

edição 22 • junho de 2024

ISSN: 2358-2529

REVISTA DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES

PARALELO 31

Editorial

O Dossiê *Arte e Psicologia Social: métodos inventivos, pesquisas híbridas e poéticas do contágio*, da edição 22 da revista Paralelo 31, reúne dez artigos, cinco ensaios visuais, um relato de experiência e duas traduções que se articulam em torno de interrogações situadas e incorporadas; e que afirmam alianças entre as artes e a psicologia social em pesquisas concebidas por meio de métodos inventivos. Assim, questionamos: Como se articulam poéticas e saberes localizados nesta relação? Como perturbar o olhar colonizador (e objetivista) que é marcante na psicologia social e na academização das artes? De que modo a psicologia social pode se colocar disponível junto das processualidades dos métodos inventivos? Como a psicologia social pode estar aberta às poéticas e saberes localizados? Ao lidar com os efeitos dessas perguntas, os textos e ensaios aqui reunidos complexificam a relação aparentemente dual entre duas disciplinas, e mesmo interferem com uma localização estática dos saberes e das práticas. Colocar em dúvida uma perspectiva dual e os vícios ou lugares comuns dos binarismos também sinaliza a urgência de sustentarmos um viés crítico-inventivo aos modos de construção do conhecimento - assim como às práticas coloniais, valorizando por sua vez os modos, os ‘como’, as formas de fazer.

Neste sentido, o Dossiê se propôs a pensar a produção de saberes (em) comum, subvertendo a lógica da segregação disciplinar, fomentando mundos onde os divergentes, os diferentes e os atores minoritários possam cada vez mais contar/mostrar suas narrativas. A perturbação da lógica binária pode ser encontrada também na resistência às formas tanto de cura como de produção cultural perpetuadas pela colonialidade. Neste dossiê apostamos na criação de condições de possibilidade para que dialogassem e se aproximassem pesquisas marcadas por: arte, psicologia, ativismo político, epistemologias situadas ao sul e saberes minoritários ou não hegemônicos.

No início dessa terceira década, diante da inesperada jornada obscurantista que vivemos e queremos crer que estamos em vias de superar, buscamos pensar ficções coletivas e métodos que nos ajudem a reinventar os espaços e os saberes comuns, sem apelo a uma redenção política e a uma universalidade ética. Trata-se, portanto, de alimentar confluências, como disse Nego Bispo; de composições não homogêneas, de pesquisas e práticas marcadas por uma ontologia heterogenética e por uma concepção de temporalidade capaz de criar provisoriamente ordem a partir do caos, operando na ótica das partículas em dispersão e dos sistemas “fora do equilíbrio” - como nomeados por Isabelle Stengers e Ilya Prigogine. Em outros termos, queremos afirmar “poéticas de contágio” como processualidade em comum entre as artes e a psicologia social.

Compartilham entre si os textos e ensaios aqui reunidos o gosto por métodos que não privilegiam o encontro com um pré-determinado, mas perseguem algo que “faça sentido” num interesse por agenciamentos singulares. Uma pragmática de transformações. “Nenhuma palavra de ordem, somente palavras de passagem”, como disse Félix Guattari. Ou seja, toda e qualquer linha de erro na ótica apontada por Fernand Deligny, como linhas nômades, linhas errantes. O Dossiê acolheu com muito entusiasmo pesquisas que trabalham ou se inspiram em métodos inventivos como o da cartografia, ficção especulativa, escrevivência, método de dramatização, bricolagem, biografema, pragmática do desejo, arte-performance, performance social, pesquisa em ato, pesquisa ação, etnografia, pesquisa situada, figuração, pesquisar na diferença, entre outros. As autoras e autores que compõem este Dossiê atuam em contextos diversos para apresentar suas invenções pela criação de si e de mundos, mais do que propriamente pela transmissão representacional de conhecimento. Com a reunião de artigos e ensaios que aqui compartilhamos afirmamos como a todo o tempo arte e psicologia social correm riscos, se atualizam, se confundem, e produzem outras formas de relação, aliança, parentagem, composição. Nos alegra viabilizar a publicação e o encontro com você, leitor(a), de reflexões, críticas e expressões estéticas localizadas, afectas à todas as formas de vida, e que procuram dar conta não apenas dos problemas do humano, mas principalmente colocar em questão, como nos ensinou Ailton Krenak, uma humanidade que um dia imaginamos participar. Em suma, de artes e psicologias inventivas, que funcionam desacopladas do próprio, da propriedade, da velha substância interior, meu, eu, moi, je, alma. Que seu encontro com o Dossiê *Arte e Psicologia Social: métodos inventivos, pesquisas híbridas e poéticas do contágio* possa ser a um só tempo intenso e revitalizante.

Cristina Thorstenberg Ribas, Universidade Federal de Santa Maria (UFSM)
Édio Ranière, Universidade Federal de Pelotas (UFPeI)
Rodrigo Lages, Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS)
Comissão organizadora do Dossiê

Paralelo 31 - Revista do Programa de Pós-graduação em Artes
Centro de Artes, Universidade Federal de Pelotas (UFPeI)
Pelotas, junho de 2024.



Expediente

Edição 22, junho de 2022



Contracapa: Lilian Hack, *Sem título*, 2022.
Capa da mesma autora.

Comissão organizadora do Dossiê

Arte e Psicologia Social: métodos inventivos, pesquisas híbridas e poéticas do contágio

Cristina Thorstenberg Ribas, Universidade Federal de Santa Maria/UFSM, Santa Maria, Brasil

Édio Ranière, Universidade Federal de Pelotas/UFPeI, Pelotas, Brasil

Rodrigo Lages, Universidade Federal do Rio Grande do Sul/UFRGS, Porto Alegre, Brasil

Comissão editorial

Alice Jean Monsell, Universidade Federal de Pelotas/UFPeI, Pelotas, Brasil

Cláudia Brandão, Universidade Federal de Pelotas/UFPeI, Pelotas, Brasil

Marco Aurelio da Cruz Souza, Universidade Federal de Pelotas/UFPeI, Pelotas, Brasil

Rosângela Fachel de Medeiros, Universidade Federal de Pelotas/UFPeI, Pelotas, Brasil

Conselho editorial

Adriane Hernandez, Universidade Federal do Rio Grande do Sul/UFRGS, Porto Alegre, Brasil

Analice Dutra Pillar, Universidade Federal do Rio Grande do Sul/UFRGS, Porto Alegre, Brasil

Angela Raffin Pohlmann, Universidade Federal de Pelotas/UFPeI, Pelotas, Brasil

Daniel Enrique Monje Abril, Universidad Manuela Beltrán/UMB, Bogotá, Colômbia

Fernanda Pereira da Cunha, Universidade Federal de Goiás/UFG, Goiânia, Brasil

Gonzalo Vicci Gianotti, Universidad de La República/UdelaR, Montevideu, Uruguai

Helena Galán Fajardo, Universidad Carlos III de Madrid/UC3M, Madrid, Espanha

Laura Inés Catelli, Universidad Nacional de Rosario/UNR, Rosario, Argentina

Leonardo Charréu, Universidade Federal de Santa Maria/UFSM, Santa Maria, Brasil

Leonardo José Sebiane Serrano, Universidade Federal da Bahia/UFBA, Salvador, Brasil

Marcos Villela Pereira, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul/PUCRS, Brasil

Mirian Nogueira Tavares, Universidade de Algarve/UALG, Faro, Portugal

Nádia da Cruz Senna, Universidade Federal de Pelotas/UFPeI, Pelotas, Brasil

Otto Rosales Cárdenas, Táchira-Universidad dos Andes/ULA, Mérida, Venezuela

Paulo Silveira, Universidade Federal de Rio Grande do Sul/UFRGS, Porto Alegre, Brasil

Paz Lopez, Universidad Diego Portales/UDP, Santiago, Chile

Raimundo Martins, Universidade Federal de Goiás/UFG, Goiânia, Brasil

Ricardo Cristofaro, Universidade Federal de Juiz de Fora/UFJF, São Pedro, Brasil

Ursula Rosa da Silva, Universidade Federal de Pelotas/UFPeI, Pelotas, Brasil

Pareceristas do Dossiê

Arte e Psicologia Social: métodos inventivos, pesquisas híbridas e poéticas do contágio

Andrea Duarte, Universidade Regional Integrada do Alto Uruguai e das Missões/URI, Santo Ângelo

Bruna Batistelli, Universidade Federal do Paraná/UFPR, Curitiba

Camila Schenkel, Universidade Federal do Rio Grande do Sul/UFRGS, Porto Alegre

Gabriel Resende, Universidade Federal Fluminense/UFF, Niterói

Gabriela Motta, Universidade Federal do Rio Grande do Sul/UFRGS, Porto Alegre

Iacã Macerata, Universidade Federal de Santa Catarina/UFSC, Florianópolis

Janaina Bechler, Universidade Federal da Bahia/UFBa, Salvador

Lais Ramm, Faculdade Federal de Rio Grande/FURG, Santa Vitória do Palmar

Marcelo Gobatto, Faculdade Federal de Rio Grande/FURG, Rio Grande

Michel de Oliveira Furquim dos Santos, Universidade de São Paulo/USP, São Paulo

Neiva de Assis, Universidade Federal de Santa Catarina/UFSC, Florianópolis

Rita de Cássia Maciazeki-Gomes, Faculdade Federal de Rio Grande/FURG, Rio Grande

Tais Chaves Prestes, Universidade Federal de Pelotas/UFPeI, Pelotas

Revisão linguística: inglês

Alice Monsell

Revisão metodológica e de normas técnicas

Rai Leon Souza de Llma

Editoria de arte e diagramação

Dhara Fernanda Nunes Carrara

Eduardo Toledo Silva

Renan Espírito Santo

Larissa Schip Ferreira de Deus

Design gráfico

Projeto Gráfico: Lucas Pessoa Pereira

Projeto Web: Adriana Silva da Silva

Núcleo de Apoio aos Periódicos - NAP/UFPeI



Sumário

Editorial	2
Expediente	4
DOSSIÊ ARTE E PSICOLOGIA SOCIAL: MÉTODOS INVENTIVOS, PESQUISAS HÍBRIDAS E POÉTICAS DO CONTÁGIO	
ARTIGOS DOSSIÊ ARTE E PSICOLOGIA SOCIAL	
Clínica política antirracista periférica: escuta de mulheres negras no território <i>Jéssica Dias de Souza; Míriam Cristiane Alves</i>	10
Diários-escrevientes: notas po(ética)s com jovens pesquisadoras/es do seu cotidiano escolar <i>Mayara Ruth Nishiyama Soares; Luciana Lobo Miranda; Marta Clarice Nascimento Oliveira; Bruna Ribeiro de Sousa; Alanna Maria da Silva Sousa</i>	30
Dança e cansaço: uma composição prática do corpo em movimento <i>Vitória Luara da Silva; Rodrigo Lages e Silva</i>	54
Por que não os sonIntimidade e experiência nos processos de ensinar-e-aprenderhos? Rastros de uma oficina onírica <i>Luciano Bedin da Costa; Laura Barcellos Pujol de Souza; Fernanda Lopes Fetter; Victoria Menegat Meneguzzi; Juliana Mello Santana; Isabella Golle Giuliani; Luiza de Azevedo Schnitzer</i>	74
Diretrizes para uma acessibilidade estética com cegos no Museu do Açude <i>Virgínia Kastrup; Laura Pozzana; Caio Herlanin</i>	98
Intimidade e experiência nos processos de ensinar-e-aprender <i>Cristina Souza Barbosa; Luana Gonçalves Côelho; Lucas Pires Rodrigues; Eliane Pereira</i>	124
A Teoria Ator-Rede como abordagem clínica: o esTAR Mulher como espaço de acolhimento com Rupi Kaur <i>Debora Lomba; Rebecca Araújo Arruda; Luiza Gonçalves Monteiro Bezerra</i>	150
arte / tear / ter ar / terra (...) <i>Lucas Icó</i>	170
Caminhando com e além de Lygia Clark: cortes e proximidades entre arte, pedagogia e clínica <i>Jessica Gogan</i>	194
Maternidades instituídas: uma fabulação especulativa <i>Júlia Suíta Fauth; Édio Raniere da Silva</i>	238
RELATOS DE EXPERIÊNCIA DOSSIÊ ARTE E PSICOLOGIA SOCIAL	
Poéticas no contágio: grupos e as janelas (na pandemia) <i>Cristina Thorstenberg Ribas</i>	248

TRADUÇÕES DOSSIÊ ARTE E PSICOLOGIA SOCIAL

Sonhando um sonho de Julieta Kirkwood: quero ser os nossos nomes <i>Paula Cobo—Guevara (2023); Damian Kraus</i>	286
Para pôr um fim no massacre do corpo <i>Félix Guattari (1973); Cecilia Cavalieri; Cristina Thorstenberg Ribas; Peter Pál Pelbart; Imagens: Cristina Ribas</i>	300
ENSAIOS VISUAIS DOSSIÊ ARTE E PSICOLOGIA SOCIAL	
Ação e Invasão <i>Ali do Espírito Santo Oliveira</i>	316
Narrativas de ausência em objetos vivos <i>Gabriela Walter Gonçalves</i>	334
dos 7 atos-encantos <i>Christine Gryscek</i>	342
Lactation, a plantation mamífera <i>Cecilia Cavalieri</i>	354
Horizonte Cidadino: cinco fragmentos de mundo <i>Aline Britto Miranda</i>	382
Tirinhas relacionais: uma poética autobiográfica sobre saúde mental <i>Ingrid Bezerra</i>	396
ARTIGOS SEÇÃO LIVRE	
El vuelo del águila: una fábula poética sobre las memorias de la opresión <i>Sabina Sebasti</i>	412
Uma Poética Bricolista entre o Visível e o Audível <i>Marcelo de Campos Velho Birck; Gisela Reis Biancalana; Andreia Machado Oliveira</i>	432

Jéssica Dias de Souza
Mestra em Psicologia Social e Institucional pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Graduanda em Psicologia pela Faculdade São Francisco de Assis, pós-graduanda em Saúde Mental e Psicopedagogia. Integrante do Núcleo de Estudos e Pesquisas E'leékò: Agenciamentos Epistêmicos Descoloniais e Antirracistas, desenvolve estudos voltados às relações raciais e suas interfaces com a saúde mental. <https://orcid.org/0000-0001-7113-5656>, psicopretajessica@gmail.com

Míriam Cristiane Alves
Doutora em Psicologia pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUCRS), Professora do Departamento e do Programa de Pós-Graduação em Psicologia Social e Institucional da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Presidenta do Conselho Regional de Psicologia do Rio Grande do Sul (CRPRS), gestão 2022-2025. Diretora da Associação Nacional de Pesquisa [...]

Clínica política antirracista periférica: escuta de mulheres negras no território

Anti-racist political clinic in the periphery: listening to black women in the territory

Resumo: Objetivamos construir memórias a partir das subjetividades de mulheres negras que realizaram psicoterapia no Serviço de Psicologia na Periferia e construir pistas sobre a clínica política antirracista periférica. A metodologia parte de histórias ficcionalizadas nos atendimentos psicoterapêuticos, movimentando a escrivência nas brechas do território. A clínica política antirracista periférica pressupõe a compreensão do território, do seu contexto de violência e suas potencialidades.

Palavras-chave: Clínica Antirracista; Psicologia Antirracista; Racismo; Subjetividade.

Abstract: *We aim to construct memories based on the subjectivities of Black women who underwent psychotherapy at the Psychology Service in the Periphery and to develop insights into the anti-racist political clinic in peripheral areas. The methodology is based on fictionalized stories from psychotherapeutic sessions, moving the escrivência [writing-living] into the gaps of the territory. The peripheral anti-racist political clinic requires an understanding of the territory, its context of violence, and its potentialities*

Keywords: *Anti-Racist Clinic; Anti-Racist Psychology; Racism; Subjectivity.*

O campo problemático

Escutamos forças vivas que nos movimentam pela periferia, onde nosso corpo circula pelo território usado, pelo território de pertencimento, como nos ensina Milton Santos (2009), com nosso umbigo plantado nesta terra, ali na raiz de nossas andanças. Escutar o ter ri-

tório não é tarefa fácil, na medida em que, na formação em psicologia, fomos moldadas a uma escuta onde não cabe nossas raízes negras periféricas. Não é que nosso corpo não exista na formação em psicologia, existe sim. Sempre demarcado, esquadrinhado, delimitado, recortado, sendo produto capitalizado para estudo, avaliações, critérios diagnósticos. Contudo, com nosso corpo e em nossa comunidade nos desafiamos a operar processos para além do que segue nos machucando. E, aqui, escolhemos falar da experimentação que chamamos de clínica política antirracista periférica.

A política escrita que enunciamos traz dimensões ético-políticas de nosso corpo negro no encontro com a comunidade sobre a qual nos debruçamos. Caminhando pelas ruas da Cohab Rubem Berta¹, deparamo-nos com a associação dos moradores e fomos entendendo que proporcionar atendimento psicoterápico para esta comunidade, para pessoas, em sua maioria, negras, que lutam todos os dias para sobreviver a tantas exclusões e opressões se apresentava como uma aposta.

Apostamos no antirracismo como possibilidade de romper com o modo operante do colonizador, sendo um processo transformador para mulheres negras que vivenciam as marcas da matriz colonial de poder, que permanece ceifando nossas existências desde a violência transatlântica. As feridas produzidas pelos cortes do poder colonial, atualizado cotidianamente, aparecem na falta daquilo que deveria ser o básico: alimentação, transporte, saúde, educação, trabalho, renda. Essas são experiências que, às vezes, deixam marcas profundas; inscrições de dor que não queremos sentir, mas sentimos por todo o corpo: parem de nos bater!

O dia era 19 de fevereiro de 2019, céu azul, dia quente, típico de um verão em Porto Alegre/RS, e o pontapé foi dado: o Serviço de Psi-

[...] e Pós-graduação em Psicologia (ANPEPP), gestão 2023-2024. Coordenadora do Núcleo de Estudos e Pesquisas E'leékò: Agenciamentos Epistêmicos Descoloniais e Antirracistas. Pesquisadora das relações raciais no campo da Psicologia Social e Psicanálise. <https://orcid.org/0000-0002-4318-1927>, soloriobamiriamalves@gmail.com

[1] Cohab – Conjunto Habitacional Rubem Berta, localizado na Zona Norte de Porto Alegre, RS.

cologia na Periferia foi criado - um projeto iniciado na Associação de Moradores do Conjunto Residencial Rubem Berta (Amorb). Aqui uma advertência necessária sobre o Serviço de Psicologia na Periferia: na ocasião, não tínhamos a pretensão de substituir as políticas públicas de saúde. Interrogávamos sobre o projeto de Estado que precariza a implementação da Política Nacional Integral de Saúde da População Negra (PNSIPN, Brasil, 2017), produzindo uma carência no cuidado em saúde mental para essa população.

A PNSIPN é um compromisso do Ministério da Saúde no combate às desigualdades no Sistema Único de Saúde (SUS), visa a saúde integral individual e coletiva da população negra, pautando o enfrentamento ao racismo e racismo institucional nos serviços de saúde (Brasil, 2009). Jurema Werneck (2016, p. 541) refere que o racismo institucional “desloca-se da dimensão individual e instaura a dimensão estrutural, correspondendo a formas organizativas, políticas, práticas e normas que resultam em tratamentos e resultados desiguais”, produzindo a “exclusão seletiva dos grupos racialmente subordinados”.

O racismo institucional produz dificuldade de acesso da população negra a serviços públicos de saúde, ou ainda, precariza o atendimento de pessoas negras quando comparado às pessoas brancas (Kalckmann et al, 2007; Werneck, 2016). Ou seja, ele se manifesta pela ineficiência de uma instituição em oferecer um serviço adequado e profissional às pessoas tendo em vista sua raça/cor, cultura ou origem étnica (Almeida, 2019). Sua presença ressalta a separação entre sujeitos privilegiados e marginalizados, isto é, aqueles que são valorizados e aqueles que são negligenciados. Esse segundo grupo engloba a população negra e periférica.

