárias de colapso da memória de um sujeito através da subordinação a aparelhos de controle, disciplinarização, e vigília. A lembrança é também uma ação perceptiva, não há memória sem percepção de si e do entorno, coloca o sujeito para a realidade, mostra de onde veio e para onde pode caminhar e em qual direção agir, ao passo que a privação das lembranças põe o sujeito em um espaço controlável, sem remorsos, sem mágoas, sem entusiasmos.

Trata-se também de uma maneira encontrada de quebrar o cotidiano, encontrar uma brecha no dia onde o mundo não se sobressai sobre o indivíduo, onde é possível concentrar-se em o que quer que seja, em evocar uma memória, em perceber-se no espaço ou suas dimensões, reconhecer os corpos que estão dividindo esse espaço, quanto custa uma cerveja, qual a espessura de uma garrafa de vinho, como a padaria deixou o pão queimar um pouco hoje, como o crochê da barra da toalha de mesa é trabalhado... Essa brecha no tempo e espaço capaz de situar o corpo em uma espécie de transe perceptivo. Há uma ambiguidade nessas brechas,

pode ser visto como forma de ritual.

Figura 59



limbos, onde as relações de poder, vigilância, hierárquica, regras podem ser invertidas ou eliminadas, sentados à mesa, por exemplo, todos à mesma distância do chão.

Às 12h meus amigos me chamam para almoçar na faculdade, descemos para a cantina, compramos ou esquentamos nossa comida, juntamos mesas e cadeiras para podermos sentar juntos.

Em casa temos esse ritual, sentar à mesa e falar, falar sobre a família é sempre interessante, são meus assuntos favoritos, alguns anos atrás um primo meu descobriu o poder desse ritual e do resgate da memória, algumas vezes por semana, depois de passar o dia vendo insetos na janela, perto do horário do jantar, ele descia as escadas com os chinelos fazendo barulho de quem anda com pressa, batia à porta, quase sempre carregando consigo uma garrafa de vinho ou cerveja para continuarmos a história de onde paramos.

Nem todo ritual é para sempre, a frequência que era de três vezes por semana, em média, atualmente é de uma vez a cada dois anos; passo os dois anos de espera pensando nos tópicos que poderíamos falar. Sentados juntos à mesa, dividindo a comida e escapando das histórias vez ou outra para colocar uma música no ambiente,

Figura 60



fazer uma piada, começar uma partida de xadrez ou truco, ir na cozinha buscar mais coisas, na minha memória esses momentos realmente estão em um limbo da realidade onde pude perceber em um ritmo diferente do cotidiano. Resgatar histórias de família é, para mim, sempre tão bom, a lembrança dos acontecimentos que não vivi, mas que me formam, quebram o estado presentista em que meu corpo está habituado. Entender parte do passado traz uma bagagem muito mais interessante para a minha existência, mesmo com algumas esferas da família sejam inacessíveis, por falta de documentação ou por ter perdido o contato em tantas reviravoltas familiares; ; sinto que estas pessoas só estão do lado de fora da janela ou da porta, esperando o convite para entrar, mesmo que eu não possa fazer o convite, é reconfortante imaginar que estão logo ali.

Figura 61



Figura 62

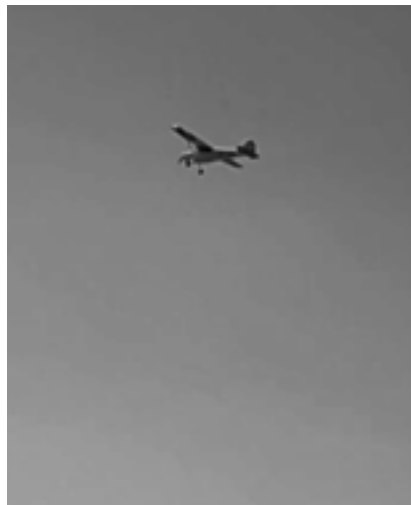


Figura 63



5 CIDADE

Figura 64



No carnaval de 2024 viajei com um grupo de amigos para a praia, fomos ao litoral sul de São Paulo e passamos quatro dias na casa de um deles. Logo na primeira vez em que fomos pôr os pés na areia, depois de todo o caos de montar guarda sol, estender cangas e passar protetor solar, pudemos nos sentar nas cadeiras de praia, olhar para o mar e ver logo acima dele um pequeno avião que carregava uma faixa com uma propaganda; em um intervalo de alguns

minutos vimos outro, e outro depois desse. Em um desses intervalos, meu amigo Sérgio disse “nossa, a gente não tem a vida premium³⁰” e todos nós rimos.

Tenho, para mim, a praia como um limite espacial que meu corpo alcança, no sentido de que quando olho para o mar, visualmente, o território que ocupo ou que posso ocupar e pertencer acaba, nesse sentido experienciar o mar corporalmente é conhecer uma das possíveis dimensões do meu próprio corpo e é no horizonte do mar vejo o fim do que pode ser minha extensão. Me causou estranhamento enxergar na paisagem a invasão do avião amarelo e sua grande faixa, que de forma cômica, não me deixa esquecer daquilo que está deixado para trás num momento de descanso - a cidade

30 “Vida premium” neste caso é uma analogia aos pacotes premium que plataformas de streaming oferecem e que garantem ao usuário que usufrua da plataforma sem ser bombardeado com propagandas como os não assinantes da opção premium, assim, por uma questão de classes e como a cidade divide pessoas de diferentes rendas em seu território, aqueles que não tem acesso a vida premium estão sujeitos ao assédio cometido por grandes empresas onde algumas áreas da cidade são saturadas com propagandas.

Figura 65



e suas coisas -, e de certa forma, não deveria ser esperado que se visse nessa circunstância, lembrando meu corpo de que ali ainda é um espaço vigiado E minha experiência corporal é uma prévia de que o fim do mundo³¹ já acontece para alguns, colando sobre essa paisagem uma propaganda, estando em lugares que não deveriam estar.

Em outro momento, depois dessa viagem, voltei à praia e enquanto estava sentada no chão, vi ao lado da minha mão uma formiga não muito pequena andando, que subiu e desceu de um dos meus dedos e começou a se afastar; levantei-me e fui atrás dela, queria fotografá-la. Em algum momento desse percurso nos aproximamos da água e aquele resto de onda que continua avançando sobre a areia, depois de uma onda quebrar, acabou alcançando ela. Gosto muito desses registros, a formiga se destaca muito da areia e da espuma.

Desses registros surge uma série de fotografias intitulada Recusa³², cada uma das fotos impressas em papel couche 180g de 14 x 21 cm. Tais fotografias são uma sequência de frames em preto e branco dessa formiga indo em direção ao mar e sendo empurrada pela água, chegando a esse limite e retornando.

Algun tempo depois, durante o primeiro semestre de 2024 matriculei-me em uma disciplina, Impasses da Construção,

³¹ KRENAK, Ailton. *Ideias para adiar o fim do mundo*. 2. ed. São Paulo: Editora Companhia das letras, 2019.

³² Imagens nas páginas 112 a 115.

Figura 66



no IA - Unesp, que despertou diversas provocações do meu olhar em relação à cidade, me fazendo voltar o olhar para este espaço e sobre assuntos que eu não havia me atentado ainda. Com isso, fui apresentada ao conceito de *Junkspace*³³, oásis genéricos que independem das relações culturais, temporais ou espaciais para existirem nas cidades, criam uma bolha centrada na modernidade e no presente, como shoppings, estações, etc., onde também são criadas as “*Junkpeoples*” que circulam nesses espaços e podem se dis-

sociar da realidade cultural e temporal que as atravessa.