Faro e Pereira (2011) enfatizam que o racismo é um importante agente gerador de estresse nas interações sociais, impactando diretamente a população negra. E foi nesse contexto que o Serviço

de Psicologia na Periferia, em diálogo com as políticas públicas de saúde, teve a potência de subsidiar os espaços de cuidado em saúde mental já existentes na comunidade, por meio de uma experiência que racializa e territorializa a clínica. Como profissionais da psicologia, temos a responsabilidade de acolher e compreender o sofrimento psíquico da população periférica, frequentemente ligado às desigualdades sociais, raciais e de gênero (Souza, 1983).

O Serviço de Psicologia na Periferia fez emergir em nossa escuta a ferida aberta produzida pelo racismo; ferida que estava ali, em cada pessoa, há muito tempo, e que pôde ser nomeada. Processo de nomeação que deixou fluir a raiva sentida por toda exclusão e discriminação vivenciada por mulheres negras. Essas que “[...] são consideradas pouco capazes porque existe todo um sistema econômico, político e jurídico que perpetua sua condição de subalternidade, mantendo-as com baixos salários, fora dos espaços de decisão, expostas a todo tipo de violência” (Almeida, 2019, p.43). Nós reagimos ao lado dessas mulheres negras. Conforme Audre Lorde (2020, p. 155): “Mulheres que reagem ao racismo são mulheres que reagem à raiva; a raiva da exclusão, do privilégio que não é questionado das distorções raciais, do silêncio, dos maus tratos, dos estereótipos, da postura defensiva, do mau julgamento, da traição e da cooptação”.

Foi no processo de transformação da raiva em ação que os questionamentos foram nos movendo: Como vão se constituindo as subjetividades de pessoas em vulnerabilização social e racial, que buscam a psicoterapia no Serviço de Psicologia na Periferia? E as mulheres negras periféricas, como elas têm se subjetivado nesse território psicoterápico? Que clínica psicoterápica é essa que emerge desse serviço?

Audre Lorde (2020, p. 53) nos convoca a quebrar nossos silêncios e descolonizar nossas mentes, enquanto pergunta: “Quais são as

tirantias que você engole dia após dia e tenta tomar para si, até adoecer e morrer por causa delas, ainda em silêncio?”. Seria o Serviço de Psicologia na Periferia uma estratégia para quebrar nossos silêncios? Não obstante, a autora enfatiza que “as ferramentas do mestre nunca vão dismantelar a casa-grande” (Lorde, 2020, p. 135). Que ferramentas, que deslocamentos, que torções a Psicologia necessita fazer para abrir fissuras e produzir a ruína da casa grande? Como é possível operar uma clínica política antirracista periférica? O que pode essa escuta clínica racializada no território? Não temos a pretensão de produzir respostas absolutas, talvez pistas para uma Psicologia em devir.

Neste estudo temos como objetivos construir memórias dos processos de produção de subjetividades de mulheres negras que realizaram psicoterapia no Serviço de Psicologia na Periferia e construir pistas sobre o que nomeamos como clínica política antirracista periférica.

Território, memórias e escritivências de mulheres negras: uma aposta metodológica

A construção deste estudo nos coloca como sujeitos cognoscentes, com direito de definir nossa própria existência, nomeando a prática psicoterápica vivida no encontro entre mulheres negras. Conforme Grada Kilomba (2019, p. 41), ao romper com o silêncio, o sujeito nomeia os segredos silenciados. Na esteira do rompimento de silenciamentos, lançamos mão de narrativas ficcionais que são apresentadas em conversação com a discussão teórica.

Partilhamos de escritivências (Evaristo, 2017; 2020) de uma escuta clínica na periferia, a partir do encontro com mulheres negras, em sofrimento psíquico, cuja maioria estava na faixa etária entre 30 e 40 anos, mães solo, também conhecidas como chefe de família, pois são elas que levam o sustento para o lar, trabalhadoras da classe

operária, com ensino médio incompleto. É no encontro “de nós” que nasce as Marias, visibilizando e problematizando os processos de subjetivação de mulheres negras periféricas. Nesse percurso, também encontramos Dandaras, aqui ficcionalizadas desde a inspiração em mulheres negras jovens, cisgêneros, universitárias, militantes do movimento de mulheres negras, na faixa etária entre 18 e 29 anos. Portanto, as ficções aqui produzidas não dizem sobre uma ou outra mulher específica, mas sobre todas elas, sobre as mulheres que nos habitam, sobre todas nós, sobre nosso comum.

Vale salientar que o encontro com essas mulheres ocorreu antes da construção deste estudo. Logo, apresentamos memórias sobre esses encontros, sobre a escuta clínica desenvolvida nesse percurso. Os atendimentos foram realizados entre 19 de fevereiro de 2019 e 20 de março de 2020. Falamos de mulheres negras que tiveram notícias sobre a existência do Serviço de Psicologia na Periferia através da rádio comunitária da Amorb, marcando a potência do território.

Nas palavras de Milton Santos (2009, p. 14):

O território tem que ser entendido como o território usado, não o território em si. O território usado é o chão mais a identidade. A identidade é o sentimento de pertencer àquilo que nos pertence. O território é o fundamento do trabalho, o lugar da residência, das trocas materiais e espirituais e do exercício da vida (Santos, 2009, p. 14).

Milton Santos (2009) assevera, ainda, que o lugar onde nos sentimos pertencentes é também o lugar onde se realizam todas as ações, paixões, poderes, forças e fraquezas, o lugar onde a história das pessoas se realiza a partir da manifestação de sua existência. É nesse território que a clínica política antirracista periférica se manifesta, emerge, se inscreve.

Desse modo, torna-se fundamental compreendermos onde está situada a Cohab Rubem Berta. Ela está localizada no bairro Rubem Berta, limite norte da cidade de Porto Alegre/RS, próxima da divisa, a leste, com o município de Alvorada/RS, a oeste com o bairro Sarandi, e ao sul com a vila Mário Quintana e o bairro Jardim Dona Leopoldina. Foi forjada a partir de uma ocupação de prédios residenciais populares, em 1987, e ganhou importante dimensão política na luta por moradia na cidade.

Formada por uma população, em sua maioria, negra, trabalhadora, de nível socioeconômico baixo, com grande número de pessoas desempregadas vivendo em extrema vulnerabilidade. Conforme dados do Censo de 2010 do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE), a Cohab Rubem Berta está dentre os bairros mais populosos da cidade:

Possui 74.522 habitantes, representando 5,29% da população do município. Com área de 8,20 km², representa 1,72% da área do município, sendo sua densidade demográfica de 9.088,05 habitantes por km². A taxa de analfabetismo é de 1,6% e o rendimento médio dos responsáveis por domicílio é de 3,04 salários-mínimos (IBGE, 2010).

Na década de 1980, a comunidade ainda não tinha Unidade Básica de Saúde (UBS) e os atendimentos eram realizados na Associação em parceria com profissionais da saúde, os quais, junto com a comunidade, se mobilizaram para que o bairro inaugurasse uma Unidade de Saúde, tornando a associação um espaço de resistência e de luta. Foi nesse território que foi criado o Serviço de Psicologia na Periferia.

Nessa travessia, a escrevivência de Conceição Evaristo (2020) ganha relevo, de modo que assumimos que escrever, “escrever”, “viver”, “se ver”, relembrar memórias, é um ato político de expressão

de nossas vivências. Nas palavras da autora: “[...] temos um sujeito que ao falar de si, fala dos outros, fala de si” (Evaristo, 2020, p. 269). Falamos de escrever o mais íntimo de sentimentos e dores que es-
corregam em palavras, que se transformam em histórias escritas, con-
tadas, faladas, narradas, ficcionalizadas; de conversações singulares
que se agenciam no coletivo e criam possibilidades de colocarmos
pessoas negras como sujeitos da experiência, nomeando a nossas
existências.

Conforme Conceição Evaristo (2017), o conceito de escrevivên-
cia vem para caracterizar a narrativa e escrita de mulheres negras,
uma autoapropriação de si enquanto sujeito através de sua trajetória
vivenciada. A escrevivência surge de uma prática literária, cuja auto-
ria é negra, feminina e pobre, em que o sujeito da ação assume o seu
fazer, o seu pensamento, a sua reflexão, não somente como um exer-
cício isolado, mas atravessado por uma coletividade (Evaristo, 2020).

Tomadas pela escrevivência, apostamos nas histórias que
emergem das memórias de nosso corpo, das memórias de mulheres
negras, das memórias escrevidas em atendimentos psicoterápicos.
Movimentamos uma escrevivência nas brechas e possibilidades de
uma clínica política antirracista periférica. Caminhamos por verdades
inventadas, realidades ficcionalizadas, verdades e invenções. Assim,
apostamos em uma metodologia escrevida, percorrida, narrada,
sentida desde experiências de pessoas negras periféricas que liber-
tam vozes silenciadas, subalternizadas, desumanizadas. Apostamos
na fala e na escuta de si de mulheres negras – do que são, do que
fizeram delas e do que desejam vir a ser.

Marias e Dandaras: enunciação de uma clínica política an- tirracista periférica

Maria... mulher negra, cisgênero, periférica, de 42 anos de idade, mãe

solo de quatro adolescentes, empregada doméstica. Ela entra na sala de acolhimento do Serviço de Psicologia na Periferia pedindo socorro, muito aflita, com a voz embargada e com lágrimas rolando pelo seu rosto:

– Doutora, perdi meu irmão! Não vou aguentar perder meu filho também, os “homi” querem a cabeça dele, eu já dei tudo, tudo que tinha para não matarem ele. Quero um remédio para dormir e não acordar mais, é melhor eu ir antes dele. Quero morrer, mas também quero a tua ajuda para aliviar a dor que estou sentindo... [...]. Quando eu era pequena, brincava bastante. Uma vez eu caí, saiu sangue, na verdade, saiu muito sangue, sujou duas fraldas de tecido com sangue, quando precisou pegar a terceira fralda, minha mãe me levou ao Pronto Socorro. Levei seis pontos no queixo, não chorei, mas já estava fraca. Acho que nunca perdi tanto sangue, segurei a dor no osso. Não sou de chorar, nunca fui de chorar, mas isso não significa que naquele momento eu não estava sentindo dor. Eu deveria ter uns nove anos de idade, olhava a fralda branca de tecido ficar vermelha, encharcada de sangue, mas não chorei. Quando levei os pontos, eu só tremia. As pessoas elogiavam: - “Que menina forte, não chora”. Eu gostava de ser vista como forte, mas às vezes, chorava encolhidinha debaixo do edredom, ninguém via. Hoje, não seguro mais meu choro, eu estou sempre chorando. Acho que quando acontecer o pior nem vou ter mais lágrimas, meu filho fez uma escolha e sei que perdi, não posso fazer mais nada além de sentir essa dor... estou perdendo ele para o tráfico, para o crack. Agora já era, consumiu a droga que precisava vender, eu dei todo o meu salário para pagar a dívida, não tenho mais o que fazer. Isso é tão triste para uma mãe. Eu só queria ir antes do meu filho. Uma mãe nunca está pronta para ver o filho partir antes. Pode me dopar de remédio, por favor.

Ao entrar no consultório, Maria traz consigo o sofrimento de muitas mães negras, periféricas, empregadas domésticas que perderam seus filhos para o tráfico. O sofrimento psíquico de Maria reflete o momento do território que vivencia uma guerra do tráfico. Guerra essa que desencadeou um sofrimento intenso em Maria, levando-a à

tentativa de suicídio e à internação em um hospital psiquiátrico.

Ela clama por uma pílula mágica que extirpe sua dor. Em seus braços, marcas de cortes e suas estratégias de (sobre)vivência e alívio – automutilação era uma das formas de alívio de sua dor psíquica para o físico. Lidar com o sangue que escorre de seu corpo é para Maria menos dolorido do que acompanhar a morte em vida do filho.

Maria não sabia que sua psicóloga morava no mesmo território que ela e contava com detalhes o que estava acontecendo naquela periferia. Ao narrar situações de violência e conflito, ela resgatava a memória de muitas mulheres negras. Entre o tempo de sair e chegar em casa, Maria vivencia muita coisa em sua habitual rotina: embarca no ônibus lotado, limpa de dois a três apartamentos com o coração apertado, sabendo que em qualquer instante o telefone pode tocar com as piores notícias. Existe adrenalina mais forte que essa?

Segunda semana. Maria não entrou pela porta aflita, foi João, seu filho, quem ligou para avisar: “*Doutora, a mãe pegou uma faca para se matar*”. João respira e diz: “*Agora ela está internada, dopada de remédio*”. A realidade dói, grita, pulsa, sangra e, às vezes, surta, mas nos permitimos surtar somente às vezes. Nossos corpos são treinados, desde pequenas, a suportar a desumanização constante.

Terceira semana. Tiros, o guri levou dezesseis. Eram muitos tiros. Foram alguns minutos, mas o suficiente para registrar na memória. Depois dos tiros, gritos, choros, ambulância, polícia. Demoraram para levar o corpo. Era o filho da Maria. Refletimos sobre os atravessamentos e desafios de uma das autoras morar e atender no mesmo território – na periferia.

Compreendemos que, no instante dos atendimentos, razão e emoção caminham juntas, de modo que não somos opacas à pessoa atendida. Assim, construímos uma relação sujeito-sujeito no espaço psicoterápico, uma relação segura e afetiva que contempla as singu-

laridades produzidas, no encontro e nas conversações entre mulheres negras. Nesse sentido, vamos respeitando nossos sentimentos e os das mulheres atendidas, reconhecendo nossos corpos-sujeitos nesse contexto. Maria, com sua voz embargada, apresentou as facetas do racismo e da necropolítica; contou em sua história a opressão do sistema e como o Estado reduz a vida de pessoas negras. A singularidade de sua voz apresentou um sofrimento coletivo.

Colocar em análise o lugar de vida e morte destinado aos corpos periféricos é um dos desafios da clínica política antirracista periférica. Ou seja, falamos de uma escuta que problematiza o acolhimento e o cuidado das pessoas que vivem e convivem com a violência, assumindo um compromisso ético com as políticas da vida e, ao mesmo tempo, escapando ao que Achille Mbembe (2018) nos apresenta como Necropolítica do Estado, que opera os processos de mortificação em vida, como no caso do filho de Maria. Nessa clínica política antirracista periférica que ousamos desenhar, encontramos Marias e nos permitimos a escuta do emaranhado de nossos corpos negros que se encontram no território.

Nesse processo, vamos compreendendo, também, que as articulações e estratégias da comunidade para (sobre)vivência e bem-estar das pessoas que nela habita escapam aos conhecimentos encapsulados da academia. E, assim, vamos construindo a clínica política antirracista na periferia a partir da potência que emana da comunidade – potência de vida, de existência, de resistência. É na potência do território que se produz um lugar de escuta e um lugar de fala, onde mulheres negras podem arrancar as máscaras do silenciamento e gritar sem medo, expressando suas dores, suas potencialidades, reconhecendo seus processos de subjetivação. Para Grada Kilomba (2019, p. 41), a máscara do silenciamento evidencia o “[...] medo apreensivo

de que, se o sujeito colonial falar, o colonizador terá que escutar. Ele/ela seria forçado a um confronto desconfortável com as verdades dos ‘Outros’. Verdades que foram negadas, reprimidas e mantidas em silêncio, como segredos”.

Experenciamos uma clínica política antirracista periférica cuja conversação se instala para romper silêncios. Para bell hooks (2020, p. 60), “a conversação contém diálogo, a troca de compreensões e sentidos no empenho para construir em meio à informação”. Ainda para a autora: “Conversas são poderosas. [...] Elas nos ajudam a olhar para questões complicadas a partir de diferentes perspectivas à medida que as viramos de um lado para outro e nos esforçamos para construir um novo entendimento” (hooks, 2020, p. 62). Desse modo, o risco que assumimos é sobre “o ato de falar com todas as implicações” (Gonzalez, 1984, p. 255). Desde essa escuta clínica, portanto, as mulheres negras têm a possibilidade de assumir a sua própria fala: “o lixo vai falar, e numa boa” (Gonzalez, 1984, p. 225).

E nessa toada, quem chega de mansinho, na manhã de quarta-feira, céu azul, dia ensolarado, temperatura agradável, é Dandara. Jovem menina negra, cisgênero, estudante de uma universidade federal, militante do movimento de mulheres negras, moradora da periferia – ela tem na periferia seu centro. Ela soube do Serviço de Psicologia na Periferia através da rádio comunitária que entrava no ar todas as manhãs e alcançava centenas de moradores e moradoras. Além de informar os serviços disponíveis no bairro, a rádio tocava músicas das bandas, MCs e rappers da comunidade através de um programa que tinha como *slogan* “Jovens talentos, grandes potências”. Dandara, no primeiro atendimento, verbaliza sua profunda tristeza diante da morte de seu irmão por Covid-19.

– O mano era um lindo homem negro, tinha 32 anos, trabalhava como motoboy, era muito carinhoso comigo e estava muito feliz pela conquista da moto zero quilômetro que havia comprado. Ele trabalhava como autônomo, morava de aluguel e para arcar com custos mínimos para sua sobrevivência trabalhou no auge da pandemia – não teve direito ao isolamento físico. Ele se cuidava muito, usava máscara e estava sempre passando álcool gel 70% em suas mãos, mas o principal faltou: a vacina. A vacina poderia ter evitado a morte do meu irmão, tenho certeza, ele tinha muito o que viver ainda. Por onde passava contagiava com sua alegria e sorriso, eu ainda não consigo acreditar, parece que ele vai entrar pela porta com aquele sorriso levando “xis” para mim no final da noite. Quando chega a noite ele não entra pela porta e eu começo a chorar, não consigo dormir, também sinto medo de pegar Covid-19 e de perder outro familiar para esse vírus. Foi tudo muito rápido, sabe? Ele começou com dor de garganta e febre, daí senti um pouco de falta de ar, foi fazer o teste sua saturação estava baixa, ficou internado em uma emergência hospitalar, não tinha leito para ele ir para o quarto. Três dias depois ele foi para a UTI, entubaram e a notícia: ele estava morto. A pior notícia da minha vida poderia ser evitada, não consigo entender como esse presidente genocida ainda está no poder. O plano dele deu muito certo; ele matou muitos como eu e meu irmão. Quantos mais precisarão morrer para o povo acordar e tirar ele de lá? Será que vamos precisar esperar as eleições presidenciais? A pandemia alterou minha rotina, estou tendo que estudar de forma remota. Quanto ao trabalho, esse não tem jeito, preciso continuar, mulher negra e pobre não tem direito ao isolamento físico, precisamos manter a máquina do Estado funcionando, e por isso morremos. Sinto que nossas vidas não têm valor. E, agora, a morte do meu irmão acabou de vez comigo, não tenho vontade nem de sair da cama, em vários momentos do dia me pego chorando e lembrando dele. Sinto muita raiva e tenho me questionado se ainda devo permanecer na militância, às vezes é tão desgastante, parece que estamos dando soco no ar com esse governo. Mas também reconheço tudo o que aqueles e aquelas que vieram antes de nós conquistaram e que hoje ainda temos. Acho que meu corpo está sangrando e sentindo todas as dores que são impostas por esse desgoverno.

Dandara narra muito sofrimento no espaço psicoterápico, colocando em questão a conjuntura política do Brasil e o modo como tal política tem produzido sofrimento à população negra. Compreender os agenciamentos sociais e raciais que atravessam a clínica auxiliam na atuação de uma clínica política antirracista periférica. Dandara faz emergir sentimentos, um deles foi a raiva de um governo que tratava sujeitos periféricos como objetos, definindo os que podiam morrer e viver.

Na clínica política antirracista periférica é possível sentir, escutar a manifestação das opressões e discriminações que Dandara vivenciava. A raça fica evidenciada como a principal forma de exclusão de mulheres negras, sendo gênero, classe e território agravantes. Isso porque, como bem nos diz Carla Akotirene (2018, p. 23), “Pretas e pretos são pretas e pretos em qualquer lugar do mundo. Na profusão de identidades viajantes, contingentes, fluidas, a cor da pele não se desarticula da identidade preta”.

No encontro com Marias e Dandaras é possível perceber, sentir como as desigualdades de raça, classe e gênero subjetivam mulheres negras, demandando uma escuta sensível da profissional de psicologia que as acolhe. Dentre os processos de subjetivação que marcam essas mulheres, emerge em minha memória o ideal de brancura. Lélia Gonzalez (1988a, p. 39) assevera que a condição da mulher negra no Brasil está atravessada por um processo de embranquecimento por meio da miscigenação de raças e da eliminação da população negra em um contexto de afirmação da “crença no mito da democracia racial onde a negação do racismo e discriminação racial era imposta a sociedade”. Atualmente, os reflexos desse processo ainda são percebidos em narrativas de pessoas negras, como, por exemplo, nas narrativas de Marias e Dandaras: “Temos que clarear a família”, “o quanto mais claro, menos sofrimento”. Assim, tornar-se negro no

Brasil é um processo de descoberta, às vezes, muito doloroso, mas também libertador. Nas palavras de Lélia Gonzalez (1988b, p. 373): “A gente não nasce negro, a gente se torna negro. É uma conquista dura, cruel e que se desenvolve pela vida da gente afora. Aí entra a questão da identidade que você vai construindo. Essa identidade negra não é uma coisa pronta, acabada”.

Neusa Souza (1983), em seu livro *Tornar-se Negro*, conceitualiza o processo de branqueamento na subjetividade da população negra, chamando de ideal de ego branco, reafirmando que ser negro no Brasil não é uma condição dada *a priori*, mas um vir a ser. Ser negro é tornar-se negro. A autora ressalta os impactos do racismo na identidade da população negra, ao afirmar que “o racismo tende a banir da vida psíquica do negro todo prazer de pensar e todo pensamento de prazer” (Souza, 2021, p. 35). Não obstante, ela enfatiza que saber-se negra é “[...] sobretudo, a experiência de comprometer-se a resgatar sua história e recriar-se em suas potencialidades” (Souza, 2021, p. 46).

Nessa perspectiva, compreendemos que não basta ser uma psicóloga negra para atuar com uma clínica política antirracista, é necessário já ter passado pelo processo de compreensão dos sentidos do corpo negro no Brasil ou se tornado negra, tendo a sensibilidade do quanto o racismo está interligado ao sofrimento psíquico, e que nem sempre esse sofrimento vai chegar nomeado de racismo ou discriminação racial no encontro psicoterápico. Isso não significa que profissionais brancos não possam atender pessoas negras por não passarem por esse processo, mas que a responsabilidade e compreensão da demanda que se apresenta merece investimento, qualificação e estudo (Rosa; Alves, 2020).

De acordo com Oliveira e Nascimento (2018, p. 135), a clínica psicológica antirracista pressupõe a compreensão das relações raciais como produtoras de sofrimento psíquico de pessoas negras,

“sem buscar o reducionismo associativo a traumas precoces de outra ordem na tentativa de sempre afirmar que há algo por trás da raça”. Assim, construir uma clínica política antirracista periférica requer a compreensão do processo histórico do negro no Brasil, o conhecimento sobre como essa população chegou nesse território chamado Brasil, sua luta por liberdade, bem como os efeitos do racismo e da atualização da lógica colonial na subjetividade de sujeitos negros.

Considerações finais: de que lugar o lixo fala?

A compreensão e o discernimento sobre a localização social de nosso próprio corpo nos movimentam – nós, mulheres negras – a agir, pensar, sentir e perceber o mundo desde nossa centralidade, de modo que o território que ocupamos na sociedade se torna nosso lugar de fala diante do mundo. Conforme Djamila Ribeiro (2017, p. 39), “O lugar social não determina uma consciência discursiva sobre esse lugar. Porém, o lugar que ocupamos socialmente nos faz ter experiências distintas e outras perspectivas”. Nesse sentido, somos cercadas de atravessamentos, pois a escuta de uma mulher negra, periférica e psicóloga não é neutra, mas sensível a aspectos históricos, sociais e políticos que a cercam e atravessam a relação psicoterápica.

O encontro de mulheres negras desde a clínica política antirracista periférica e a conversação em meio ao processo psicoterápico têm uma potência coletiva no movimento de compreensão umas das outras e dos territórios em que estão inseridas. “A conversação contém diálogo, a troca de compreensões e sentidos no empenho para construir em meio à informação. [...] é sempre inclusiva; ela incentiva e alimenta a voz individual enquanto se esforça para desenvolver uma visão de comunidade” (hooks, 2020, p. 63). Dessa forma, ousamos afirmar que o acolhimento e o cuidado das mulheres negras da Cohab Rubem Berta produziu efeitos em seus núcleos familiares e na

própria comunidade, pois partimos do pressuposto que ao cuidar de um, cuidamos de muitos.

Nossa aposta foi na conversação como estratégia de cuidado e de produção de subjetividades no encontro entre mulheres negras (Alves; Sant’anna Junior; Izidoro-Pinto, 2022), em uma clínica comprometida com a periferia. Falamos de um cuidado e uma escuta exercidos no território enquanto política de vida e de valorização dos corpos negros, contrapondo a necropolítica imposta pelo Estado.

Experenciemos o encontro com mulheres negras que nos apresentaram novos saberes, ao mesmo tempo em que compartilhavam as dores de quem sente na própria pele a dor do racismo, a dor por perder um ente querido devido a negligência do Estado. Foi nesse encontro que a clínica política antirracista periférica se fez inscrever como dispositivo potente para o cuidado de nós, lugar onde é possível falar e se ouvida.

Marias e Dandaras protagonizaram, nessa caminhada, imaginários ficcionalizados nos encontros produzidos e escritos em uma relação psicoterápica entre mulheres negras, em meio ao entrelaçamento de fios, de vidas.

REFERÊNCIAS

AKOTIRENE, K. **Interseccionalidade**. São Paulo: Pólen, 2019.

ALMEIDA, S. L. de. **Racismo estrutural**. São Paulo: Pólen, 2019.

ALVES, M. C.; SANT’ANNA JUNIOR, A.; IZIDORO-PINTO, C. M. Conversações atrevidas por mulheres pretas: pistas para uma clínica política feminista antirracista. **DG – Revista**, Pelotas, v. 1, n. 1, p. 145-164, 2022.

BRASIL. **Política Nacional de Saúde Integral da População Negra (PNSIPN)**. Brasília: Ministério da Saúde, 2017. Disponível em: https://bvsms.saude.gov.br/bvs/publicacoes/politica_nacional_saude_populacao_negra_3d.pdf. Acesso em: 20 jun. 2023.

EVARISTO, C. **Becos da memória**. Rio de Janeiro: Pallas, 2017.

EVARISTO, C. A escrivência e seus subtextos. In: DUARTE, C. L.; NUNES, I. R. (orgs.). **Escrivência**: a escrita de nós: reflexões sobre a obra de Conceição Evaristo. Rio de Janeiro: Mina Comunicação e Arte, 2020. p. 26-47.

FARO, A.; PEREIRA, M. E. Raça, racismo e saúde: a desigualdade social da distribuição do estresse. **Estud. psicol.**, v. 16, n. 3, p. 271-278, dez. 2011. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.1590/S1413-294X2011000300009>. Acesso em: 5 jul. 2015.

GONZALEZ, L. Racismo e Sexismo na Cultura Brasileira. **Revista Ciências Sociais Hoje, ANPOCS**, p. 223-244, 1984.

GONZALEZ, L. Por um feminismo afrolatinoamericano. **Revista Iris Internacional**, n. 9, p. 133-238, 1988a.

GONZALEZ, L. A categoria político-cultural de amefricanidade. **Revista Tempo Brasileiro**, n. 92-93, p. 69-82, 1988b.

Hooks, b. **Ensinando o pensamento crítico**: sabedoria prática. São Paulo: Elefante, 2020.

INSTITUTO BRASILEIRO DE GEOGRAFIA E ESTATÍSTICA (IBGE). Censo 2010. **IBGE**, 2010. Disponível em: <https://censo2010.ibge.gov.br/>. Acesso em: 21 mar. 2024.

KALCKMANN, S.; SANTOS, C. G. dos; BATISTA, L. E.; CRUZ, V. M. da. Racismo institucional: um desafio para a equidade no SUS?. **Saúde e Sociedade**, v. 16, n. 2, p. 146–155, maio de 2007.

KILOMBA, G. **Memórias da plantação** – Episódios de racismo cotidiano. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.

LORDE, A. **Irmã Outsider**. Belo Horizonte: Autêntica, 2020.

MBEMBE, A. **Necropolítica**. São Paulo: n-1 edições, 2018.

OLIVEIRA, R. M. S.; NASCIMENTO, M. C. A clínica e seus desafetos: pactos e omissões nos estudos sobre o negro no Brasil. **Revista da ABPN**, v. 10, n. 24, nov./fev. 2018. Disponível em: <http://www.abpnrevista.org.br/revista/index.php/revistaabpn1/article/view/577/462>. Acesso em: 20 jun. 2021.

RIBEIRO, D. **O que é lugar de fala**. Belo Horizonte: Letramento; Justificando, 2017.

ROSA, E. G. da; ALVES, M. C. Estilhaçando a Máscara do Silenciamento: Movimentos de (Re)Existência de Estudantes Negros/Negras. **Psicologia: Ciência E Profissão**, v. 40, n. esp., p. e229978, 2020. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/1982-3703003229978>. Acesso em: 21 mar. 2024.

SANTOS, M. O Dinheiro e o Território. **GEOgraphia**, v. 1, n. 1, p. 7-13, set. 2009. Disponível em: <https://periodicos.uff.br/geographia/article/view/13360>. Acesso em: 10 jun. de 2022.

SOUZA, N. S. **Tornar-se negro**: As vicissitudes da identidade do negro brasileiro em ascensão social. Rio de Janeiro: Graal, 1983.

SOUZA, N. S. **Tornar-se negro**: As vicissitudes da identidade do negro brasileiro em ascensão social. Rio de Janeiro: Zahar, 2021.

WERNECK, J. Racismo institucional e saúde da população negra. **Saúde e Sociedade**, v. 25, n. 3, p. 535-549, 2016.

Mayara Ruth Nishiyama Soares
Doutoranda em Psicologia pela Universidade Federal do Ceará (UFC), com bolsa financiada pela Fundação Cearense de Apoio ao Desenvolvimento Científico e Tecnológico (FUNCAP). Professora da Faculdade de Filosofia Dom Aureliano Matos (FAFIDAM/UECE), Limoeiro do Norte – CE, Brasil. <https://orcid.org/0000-0002-2668-8822>, mayarnishiyama@gmail.com.

Luciana Lobo Miranda
Doutora em Psicologia pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-RIO). Professora Titular do Departamento de Psicologia da Universidade Federal do Ceará (UFC), Fortaleza – CE, Brasil. Bolsista Produtividade CNPQ. <https://orcid.org/0000-0002-7838-8098>, lobo.lu@uol.com.br

Marta Clarice Nascimento Oliveira
Graduada em Psicologia pela Universidade Federal do Ceará - UFC. Bolsista do PIBIC na pesquisa guarda-chuva do “Pasárgada: Programa de Promoção de Arte, Saúde e Garantia de Direitos” durante 2023.2 - 2024.1. Bolsista do Programa de Promoção

Diários-escrevientes: notas po(ética)s COM jovens pesquisadoras/es do seu cotidiano escolar

Writing-living-diaries: notes po(ethic)s WITH young researchers on their daily lives at school

Resumo: Analisa-se o uso de diários-escrevientes em uma pesquisa com jovens estudantes de uma região periférica de Fortaleza/CE. A ferramenta metodológica central foram os diários, que funcionam como elaboração e análise de acontecimentos sobre questões de gênero na vida escolar. A escrevivência exige relação intrínseca com a luta antirracista e feminista. Busca-se contribuir para os estudos sobre artes e Psicologia Social, com metodologias inter(in)ventivas na construção de uma pesquisa decolonial.

Palavras-chave: Escrevivência; Psicologia Social; Arte; Juventudes; Pesquisa-intervenção.

Abstract: *The use of survivor-diaries is analyzed in a study with young students from a peripheral region of Fortaleza/CE. The central methodological tool was diaries, which function as an elaboration and analysis of events on gender issues in school life. The writing experience requires an intrinsic relationship with the anti-racist and feminist struggle. The aim is to contribute to studies on the arts*

and social psychology, with inter(in)ventive methodologies in the construction of decolonial research.

Keywords: *Writing-living; Social Psychology; Art; Youth; Research-intervention.*

O seguinte relato tem como objetivo analisar o uso dos diários-escrevientes em uma pesquisa-inter(in)venção com jovens pesquisadoras/es em seu cotidiano escolar. Trata-se de um desdobramento de uma pesquisa de mestrado intitulada “A gente combinamos de escre(viver): Pesquisa gênero com estudantes numa escola pública do Grande Bom Jardim”, que traz, como campo de investigação, a articulação entre territórios escolares, gênero e escrevivência. É, pois, sobre o encontro entre Psicologia, arte e coletividade, lugar em que esta pesquisa acontece, que este artigo se debruça, partindo do desejo de criação de possíveis no registro e na memória da própria pesquisa.

Pensando a Psicologia enquanto área de saber, a arte emerge nesta história como uma possível ferramenta de trabalho, como algo a ser analisado e interpretado. No entanto, acreditamos que, para além dessas possibilidades, a arte pode mais do que traduzir e deve ser, nesse sentido, um dispositivo que engendra mundos, que amplia o sensível por meio da afetação e que propõe, com a estética, uma invenção com tudo aquilo que emerge do corpo, do desejo e da vida em suas múltiplas possibilidades. Ela surge como criadora de possíveis desconstruções estéticas, fomentando um caminho para a produção da diferença que escapa a uma ordem de pura representação. A arte, enquanto dispositivo, atravessa nosso campo na inserção que fazemos, nas práticas e nas posturas que compõem este relato, e, através da escrevivência, abre-nos

da Cultura Artística da Secult/UFC durante 2022 e 2023.1 no Projeto “Artes Insurgentes: Coletivizando Resistências”. Integrante do Pasárgada e do Laboratório em Psicologia, Subjetividade e Sociedade (LAPSUS). <https://orcid.org/0000-0002-3720-1418>, martaclarice03@gmail.com

Bruna Ribeiro de Sousa
Graduada em Psicologia pela Universidade Federal do Ceará (UFC), foi integrante do Laboratório de Psicologia em Subjetividade e Sociedade (LAPSUS). <https://orcid.org/0009-0008-3293-1703>, brunardesousa@gmail.com

Alanna Maria da Silva Sousa
Graduada em Psicologia, formada em Gestalt-terapia pelo Instituto Fratelli, bolsista PIBIC no projeto “É da Nossa Escola que Falamos, extensionistas no mesmo projeto, plantonista no Plantão Psicológico do Laboratório de Estudo em Psicoterapia, Fenomenologia e Sociedade”. <https://orcid.org/0000-0002-3720-1418>, alannamariadss@alu.ufc.br

caminhos para a experimentação da vida de uma outra forma.

A investigação de que este escrito faz parte ancorou-se, teoricamente, no campo da Psicologia Social em seus estudos sobre juventudes, violências, territorialidades, arte e resistências, a partir de perspectivas epistemológicas que tensionam as formas de dominação contemporâneas, a atualização das tramas coloniais e os seus efeitos psicossociais, sobretudo na vida de juventudes e nas margens urbanas. Em aliança aos estudos pós-estruturalistas com perspectivas epistemológicas contracoloniais e descolonizadoras do saber, junto à lente atenta e sensível da interseccionalidade, realizou-se uma pesquisa-inter(in)venção com estudantes bolsistas e voluntários do Programa de Iniciação Científica do Ensino Médio do CNPq (PIBIC-EM) em uma escola pública de ensino médio, localizada no Grande Bom Jardim (GBJ), região periférica de Fortaleza/CE.

Por habitar-mos esse território com as nossas construções e parcerias a partir de contatos realizados, desde 2018, por dois grupos¹ de pesquisa e extensão do curso de Psicologia da universidade a que nossa pesquisa é vinculada, esta surge como fluxo de uma composição já existente com coletivos da comunidade, construindo-se, assim, numa anterioridade que já habitava em nós enquanto pesquisadoras/es. Na perspectiva de destituir saberes hegemônicos de produção de conhecimento e potencializar os movimentos que já acontecem há anos, permanecemos em diálogo com os grupos de luta, os coletivos e as escolas da região. A aposta desses grupos da universidade é de tensionar e produzir, por meio da arte, da cultura da discussão, práticas coletivas de insurgência e criação de vida.

Essa experiência infla o peito nas inspirações de Conceição Evaristo (2020), com a *Escrevivência*, que parte da

escrita de mulheres negras como ponto central para a criação que transborda os preditos sobre os corpos que se encontram nessa teia. Com um engajamento antirracista e descolonial, que denuncia a condição feminina e afrodiaspórica, ela propõe uma experimentação da escrita que nasce da vida, das lembranças e das experiências entrelaçadas à ficção. Entendemos, nesse sentido, a *escrevivência* como uma possibilidade de fazer pesquisa com arte, à medida que ela surge como instrumento que confronta as amarras de dominação sistemáticas orientadas por um outro senso ético-estético-político.

A possibilidade de transgressão e ruptura da lógica colonial pulsa nessa construção, pois *escrever* é, nesse fluxo, dar vez “às versões mínimas, fragmentárias de vidas comuns, nem heroicas nem exemplares, de personagens em cujos percursos se conjugam situações advindas de sua condição social, racial e gênero” (Evaristo, 2017, p. 187). A *escrevivência* ganha vida não só nos escritos produzidos nos diários-escrevíveis, que serão peças centrais no entorno dessa narrativa, mas também nas histórias contadas nos corpos, nas peles, nos sonhos, nas crenças, nos sorrisos e nos arrepios que atravessaram esta pesquisa-contágio e que versam sobre as questões de gênero na vida escolar.

Essa formulação de um diário de campo que se inspira nas *escrevivências* e, assim, se torna um diário-escrevível foi uma criação germinada no chão desta pesquisa. Segundo Conceição Evaristo (2020, p. 11),

[...] *escrevivência*, em sua concepção inicial, se realiza como um ato de escrita das mulheres negras, como uma ação que pretende borrar, desfazer uma imagem do passado, em que o corpo-voz de mulheres negras escravizadas tinha sua potência de emissão também sob o controle dos escravocratas, homens, mulheres e até crianças.

[1] Refiro-me à nossa escola, vinculada à Pró-reitoria de extensão; e Artes Insurgentes, vinculado à Pró-Reitoria de Arte e Cultura da Universidade Federal do Ceará (UFC).

Os diários-escrevíveis implicam numa narrativização contaminada pelas experiências marginalizadas, denunciam as tramas necropolíticas de extermínio aos nossos corpos, estruturadas por uma lógica de precarização da vida, e trazem a possibilidade da escrita COM juventudes negras dissidentes de gênero e sexualidade sobre suas experiências em uma escola pública na periferia de Fortaleza. Desse modo, as/os autoras/es dos diários-escrevíveis eram de algum modo pessoas marcadas por processos de marginalização que encontraram nos diários-escrevíveis possibilidade de elaboração e implicação de suas condições. Além disso, a escrevivência se transmuta em seu potencial enunciativo de resistência e reivindicação política, urrando sob silêncios e conveniências que invisibilizam segmentos que têm, em si, atravessamentos de marcadores identitários, dentro e fora do contexto escolar.