O que estes espaços pretendem gerar é a inexistência de um futuro saudável e sem reconhecimento das trajetórias que trouxeram cada indivíduo para este momento presente, bem como, as que trouxeram a sociedade para o estado atual. Sobre a ideia de existência neste mundo, em que momento nós nos damos conta da existência do outro e de nós mesmos? Olhar uns aos outros como se ainda precisássemos de uma formatação imposta, como uma tela vazia, estamos passando por cima da trajetória deste corpo na terra, assumindo que a inserção dele na sociedade ocidental é o que lhe vai conferir uma existência neste mundo para poder agir sobre ele. Na configuração do mundo atual onde estamos inseridos, é inconcebível a existência do ser para além das condições capitalistas impostas, não há aqui um esforço para o desvencilha-

³³ A esse respeito, Rem Koolhaas apresenta o conceito de *Junkspace* para evidenciar os espaços onde a gentrificação e a modernização estão mais presentes e juntas formam um ambiente genérico e presentista.

mento da imposição empreendida pelos dominadores. É necessário perceber a carga histórica que age sobre nossa existência para nos enxergarmos neste mundo e não nos deixarmos ser absorvidos pelas tentativas de neutralização da vida em função do funcionamento da esfera econômica do mundo.

Esses espaços na cidade instalam em seus habitantes um estado de presentismo, onde o futuro e o passado se colapsam em uma constante ideia de presente, de moderno. Durante essas aulas me lembrei constantemente desses dias que passei na praia com meus amigos, especialmente deste momento dos aviões com propagandas, que são capazes de instalar o estado de presentismo, mesmo em uma paisagem formada apenas por areia, água e céu. Também, é importante lembrar, nesse caso, como essa propaganda chega ali, quais são os critérios de escolha da praia onde esses aviões podem circular. Os *Junkspaces* podem ser formados de diversas maneiras, dependendo de sua localização e quais parcelas de população são esperadas que os visitem. Nesse sentido, da mesma forma que um estado presentista pode ser instaurado através do uso de iluminação, materiais tecnológicos e escolhas arquitetônicas, em outro ambiente da cidade essa sensação pode ser construída, apenas com o bombardeamento de propagandas, soterrando a paisagem original em um grande catálogo de anúncios, dentre outras; todo ambiente pode se tornar genérico, depois de ser utilizado como suporte e veículo de propagandas ou ser, ele mesmo, a própria propaganda.

Nessa perspectiva, reconhecer o mundo e o corpo sob condições de espaços e tempos de percepção que desafiam a rigidez da linearidade do tempo de uma existência não premium, cria um indivíduo dotado de uma capacidade de se perceber dentro de um contexto plural e polifônico. A relação de parasitismo que as instituições estabelecem com a população é transgredida no momento em que o sujeito experiencia corporalmente o mundo colonizado e cria

percepções e ações sobre ele e aglutina-se a ele, em um contexto onde a população pode perceber seu entorno como um espaço de pertencimento e, nesse sentido, alguns espaços da cidade podem ser uma extensão do corpo. Ainda, mesmo tendo ciência de que o fim do mundo já aconteceu e acontece todos os dias, os indivíduos e/ou coletivos podem desenvolver habilidades que os possibilitam conhecer e experienciar o mundo, assim como podem se lançar ao *junkspace* mesmo com o mundo acabando.

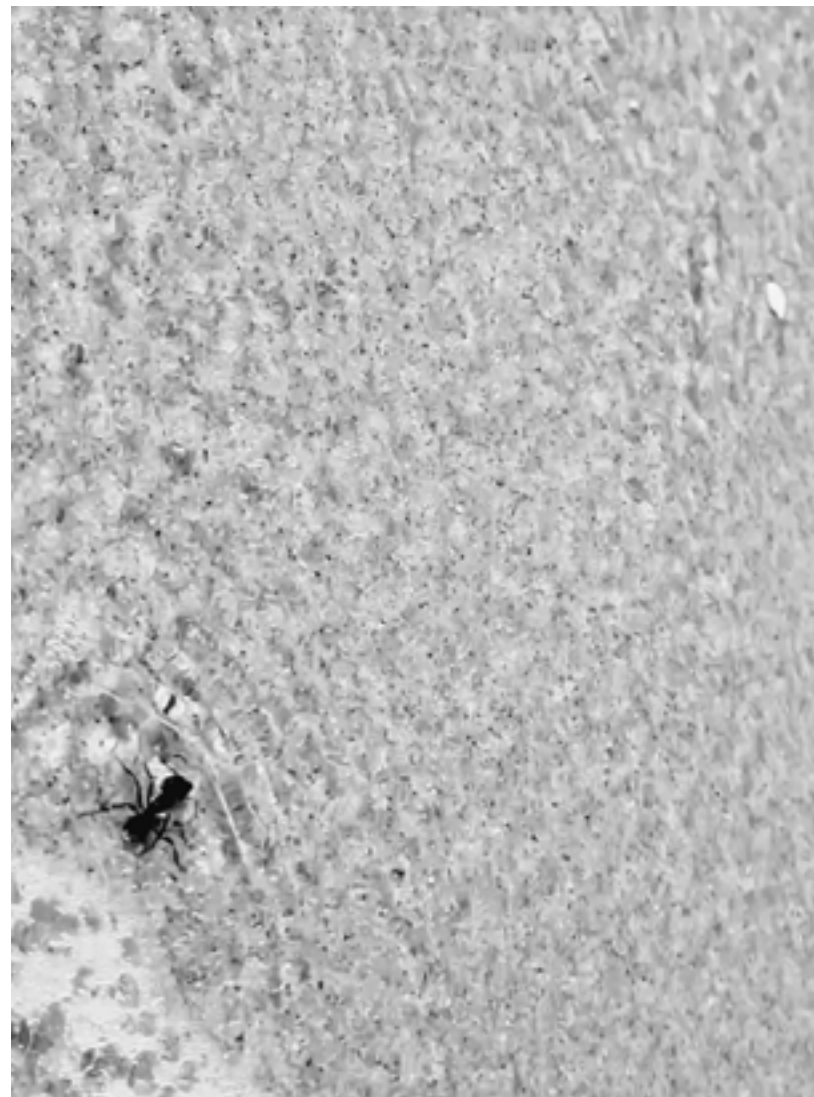
Figura 67



Figura 68



Figura 69



Papeis de Carta

Coleciono papéis de carta desde criança, sempre tive uma espécie de desejo por enviar cartas, juntava papéis coloridos, com margens ornadas, adesivos, envelopes e dividia todos com minha irmã, Carol, mesmo que nunca tenhamos enviado uma sequer. Nunca sei o que escrever em um papel vazio, acho que por isso minha vontade quando criança foi suprida assim que aprendi a enviar e-mails para minhas amigas e família, aos 8 anos, a tela vazia me assustava menos, por poder ornamentar ela como os papéis que havia juntado, além disso achava bem mais emocionante esperar a internet entregar essas mensagens do que a comunicação instantânea por ligação telefônica. Ainda assim, nunca deixei de me preparar para o dia que eu enviasse uma carta, continuei juntando papéis, aprendi a secar flores, separava lacres de chás tudo para caso escrevesse um dia, ser uma verdadeira carta, ou a ideia que eu tinha de uma.

Os Papeis de Carta são um conjunto de cinco folhas de papel reciclado a partir de livros antigos, com adição de temperos na massa de reciclagem. Nesse processo, os livros são rasgados, amolecidos em água e triturados em um liquidificador, depois são adicionados os temperos e algumas borboletas a essa massa. Essa mistura é dividida em porções menores e dissolvidas em uma bacia de água, com o auxílio de uma tela de serigrafia não gravada é retirada uma pequena camada desse material da água, essa película de fibra de papel e insetos é colocada para secagem ao sol sobre um tecido atalhado. Após a secagem, foram bordados alguns insetos com miçanga e linha nesses papeis. Nesta obra, os insetos estão mais uma vez aglutinados ao material da obra, nestes casos papel, tão pertencentes a ele quanto as fibras ou os temperos, inexistindo qualquer relação hierárquica entre os materiais. Essa obra é exposta com as cinco folhas alinhadas horizontalmente na parede, penduradas em cliques de papel e esses cliques pendurados em pregos na parede.

A comunicação na realidade onde estamos inseridos também segue a lógica da modernização de espaços e dissolução de marcos temporais. O encurtamento de distâncias, seja geograficamente (velocidade em mobilidade e locomoção, a possibilidade de pegar um avião e chegar ao outro lado do país em questão de horas) ou ideologicamente (o imediatismo na transmissão de informações, diálogos em tempo real independente da distância, facilidade das potências e instituições de vigília em agir sobre diversos corpos simultaneamente no mundo todo, através de algoritmos, bancos de dados etc), reflete na leitura temporal e espacial de comunidades inteiras. O corpo que carrega em seu próprio bolso um dispositivo de controle acaba por também entender o processo de diálogo com o outro uma de suas multitarefas. É possível estar conversando com 4 ou mais pessoas ao redor do mundo ao mesmo tempo em que pode estar sozinho em casa enquanto cozinha, escreve, lava a casa, trabalha, rega as plantas, aproveitando ao máximo o tempo e as capacidades de seu próprio corpo, se tornando o mais útil e disciplinado o possível.

A necessidade de tornar-se multifuncional, comunicar-se independente de barreiras físicas, dependendo apenas de si mesmo e de seu dispositivo coloca o sujeito em um estado acumulativo de informações. O olho se acostuma a ver uma média de mais de 5 mil anúncios por dia entre suas relações pessoais com demais pessoas, se acostuma a filtrar essas propagandas. É criada uma relação hierárquica entre sujeito e esses dispositivos de comunicação, onde o tempo de percepção é esmagado e deixado de lado. Vale ressaltar, também, que entendemos por percepção uma capacidade que é subjetiva e necessariamente demanda tempo; como Jonathan Crary elucida em “Modernizando a visão”³⁴, não há a possibilidade de uma sensação ser imediata na relação corpo-corpo ou objeto-corpo, ela de forma obrigatória é submetida a uma sequência de transmissões entre os órgãos perceptivos de um esquema corpo-

³⁴ Ver nota 1.

ral antes de poder ser traduzida como percepção. É relevante observar como essa noção do caminho que a sensação percorre e o tempo que ela demanda é desconsiderada, muitas vezes, não apenas por ser um tempo muito curto para o que estamos acostumados a considerar cotidianamente (nosso tempo é medido de forma mais corriqueira a partir dos segundos), mas, também, por uma influência do imediatismo ao qual estamos condicionados uma vez que inseridos em uma esfera social imersa no sistema capitalista e ocidental. Portanto, foi importante para este texto compreender como ocorrem esses atravessamentos perceptivos e como eles se relacionam entre si. Nesse sentido, o estado contemplativo do indivíduo e dos processos é sintetizado em um tempo de tela um pouco maior para uma imagem que o atraia mais.

Figura 70



Figura 71



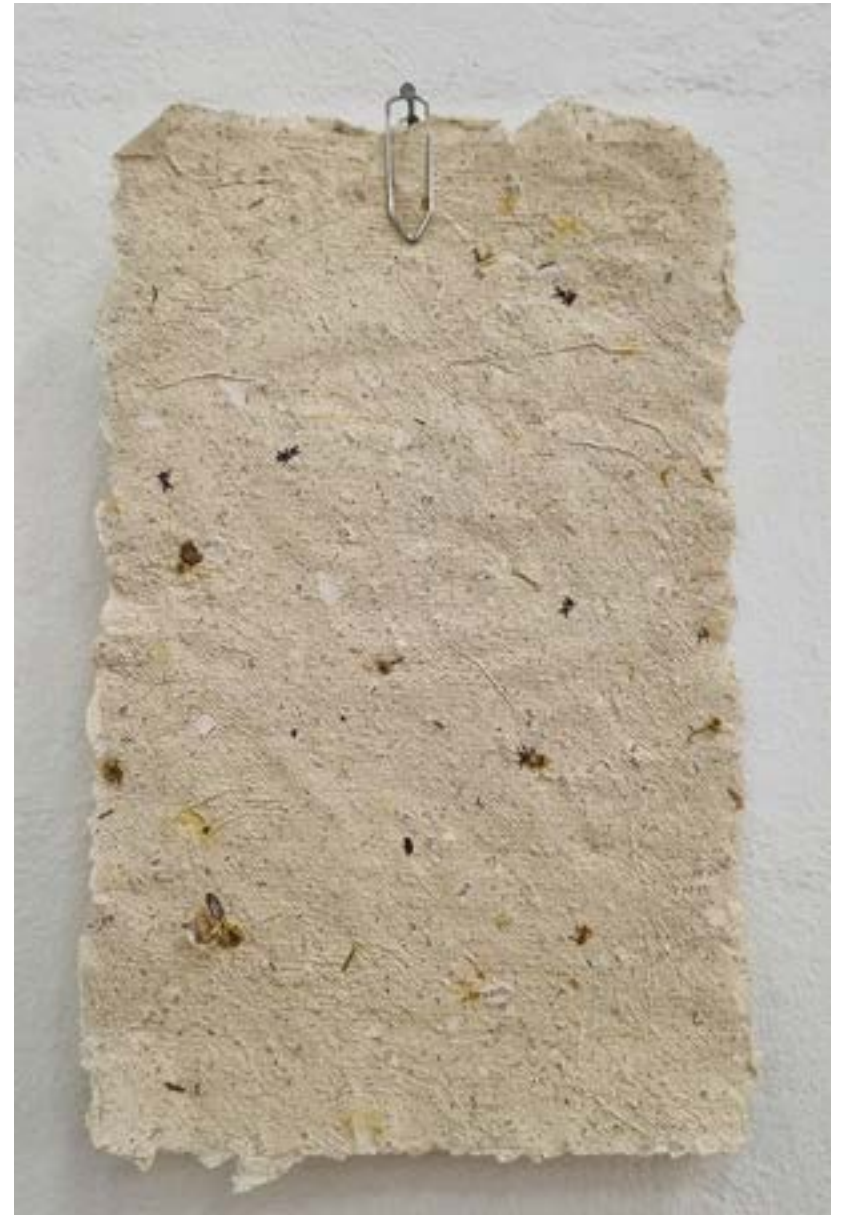
Figura 72



Figura 73



Figura 74



Escada

Esta obra é formada por uma plataforma construída em paletes, possui alguns desenhos de insetos pirografados em si. Sobre ela cai um tecido de linho tingido com cianotipia e com algumas pequenas esculturas de arame e miçangas bordadas.