Trata-se de ver a potência nas conexões, na arte, nas chamadas de luta e mobilização política em um território à margem do centro de uma grande cidade, na educação e produção de saber que tem como base os saberes culturais negros. É importante destacar que o encontro entre escrevivência e universidade é perpassado por limites e possibilidades. Esta pesquisa é forjada apostando em uma dessas possibilidades, mas atenta para não ter práticas extrativistas de uma ferramenta ancestral de luta e de resistência que se fundamenta em epistemologias e vivências negras. Desse modo, há linhas, palavras, frases, letras, espaço, tempo, acontecimento, narrativa, que a academia nunca acessará, pois a escrevivência não foi feita na/da/para a academia. Nesse sentido, inspiramo-nos na escrevivência, com muito cuidado, atenção e reverência. A pesquisa forjada aqui não é voltada para a apropriação, para a mercantilização, mas para o compartilhamento.

É o saber compartilhado (Santos, 2018).

A atitude po(ética) desta pesquisa reside, logo, na tentativa de respeitar as vozes que escutamos ou lemos e honrar as trajetórias das que aqui nos confiam suas histórias e escritos. É nosso interesse contribuir com as forças que se erguem contra as históricas formas de opressão e violência que sofrem os corpos dissidentes e negros, bem como, coletivamente, construir espaços de criatividade e potência, em ressonância às já existentes expressões de resistências experimentadas por esses corpos. Desse modo, pretendemos contribuir para os estudos sobre artes e psicologia social, pensando o uso da escrevivência através de metodologias inter(in)ventivas e participativas na construção da pesquisa decolonial com juventudes.

O entre Pesquisa-inter(in)venção e Pesquisar COM

A presente investigação foi orientada pela perspectiva da pesquisa-inter(in)venção aliada ao Pesquisar COM. Tal perspectiva se encontra no âmbito das pesquisas participativas em Psicologia Social, e essa reescritura, de invenção ao invés de intervenção, vem para marcar o caráter inventivo da pesquisa, tanto por se aliar com a arte com o seu potencial criativo, quanto pela prática micropolítica de invenção de mundos outros. Ao contrário de uma lógica de extorsão de dados, apostamos em um agenciamento entre pesquisador e pesquisado que perfura esses limites e inventa um modo de pesquisar, sustentando um viés crítico à construção de conhecimento hegemônico e valorizando as (im) possibilidades dos comos (Costa; Barros, 2020).

Neste trabalho, os sujeitos da pesquisa encontram-se na posição de copesquisadoras do seu microcosmo escolar. Desse modo, inspiradas nas pistas de Moraes (2014), estamos propondo

um pesquisar COM, que entende o outro como um sujeito agente da pesquisa e não como objeto passivo de nossas ações, de forma que os desvios da investigação são tomados como analisadores importantes e podem anunciar novas e interessantes versões de mundo; assim, por entender que pesquisar e intervir são inseparáveis, não pretendemos representar, mas fazer do próprio ato de pesquisa uma ação de produzir o campo, ou seja, pesquisar, aqui, “é performar certos mundos, é delinear fronteiras, fazer movê-las, alargá-las e problematizá-las” (Moraes, 2014, p. 132). O pesquisar COM nos auxilia na produção de um comum, pensando no fazer pesquisa como uma composição que acontece em conjunto, uma mobilização do poder coletivo heterogêneo de narrativas que, embora em muito se diferenciem, se potencializam com o que é comum.

Território da pesquisa

Esta pesquisa aconteceu em uma escola pública de Ensino Médio localizada na região do GBJ, situada à periferia de Fortaleza/CE, que aglutina cinco bairros: Bom Jardim, Siqueira, Canindezinho, Granja Lisboa e Granja Portugal. Ao mesmo tempo que o GBJ é uma região de significativo extermínio das juventudes negras e violência policial, é também um lugar que possui diversos equipamentos culturais e organizações sociais, bem como é palco e moradia para diversos artistas e coletivos juvenis. Desse modo, o GBJ tem um histórico de organização e resistência que é exemplo para a cidade.

Ao mesmo tempo que há um território marcado pela pobreza, criminalização, desigualdade, dentre outras opressões e violências impostas, há, também, lá um palco de sujeitos, habitantes de um território vivo, de onde diversas linguagens

artísticas emergem. Partimos do entendimento de territorialidades periféricas como localizações geopolíticas marginalizadas que produzem narrativas contra-hegemônicas coletivas e polifônicas (Takeiti; Vicentin, 2019). Acenamos para as po(éticas) e os saberes localizados que acontecem às margens produzindo fissuras e rasgos nas identidades estereotipadas normalmente conferidas à periferia.

Sujeitos da pesquisa: Grupo de pesquisadoras/es

Ao longo de um ano de investigação, compuseram o grupo de pesquisadoras/es oito pessoas: uma mestranda em Psicologia, mulher negra e bissexual; três estudantes da graduação em Psicologia, todas bissexuais, sendo destas duas brancas e uma negra; e quatro secundaristas, dois destes bolsistas PIBIC-EM. Dentre os pesquisadores secundaristas, encontrava-se um homem negro gay, duas mulheres negras, uma lésbica e outra bissexual, e uma mulher branca lésbica. As/os participantes tinham idade entre 15 a 24 anos. Todas nós tínhamos nossas singularidades e especificidades, vínhamos de e ocupávamos lugares diferentes, mas, de alguma forma, éramos jovens marcadas pelas estruturas de poder, fosse de gênero, fosse de sexualidade, fosse de raça, pois, em maioria, nos autodeclarámos enquanto negras/os, mulheres cis e pertencentes à comunidade LGBTQIAPN+. Destacamos que as pesquisadoras-universitárias são as mesmas que produzem este artigo.

Ferramentas metodológicas

A ferramenta metodológica que optamos por centralizar neste relato foi a análise dos diários-escreviventes produzidos ao longo desta pesquisa. Estes, tal qual Medrado *et al.* (2014)

apontam, funcionaram como elaboração e atuação do/para/ com o campo, dessa forma, à medida que dialogamos com esse diário, construímos relatos, dúvidas, impressões e, assim, fomos produzindo a pesquisa. A partir de Conceição Evaristo (2016), os diários de campo se tornaram diários-escrevíveis e ultrapassaram um registro de pesquisa, tornando-se um registro das entranhas de um grupo de pesquisadoras/es, um registro da vida. Essas materialidades foram produzidas logo no início dos encontros do grupo e foram construídas à mão, costuradas, coladas, recortadas, levando consigo um pouco de cada pesquisador e da intersecção de estar nesta empreitada, fazendo pesquisa COM. Cada participante do grupo tinha o seu diário-escrevível, de modo que os encontros de pesquisa sempre eram iniciados com uma abordagem do que havia sido colocado durante a semana nessas materialidades. Assim, diante do que se pensava sobre o fazer pesquisa e do que se afetava pela própria condição de existir em um corpo que destoa, os diários traziam muito e se colocavam em ato naquele espaço.

Análise de dados e questões éticas

A análise de dados se deu a partir da Análise Cartográfica operada sob um viés interseccional. Isto significa deixar aparecer as diversas vozes que compõem o fenômeno a partir do acompanhamento de processos e fluxos presentes no campo. Ademais, essa perspectiva possibilita tomar a realidade como algo mutável, e, nesse sentido, fora de uma perspectiva representacional (Barros; Barros, 2013). Apostamos em uma análise implicada também pela interseccionalidade, considerando-a como a “conceituação do problema que busca capturar as consequências estruturais e dinâmicas da interação entre dois ou mais eixos da subordinação” (Crenshaw, 2002, p. 177), sendo

entendida como uma estratégia e uma atitude de análise.

A viabilidade da execução dos procedimentos metodológicos desta pesquisa se insere no desenvolvimento da pesquisa guarda-chuva intitulada “Cartografia de práticas culturais periféricas do cotidiano de coletivos juvenis na cidade de Fortaleza”, submetida – e aprovada – ao Comitê de Ética em Pesquisa com Seres Humanos da universidade em que essa pesquisa se dá, com registro do CAAE: 38817520.2.0000.5054 e Parecer nº 4.470.814. Neste artigo, optamos por centralizar nossas análises e discussões no primeiro dia da formação do grupo de pesquisadoras/es, o dia da feitura dos diários-escrevíveis. Logo, traremos para o *corpus* de análise as capas e contracapas construídas, costuradas, pintadas e coladas neste dia, pois apostamos que estas já demarcam as potencialidades que objetivamos neste artigo.

Diários-escrevíveis:

A criação e escrita daquilo que fala de nós

Essa pesquisa é tecida com a costura, com a linha e a perfuração, tanto na produção física de nossos diários-escrevíveis, quanto nos movimentos e caminhos tomados com nossos corpos, nos encontros com rígidas superfícies e também nas difíceis vias encontradas na experiência de viver. Somos agulha pulsante no mundo, irrompendo, com linhas contrastadas, muros de concreto pensados para nos conter. Evaristo (2017) coloca a escrita como uma maneira de sangrar, muito e muito. A utilização de diários-escrevíveis como ferramenta trouxe, nesse sentido, aspectos de implicação sensíveis e corpóreos das/dos pesquisadoras/es com o campo estudado e ampliou as possibilidades de registro, linguagem e afetação, influenciando numa lógica que traz, através da escrevivência, escancarada nessas materialidades



Figura 1. Diário-escrevíveis. Fonte: Arquivo dos autores.

e nas pessoas que compõem esse momento, um processo de enunciação de si, do outro e do que atravessa essa relação, de maneira vibrátil e sensível.

Quando imaginamos o diário de campo de nossa pesquisa, não queríamos um registro que não dissesse de nosso contato com a arte. Ao contrário desejávamos uma materialidade que carregasse, desde o seu cerne, nossos aviamentos, nossas visões, nossos caminhos. A ideia surgiu em uma reunião de planejamento nessa tentativa de transbordar as afetações com mãos e rabiscos, para além de registros duros acerca do campo em que se propunha expressar os acontecimentos sobre questões de gênero no território escolar.

A escrevivência emergiu nesse momento, quando perfuramos cada espaço, quando quebramos palavras e montamos novas letras, desarmônicas, agenciadas pelo desejo de compor com o diferente. Na sobreposição entre colas, contágios, lágrimas e sorrisos, surge um novo, uma invenção que diz de cada um que compõe essa pesquisa. Para Borges (2020), a escrevivência é um princípio conceitual-metodológico que pode suportar as narrativas dos excluídos, à medida que considera as várias matrizes de linguagem para tecer memória e construir história, enquanto ferramenta, morada e instituinte do humano. Assim, construímos de forma artesanal os nossos diários-escrevíveis para podermos falar de nós, para dizermos, por meio da arte e da nossa sensibilidade incrustada no ato, que era possível tecer não só um diário, mas um caminho para o corpo marginalizado que é de potência e vida. Na pesquisa sobre gênero e cotidiano escolar que estava se iniciando COM o PIBIC-EM, apostamos na centralidade dos diários-escrevíveis como narrativa da pesquisa.

Da mesma forma que a linha, o corpóreo irrompe superfícies

lisas, colore com linhas e recortes diversos de si, dos desejos e das angústias, um mundo que não é pensado para nós, mas que, com cola, liga, ruma, pode pisar duro com a delicadeza da arte,

O primeiro encontro do PIBIC-EM se dividiu em três momentos. Primeiro discutimos um pouco sobre o que era um diário de campo, desde o uso que fazíamos durante nossas infâncias e do diário como um lugar de escrita segura. Como também levamos recortes de artigos que abordassem nossa perspectiva do diário de campo como ferramenta para nossas pesquisas. Falamos também sobre aspectos históricos e sobre nossas experiências anteriores com esse uso. Depois, partimos para a “mão na massa”. Esse momento durou horas, poderíamos passar o dia todo ali, pegando as revistas, cortando, colando, desenhando, pintando. Fomos passando as folhas das revistas e algumas notícias chamavam atenção, algumas reportagens sobre feminismos, outras sobre *serial killers*, e fomos mexendo e partilhando o que havíamos colocado (Diário-escrevinte, 26/09/2022, Mayara).

afirmando que a vida também é cabível para nossos corpos. Produzir esses diários com a ética da escrevivência diz de um desejo de experimentar a vida de modo mais sensível e, também, disruptivo, pois a “escrevivência, antes de qualquer domínio, é interrogação. É uma busca por se inserir no mundo com as nossas histórias, com as nossas vidas, que o mundo desconsidera” (Evaristo, 2020, p. 35). Esse processo de narrativa é mais do que uma experimentação com a estética na própria materialidade, sendo, sobretudo, uma invenção da vida. Uma vida que é possível, que, por muito, foi negada e que carece de ser escrita de outros modos, agenciando percepções e afetações que mobilizam cada um de nós, nossos corpos, suas diferenças, e cada potência encontrada nesse entremeio, insurgindo frente aos vetores de força mortificantes, centralizadores e excludentes que



Figura 2. Diário-escrevinte de Mayara. Fonte: Arquivo dos autores.

querem nos apagar.

Na parte de cima dessa capa do diário-escrevinte (Figura 2), há recortes de uma revista de uma comunidade, uma quebrada, um morro, uma periferia, a qual muito se assemelha visualmente com o GBJ, com suas casas sem reboco e com os tijolos à mostra, caixas d'água aparentes, árvores e duas mulheres negras. Fazer pesquisa à margem conflui com a escrevivência de Conceição Evaristo (2020) cujos escritos surgem a partir da experiência pessoal e da investigação de seu entorno, com um profundo incômodo e revolta diante das opressões que permeiam o cotidiano. Nesta experiência, defendemos, sim, uma arte que vê potência inventiva nessa margem, numa perspectiva que não só visualiza um processo de marginalização produzido pelo Estado em dado território, mas

também que encontra proficuidade nas teias de vida contracentro referenciadas, que ativamente são pensadas e construídas na favela. Esse uso “faz com que fissuras sejam produzidas na lógica, tornada dominante, de uma periferia que deve ficar no lugar onde está” (Lacaz, Lima; Heckert, 2015, p. 64).

Pensando na arte em seu potencial descolonizador, na contracapa, Mayara coloca a imagem do mapa-múndi de ponta-cabeça, subvertendo essa lógica norte-sul, essa diferença colonial que está para além de geográfica, que é baseada na desumanização, subjugação e hierarquização racial, geográfica, cultural, subjetiva, política, etc., que instaura o colonialismo como um sistema de dominação e exploração material e simbólica, e a colonialidade como a perpetuação desse sistema mesmo após o suposto fim das



Figura 3. Diário-escrevinte de Isaac. Fonte: Arquivo dos autores.

ocupações coloniais (Ballestrin, 2013).

“Não, eu falo na próxima” (Fala transcrita, 26/09/2023, Isaac). Quando chegou o momento de Isaac, bolsista PIBIC-EM, explicar o que havia colocado como capa e contracapa de seu diário-escrevinte, ele preferiu não fazê-lo. Essa próxima nunca aconteceu, não voltamos a perguntar o porquê de ele haver colocado “FOGO NOS RACISTA” (Figura 3). Hoje acreditamos que essa colocação não precisa de um porquê. Curioso pensar que, na primeira expressão da escrevivência numa pesquisa sobre gênero ele tenha colocado essa frase, reiterando, mais uma vez, que pesquisar sobre gênero não pode ser só sobre gênero, pois que precisa, inevitavelmente, interseccionar-se com raça. Escrever “fogo nos racista” denota as implicações que a experiência de ser um jovem estudante negro produz: parecia ser um grito de algo que precisava sair.

Fanon (2005) afirma que a descolonização é um projeto de desordem total, uma vez que tem como horizonte radical a destruição de todos os regimes, de estruturas de poder instauradas pela colonização. Não se trata de encontrar um consenso, ajustar o mundo e conformar a diferença colonial num arranjo pacífico. A situação colonial não permite conciliação, porque é sempre assimétrica; ela se funda na violência do colonizador contra as gentes colonizadas e se sustenta no estabelecimento e na manutenção de uma hierarquia fundamental perante a qual o colonizado pode apenas existir aquém do colonizador. Não há negociação ou reforma possível, portanto. A única possibilidade, somente, é a revolução, o fim deste mundo que conhecemos (Mombaça, 2021). Este mundo, forjado e sustentado em uma ética racista, cisheterossexual, patriarcal e moderna/colonial, nunca nos foi suficiente, nele nunca coubemos. E a destruição deste

mundo começa com a imaginação.

Outro diário que trouxe essa aposta na revolução/imaginação foi o de Marta (Figura 4):



Figura 4. Diário-escrevinte de Marta. Fonte: Arquivo dos autores.

Eu coloquei a revolução com arte, porque é como eu acredito como ferramenta, como forma de subjetivação, é a minha forma (...) Ai eu coloquei essa frase que eu achei legal (A juventude configura um universo social descontínuo e em constante transformação) e coloquei que é por deslize, por que é pela diferença, pelo erro, eu acredito muito nisso, que é isso aí que vai produzir alguma coisa outra que fuja ao normativo, ai botei aqui atrás um mapa de desequilíbrio, por que na mesma ideia é pelo desequilíbrio, pela oposição que a gente faz alguma coisa diferente, aí botei um céu, fiz um negócio meio rizomático (Fala transcrita, 26/09/2023, Marta).

“Se o ato de ler oferece a apreensão do mundo, o de escrever ultrapassa os limites de uma percepção da vida. Escrever pressupõe

um dinamismo próprio do sujeito da escrita, proporcionando-lhe a sua autoinscrição no interior do mundo” (Evaristo, 2020, p. 53). E é nesse sentido, pela escrita arraigada de si, experimentada aqui por meio dos diários-escrevintes, que se produzem, também, modos de resistir e de (re)existir. Há o surgimento de uma via possível para a quebra, produzindo rachaduras e destacando os tantos nós que compõem redes estratificadas de morte e precarização evidenciadas na atualidade. Em outros termos, é a partir dessas encruzadas que linhas que fogem ao estabelecido saltam neste diagrama, rompendo com lógicas hegemônicas e coloniais que ditam discursos sobre corpos e histórias, há anos, na estruturação de uma sociedade capitalista, violenta e excludente com tudo aquilo que foge ao centro, à norma.

Ai eu tentei grifar o COM, por que é o que a gente tá fazendo nessa pesquisa, no encontro né? (...) e coloquei aqui eu quero fazer parte disso, porque é pelo desequilíbrio e pelo encontro que a gente tá tendo aqui, que eu quero fazer parte (Fala transcrita, 26/09/2023, Marta).

Nossa pesquisaCOM se faz no encontro, entendendo-se como um processo que dilui as dicotomias pesquisador/objeto e ativo/passivo no processo de investigação.



Figura 5. Diário-escrevinte de Bruna. Fonte: Arquivo dos autores.

Bom nessa capa, primeiro eu tava procurando frases ou palavras que despertassem alguma coisa em relação à pesquisa aí eu vi esse (conectar para não morrer) e quando eu vi, pronto, esse é o título do meu diário, por que é isso né, é essa união e seguir firmes na luta por que individualmente não chegamos em lugar nenhum, e coloquei “vamos nos levantar, romper”. (Fala transcrita, 26/09/2023, Bruna).

Bruna aborda este fazer COM, mas principalmente aborda um lutar COM (Figura 5). A noção de aliança, que parte de Judith Butler (2018), é entendida enquanto uma política de habitação no mundo, em que diferentes grupos e corpos precarizados, unidos no espaço público e no compartilhamento de vidas vividas, mesmo quando não reconhecidas assim, são uma chave analítica na produção de um comum. Trata-se de pensar a pesquisa articulada ao conceito de aliançamento de Butler (2018), segundo o qual a condição precária a que populações (alvos) estão submetidas deve ser um comum revolucionário. Desse modo, acreditamos no encontro que se faz na composição, uma mobilização do poder coletivo heterogêneo de narrativas que, conquanto em muito se diferenciem, se potencializam com o que é comum: a produção de alianças coletivas para o enfrentamento de contextos de opressão que minam a produção de resistências.

Segundo Conceição Evaristo (2020, p. 11):

Se ontem nem a voz pertencia às mulheres escravizadas, hoje a letra, a escrita, nos pertencem também. Pertencem, pois nos apropriamos desses signos gráficos, do valor da escrita, sem esquecer a pujança da oralidade de nossas e de nossos ancestrais. Potência de voz, de criação, de engenhosidade que a casa-grande soube escravizar para o deleite de seus filhos. E se a voz de nossas ancestrais tinha rumos e funções demarcadas pela casa-grande, a nossa escrita não.