A divisão material do espaço – as divisões da cidade em regiões, em arquitetura, objetos etc – em consonância com as forças imateriais que se sobrepõe a ele – espaços de controle e disciplina –, cria um corpo a partir destas sobreposições que tende a aglutinar-se com outros corpos e objetos em seu entorno. Da perspectiva arquitetônica ou não arquitetônica, proponho um olhar para as construções que constroem a cidade, não apenas o resultado final, projetado, mas as soluções práticas do trabalho de construção dessa paisagem. Por exemplo, bairros que se erguem em decorrência da fusão de diversas construções em função de um coletivo, em como estes espaços criam suas próprias estéticas a partir da ação dos corpos no espaço. No entanto, do ponto de vista de uma perspectiva hegemônica, essas construções podem ser vistas como “não-arquitetura”, termo utilizado por Rosalind Krauss no diagrama estruturalista no texto “A Escultura no Campo Expandido”, publicado em 1979. Em seu diagrama, Krauss expande o conjunto binário não-arquitetura e não-paisagem em um campo quaternário por meio da inclusão do conjunto arquitetura e paisagem, seu polo oposto. O primeiro eixo, intitulado “sítios marcados”, refere-se a construções que encontram-se entre a paisagem e a não-paisagem, como as movimentações geológicas da landart. O segundo, “sítios construídos” fazem referência a trabalhos que encontram-se entre a paisagem e a arquitetura, como nas intervenções construídas na paisagem. E o terceiro, intitulado “estruturas axiomáticas” para aquelas estruturas entre a arquitetura e a não-arquitetura. Propõe-se aqui uma digressão deste diagrama e o uso da ideia de estruturas entre arquitetura e não-arquitetura para pensar nas estruturas

Figura 75

que estão à parte do tecido social e estético da cidade.



Tais estruturas, sob uma perspectiva local, possuem uma camada imaterial que se soma e se mescla com o material - a não-arquitetura - de forma política. A construção da cidade se dá de maneira contínua, assim como os corpos que as habitam se transformam, portanto se comportam de maneira mutante, em sentido oposto ao esquema estático que Rosalind Krauss nos apresenta em seu diagrama, onde cada espaço do tecido urbano sofre a alterações estruturais que acompanham os gestos humanos.

O aglutinamento de materiais que compõem esse modo de vida, também recai sobre o corpo, o acúmulo constante de imaterialidades e materialidades confere um caráter de colagem sobre os sujeitos, na perspectiva de si mesmos sobre seus próprios corpos e, também, da perspectiva do olhar do outro. A produção de objetos artísticos ou não entra como mais um elemento dessa esfera material, que assim como o corpo também transita na imaterialidade e na corporeidade, e pode ser concebida como uma tentativa de criação de um corpo/espaço que reflete a posição do artista no tecido social, mesmo que de forma não intencional. Uma vez que a arte participa também da esfera política e é historicamente utilizada para demonstrações de poder, os trabalhos artísticos produzidos por corpos submetidos às instâncias de poder vão carregar em si os mesmos reflexos de sua posição no tecido social que o corpo que as produziu.

Com isso, cada vez mais esses sujeitos podem produzir objetos que vão construir, mais uma camada para a colagem de corpos são os objetos do processo. A ocupação humana vai se tornando labiríntica, acúmulo de construção e objeto que recria o espaço todos os dias, isso também revela uma subjetivação humana dentro do consciente, como ela se dá de maneira orgânica e viva, modificando o espaço, transformando passagens e os desdobramentos estéticos disso, é a partir da imagem de labirinto que a arquitetura – enquanto divisão material de poder – é retirada de uma posição estática, planejada e imutável, o que por sequência gera a tensão entre gesto como a ação humana na construção do mundo. Nessa perspectiva, espaço e tempo se reinventam a partir da ação humana no espaço, labirintos que se formam e se multiplicam com a aglutinação de materiais uns sobre os outros, proporcionando uma diversidade de caminhos possíveis para a movimentação de pessoas nesses labirintos. O corpo reinventa o espaço através do acúmulo de gestos e, assim, também torna o espaço uma prótese para si mesmo e para o coletivo que o compõe. É impossível um olhar completo e simultâneo sobre uma estrutura labiríntica viva, assim como não há a possibilidade de olhar simultaneamente para todos os esquemas que dão sentido a um corpo. Por esse motivo, a corporeidade aqui está em constante reinvenção e em liberdade e prisão.

A dança também não propõe uma fuga deste mundo imanente, mas o revela em toda a sua plenitude — o que seria para Nietzsche, a embriaguez dionisíaca é, na verdade, uma “lucidez expressiva da imanência do ato”³⁵

Em “O local da cultura”, o teórico crítico indiano-britânico Homi Bhabha nos apresenta como ocorre a construção de soberania de

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

Figura 76

uma cultura sobre a outra em um processo de colonização; para isso, o autor nos coloca diante de dois conceitos chave: o estereótipo e a mímica. No primeiro, os indivíduos tomam ciência de suas diferenças culturais e buscam recusá-las, desta forma a cultura colonizada passa a tentar se assemelhar e se encaixar na cultura colonizadora, no entanto essa tentativa de aproximação muitas vezes entra em conflito com a realidade vivida pelas pessoas colonizadas (por questões climáticas, sociais, econômicas, entre outras), as diferentes realidades sociais são evidenciadas neste momento. No segundo, a mímica, sendo essa essencialmente uma cópia do outro, trabalha principalmente no espaço da repetição do outro, na linguagem e no modo de vida, no entanto, essa repetição não é completa, pois neste caso o que falta ao corpo que repete é justamente o que o diferencia de um colonizador. Ou seja, após estabelecimento de uma identidade ideal, padrão ou correta e da instituição do poder que acompanha essa definição é que as demais identidades reproduzem essas linguagens e comportamentos, no processo de repetição. Nesse sentido, essa repetição evidencia as diferenças entre o corpo que mimetiza e o corpo mimetizado, o que gera, segundo Bhabha³⁶, um estado de comicidade “desvio cômico dos altos ideais da imaginação” e é onde torna-se possível uma desestabilização da autoridade e do discurso colonial. Bhabha pensa na mímica como consequência da relação de poder e superioridade sobre as culturas não hegemônicas, mas também como



36 BHABHA, Homi K. **O local da cultura**. 2. ed. Minas Gerais: Editora UFMG, 2018.

Figura 77



estratégia, que gera rompimento com essas culturas impostas, é na mímica incompleta do outro que pode residir a resistência desses controles, uma vez que são identificados os pólos de oposição dessas interpretações.

Na sequência, Bhabha abre uma discussão para delinear uma definição de nação, com isso, sugere que se coloque como ponto relevante para a construção do sentimento de nação uma visão que enaltece o resultado das relações que agem no processo

de construção cultural de um povo — não da perspectiva idealizada, mas no sentido de reconhecer um processo de resistência — a partir dos grupos deixados às margens. Isso é, reconhecer os tensionamentos entre população e espaço ocupado, assim como Hélio Oiticica apresenta em suas obras, recusando a tentativa de gentrificação desses espaços.

A partir dessa teoria, proponho o objeto prótese: escadas, as improvisadas, construídas a partir de retalhos de palete que vi no trabalho do meu pai³⁷ e em alguns outros cantos da cidade, sempre construídas a partir de outro material para que o corpo alcance algo, não para ser uma escada, industrial e padronizada, diferente de uma fabricada em indústria, essas possuem uma qualidade gestual em seu resultado final, além de também serem facilmente desmontáveis, as escadas industriais são produzidas com uma finalidade em si, tornar-se mercadoria, a intencionalidade é outra, por

isso não se torna prótese. Objetos de emergência normalmente agregam habilidade ao corpo à medida que se junta a ele, o corpo se torna capaz de passar por uma situação adversa.

³⁷ Construídas por uma pessoa que trabalhou com ele, o Lucas.

Figura 78



Figura 79



Figura 80



6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A partir deste trabalho de conclusão, foi desenvolvido um novo conjunto de cartas de baralho, nesta obra um conjunto de naipe de um baralho completo foi utilizado: cartas de tamanho 5,7 x 8,9 cm, numeradas de 2 a 10 e contendo também as cartas de letras A, Q, J, K, mais um coringas, totalizando 14 cartas. De cada uma delas foi descascada a camada mais superficial do papel impresso em ambos frente e verso, o que gerou um leve desnível em cada uma das cartas. Neste espaço criado foram adicionados insetos ou fragmentos de insetos que juntei ou que amigos me entregaram como presentes, além de desenhos e impressões de cianotipia e algumas delas bordadas com miçangas. As cartas podem ser expostas justapostas em uma formação de 1 x 14 na parede.

Essa pesquisa, além de mostrar que a corporeidade está intrinsecamente ligada às relações socioculturais, econômicas e à forma como o corpo desponta diante de um grupo social e do espaço onde se desenvolve e circula, também me mostrou quantas questões pessoais e afetivas são atravessadas pela construção da corporeidade e pude me ver ainda mais dentro desse processo. Assim, o sujeito age no mundo a partir das influências sociais na construção de sua corporeidade e também a partir da leitura de afeto e desafeto que estabelece com o mundo e com os outros corpos. A partir disso, o poder de exercer uma observação contemplativa de sua própria existência no entorno apenas é possível no momento em que corpo e espaço já estão agindo um sobre o outro, dessa forma a contemplação também não se dá passivamente, ele está permeada de movimentos assim como todo o restante dessa relação que é estabelecida. Pretendo seguir pesquisando nessa área e desenvolver outros trabalhos acadêmicos e artísticos nessa temática, explorando mais possibilidades desse assunto.

O constante retorno às lembranças dos últimos anos que essa pesquisa provocou me levaram também à durante este trabalho de conclusão retornar ao início e concluir a primeira obra que me

trouxe até aqui, de uma maneira diferente, devido a absorção de todas as produções dessa sequência mas ainda assim com a mesma ideia. A vontade de retornar e reencontrar quem fez parte da minha trajetória na pesquisa para contar o que pude desenvolver a partir de todas as vivências. Fiz um novo jogo de baralho. Ontem mesmo meu pai disse que queria jogar baralho com Vinicius, Carol e eu, o que me deu a certeza de que voltar a esta obra e refazê-la foi uma ótima ideia.

Com a Carol, minha irmã, jogo cartas desde pequena, seja jogo da memória, mico, uno, lembro das cartas decoradas das princesas e fadas dos desenhos que assistimos. Todas as cartas eram guardadas em caixinhas encapadas que minha mãe fazia, pegamos elas colocamos sobre o tapete da sala onde gostávamos de jogar, ou em cima da cama de uma de nós duas.

Minha mãe me ensinou a jogar rouba montes, sei que ela gosta bastante de alguns jogos de cartas, mas me lembro especialmente deste provavelmente porque não consegui jogar outra coisa por meses, é até hoje um dos meus jogos favoritos. Jogávamos na mesa da sala com um baralho cor de rosa das princesas, ela, Carol e eu.

Meu pai me ensinou a jogar truco, ele espalhou as cartas na sequência certa para o jogo na minha frente e me mostrou como funcionava o sistema das manilhas e a sequência de naipes, logo em seguida recolheu as cartas e começamos a jogar com as cartas à mostra para que eu entendesse a dinâmica do jogo. Não demorou

muito e eu já conseguia jogar normalmente, foi uma técnica muito boa para ensinar e até hoje quando preciso ensinar alguém a jogar truco eu faço assim.

Depois que aprendi o truco, jogávamos sempre que nos dava vontade, em algum momento o Jean começou a jogar com a gente também. Ele se mudou para longe mas antes disso me deu a caixinha de baralhos que nossa avó fez para ele com dois conjuntos de cartas dentro.

Uma das vezes que a Liz veio para o Brasil visitar o Jean, ela ensinou eu, a Carol e mais duas amigas minhas a jogar poker. Carol e eu estávamos de férias da escola e Liz havia acabado de se formar na universidade então estávamos livres e ficávamos esperando a hora de começar a jogatina, durante as semanas que ela esteve aqui mantivemos nosso cassino montado na metade da mesa de casa, todas as notas de dinheiro falso organizadas nos lugares que cada uma de nós ocupava na mesa e no centro o baralho esperando que a gente se sentasse para começar a rodada.

Quando comecei a frequentar a casa do Vinícius, aos domingos sempre tinha almoço gostoso e jogo de pife com toda a família dele. Todos sentávamos à mesa e as 104 cartas (2 baralhos) eram embaralhadas e distribuídas, todo mundo apostava e cuidava de suas fichas durante o jogo. Nos primeiros eu não participei por ser tímida, assistia o jogo e brincava com a Melissa, que era pequena na época, depois de um tempo comecei a participar, a mesa ficava bem cheia e tinha que pensar rápido, não sou boa com números então nunca consigo adivinhar o jogo das outras pessoas mas ganhei algumas vezes.

No bar da dona Nilza eu e meus amigos já jogamos presidente, truco e porco (o Exe gosta muito de porco), não é um problema sujar-mos esse baralho de comida e bebida, é para isso mesmo.

Fui à praia em maio com alguns amigos e por conta do frio da época passamos a maior parte do tempo em casa. Aprendi 2 jogos novos nessa viagem e ensinei outros 2, Helena, Matheus, Gustavo, Caue, Vinicius e eu passamos os quatro dias de viagem jogando na varanda e na mesa depois da janta.

Alguns anos atrás, sempre que eu ia à casa da tia Simone, passava um bom tempo conversando com meu tio Danilo sobre os baralhos que ele estava desenvolvendo, com diversas temáticas, tenho um favorito dessa época até hoje e espero conseguir imprimir o primeiro jogo que desenhei para mostrar para ele também.