Desse modo, Conceição também agencia uma mobilização política que é coletiva – ao narrar sobre as escrevivências, ela utiliza a primeira pessoa do plural: nós.



Figura 6. Diário-escrevente de Malakai. Fonte: Arquivo dos autores.

“Bom, eu não fiz algo assim pensado, só fui colando o que eu achei interessante, que foi a arte da psicologia, alguma coisa assim, eu só fui colando mesmo e botei uma frase e foi isso” (Fala transcrita, 26/09/2023, Malakai, bolsista PIBIC-EM) (Figura 6). A produção dos diários-escrevintes foi um convite, um convite à experimentação com a arte. Na abertura à experimentação, a arte faz conexão com muitas origens e destinos possíveis, sendo instrumento pulsátil de afetação e insurgência. Produz-se, com a arte, um sabor de existir que não se repete, que amplifica os caminhos de experimentação com a vida, com as narrativas e com os sujeitos e seus modos, e que é central na experiência de apropriação e invenção

construída ao longo dessa imersão.

Poder escrever, desenhar, costurar, colar e irromper planos materializa-se na figura do diário-escreviente, mas expande-se para além do que é de papel. Evaristo (2020) traz sobre isto que:

[...] a escrita nasceu para mim como procura de entendimento da vida. Eu não tinha nenhum domínio sobre o mundo, muito menos sobre o mundo material. Por não ter nada, a escrita me surge como necessidade de ter alguma coisa, algum bem. E surge da minha experiência pessoal. Surge na investigação do entorno, sem ter resposta alguma. Da investigação de vidas muito próximas à minha. Escrevivência nunca foi uma mera ação contemplativa, mas um profundo incômodo com o estado das coisas. É uma escrita que tem, sim, a observação e a absorção da vida, da existência. (2020, p. 34)

Experimentar através da arte, por meio da escrevivência, abre espaço para expandir o sabor de se viver de outras formas, com uma força de disrupção muito potente em um contexto necropolítico de extermínio a vidas que, para o Estado, são cada dia mais categorizadas em um *status* de mais ou menos valorosas. Para Mbembe (2018), a máxima soberania do Estado reside no poder de definir a vida ou a morte de corpos a partir dessa lógica, que, por meio do poder, reconfigura as relações sociais da contemporaneidade. Engajar-se em um processo artístico é colocar-se diante da possibilidade de inventar e criar. Nesta pesquisa, fizemos com a artes, apostando na experimentação.

Considerações Finais

Os diários-escrevientes fortaleceram a pesquisa e nos permitiram experimentar uma linguagem que ia para além da grafia. Estes diários não continham somente palavras, mas também desenhos, rabiscos, pinturas, imagens, costuras, colagens, diversas materialidades artísticas que se (entre) cruzam e fazem do dizer um caminho de muitas perspectivas. Materializar no diário-escreviente a experiência da pesquisa se alinha ao combinado ecoado por Conceição Evaristo (2017) no seu conto, no livro Olhos d'água, em que eles combinaram de nos matar, e a gente combinamos de não morrer, pois rompemos com uma simples descrição ou um relato de acontecimentos da investigação e produzimos vida, tornando-o ator/atuante que permite a conjugação de fluxos de agenciamentos coletivos muito importantes num processo inventivo de produção.

Tecer as linhas do papel foi um movimento concreto, físico e corporal da escrevivência. Na linha que saltava entre pontos, nos rasgos de papel, no caminho que foge à própria expectativa da perfeição, destruimos um roteiro. Experimentamos contar uma nova história, tecer uma nova vida, reivindicando, assim, a narrativa que gostaríamos de enunciar nesse processo. Complexificando os saberes e as práticas no campo da Psicologia, essa experiência conta sobre as apostas feitas ao longo de percursos, durante a academia, que resultaram em produção de conhecimento, cuidado e invenção de vida. Apostas que viram, na criação, na diferença e na produção contracentro referenciada, modos de produzir em conjunto múltiplas formas de insurgência frente às mortificações sistêmicas. Essas apostas surgem de um saber que questiona suas bases e vê potência na invenção que a arte, enquanto campo, enquanto ética e enquanto dispositivo, pode possibilitar.

REFERÊNCIAS

BALLESTRIN, L. América Latina e o giro decolonial. **Revista Brasileira De Ciência Política**, v. 11, p. 89–117, 2013.

BARROS, L. M. R. de; BARROS, M. E. B. de. O problema da análise em pesquisa cartográfica. **Fractal**, Rev. Psicol, Rio de Janeiro, 25(2), 373-390. 2013.

BORGES, R. A Escrivivência e seus subtextos. *In*: DUARTE, C. L.; NUNES, I.R. (Orgs.). **Escrivivência em Conceição Evaristo**: armazenamento e circulação dos saberes silenciados, 1ª edição, Rio de Janeiro: Mina Comunicação e Arte, 2020, p. 183-204.

BUTLER, J. **Problemas de gênero**: feminismo e subversão da identidade. 16ª ed. Civilização Brasileira: Rio de Janeiro, 2018.

COSTA, E. A. G. DE. A.; BARROS, J. P. P. Intergeracionalidades em análise: (re)composições ético-estético-políticas em pesquisas-inter(in)venções com crianças e adultos. **Revista Desidades**. número 28. 2020.

CRENSHAW, K. Documento para o encontro de especialistas em aspectos da discriminação racial relativos ao gênero. **Revista Estudos Feministas**, Florianópolis, v. 10, n. 1, p. 171-188, 2002.

EVARISTO, C. A Escrivivência e seus subtextos. *In*: DUARTE, C. L.; NUNES, I.R. (Orgs.). **Escrivivência - a escrita de nós**: reflexões sobre a obra de Conceição Evaristo, 1ª edição, Rio de Janeiro: Mina Comunicação e Arte, 2020, p. 26-47.

EVARISTO, C. **Becos da Memória**. 200p. Rio de Janeiro: Pallas, 2017.

EVARISTO, C. **Histórias de leves enganos e parencças**. Rio de Janeiro: Malê, 2016

EVARISTO, C. **Olhos d’água**. Rio de Janeiro: Pallas, 2017.

FANON, F. **Os condenados da terra**. Editora UJFJF: Juiz de Fora, 2005.

LACAZ, A. S.; LIMA, S. M.; HECKERT, A. L. C. JUVENTUDES PERIFÉRICAS: ARTE E RESISTÊNCIAS NO CONTEMPORÂNEO. **Psicologia & Sociedade**, v. 27, n. 1, p. 58–67, jan. 2015.

MBEMBE, A. **Necropolítica**: biopoder, soberania, estado de exceção, política da morte. Tradução de Renata Santini. São Paulo: N-1 edições, 2018.

MEDRADO, B., SPINK, M. J., MÉLLO, R. P. Diários como atuantes em nossas pesquisas: narrativas ficcionais implicadas. *In*: SPINK, M. J. P.; BRIGAGÃO, J. I. M.;

NASCIMENTO, V. L. V.; CORDEIRO, M. P. (orgs.). **A produção de informação na pesquisa social**: compartilhando ferramentas. Rio de Janeiro: Centro Edelstein de Pesquisas Sociais, p. 274-294, 2014.

MOMBAÇA, J. **Não vão nos matar agora**. Cobogó: Rio de Janeiro, 2021.

MORAES, M. Do pesquisarCOM ou de Tecer e Destecer fronteiras. **In**: Bernardes, A.; Tavares, G. & Moraes, M. **Cartas para pensar**: políticas de pesquisa em psicologia. Vitória: EDUFES. 2014.

SANTOS, A. B. **Somos da terra**. Piseagrama, Belo Horizonte, n. 12. 2018.

TAKEITI, B. A.; VICENTIN, M. C. G. Juventude(s) periférica(s) e subjetivações: narrativas de (re)existência juvenil em territórios culturais. **Fractal**: Revista de Psicologia, v. 31, n. esp. 2019.

edição 22 • junho de 2024

Mayara Ruth Nishiyama Soares, Luciana Lobo Miranda, Marta Clarice Nascimento Oliveira, Bruna Ribeiro de Sousa, Alanna Maria da Silva Sousa

Artigo recebido em 26 mar. 2024 e aprovado em 18 jun. 2024

Vitória Luara da Silva
Mestranda em Educação
pela Universidade
Federal do Rio Grande
do Sul (UFRGS) na
linha: Aprendizagem
e Ensino e bolsista
CNPq. Especialista
em Psicopedagogia
Institucional pela
Universidade Cruzeiro
do Sul (UNICSUL) e em
Pedagogia Empresarial
pela Uninter. Possui
graduação em Dança:
Licenciatura pela
Universidade Estadual
do Rio Grande do Sul
(UERGS) e em Pedagogia
pela Unicesumar. Atua
como professora de
arte na Secretaria de
Educação de Montenegro/
RS. <https://orcid.org/0009-0002-8475-9497>, silvavitorialuara@gmail.com

Rodrigo Lages e Silva
Doutor em Psicologia:
estudos da subjetividade
pela Universidade
Federal Fluminense (UFF),
com período de estudos
na Universitat Rovira
y Virgili, Tarragona/ES,
doutorado-sanduiche.
Mestre em Psicologia
Social e Institucional
pela Universidade
Federal do Rio Grande
do Sul (UFRGS) e
graduado em Psicologia
pela UNISINOS. Foi

Dança e cansaço: uma composição prática do corpo em movimento

Dance and fatigue: a practical composition of the body in movement

Resumo: Este estudo propõe uma investigação sobre a reinvenção de si através da dança, sob a perspectiva de uma artista-professora-pesquisadora, em resposta aos efeitos do frenesi cotidiano na sociedade contemporânea. Encarnando os efeitos da pandemia de Covid-19 e inspirada no conceito de sociedade do desempenho de Byung-Chul Han (2017), a pesquisa apresentada neste artigo interroga como a dança afronta os efeitos adoecedores da vida contemporânea, especialmente os relacionados à saúde mental. Utilizando uma abordagem autoetnográfica e a/r/tográfica a pesquisa acompanha oito semanas de experimentações em dança, registradas como reflexões em um diário desde a concepção, até a apresentação de uma performance artística em uma sala de aula do Ensino Fundamental. A pesquisa destaca a importância do corpo, do espaço potencial e do impulso criativo como formas de resistência à aceleração cotidiana e propõe uma reflexão sobre a reinvenção de si na sociedade contemporânea através da dança.

Palavras-chave: Dança; Aceleração do cotidiano; Saúde mental; Corpo; Reinvenção de si.

Abstract: This paper intends to investigate the reinvention of the self through dance, from the perspective of an artist-teacher-researcher, in response to the consequences of the acceleration of everyday life in contemporary society. Embodying the effects of the Covid-19 pandemic and inspired by Byung-Chul Han's (2017) propositions on society of performance, the research presented in this article interrogates how dance confronts the sickening effects of contemporary life, especially those related to mental health. Through an autoethnographic and a/r/tographic approach, the research follows eight weeks of experimentation in dance, recorded as reflections in a diary, along the conception of an artistic performance that took place in an elementary school classroom. The research highlights the importance of the body, potential space and creative impulse as forms of resistance to everyday ac-

celeration and proposes a reflection on the reinvention of the self in contemporary society through dance.

Keywords: Dance; Acceleration of everyday life; Mental health; Body; Self-reinvention

Abertura das cortinas

A pandemia de Covid-19 ecoa e deixa vestígios conforme os anos passam. Muito já foi produzido tanto do ponto de vista da ciência médica, da imunologia, da virologia, da farmacologia, da saúde pública, da comunicação, da demografia e mesmo da educação a respeito. Mas parte dos efeitos do isolamento social de 2020 e 2021¹ só serão plenamente ou mesmo parcialmente conhecido quando um tipo de reflexão qualitativa e sustentada em pesquisas em primeira pessoa (Sade, 2010) comecem a ser realizadas acerca do que foi vivido e de suas consequências. Essa pesquisa propõe exercitar-se nessa perspectiva, com ênfase nos agravos à saúde mental de jovens, tais como são a maioria dos estudantes da escola básica e como também é a primeira autora desse artigo.

Do ponto de vista do que já foi pesquisado, sabemos a partir de estudos como *A Saúde Do Adolescente em Tempos da COVID-19: scoping review* (Oliveira, Wanderlei et al. 2020), alguns dos impactos da pandemia na vida de jovens. Para os autores, houve um aumento da fragilidade e da mudança comportamental decorrentes do isolamento social. Também se sabe que a gravidade dessas alterações à saúde mental, deveu-se “ao aumento do estresse referente às características da própria pandemia, à diminuição da mobilidade, à desaceleração econômica e ao fechamento das escolas”. A vida da população mais jovem foi afetada, e vimos as pessoas “mais ansiosas, com humor deprimido” e que “podem adotar comportamentos extremos

professor visitante com
financiamento CAPES-PRINT
na Universidade Autônoma de
Barcelona, no Programa de Pós-
Graduação Sociedade e Mundo
Contemporâneo. É professor
do Departamento de Estudos
Básicos da Universidade (DEBAS)
Federal do Rio Grande do Sul
(UFRGS) e do Programa de
Pós-graduação em Educação na
linha Aprendizagem e Ensino.
É coordenador do grupo de
pesquisa INOMINAAR - Estudos
sobre aprendizagem INventiva,
saberes NÔmades, devires
MInoritários, cognição eNAtiva
e ARtesanias docentes. <http://orcid.org/0000-0002-6948-2824>, lagesesilva@gmail.com

[1] Trata-se de uma aproximação, pois nem todo mundo ficou isolado ao mesmo tempo, ou nem por todo esse período, sendo que em alguns países houve momentos de abertura e de confinamento que

Vitória Luara da Silva
Mestranda em Educação
pela Universidade
Federal do Rio Grande
do Sul (UFRGS) na
linha: Aprendizagem
e Ensino e bolsista
CNPq. Especialista
em Psicopedagogia
Institucional pela
Universidade Cruzeiro
do Sul (UNICSUL) e em
Pedagogia Empresarial
pela Uninter. Possui
graduação em Dança:
Licenciatura pela
Universidade Estadual
do Rio Grande do Sul
(UERGS) e em Pedagogia
pela Unicesumar. Atua
como professora de
arte na Secretaria de
Educação de Montenegro/
RS. <https://orcid.org/0009-0002-8475-9497>, silvavitorialuara@gmail.com

Rodrigo Lages e Silva
Doutor em Psicologia:
estudos da subjetividade
pela Universidade
Federal Fluminense (UFF),
com período de estudos
na Universitat Rovira
y Virgili, Tarragona/ES,
doutorado-sanduiche.
Mestre em Psicologia
Social e Institucional
pela Universidade
Federal do Rio Grande
do Sul (UFRGS) e
graduado em Psicologia
pela UNISINOS. Foi

Dança e cansaço: uma composição prática do corpo em movimento

Dance and fatigue: a practical composition of the body in movement

Resumo: Este estudo propõe uma investigação sobre a reinvenção de si através da dança, sob a perspectiva de uma artista-professora-pesquisadora, em resposta aos efeitos do frenesi cotidiano na sociedade contemporânea. Encarnando os efeitos da pandemia de Covid-19 e inspirada no conceito de sociedade do desempenho de Byung-Chul Han (2017), a pesquisa apresentada neste artigo interroga como a dança afronta os efeitos adoeecedores da vida contemporânea, especialmente os relacionados à saúde mental. Utilizando uma abordagem autoetnográfica e a/r/tográfica a pesquisa acompanha oito semanas de experimentações em dança, registradas como reflexões em um diário desde a concepção, até a apresentação de uma performance artística em uma sala de aula do Ensino Fundamental. A pesquisa destaca a importância do corpo, do espaço potencial e do impulso criativo como formas de resistência à aceleração cotidiana e propõe uma reflexão sobre a reinvenção de si na sociedade contemporânea através da dança.

Palavras-chave: Dança; Aceleração do cotidiano; Saúde mental; Corpo; Reinvenção de si.

Abstract: This paper intends to investigate the reinvention of the self through dance, from the perspective of an artist-teacher-researcher, in response to the consequences of the acceleration of everyday life in contemporary society. Embodying the effects of the Covid-19 pandemic and inspired by Byung-Chul Han's (2017) propositions on society of performance, the research presented in this article interrogates how dance confronts the sickening effects of contemporary life, especially those related to mental health. Through an autoethnographic and a/r/tographic approach, the research follows eight weeks of experimentation in dance, recorded as reflections in a diary, along the conception of an artistic performance that took place in an elementary school classroom. The research highlights the importance of the body, potential space and creative impulse as forms of resistance to everyday ac-

celeration and proposes a reflection on the reinvention of the self in contemporary society through dance.

Keywords: Dance; Acceleration of everyday life; Mental health; Body; Self-reinvention

Abertura das cortinas

A pandemia de Covid-19 ecoa e deixa vestígios conforme os anos passam. Muito já foi produzido tanto do ponto de vista da ciência médica, da imunologia, da virologia, da farmacologia, da saúde pública, da comunicação, da demografia e mesmo da educação a respeito. Mas parte dos efeitos do isolamento social de 2020 e 2021¹ só serão plenamente ou mesmo parcialmente conhecido quando um tipo de reflexão qualitativa e sustentada em pesquisas em primeira pessoa (Sade, 2010) comecem a ser realizadas acerca do que foi vivido e de suas consequências. Essa pesquisa propõe exercitar-se nessa perspectiva, com ênfase nos agravos à saúde mental de jovens, tais como são a maioria dos estudantes da escola básica e como também é a primeira autora desse artigo.

Do ponto de vista do que já foi pesquisado, sabemos a partir de estudos como *A Saúde Do Adolescente em Tempos da COVID-19: scoping review* (Oliveira, Wanderlei et al. 2020), alguns dos impactos da pandemia na vida de jovens. Para os autores, houve um aumento da fragilidade e da mudança comportamental decorrentes do isolamento social. Também se sabe que a gravidade dessas alterações à saúde mental, deveu-se “ao aumento do estresse referente às características da própria pandemia, à diminuição da mobilidade, à desaceleração econômica e ao fechamento das escolas”. A vida da população mais jovem foi afetada, e vimos as pessoas “mais ansiosas, com humor deprimido” e que “podem adotar comportamentos extremos

professor visitante com
financiamento CAPES-
PRINT na Universidade
Autônoma de Barcelona,
no Programa de Pós-
Graduação Sociedade e
Mundo Contemporâneo.
É professor do
Departamento de Estudos
Básicos da Universidade
(DEBAS) Federal do Rio
Grande do Sul (UFRGS)
e do Programa de Pós-
graduação em Educação
na linha Aprendizagem
e Ensino. É coordenador
do grupo de pesquisa
INOMINAAR - Estudos
sobre aprendizagem
INventiva, saberes
Nômades, devires
Minoritários, cognição
eNAtiva e Artesanias
docentes. <http://orcid.org/0000-0002-6948-2824>, lagesesilva@gmail.com

[1] Trata-se de uma aproximação, pois nem todo mundo ficou isolado ao mesmo tempo, ou nem por todo esse período, sendo que em alguns países houve momentos de abertura e de confinamento que se alternaram.

de risco à saúde, como ideação ou tentativa de suicídio e automutilação” (2020, p. 9).

Frente a um cenário que vê o avanço de uma das “enfermidades fundamentais” (Han, 2017, p. 7) do século XXI e que não é viral ou bacteriológica, mas afetiva ou psicológica, nos interessa pensar como enfrentar o esvaziamento do sentido da vida, ou a produção de uma vida “estúpida”, de acordo com Stiegler (2013), a qual está relacionada a uma aceleração da experiência cotidiana, segundo Hartmut Rosa (2019) e, conseqüentemente, à desmobilização da capacidade de inventar. Para tanto, tomamos a dança como potência sob a perspectiva tríplice de arte-pesquisa-docência. Em diálogo com o ensaísta e filósofo sul-coreano Byung-Chul Han (2017), buscamos pensar a sociedade do desempenho, caracterizada pelo rigor e pela violência, como sobreposta pela positividade, pela motivação e pela alta performance em relação ao *self*. Em prol de resultados extraordinários, os sujeitos se submetem a modos de viver que provocam dor e sofrimento, violentando-se psiquicamente em busca de padrões pré-estabelecidos de alta performance, mesmo quando numa dimensão consciente sustentem uma atitude de pretensa positividade.