Figura 81



Figura 82

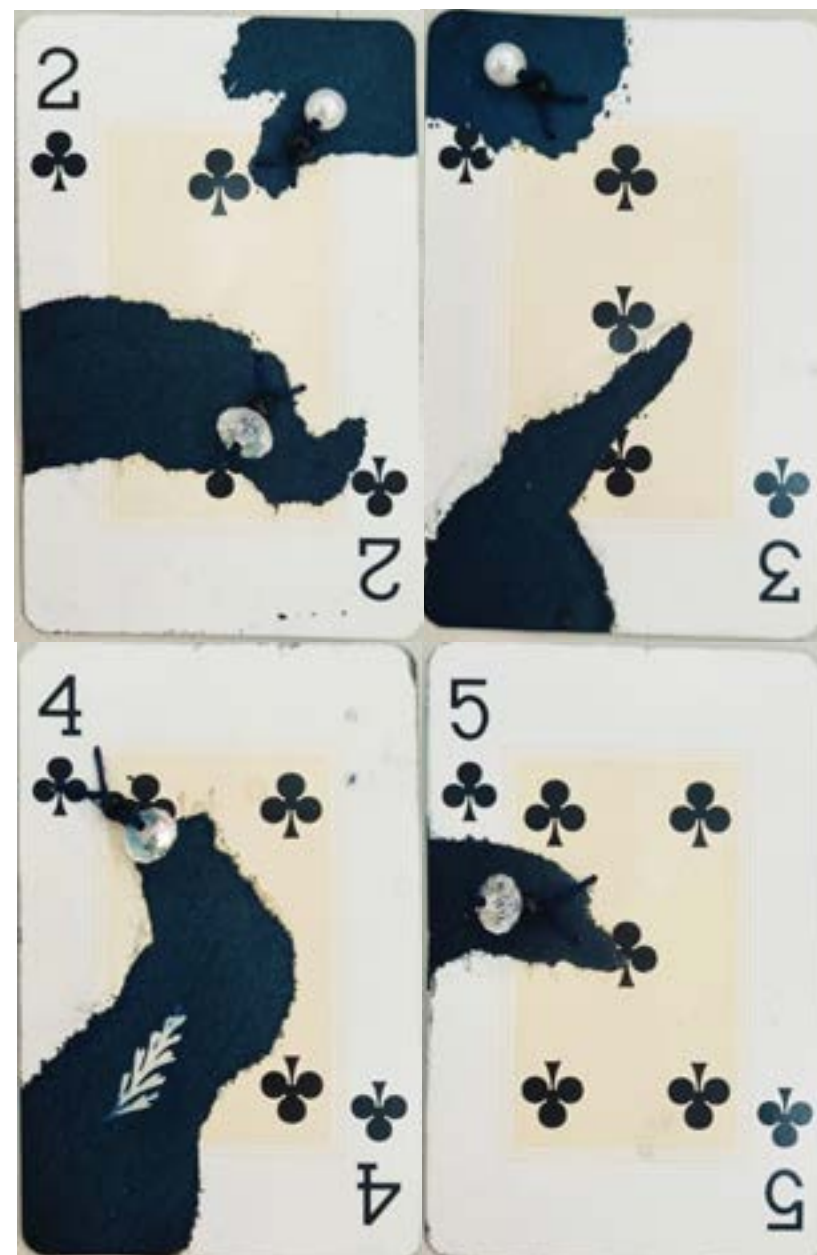


Figura 83

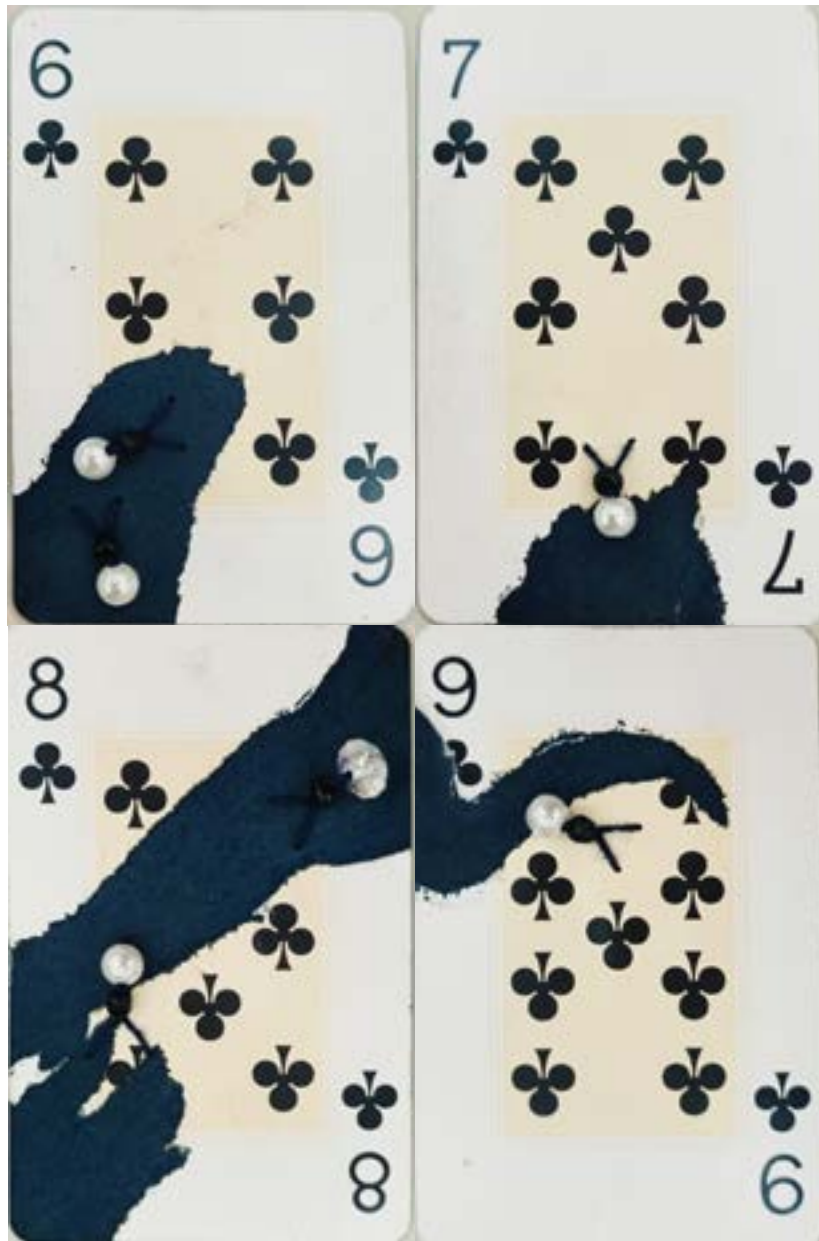


Figura 84

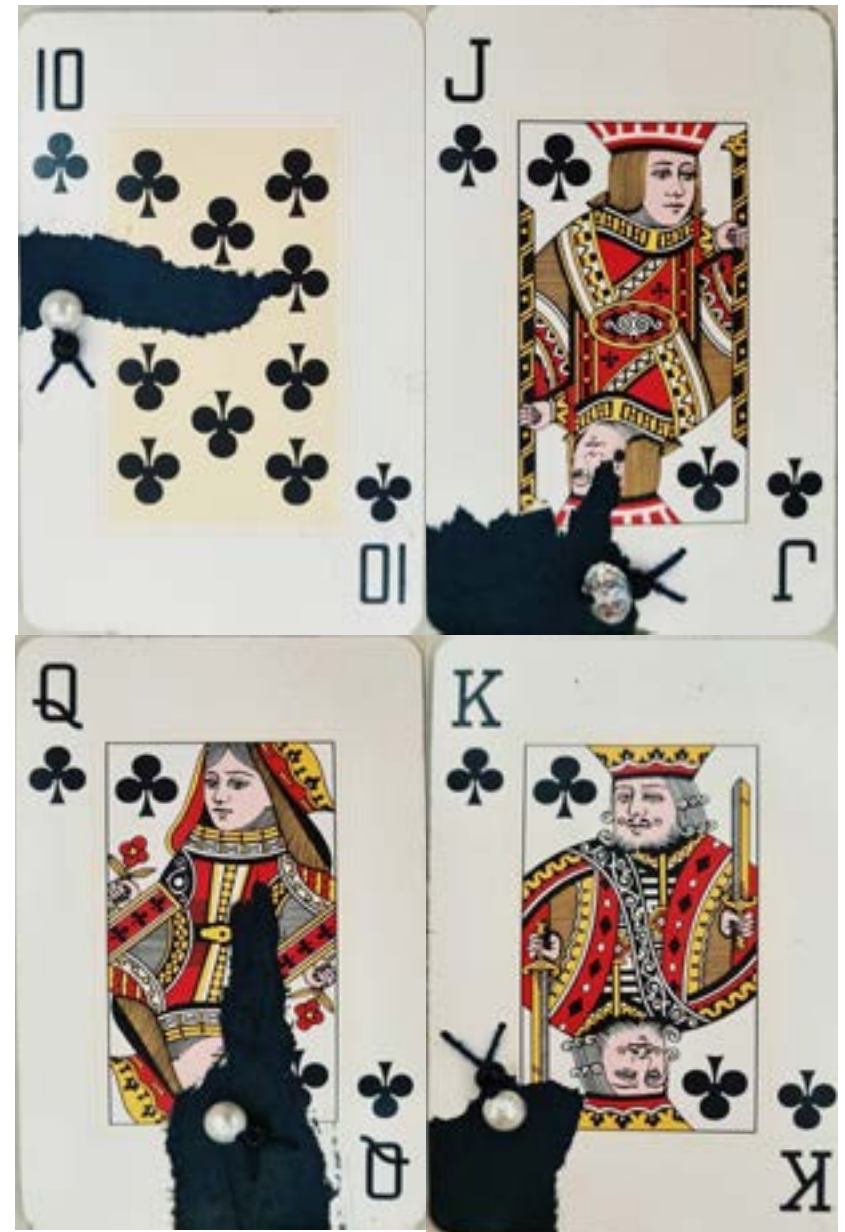


Figura 85



REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. **Estado de exceção**: [Homo Sacer, II, I]. 2. ed. São Paulo: Boitempo Editorial, 2015.

AGAMBEN, Giorgio. **O uso dos corpos**: homo sacer, IV. 2. ed. São Paulo: Boitempo editorial, 2017.

BHABHA, Homi K. **O local da cultura**. 2. ed. Minas Gerais: Editora UFMG, 2018.

CRARY, Jonathan. **Técnicas do observador**: visão e modernidade. Rio de Janeiro: Editoa Contraponto, 2012.

FOUCAULT, Michel. **Vigiar e punir**. 42. ed. Petrópolis: Editora Vozes, 2014.

GREINER, Christine. **Corpos Crip**: instaurar estranhezas para existir. São Paulo: N-1 edições, 2023.

HAN, Byung-Chul. **Sociedade do cansaço**. Petrópolis: Editora Vozes, 2015.

KRENAK, Ailton. **Ideias para adiar o fim do mundo**. 2. ed. São Paulo: Editora Companhia das letras, 2019.

KRENAK, Ailton. **A vida não é útil**: ideias para salvar a humanidade. São Paulo: Companhia das letras, 2020.

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

KAFKA, Franz. **A metamorfose**. Cotia: Pé da Letra, 2018.

KRAUSS, Rosalind. **A escultura no campo ampliado**. Portal de Periódicos da UFRJ: Arte & ensaios, 2008. Disponível em: <https://doi.org/10.60001/ae.n17.p128%20-%20137>. Acesso em: 22 ago. 2024.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **Fenomenologia da percepção**. São Paulo: Martins Fontes, 2018.

MBEMBE, Achille. **Necropolítica**. São Paulo: N-1., 2018

MBEMBE, Achille. **Brutalismo**. São Paulo: N-1, 2020.

MAGNAVITA, Pasqualino Romano. **Estética da Ginga**: a arquitetura das favelas através da obra de Hélio Oiticica. Rio de Janeiro: Editora Casa da Palavra, 2011.

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

ONDJAKI. **Acódezanove e o segredo do soviético**. Lisboa: Caminho, 2008.

SCHECHNER, Richard. **Performance e antropologia**. Rio de Janeiro: Mauad Editora Ltda, 2012.

Índice de imagens



Figura 1

Desenho digital, Formigas, 2024, da autora.
p. 2

Figura 2

Desenho digital, Formigas, 2024, da autora.
p. 4

Figura 3

Desenho digital, Formigas, 2024, da autora.
p. 8

Figura 4

Desenho digital, Formigas, 2024, da autora.
p. 10

Figura 5

Desenho digital, Formigas, 2024, da autora.
p. 12



Figura 6

Desenho digital, Formigas, 2024, da autora.
p. 14

Figura 7

Desenho digital, Formigas, 2024, da autora.
p. 16



Figura 8