Além disso, a pesquisa articula tais reflexões ao espaço escolar, tematizando a dança enquanto componente curricular para a educação básica, com potência para o enfrentamento dos efeitos adoecedores da vida contemporânea que se traduzem na desvitalização do espaço escolar, já modulado pelas configurações disciplinares (Foucault, 2004) da vida moderna. Refletiu-se sobre como a escola na sociedade do desempenho põe o corpo em questão? Sobretudo, como o ensino de dança pode abrir outras perspectivas para a relação corpo-subjetividade? Nesse sentido, a partir das experiências da

primeira autora como professora do componente da dança na escola de Ensino Fundamental, apresentamos uma experiência a/r/tográfica realizada durante uma pesquisa de mestrado que experimentou improvisar e compor com as noções de dança, caos e o reinvenção de si.

Impulsionada pela asfixia vivenciada no processo de reconstrução da vida pós-pandêmica, a artista-pesquisadora-professora acolheu o caminho percorrido de dor e de recuperação e objetivou realizar uma investigação em prática [como] pesquisa, explorando a dança a partir de memórias registradas em diário durante a preparação e a realização de uma performance de dança numa escola pública de Ensino Fundamental.

***Fade in:* subjetividade, espaço potencial, aceleração cotidiana e impulso criativo**

Uma aposta que acompanhou essa pesquisa é de que a dança pode ser potente para a reinvenção de si e para o enfrentamento de uma aceleração da vida cotidiana que tem efeitos adoecedores. Nesse sentido, pensou-se na relação entre subjetividade, o espaço potencial, a aceleração do cotidiano e o impulso criativo.

Guattari (2012) pensa a subjetividade como um fenômeno complexo, que coloca em “agenciamento maquínico”, isto é, em conexão e interrupções de fluxo, os campos sociais, econômicos, estéticos, políticos, biológicos, inconscientes, entre outros. A subjetividade seria um fenômeno emergente ou um “acontecimento” produzido por sínteses conectivas e disjuntivas que funcionam sem finalidade pré-existente. Essa perspectiva polifônica, que reforça o axioma de que não existe nada em nós que não seja alteridade, nos indica uma subjetividade pensada como da ordem da multiplicidade e do paradoxo e

não da individualidade e da causalidade. Nesse sentido, entendemos que essa perspectiva se aproxima da noção de experiência psíquica pensada por Winnicott (2019) em articulação com a noção de “espaço potencial”.

Winnicott (2019) propõe o conceito de “espaço potencial” como um espaço paradoxal entre a realidade interna do indivíduo e o mundo externo, um campo de possibilidades. Neste campo, a criatividade, a experimentação e a transição de uma experiência não individualizada para uma individuação ou singularização ocorrem de modo seguro e saudável. Para a manutenção desse espaço, Winnicott (2019) destacou a importância do brincar como uma atividade primordial dos fenômenos transicionais ou potenciais. É através do brincar que se pode desenvolver a identidade e a integração saudável de experiências emocionais. A hipótese com a qual trabalhamos é de que o processo artístico da dança quando produzindo nesse espaço intermediário relacionado com o brincar, espaço potencial, pode ter efeitos positivos de cuidado ou de cura, não numa perspectiva biomédica, mas na ótica de uma singularização ou de uma subjetivação inventiva a qual se diferencia da saúde como ausência de doença, ou como performance otimizada, e se aproxima da noção de autenticidade, expressividade ou produção de normas (Canguilhem, 2002).

Esse entrelugar relacionado ao brincar e à experiência cultural, segundo Winnicott (2019), oferece um ambiente onde o sujeito pode se engajar na criatividade, na expressão e no estabelecimento de relações significativas, desempenhando um papel vital no desenvolvimento emocional e na saúde mental. Se “o brincar é, por si só, uma terapia. Permitir que as crianças brinquem é, em si mesmo, uma forma de psicoterapia com aplicação imediata e universal e inclui o

estabelecimento de uma atitude social positiva em relação ao brincar” (Winnicott, 2019, p. 87).

Entretanto, a produção de uma vida acelerada, presa às cadeias de uma racionalidade econômica (Stiegler, 2013), em busca de alta performance (Han, 2017), constrange e restringe o espaço potencial, de modo que:

Muitos indivíduos experimentam apenas o suficiente da vida criativa para reconhecer que, na maior parte do tempo, vivem de maneira não criativa como se estivessem presos na criatividade de outra pessoa ou de uma máquina (Winnicott, 2019, p. 108).

E em diálogo com o sociólogo alemão Harmut Rosa (2019), pensamos uma aceleração das experiências como algo que tem efeitos de vertigem e de alienação, ou seja, de diminuição da capacidade de pensar e de agir autonomamente. Uma sociedade em ritmo acelerado no qual o tempo ócio é preenchido com mais tarefas, independente da quantidade de ferramentas digitais ou automatizantes que se utiliza para desocupar algum tempo ao longo do dia, mas que apenas abrem espaço para novas tarefas; é uma sociedade que não tem tempo para a ludicidade, para a autonomia, para a singularização e, por isso tudo, uma sociedade adoecida. Rosa (2019) argumenta que a aceleração constante da vida moderna leva paradoxalmente a um estado de frenesi, onde as pessoas se sentem sobrecarregadas pela quantidade de informações, compromissos e estímulos. Isso resulta em uma sensação de vertigem e perda de controle sobre o tempo, afetando diversos aspectos da vida.

Para uma possível proposta de enfrentamento e a essa aceleração, que restringe os processos criativos, propomos que a dança,

como modalidade artística e componente curricular da escola básica, pode ter efeitos de cura ou de cuidado na medida em que se compõe com a noção de ludicidade ou de brinquedo, sob a ótica do cultivo de um espaço potencial e, conseqüentemente, a promoção do “impulso criativo”. Esse impulso é inerente à natureza humana e está ligado à capacidade de criar e de se expressar singularmente. Segundo Winnicott (2019), o impulso criativo surge do espaço potencial e não se limita às atividades artísticas tradicionais, mas abrange toda a gama de experiências humanas. Ele argumenta que a criatividade está presente em diversos aspectos da vida, desde que o indivíduo esteja saudável e livre para explorar a realidade autenticamente. Ademais, também entende que essa capacidade de se engajar criativamente com o mundo é fundamental para uma vida contemplativa e saudável.

Compondo Improvisos A/r/tografados

O método de autoetnografia, ao combinar elementos de autobiografia e etnografia, destaca-se por permitir a busca e a análise da própria experiência cultural em relação a fenômenos sociais mais amplos. Esse enfoque qualitativo possibilita uma compreensão das vivências pessoais, ao investigar narrativas, reflexões e análises críticas sobre como a identidade e a experiência da pesquisadora e etnógrafa são influenciadas por fatores culturais, sociais e históricos (Ellis, 2004). A autoetnografia, ao longo da pesquisa, deslindou-se como uma narrativa imaginativo-criativa e confessional-emotiva, que incorporou elementos literários, como metáforas e linguagem poética, para além da mera exposição factual, buscando alcançar significados subjacentes e nuances emocionais (Ellis, 2004; Jones *et al.* 2016).

Além disso, aliou-se à autoetnografia uma perspectiva da A/r/tografia, isto é, de uma prática de pesquisa educacional baseada em

arte, a qual consegue integrar os papéis de artista, pesquisadora e professora, criando uma linguagem mista que enfatiza a hibridização e a transitoriedade (Dias; Irwin, 2023) e valoriza a vivificação dos eventos criativos e da imaginação, da introspecção e da incerteza na construção de novos entendimentos (Dias; Irwin, 2023).

A partir dessas abordagens metodológicas foram realizadas oito sessões de experimentos em dança que ocorreram em uma sala com espaço para um solo artístico, espelho e piso nivelado e com temperatura adequada². As experimentações duravam em torno de duas horas a cinco horas, entre movimentos, questionamentos e registros no diário. No espaço, a cena era composta por livros, banquetas baixas, diário reflexivo, caixa de memórias e registros da artista-professora-pesquisadora, bem como, pela música *Ninguém*, composta por Francisco Eller e Chico Chico (2020)³.

Durante a prática foram observadas proposições da abordagem somático-performativa, isto é, respiração tridimensional, escuta e percepção intencional de si. Como em uma Möbius, a fita que se dobra e se conecta, compondo uma trajetória paradoxal e infinita, movimentos e pensamentos iam dançando e reverberando composições em dança, e resultaram na performance artística realizada em um novo momento, para uma turma composta por estudantes dos anos finais do Ensino Fundamental. Nessa apresentação, contou-se com o acompanhamento sonoro da música *Ninguém*, bem como, de uma cadeira, um relógio e o quadro da sala de aula.

Os procedimentos metodológicos se organizaram como proposto no seguinte esquema:

[2] Entre 17-22°C a depender da hora do dia e da temperatura ambiente.

[3] Acesso em: <https://www.youtube.com/watch?v=hGeFoBZbDgM>

Pré-Produção

Analisei o diário reflexivo e os registros pessoais e docentes dos períodos pré, durante e pós-remoto, considerando a possibilidade de um novo contato com o eu vivido. Organizei meios técnicos para explorar em dança. Agrupei materiais necessários às práticas de dança e de performance.

Produção

Realizei sessões individuais de dança ao longo de janeiro e fevereiro de 2024, a partir de improvisações com abordagem somática-performativa com recursos:

- > Sonoros: músicas, por exemplo, a Ninguém (composição de Fran e Chico Chico);
- > Visuais;
- > Olfativos;
- > Táteis.

Apresentei uma composição coreográfica desenvolvida durante esse processo no início do ano letivo em uma escola de Ensino Fundamental de Montenegro/RS.

Anotei no diário reflexivo as percepções, os *insights*, as emoções e as observações íntimas durante a prática das sessões, bem como, da apresentação.

Pós-Produção

Analisei o diário reflexivo da prática e transcrevi o que foi praticado aliado ao eu por vir. Validei e dialoguei com pares sobre a prática. Discuti e (in)concluí a pesquisa. Direcionei a escrita da dissertação para as normas acadêmicas.

Neste ponto, lembro de Stigler, quando questiona: o que faz a vida valer a pena? E propõe uma alternativa: sair da estupidez. Para Han seria um retorno à contemplação do mundo. Um mundo com tempo para existir um vazio, um rompimento da massificação das coisas e, sobretudo, para celebração, no sentido mais amplo de celebração (Diário de Campo, 13 de fevereiro de 2024).

Na oitava sessão de experimentos em dança, o diário artístico registrou pensamentos sobre o significado de viver e contemplar, inspirados pela obra de Han (2017) sobre a sociedade do desempenho e o cansaço. Ponderou-se nas anotações sobre a importância de encontrar tempo para a contemplação em meio à correria do dia-a-dia. A artista-pesquisadora-professora deitou-se sobre o chão, imersa em seus pensamentos e questionamentos sobre a natureza da contemplação na sociedade contemporânea, também notando as sensações físicas em seu corpo, relacionou-as às experiências e vivências da vida. Nesse dia, emergiram questionamentos sobre como seria a contemplação na sociedade do desempenho? Ganhou força a ideia de que pensamentos acerca da rotina e das tarefas diárias participassem da composição de algum modo.

Quando foi a última vez que celebrei e contemplei? Respirei. Estar deitada analisando tudo o que acontece pode ser um momento de contemplação? Quando pensamentos aleatórios permeiam o momento de contemplação, como a recordação de que existem roupas no cesto para lavar, eles a interrompem ou fazem parte dela? O que seria de fato contemplar na sociedade do desempenho? (Diário de Campo 13 de fevereiro de 2024).

Figura 1. Procedimentos metodológicos.
Fonte: elaborada pela autora (2023 e alterado em 2024).

Movimentos: respirações, pensamentos e cansaços

Em movimentos, respirações, pensamentos e cansaços foram surgindo ideias, movimentos, gestos e elementos cênicos que compuseram uma performance em dança que tematizou a aceleração da vida contemporânea.

Foram oito semanas de profundas experimentações e reflexões acerca da vida, da contemplação, do cansaço, da sensação de falta de tempo, do frenesi, da quantidade de pensamentos que passam em alta velocidade pela mente e, sobretudo, de como tudo isso se expressa no corpo e pode ser reinventado em movimentos dançantes. E disso, foi-se desenhando uma proposta de composição em dança na escola para jovens estudantes.

Durante os encontros houve uma sequência de práticas e de experimentos acerca da reinvenção de si e de autocuidado entendido como processo de atenção a si, constituindo esses gestos a partir de uma interrupção dos fluxos acelerados da vida. Em um primeiro momento foram observadas as dificuldades de lidar com a mudança e a necessidade de encontrar formas de reinventar-se. Nesse processo foram organizadas caixas repletas de anotações e de registros do passado da artista-pesquisadora-professora. A construção dessas caixas de memórias permitiu observar a pressão por dar conta de tarefas cotidianas e a importância de reconhecer limites, em contraponto às realizações extraordinárias, da alta produtividade e do alto desempenho.

Essas caixas contêm o eu vivido em múltiplas facetas e ferramentas na tentativa de organizar – ainda que muitas vezes sem sucesso – o frenesi cotidiano. Sensação asfixiante de que faltam horas no dia, braços no corpo ou, então, sanidade mental para abdicar daquilo que não cabe no dia de um ser humano (Diário de Campo, 26 de dezembro de 2024).

Em seguida, na primeira sessão de experimentos em dança, foram abordados desafios pessoais, como a autossabotagem e a falta de motivação, enquanto tentava-se encontrar maneiras de iniciar práticas de movimento em dança e de alongamento. Além disso, nesse

dia pensou-se a respeito do corpo rígido, do corpo irreconhecível, do distanciamento da percepção de si e da dificuldade que aos poucos ganha espaço em voltar ao movimento corporal. Um corpo sedentário e sedento por sal/dança (Strazzacappa, 2021).

Senti o peso do meu corpo. Um corpo que há tempos não reconheço, com tensão, respirações curtas e disperso. Em alguns (muitos) momentos aconteciam teletransportes para outros espaços-tempos que não o momento presente. (Diário de Campo, 02 de janeiro de 2024).

Na segunda sessão de experimentos em dança, retornou-se aos experimentos com tentativas de voltar às flexibilidades corporais e mentais que outrora eram comuns no da artista. Refletiu-se sobre a necessidade de encontrar um equilíbrio entre a busca por ajudar aos outros e a atenção às próprias necessidades, uma produção de conexões tanto no corpo quanto nos pensamentos. Ademais, destacou-se a importância da autoconsciência e da escuta interna, enquanto a relação entre a respiração e o movimento era analisada e experimentada, em uma profunda inquietação a respeito da percepção do tempo e durabilidade dos momentos.

Levantei, novamente desenrolando a coluna, vértebra por vértebra. Dessa vez, optei por distribuir meu peso, entre os dois pés, e iniciar um alongamento prolongado, com uma certa espera entre um membro e outro. Sentir a rigidez do corpo, entre as passagens, faz-me questionar: o que mais que posso fazer, que não estou fazendo por estar rígida comigo mesma? Quais as potências estou limitando por tensões e preocupações demasiadas? (Diário de Campo, 09 de janeiro de 2024).

Essas reflexões culminaram em dias de experimentação física que oscilavam entre sons, ecos e silêncios intensos, nos quais desa-

fiou-se o corpo a ensaiar movimentos a partir de objetos cênicos, tais como: cadeira, folhas com sugestões de movimento feitas pelo público e livros, encontrando uma sensação de capacidade e de potência, mesmo diante do cansaço físico.

Por fim, a ideia de demorar-se contemplativamente diante da pressão do tempo e das expectativas pessoais foi uma pauta nas reflexões ao longo dos experimentos, pois surgiram questionamentos: o que é a contemplação na sociedade do desempenho? Como se dá a invenção nesta sociedade? Ou não se dá? Os pensamentos que rasgam velozmente nossas reflexões contemplativas com lembretes operacionais interrompem a contemplação ou fazem parte dela?

Desse processo, é possível que tenham surgido mais dúvidas do que respostas, mas mais do que isso, emergiu uma composição em dança que serviu como ponto de aproximação e de cumplicidade entre professora e alunos, construindo polifonia em um solo. Sobre tudo, realizando uma inversão do ordinário na sala de aula e tornando a vulnerabilidade um ponto de conexão e não um déficit a ser superado.

Ao finalizar o mês de janeiro e se aproximar da data na qual ocorreria a performance, a artista se deparou com o paradoxo do tempo mais uma vez; de certo modo, influenciada pelas expectativas de um ano novo que inicia e as inquietações sobre o passar do tempo e sobre as expectativas de realizações que se renovam a cada ano seja como promessa, seja como frustração. Reverberaram memórias sobre aulas da graduação em Licenciatura em Dança, nas quais aprendeu sobre a relação da respiração e do movimento, bem como percebeu que em muitos momentos praticava apneia dançando. Por quanto tempo há a possibilidade de se fazer algo em apneia? Nesses pensamentos, sobrevoaram também outras percepções relevantes.

Não apenas na dança, mas também na vida dançarina pesquisadora vinha atravessando em apneia. Por quanto tempo é possível viver em apneia?

Por quanto tempo tenho conseguido tecer e fiar?
Como está o processo criativo de compor os fios dos movimentos esses dias?
Foram tardes inteiras de terças-feiras dançantes que pouco consigo transpor para o papel.
É inenarrável o tanto de traços traçados no espaço pelo corpo, bem como, a sensação do movimento reverberando em mim.
O tempo, e a forma como temos nos relacionado com ele, tem sido estranho, veloz e desproporcional. Viver acompanhada de uma sensação de não ter tempo para contemplar a vida, que passa pelos nossos olhos, tem nos adoecido demasiadamente (Diário de Campo, 06 de fevereiro de 2024).

Um tempo para contemplar. Um tempo para o tédio profundo. Um tempo para alongar e para espichar-se. Um tempo para o processo criativo. O processo de composição da performance foi sublinhando a desproporção entre o tempo da vida cotidiana, veloz, acelerado, frenético, e o tempo da cura, do cuidado, da saúde.

Durante a performance, a intérprete-criadora se viu exposta e vulnerável diante do público, mas encontrou conforto na familiaridade da música e na liberdade de criar os movimentos em ressonância com o público e sua participação por meio das instruções que eram escritas em papel com sugestões de gestos. Exemplo: deslize para a esquerda, levante o braço, gire, salte, circule o pescoço e entre outros. Explorou-se a interação entre corpo e ambiente, transformando a ação de sentar na cadeira, da sala de aula, um elemento de expressão e movimento. Ao som de *Ninguém* de Chico Chico e Fran, aprofundou-se na imprevisibilidade do momento, encontrando equilíbrio entre a limitação e o apoio que a cadeira proporcionava.

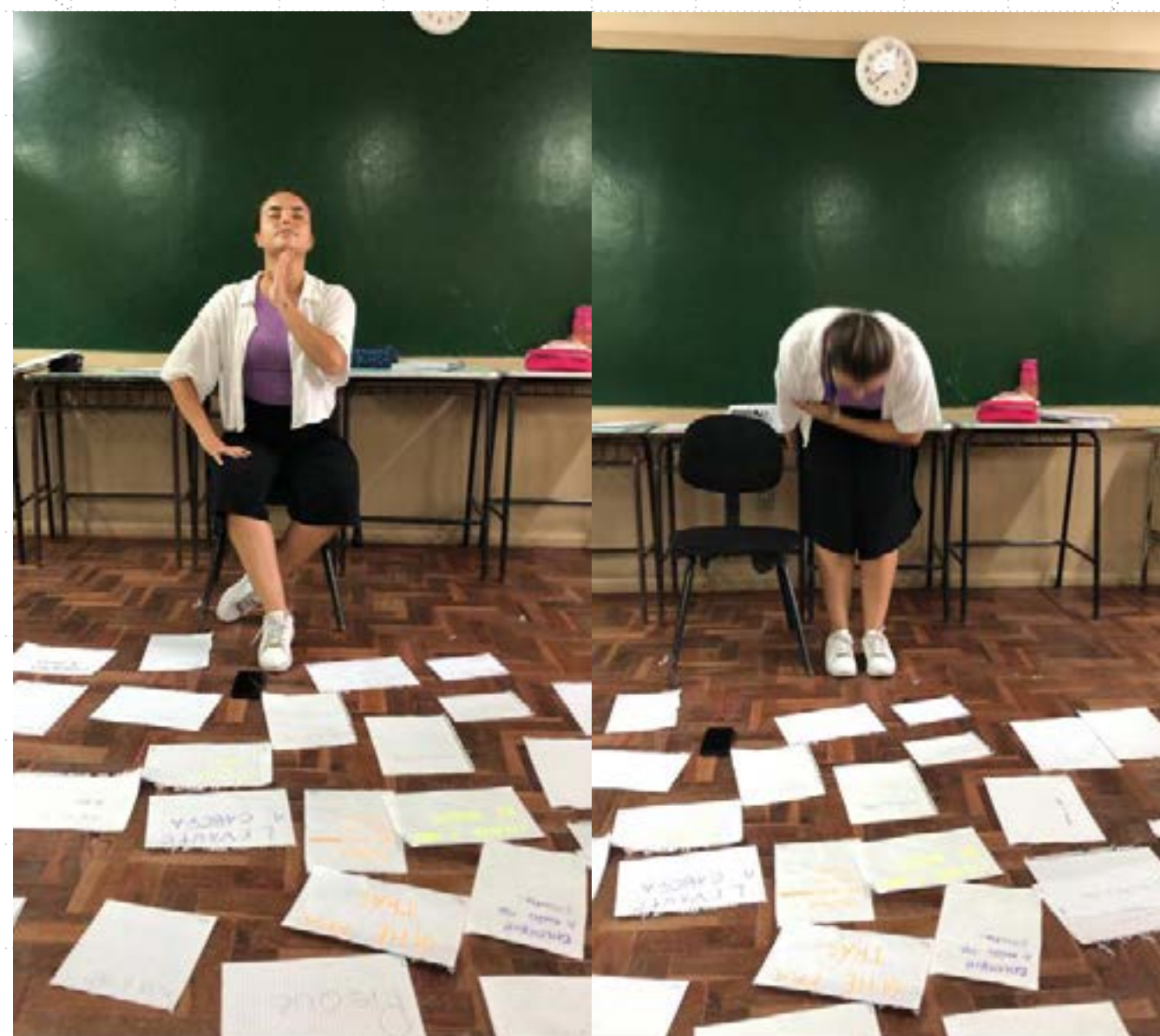


Figura 2. Do solo ∞ coletivo em polifonia. Fonte: captura de um registro audiovisual realizado no dia para a autora.

Reverberações: eco de caos, de reinvenções e de möebius

No processo de atravessar a juventude em meio a uma sociedade do desempenho em um contexto pandêmico e pós-pandêmico, a artista-pesquisadora-professora viu-se em um corpo sedentário e movendo-se em apneia. Nesse contexto, decidiu por buscar na dança os elementos para enfrentar o cansaço e a angústia que compartilhava

com outros jovens de sua mesma geração e também com os estudantes da sua turma de Ensino Fundamental. Inspirada por Strazzacappa (2021), refletiu sobre a importância da dança em sua vida, comparando-a ao sal que dá sabor à existência. Sem dança, sentia que sua vida perdia o gosto, mergulhada na estagnação espasmódica descrita por Han (2017), um fenômeno da sociedade contemporânea caracterizado pela paralisia resultante do excesso de estímulos.

Decidida a se reinventar, dançou para resgatar-se dessa estagnação. Durante o processo, ela questionou a dicotomia entre o sagrado e o profano, percebendo como a cultura do trabalho totalitária relegava a celebração a segundo plano. Mesmo sendo professora de Arte/Dança, mal lembrava a última vez que dançou, imersa nas responsabilidades do cotidiano.

O experimento em dança também levou a questionar a rigidez em seu corpo, buscando uma passagem da estagnação para a fluidez. Inspirada pelo conceito de transdução de Gilbert Simondon (2020), compreendeu que a mudança ocorre gradualmente, incorporando elementos pré-existentes de forma complexa e emergente, não sendo, portanto, a passagem de uma forma individuada a outra, mas a passagem de forças impessoais ou pré-individuais a outras forças impessoais por meio da individuação.

Ao longo das experimentações, viu-se confrontada com o que havia deixado de lado, ou seja, exatamente aquilo que a fazia sentir-se viva. Nessa jornada de descoberta, percebeu que o porvir não é uma reprodução idêntica do passado, mas sim uma constante reinvenção. Assim como o rio de Heráclito, o porvir é fluido e em constante transformação. Portanto, os experimentos em dança não apenas a reconectaram com sua prática artística, mas também a levaram a questionar profundamente sua própria existência e o significado da reinvenção em meio à aceleração da vida.

Fade out em Considerações finais & Retorno :||

A pesquisa empreendida neste estudo emerge em um contexto marcado pela pandemia de Covid-19 e suas repercussões nas relações sociais e na saúde mental dos jovens. Consciente da urgência em dialogar sobre a crise sanitária e seus efeitos, especialmente no que tange à saúde mental, esta pesquisa se propôs a investigar modos de enfrentamento à estupidez e à aceleração do cotidiano com seus efeitos de desmobilização da capacidade de inventar.

Partindo do diálogo com Byung-Chul Han (2017), a pesquisa situou-se na sociedade do desempenho, caracterizada pelo excesso de estímulos e pela busca incessante por alta performance, que muitas vezes resulta em sofrimento e alienação psíquica. Ao entrelaçar essa reflexão com as perspectivas de Foucault (2004) sobre a escola como instituição disciplinar, questionou-se o papel da dança no enfrentamento dessas dinâmicas, tanto na escola quanto na vida cotidiana.

A metodologia adotada combinou elementos de autoetnografia e A/r/tografia, permitindo uma abordagem reflexiva e multifacetada da experiência artística, de pesquisa e de docência. Durante as oito semanas de experimentação em dança, a pesquisadora explorou os conceitos de subjetividade, espaço potencial, aceleração cotidiana e impulso criativo, buscando compreender como a dança pode contribuir para o cuidado afetivo e para a saúde mental de jovens.

Os movimentos dançantes revelaram-se como uma forma de respirar, pensar e refletir sobre a vida e suas complexidades. Além disso, a performance artística na escola proporcionou um espaço para a reverberação criativa e de interação com estudantes, destacando a importância da presença da dança como uma linguagem artística na escola.

Ao pôr em suspenso as condutas aceleradas e apneias da vida

cotidiana, a pesquisadora reconheceu a dança como uma potência para se reconectar consigo e com o fluxo da vida. E propôs que a reinvenção não seja um processo linear, mas sim uma constante composição com as condições presentes, ainda que frenéticas e caóticas, na qual a dança se revela como um caminho para a fluidez e para a autenticidade.

REFERÊNCIAS

- CANGUILHEM, Georges. **O normal e o patológico**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2002.
- DIAS, Belidson; IRWIN, Rita L. **Pesquisa Educacional Baseada em Arte: a/r/tografia**. 2 Ed. Santa Maria: Editora UFSM, 2023.
- ELLIS, Carolyn. **The Ethnographic I: A Methodological Novel about Autoethnography**. Estados Unidos: Altamira Press, 2004.
- FERNANDES, Ciane. **A Prática como Pesquisa e a Abordagem Somático Performativa**. In: VIII Congresso Abrace. Belo Horizonte: UFMG, 2014.
- FOUCAULT, Michel. **Vigiar e Punir**. Petrópolis: Vozes, 2004.
- GUATTARI, Félix. **Caosmose: um novo paradigma estético**. Trad.: Ana de Oliveira e Lúcia Leão. São Paulo: Editora 34, 2012.
- HAN, Byung-Chul. **Sociedade do Cansaço**. 2ª Ed. São Paulo: Editora Vozes, 2017.
- JONES, Stacy; ADAMS, Tony; ELLIS, Carolyn. **Handbook of Autoethnography**. Reino Unido: Routledge, 2016.
- OLIVEIRA, Wanderlei Abadio de et al. A saúde do adolescente em tempos da Covid-19: *scoping review*. In: **Cadernos de Saúde Pública** [online]. V. 36, n.8. <https://doi.org/10.1590/0102-311X00150020>.
- ROSA, Hartmut. **Aceleração: A transformação das estruturas temporais na modernidade**. Trad.: Rafael Silveira. São Paulo: Editora Unesp, 2019.
- SADE, C. Enação e metodologias de primeira pessoa: o reencantamento do concreto das investigações da experiência. **Informática na**

educação: teoria & prática, Porto Alegre, v. 12, n. 2, 2010. DOI: 10.22456/1982-1654.9604. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/index.php/InfEducTeoriaPratica/article/view/9604>. Acesso em: 2 maio 2024.

SIMONDON, Gilbert. **A individuação à luz das noções de forma e de informação.** Trad.: Luís Aragon e Guilherme Ivo. São Paulo: Editora 34, 2020.

STIEGLER, B. **What makes life worth living:** on pharmacology. Cambridge: Polity Press, 2013.

STRAZZACAPPA, Márcia. **De Cereja Do Bolo Para O Sal Indispensável Da Comida:** por uma mudança de paradigma no ensino de arte. In: O Mosaico. Curitiba: Revista de Artes da FAP, 2021.

WINNICOTT, Donald. **O Brincar e a Realidade.** Trad.: Breno Longhi. São Paulo: Ubu Editora, 2019.

Luciano Bedin da Costa
Psicólogo, doutor em
educação, docente da
Faculdade de Educação
e do Programa de
Pós-Graduação em
Psicologia Social e
Institucional da UFRGS.
<https://orcid.org/0000-0002-6350-2644>, bedin.
costa@gmail.com

**Laura Barcellos
Pujol de Souza**
Psicóloga, doutora em
Psicologia Social e
Institucional (PPGPSI-
UFRGS) e editora
do jornal O Onírico.
<https://orcid.org/0000-0001-8834-2133>,
barcelloslaura@gmail.com

Fernanda Lopes Fetter
Graduada em Pedagogia
pela Universidade
Federal do Rio Grande
do Sul, professora
do Centro Integrado
de Desenvolvimento.
<https://orcid.org/0009-0006-1475-9191>,
fernandalopesfetter@
gmail.com

**Victoria Menegat
Meneguzzi**
Graduada em Psicologia
pela Universidade
Federal do Rio Grande do
Sul e bolsista de Iniciação
Científica no projeto
O Onírico.<https://orcid.org/0009-0002-5528-8964>, vmenegat2001@
gmail.com

Por que não os sonhos? Rastros de uma oficina onírica

*Dreams, why not?
Unraveling the trails of a oneiric workshop*

Resumo: Este artigo apresenta os rastros de uma oficina de sonhos realizada em 2023 na Universidade Federal do Rio Grande do Sul - UFRGS. Tal oficina fez parte do Salão de Extensão, sendo ministrada a 20 estudantes e comunidade acadêmica, que produziram um jornal com os sonhos compartilhados no grupo. Durante a oficina percebemos o quanto os sujeitos se mobilizam quando se colocam a produzir a partir do relato de seus sonhos, bem como da leitura e escuta dos sonhos dos outros, denotando a criação de um espaço comum em que a autoria individual é o que pareceu menos importar. Tal experiência fez parte do projeto de extensão O Onírico: o primeiro jornal oniropolítico do Brasil e do projeto de pesquisa Ainda Sonhar: rastros oníricos de nosso tempo, os quais têm se caracterizado pela edição impressa e digital do referido jornal, abrindo um espaço para que os sonhos possam também contar e problematizar os acontecimentos de nosso tempo, rompendo com a lógica de que somente o que pode ser registrado na vigília é que tem valor de verdade.

Palavras-chave: Sonhos; Oficina; Jornal.

Abstract: *This article showcases the outcomes of a workshop concerning dreams held at the Federal University of Rio Grande do Sul - UFRGS in 2023. The workshop was part of the Extension Salon and was attended by 20 students and members of the academic community, which produced a newspaper with the dreams shared by the group. Throughout the workshop it became evident how much the students were engaged as they started producing based on the description of each other's dreams, as well as the reading and listening to the dreams of others, fostering a sense of collective creation where individual authorship seemed to matter less. Such experience was part of the extension project O Onírico: o primeiro jornal oniropolítico do Brasil and the research project Ainda Sonhar: rastros oníricos de nosso tempo, which have been characterized by the printed and digital edition of the mentioned newspaper, providing a space in which dreams can also articulate and discuss the events of our time, challenging the idea that only waking life experiences hold truth value.*

Keywords: Dreams; Workshop; Newspaper

Por que não o sonho?

E se sonhássemos com um jornal feito apenas de sonhos? E se, ao invés de “fatos reais”, fôssemos cotidianamente informados por “fatos oníricos”? Será que há sentido em atribuímos o estatuto de real somente ao que se passa na vigília, quando, supostamente, o mundo está consciente de si mesmo? Será que estamos mesmo conscientes de nós mesmos em meio a tantas guerras, desigualdades e desastres ambientais?

“Tudo o que ocorre no sonho é considerado como algo que aconteceu ou que poderá acontecer. E, a depender do conteúdo onírico, isso pode afetar a vida de quem sonhou ou mesmo de toda a comunidade”, escreve Limulja (2022, p.60), a partir da delicada experiência de encontro com os sonhos Yanomami. Mas qual o tempo e o espaço que dedicamos ao sonho? “Eu nem sonho, eu nem tenho tempo para sonhar”, foram as palavras de uma amiga quando perguntamos a ela com o quê sonhava. O pesquisador Jonathan Crary (2014) analisou os impactos dos modos de vida excessivamente exaustivos das rotinas 24/7 (trabalhar 24h por dia, 7 dias por semana) e dos regimes 996 (trabalhar das 9h da manhã às 9h da noite, 6 dias por semana), bem como as suas consequências para o sono e para a qualidade do descanso. Segundo Crary, dormimos cerca de duas a três horas a menos do que dormíamos há 100 anos. Essa reflexão inclina nosso pensamento também acerca da experiência onírica de outros seres, uma vez que o sonho e o sonhar não são uma faculdade reservada somente aos humanos, pois quase todas as espécies animais são capazes de sonhar – mamíferos, aves, répteis, golfinhos, polvos... O neurocientista Sidarta Ribeiro, em alguns estudos acerca do sonho, afirma que provavelmente os dinossauros também sonhavam, uma vez que esses são os “ancestrais” das aves, répteis e animais mari-

Juliana Mello Santana
Designer, graduanda
em Artes Visuais pela
Universidade Federal
do Rio Grande do Sul,
bolsista de extensão
do projeto O Onírico.
<https://orcid.org/0009-0007-5622-9583>,
julnmello@gmail.com

Isabella Golle Giuliani
Graduada em Psicologia
pela Universidade
Federal do Rio Grande do
Sul.<https://orcid.org/0009-0002-9207-0681>, isabella.
giuliani2011@gmail.com

**Luiza de Azevedo
Schnitzer**
Graduada em Psicologia
pela Universidade
Federal do Rio Grande do
Sul.<https://orcid.org/0009-0005-3003-0715>,
luizaschnitzer@gmail.com

edição 22 junho de 2024

Luciano Bedin da Costa, Laura Barcellos Pujol de Souza, Fernanda Lopes
Fetter, Victoria Menegat Meneguzzi, Juliana Mello Santana, Isabella Golle
Giuliani, Luiza de Azevedo Schnitzer

Artigo recebido em 29 mar. 2024 e aprovado em 12 jun. 2024

nhos (Ribeiro, 2019). Numa escala temporal, isso nos coloca diante de mais de 200 milhões de anos de sonhares.

Mesmo fazendo parte do mundo há milhões de anos, como mobilizar uma comunidade engajada em sonhar e em relatar seus sonhos? Com uma perspectiva cartográfica, nos debruçamos sobre questões que envolvem o tempo para o sonho e para o descanso, reivindicando um espaço para o sonhar dentro da lógica produtivista e colonialista que permeia a contemporaneidade. Se o contemporâneo é isso “que mantém fixo o olhar no seu tempo, para nele perceber não as luzes, mas o escuro” (Agamben, 2009, p. 62), talvez haja mesmo sentido em deslocar o olhar para o mundo onírico, apostar em um estrabismo cognitivo que nos permita investigar as atrocidades da vidência, lançando o olhar ao que nela, justamente, não se vê.

O conceito de "real" dentro da cosmovisão indígena do sonhar, como observado na experiência Yanomami descrita por Limulja (2022), difere significativamente das abordagens ocidentais e surrealistas dos sonhos. Enquanto o surrealismo europeu, por exemplo, se ocupa de explorar o inconsciente de maneira artística e muitas vezes fragmentada, as cosmovisões indígenas percebem o sonho como um evento comunitário e profético, dotado de um poder que transcende o sonhador individual e afeta o grupo como um todo. Essa perspectiva desafia a noção ocidental de realidade, onde o valor é frequentemente atribuído apenas ao que é mensurável e observável na vigília.

Na tradição ocidental, o "real" é frequentemente delimitado ao que pode ser percebido pelos sentidos e validado empiricamente. Jonathan Crary (2014) explora como o capitalismo tardio intensifica a valorização da vigília contínua e da produtividade incessante, resultando na diminuição do tempo dedicado ao sono e, consequentemente, à experiência onírica. Esse regime 24/7 não apenas minimiza o descanso, mas também marginaliza o sonho, visto como uma atividade

de "não-produtiva" e, portanto, menos real ou relevante no contexto social e econômico contemporâneo. Crary nos alerta que, ao priorizar a vigília e a eficiência, nossa sociedade coloca o sonho num espaço de desvalorização, relegando-o ao domínio do inconsciente, onde o que ocorre nos sonhos é visto como menos "real" ou significativo.

A exigência de produtividade acaba por nortear nossas ações e noções de valor no mundo ocidental dito civilizado, nos colocando diante de uma suposta racionalidade que é sobre-estimulada e supervalorizada. Em outras palavras, diríamos que o sonho do sujeito ocidental é o de nunca dormir. Parece-nos, assim, que o sonho ocupa um lugar semelhante à poesia, à arte, à contemplação – são espaços de pausa diante de um mundo “doente de velocidade” (Abenshushan, 2020) e “indescansável” (Patzdorf, 2022). Se, ainda que adoecida, a sociedade do contemporâneo questiona o tanto de horas em que “perdemos tempo” dormindo, neste artigo lançamos uma contrapergunta: por que não o sonho?

Por que não o sonho na universidade?

Na companhia das questões acima levantadas é que construímos o projeto de doutorado *Ainda sonhar: rastros oníricos de nosso tempo*, desenvolvido junto ao Programa de Pós-Graduação em Psicologia Social e Institucional da Universidade Federal do Rio Grande do Sul - UFRGS. Como desdobramento da pesquisa, criamos o projeto de extensão *O Onírico – o primeiro jornal oniropolítico do Brasil*, atualmente (março de 2024) na quinta edição. A proposta de organização de um jornal de sonhos é uma tentativa de trazer os sonhos para um lugar de maior visibilidade na vida cotidiana das pessoas. Os nossos jornais e noticiários tradicionais, embora tragam notícias advindas de acontecimentos sociais e políticos, acabam desprezando os acontecimentos oníricos das 8 bilhões de pessoas que sonham a cada noite

no nosso planeta. Consideramos que, muitas vezes, a dimensão onírica ocupa um lugar importante na constituição subjetiva das pessoas, mas a tradição cultural de dividir sonhos acaba sendo negligenciada quando se trata de publicizar esta experiência. Sonhos são contados no café da manhã, ou mesmo para um psicanalista, mas não ocupam espaço no imaginário coletivo como uma notícia comum. Assim, a justificativa do projeto encontra ressonância no desejo de que os sonhos possam ocupar outros espaços e se tornar uma matéria/material a ser acessado e lido, compartilhado. Trata-se de dar um espaço de visibilidade para a cultura de compartilhar sonhos.