Desenho digital, Joaninha, 2024, da autora.
p. 18



Figura 9

Desenho digital, Borboleta, 2024, da autora.
p. 24

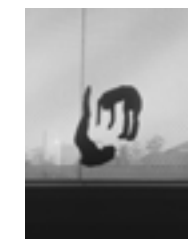


Figura 10

Fotografia digital, *sem título*, 2020, da autora.
p. 26



Figura 11
Desenho, *sem título*, 2020, da autora.
p. 28



Figura 12
Fotografia digital, *sem título*, 2020, da autora.
p. 29



Figura 13
Fotografia digital, *sem título*, 2020, da autora.
p. 30



Figura 14
Fotografia digital, *sem título*, 2020, da autora.
p. 31



Figura 15
Baralho, 2020
série de esenhos digitais
5,7x8,9cm
p. 32



Figura 16
Baralho, 2020
série de esenhos digitais
5,7x8,9cm
p. 33



Figura 17
Baralho, 2020
série de esenhos digitais
5,7x8,9cm
p. 34



Figura 18
Baralho, 2020
série de esenhos digitais
5,7x8,9cm
p. 35



Figura 19
Baralho, 2020
série de esenhos digitais
5,7x8,9cm
p. 36



Figura 20
Baralho, 2020
série de esenhos digitais
5,7x8,9cm
p. 37



Figura 21
Baralho, 2020
série de esenhos digitais
5,7x8,9cm
p. 38



Figura 22
Baralho, 2020
série de esenhos digitais
5,7x8,9cm
p. 39



Figura 23
Baralho, 2020
série de esenhos digitais
5,7x8,9cm
p. 40



Figura 24
Baralho, 2020
série de esenhos digitais
5,7x8,9cm
p. 41



Figura 25
Baralho, 2020
série de esenhos digitais
5,7x8,9cm
p. 42



Figura 26
Baralho, 2020
série de esenhos digitais
5,7x8,9cm
p. 43



Figura 27
Baralho, 2020
série de esenhos digitais
5,7x8,9cm
p. 44



Figura 28
Baralho, 2020
série de esenhos digitais
5,7x8,9cm
p. 45



Figura 29
Baralho, 2020
série de esenhos digitais
5,7x8,9cm
p. 46



Figura 30
Baralho, 2020
série de esenhos digitais
5,7x8,9cm
p. 47



Figura 31
Baralho, 2020
série de esenhos digitais
5,7x8,9cm
p. 48



Figura 32
Baralho, 2020
série de esenhos digitais
5,7x8,9cm
p. 49



Figura 33
Desenho digital, Borboleta II, 2024, da autora.
p. 50



Figura 34
Fotografia digital, *sem titulo*, 2023, da autora.
p. 52



Figura 35
Fotografia digital, *sem titulo*, 2020, da autora.
p. 54



Figura 36
Fotografia digital, *sem titulo*, 2020, da autora.
p. 56



Figura 37
Sem título, 2021
Cianotipia com inseto.
p. 57



Figura 38
Fotografia digital, *sem titulo*, 2023, da autora.
p. 58



Figura 38
Fotografia digital, *sem titulo*, 2020, da autora.
p. 59



Figura 39
Sem título, 2021
fotoperformance usando collant com esculturas
de insetos
Dimensões variadas
p. 61



Figura 40
Segunda Pele, 2021
Instalação com vestido tingido de cianotipia e esculturas diversas, arame, linho flores secas, papel e miçangas
Dimensões variadas
p. 63



Figura 41
Segunda Pele, 2021
Instalação com vestido tingido de cianotipia e esculturas diversas, arame, linho flores secas, papel e miçangas
Dimensões variadas
p. 64



Figura 42
Segunda Pele, 2021
Instalação com vestido tingido de cianotipia e esculturas diversas, arame, linho flores secas, papel e miçangas
Dimensões variadas
p. 65



Figura 43
Fotografia digital, *Caminho I e II*, 2023, da autora.
p. 69



Figura 44
Caminho I, 2022 (à esquerda)
Bambu desenhado com pirógrafo
79cm x 3,5cm x 3,5cm
p. 70



Figura 45
Caminho II, 2022
Bambu cortado ao meio e desenhado com pirógrafo.
163cm x 8,5cm x 4,5cm
p. 7



Figura 46
Fotografia digital, *sem título*, 2023, da autora.
p. 73



Figura 47
Incomível, 2022
Vídeo performance
6'27"
p. 77



Figura 48
Desenho digital, *Mariposa*, 2024, da autora.
p. 78



Figura 49
Fotografia digital, *eu e minha irmã*, 2023, de Rsdras das Graças.
p. 80

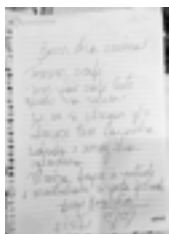


Figura 50
Fotografia digital, *sem título*, 2023, da autora.
p. 82



Figura 51
Livro aberto, 2022
Retalhos de tecido bordados com linha e miçangas.
34cm x 7cm x 0,3cm
p. 84



Figura 52
A gente pode falar amanhã?, 2022
Retalhos de tecido bordados com linha, miçangas e folhas secas.
21cm x 20cm x 0,3cm
p. 85



Figura 53
Fotografia digital, *sem título*, 2023, da autora.
p. 87

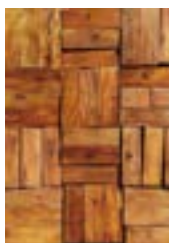


Figura 54
Piso de tacos, 2022
Tacos de madeira com desenhos de pirógrafo e seladora
63cm x 84cm x 2cm
p. 88



Figura 55
Piso de tacos, 2022
Tacos de madeira com desenhos de pirógrafo e seladora
63cm x 84cm x 2cm
p. 89



Figura 56
Fósforos, 2024
Fósforos com desenhos pirografados e vela de parafina
Dimensões variadas
p. 92



Figura 57
Fósforos, 2024
Fósforos com desenhos pirografados e vela de parafina
Dimensões variadas
p. 93



Figura 58
Fotografia digital, *sem título*, 2023, da autora.
p. 95



Figura 59

Fotografia digital, *sem título*, 2023, da autora.
p. 96



Figura 60

Fotografia digital, *sem título*, 2023, da autora.
p. 97



Figura 61

janta comigo hoje?, 2023
Toalha de linho, cerâmica em ponto de biscoito
com esmalte não queimado e cerâmica fria.
Dimensões variadas
p. 98



Figura 62

janta comigo hoje?, 2023
Toalha de linho, cerâmica em ponto de biscoito
com esmalte não queimado e cerâmica fria.
Dimensões variadas
p. 99



Figura 63

Desenho digital, *Não Sei*, 2024, da autora.
p. 100

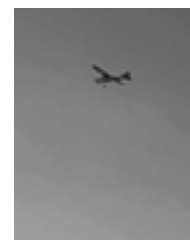


Figura 64

Fotografia digital, *sem título*, 2024, da autora.
p. 102



Figura 65

Fotografia digital, *sem título*, 2024, da autora.
p. 103



Figura 66

Fotografia digital, *sem título*, 2023, da autora.
p. 104



Figura 67
Recusa, 2024
Fotografia impressa em papel couche 180g
14 x 21 cm
p. 107



Figura 68
Recusa, 2024
Fotografia impressa em papel couche 180g
14 x 21 cm
p. 108

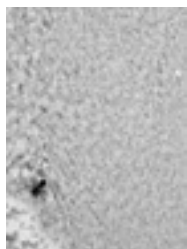


Figura 69
Recusa, 2024
Fotografia impressa em papel couche 180g
14 x 21 cm
p. 109



Figura 70
Papeis de Carta, 2024
Bordado, inseto e caneta esferográfica sobre papel
reciclado
14 x 21 cm
p. 113



Figura 71
Papeis de Carta, 2024
Bordado, inseto e caneta esferográfica sobre papel
reciclado
14 x 21 cm
p. 114



Figura 72
Papeis de Carta, 2024
Bordado, inseto e caneta esferográfica sobre papel
reciclado
14 x 21 cm
p. 115



Figura 73
Papeis de Carta, 2024
Bordado, inseto e caneta esferográfica sobre papel
reciclado
14 x 21 cm
p. 116



Figura 74
Papeis de Carta, 2024
Bordado, inseto e caneta esferográfica sobre papel
reciclado
14 x 21 cm
p. 117



Figura 75
Fotografia digital, *sem título*, 2023, da autora.
p. 119



Figura 76
Fotografia digital, *sem título*, 2022, da autora.
p. 121



Figura 77
Fotografia digital, *sem título*, 2023, da autora.
p. 122



Figura 78
Escada, 2024
Madeira de palite, desenhos de pirógrafo, linho tingido com cianotipia e esculturas de arame
120 x 44 x 91,5 cm
p. 124



Figura 79
Escada, 2024
Madeira de palite, desenhos de pirógrafo, linho tingido com cianotipia e esculturas de arame
120 x 44 x 91,5 cm
p. 125



Figura 80
Desenho digital, Libelula, 2024, da autora.
p. 126



Figura 81
Baralho II, 2024
cartas de baralho descascadas com cianotipia e bordadas com miçanga
57 x 89 mm
p. 132



Figura 82
Baralho II, 2024
cartas de baralho descascadas com cianotipia e bordadas com miçanga
57 x 89 mm
p. 133

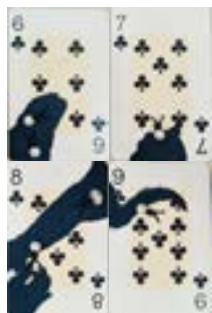


Figura 83
Baralho II, 2024
cartas de baralho descascadas com cianotipia e borda-
das com miçanga
57 x 89 mm
p. 134



Figura 84
Baralho II, 2024
cartas de baralho descascadas com cianotipia e borda-
das com miçanga
57 x 89 mm
p. 135



Figura 85
Baralho II, 2024
cartas de baralho descascadas com cianotipia e borda-
das com miçanga
57 x 89 mm
p. 136



Figura 86
Desenho digital, Formigas, 2024, da autora.
p. 160

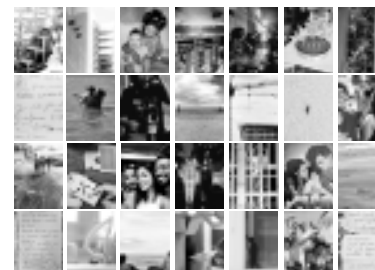


Figura 87
Mosaico de fotografias digitais, sem
título, 2024, da autora.
p. 162 e 163

Figura 86



“Estrelas a rodopiar no deserto negro... preciso de estrelas,
compañeros, eu preciso de estrelas... Porque o céu não sabe
dançar sozinho!”

Ondjaki, Avódezanove e o Segredo Soviético (p. 175)