A primeira versão do *O Onírico* surgiu em 2019, feita com colagens de sonhos entrecortando notícias do *Correio do Povo*, um dos jornais diários mais antigos em circulação no país, com quase 130 anos de existência. O protótipo do que viria ser *O Onírico* foi fruto de uma desconstrução analógica, produzido em meio a tesouras, colas e folhas de jornal. Neste mesmo ano realizamos a primeira oficina onírica em um curso destinado à obra de Qorpo Santo, escritor, dramaturgo e tipógrafo nascido no interior do Rio Grande do Sul que, dentre as inúmeras obras produzidas, foi autor de *Ensiqlopèdia: ou seis meses de uma enfermidade*, uma coleção composta por nove volumes, publicada entre 1868 e 1873. Ao longo dos nove livros encontramos uma diversidade de gêneros literários (peças de teatro, crônicas, contos e poesias, além de uma proposta de reforma ortográfica), sendo considerada por muitos uma precursora do próprio surrealismo, que veio a surgir na França quase trinta anos depois (Fraga, 1998). Para a realização de nossa primeira oficina onírica nos inspiramos na *Ensiqlopèdia*, sendo que, assim como no protótipo, trabalhamos com uma edição do jornal *Correio do Povo*, que veio a se chamar *Qorreio do Ovo*. A narrativa jornalística – linear e factual – deu lugar a uma colagem/montagem com/entre sonhos e notícias produzidas pelos dez

participantes da oficina, que passaram a noite conosco inventariando e inventando notícias oníricas.



Figura 1. Capa do jornal. Fonte: Autoria da equipe do *O Onírico*

Tendo passado pela experiência do protótipo e do *Qorreio do Ovo*, em 2021 – em meio à pandemia de Covid-19 – trabalhamos na publicação da primeira edição de *O Onírico: o primeiro jornal oniropolítico do Brasil*, contando com uma equipe constituída por uma dou-



Figura 2. Capas das três primeiras edições do *O Onírico*. Fonte: Autoria da equipe *Onírico*.

toranda em Psicologia Social e Institucional da UFRGS, um docente vinculado a este programa e cinco bolsistas, além de colaboradores externos. Desde sua criação, a proposta tem sido reunir sonhos de pessoas dos mais diferentes lugares e culturas. Apostando na articulação entre experiência subjetiva, política, arte, psicologia social, literatura e outras linguagens, *O Onírico* produz matérias jornalísticas a partir dos sonhos enviados por colaboradores. Atualmente contamos com mais de mil assinantes, que recebem gratuitamente as edições de forma impressa e também digital. Cada edição possui uma tiragem de mil exemplares, distribuída a diferentes regiões do Brasil. Apostamos que, ao dar visibilidade às narrativas oníricas, essas sirvam como chaves de leituras para os acontecimentos políticos e sociais, sobretudo os brasileiros. Por meio de sátiras, narrativas e ilustrações, dá-se a construção de uma espécie de cartografia onírica do nosso tempo, dando a ver e a ler o que está a acontecer quando fechamos os olhos

e dormimos, acontecimentos imersos ao que nos transpassa, mas que não recebem o tratamento adequado por parte de nós mesmos.

Oficinando sonhos

Oficinar é um neologismo, e sua conjugação assume que a pesquisa, para nós, implica algo de novo, de inventivo; ‘comporta o desejo de compor, juntos, um comum’ através da passagem pela experiência. De tal modo, é conjugado na primeira pessoa do plural, NÓS, que, ao parafrasearmos Bruno Latour, podemos dizer: *oficinamus, ergo sumus!* Pensamos, logo embarcamos juntos em um mundo a compor (Milmann; Araújo; Fröhlich, 2023, p. 167).

Iniciamos esta seção com a citação acima para afirmar a importância de experiências coletivas que se dão por meio de oficinas. A ideia de um *oficinar* nos agrada, um verbo que parece melhor respon-

der às tantas coisas que passam e se passam entre os participantes de uma oficina. Trata-se de experiências que, embora tenham um propositos ou propositores, são eminentemente coletivas. São movimentos que produzem, em conjunto, um material a partir do que Baremblytt (1992) chama de atravessamentos e transversalidades, processos de fechamento e abertura que se dão quando um determinado grupo de pessoas é colocado em movimento. Falamos de encontros de corpos e também de encontros linguageiros, encontros que só encontram palavras quando ditos ou escritos a partir de agenciamentos maquínicos de enunciação (Moehlecke, 2012, p. 166). Trazendo a questão para o universo onírico, é no encontro com o outro que podemos promover uma comunidade sonhadora, despir-nos das amarras da vigília e propor um lugar seguro para construir um coletivo sonhador. Para nós, o caminho do encontro pela oficina foi aquele em que melhor conseguimos proliferar nossa ideia de uma comunidade que sonha, do oficiar também como lugar acadêmico de pesquisa e extensão, conjugado a partir da tríade planejamento-método-disponibilidade. Entendemos o oficiar como o movimento de produção de singularidades no coletivo e vice-versa, um movimento de recuo e expansão que caminha na promoção de um comum.

O oficiar pode se constituir como ferramenta para o pesquisar, no momento que extraímos, da experiência múltipla, uma singularidade colocada em sentido e variação. Uma narrativa, ao encontrar um pequeno caos, desfaz-se de saberes prévios e goza de uma pequena liberdade, o risco de uma análise em proliferação (Moehlecke, 2012, p. 166).

No que diz respeito ao oficiar no contexto da oficina onírica, diríamos que tal verbo é conjugado pelo respeito aos sonhos e aos sonhadores que dela fazem parte, fermentando narrativas e fomen-

tando a escrita como criação. Falamos em uma brincadeira séria de devanear em busca de uma liberdade, afinal, “que outra liberdade psicológica possuímos, afora a liberdade de sonhar?” (Bachelard, 1988, p.95). Há caminhos já trilhados para oficiar, mas é com a cartografia que damos as mãos para traçar os próprios mapas. Sensíveis ao processo, ativamos os sentidos de cartógrafo, como bem nos diz Pozzana (2014, p.63):

Cartografar é conectar afetos que nos surpreendem e, para tanto, na formação do cartógrafo é preciso ativar o potencial de ser afetado, educar o ouvido, os olhos, o nariz para que habitem durações não convencionais, para além de sua função sensível trivial, ativando algo de suprassensível, dimensão de virtualidade que só se amplia à medida que é exercitada. O cartógrafo, assim, vai criando corpo junto com a pesquisa.

Desse modo, formamo-nos junto com o produto. O coletivo que se forma tem uma forma única, forma esta que somente se torna possível pela autorização dos sentidos que, se bem cuidados, conseguem apreciar o processo de construção de um jornal de sonhos, de modo a senti-los quase palpáveis na escrita e na troca. Trata-se de desbravar caminhos possíveis do sonhar, para que – de olhos abertos ou fechados – reservemos ao mundo uma pequena parcela de impossível radicalizada por meio dos sonhos.

O que se passou?

Alguma coisa aconteceu ou alguma coisa acontecerá podem designar, por sua vez, um passado tão imediato, um futuro tão próximo que não se distinguem (diria Husserl) das retenções e protensões do próprio presente (Deleuze; Guattari, 1996, p.64).

Contamos um pouco da trajetória do jornal *O Onírico* para chegar ao tema deste artigo, que trata de um relato de experiência. É válido dizer que nossa equipe não atua apenas na produção de edições anuais do periódico - as quais exigem longos processos de reflexão, elaboração conjunta e coordenação de etapas -, como também promove oficinas e laboratórios envolvendo o compartilhamento de sonhos. Contaremos, então, o que se passou no desenrolar de uma oficina realizada em 8 de novembro de 2023 no 24º Salão de Extensão da UFRGS.

Inicialmente, a estimativa era de acolher até quinze participantes, tendo em vista a capacidade suportada pelo espaço e a disponibilidade de materiais (colas, tesouras, canetas, papéis, recortes e revistas). Contávamos com uma mesa extensa, com cadeiras dispostas ao seu redor e sobre a qual estavam os utensílios artísticos. No entanto, a atividade contemplou 20 participantes, que se envolveram e engajaram na proposta.

A proposição da oficina, que envolvia a produção coletiva, convocou as(os) participantes a interagir por meio dos seus sonhos. Brincando com relatos, retalhos, recortes, desenhos e fragmentos literários, osicineiros possuíam a missão de, no período de uma hora e meia, produzir manchetes oníricas (em pequenos grupos, duplas ou trios) para, posteriormente, reuni-las em uma edição especial do jornal *O Onírico*, feita inteiramente de colagens analógicas.

Passo-a-passo para um jornal Onírico instantâneo

Com o intuito de tornar a oficina mais compreensível ao leitor – e, quiçá, para inspirar e materializar propostas semelhantes –, apresentamos um passo a passo de como foi produzir o jornal junto com os participantes.

PASSO 1: Disposição dos materiais

Para começar, uma folha de jornal em branco apenas com o cabeçalho do título “O Onírico - edição especial”. De recortes de jornais cotidianos jogados (imagens vivas) pelos vãos. Entres. Respiros. Matérias para uma percepção, de onde fazemos outras, reunidos para gerar um manifesto viral. A vida como montagem. A textura do jornal vai além da tela lisa dos computadores. A percepção é tomada pela invasão de informações descompassadas que chegam e atordoam nossos sentidos. Para esta oficina propusemos a utilização do método do *cut-up* criado por William Burroughs, que tem por objetivo recortar partes/trechos de algum material que chame a atenção, e rearranjar o mesmo (Diógenes, 2012) na tentativa de produzir coletivamente uma página de jornal.

Consistindo basicamente, inicialmente, de uma metodologia de recorte, remistura e hibridização de diversas fontes textuais, previamente existentes, selecionadas das mais diferentes proveniências (obras literárias, jornais, a Bíblia, tratados médicos, canções pop, gravações ao acaso, discursos televisivos, os próprios escritos de Burroughs, etc.), a prática do *cut-up* acabou por constituir, para Burroughs, uma espécie de verdadeiro mecanismo literário - aqui definido em termos de uma *writing machine* (máquina de escrita) conceitual -, levando-o à produção, ao longo da década de 1960, de inúmeros outputs textuais (Diógenes, 2012, p. 347).

A ideia por trás do *cut-up* é desafiar a estrutura convencional da linguagem e explorar novas formas de expressão. Ao cortar e manipular o material, pode-se descobrir novas conexões e significados, criando assim uma obra que é, ao mesmo tempo, familiar e inusitada. Além de uma ferramenta criativa, o *cut-up* também tem sido visto como uma forma de crítica social e cultural. Ao desmontar e ressigni-

ficar conteúdos existentes, os indivíduos podem questionar as estruturas de poder e as normas sociais representadas na linguagem. Essa técnica oferece uma oportunidade de expressão artística acessível e inclusiva, pois não exige habilidades artísticas avançadas nem materiais dispendiosos.

De acordo com Weida (2012, p.4-5), a publicação independente aborda assuntos políticos de maneiras mais radicais e engajadas do que *blogs*. “Essa cultura talvez sobreviva mais que outras mídias impressas que se tornaram digitais, pois continuam a fornecer textura, cor e formatos que só podem ser percebidos no contato físico com o objeto feito à mão” (tradução nossa). O encanto de criar tais composições se deve ao trabalho manual meticuloso necessário para sua elaboração. Em uma cultura que celebra a comodidade e o imediatismo, a opção por um processo deliberadamente confuso, ineficiente e trabalhoso pode parecer contraintuitiva, mas é justamente tal complexidade que torna a prática tão catártica e inspiradora. Além disso, o ato físico da criação nos coloca presentes em nossos corpos – um local de cuidado e prazer –, assim como o ato de ler parece fazer o mesmo ao leitor.

PASSO 2: Apresentação do *O Onírico* e dos sonhadores-oficineiros

Demos início à oficina apresentando *O Onírico*: de onde surgiu, como é produzido, quais mãos e mentes estão por trás, como é distribuído, para que serve, etc. Comentamos brevemente sobre cada uma das edições do jornal, explicando seus temas, inspirações e participações, mostrando suas capas e lendo algumas de suas manchetes.

Em seguida, a equipe do *O Onírico* e os participantes sentaram-se nas cadeiras dispostas em círculo. Foi o momento de todos se apresentarem, não apenas dizendo seu nome, sua idade e seu curso de graduação ou profissão, mas fazendo-se conhecer pelo comparti-

lhamento de um conteúdo frequentemente presente em seus sonhos. Pudemos expressar e saber, em poucas palavras, o que sonhar significava para cada um.

PASSO 3: Proposta: oficina e escrita dos sonhos de forma individual

Ainda em círculo, anunciamos a todos a proposta da oficina: confeccionar um jornal coletivamente, utilizando colagens que tratassem dos sonhos dos sujeitos ali reunidos. Para tanto, pedimos que escrevessem algum sonho vivido ou inventado em um pequeno pedaço de papel. Este foi um momento que suscitou perguntas do tipo: “Como devo escrever?”; “Escrevo em primeira ou terceira pessoa?”; “Qual o tamanho do texto?”; “Vale qualquer tipo de sonho?”. Como respostas a estas perguntas dizíamos que a liberdade é o que deveria contar.

PASSO 4: Divisão em grupos e distribuição aleatória dos sonhos

Devido ao elevado número de participantes – superior ao de inscritos previamente pelo site do evento –, foi preciso reuni-los em pequenos grupos, a fim de que dividissem os materiais disponíveis. Para cada subgrupo distribuímos colas, tesouras, revistas, lápis, canetas e uma folha de papel dobrada ao meio, de modo que, suas quatro faces (considerando frente e verso) correspondessem a quatro folhas do periódico que se pretendia produzir. Em seguida, embaralhamos os papéis contendo os relatos oníricos dosicineiros e pedimos para que as pessoas, aleatoriamente, pegassem um deles para si.

PASSO 5: Leitura dos sonhos sorteados e elaboração de manchetes

Cadaicineiro, em posse de um papelzinho com o sonho de outra pessoa, leu o conteúdo para seu pequeno grupo. Juntos, tiveram a missão de pensar em uma manchete, ao estilo jornalístico, que resumisse cada um dos sonhos que possuíam em mãos.

PASSO 6: Confeção manual das páginas a partir de colagens

Após decidirem pela manchete que representaria cada sonho, os grupos precisaram – durante cerca de 20 minutos – usar e abusar de sua criatividade e de seu senso estético para confeccionar as páginas do periódico, as quais deveriam exibir a manchete e colagens que ilustrassem o sonho noticiado.



Figura 3: detalhe da oficina. Fonte: Autoria da equipe do *O Onírico*

PASSO 7: Confeção da capa e reunião das páginas formando o jornal

Enquanto os demaisicineiros realizavam a etapa acima, nós, membros do *O Onírico*, produzíamos a capa do jornal. Com ilustrações recortadas de diferentes materiais impressos (revistas, jornais e folhetins do próprio Salão de Extensão), construímos a capa da edição especial. Ao passo que os grupos finalizavam a atividade, passávamos para recolher as páginas produzidas e, na sequência, íamos agrupando-as até o jornal tomar forma. Por fim, anexamos a capa e pedimos para que todos os sonhadores-oficineiros assinassem seu verso.



Figura 4: Capa da edição especial. Fonte: Autoria da equipe do *O Onírico*

PASSO 8: Leitura coletiva do material produzido

Novamente em roda, sentamo-nos para compartilhar impressões acerca do produto final, que contou com 22 páginas, a contar a capa. O jornal era passado de mão em mão, sendo suas manchetes lidas em voz alta - sempre antecedidas do *slogan* “extra, extra!”.

PASSO 9: Digitalização e compartilhamento do documento final

Em uma planilha, anotamos os e-mails dos participantes. Alguns dias depois, digitalizamos o jornal e enviamos a todos uma cópia. Além disso, entregamos a cada um a terceira (e, até então, última) edição do *O Onírico*, como lembrança e como agradecimento pelo envolvimento na atividade.



Figura 5: Páginas do jornal. Fonte: Autoria da equipe do *O Onírico*

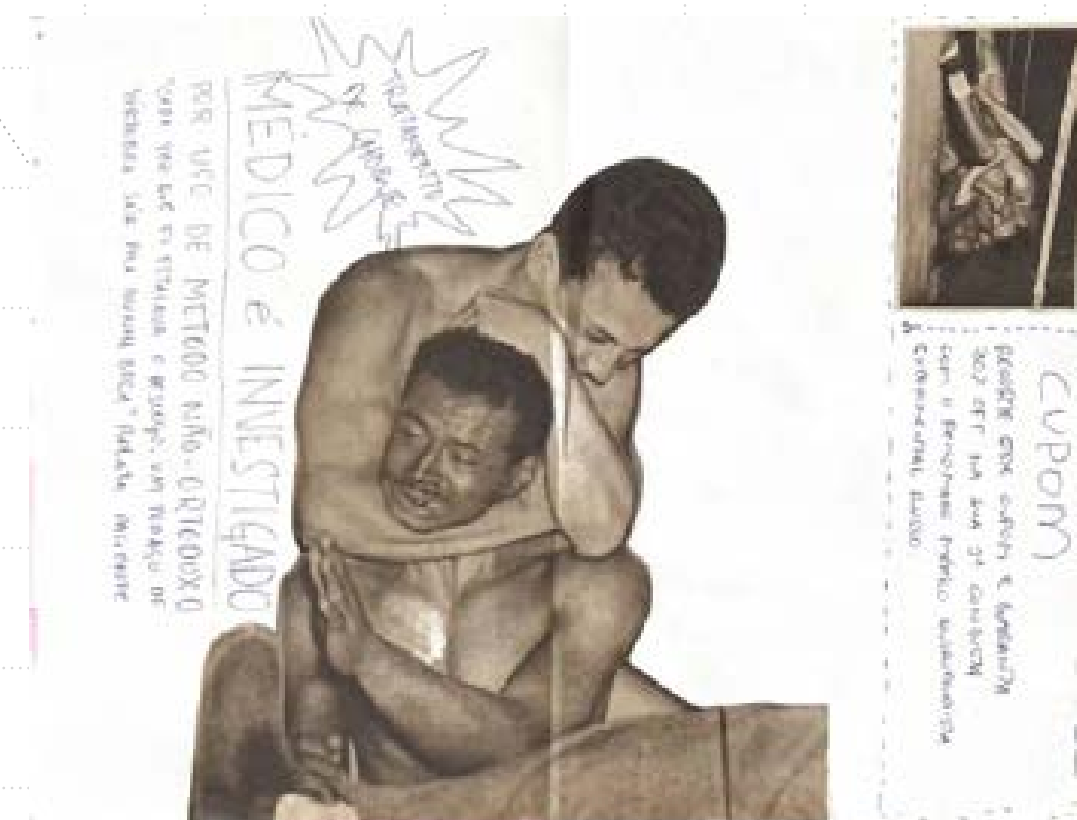


Figura 6: Página central do jornal. Fonte: Autoria da equipe do *O Onírico*



Figura 7: Páginas do jornal. Fonte: Autoria da equipe do *O Onírico*

Considerações sobre a oficina

Desde o momento inicial, a experiência da oficina não cessou de nos surpreender positivamente. Consoante mencionado acima, estimou-se, em um cenário otimista, o comparecimento de cerca de quinze participantes. A atividade, de fato, começou tímida; à medida que os oficineiros chegavam, os alocamos em torno de uma mesa redonda, a qual continha, em seu centro, os materiais destinados à produção das colagens. Beirando o horário marcado para iniciarmos, no entanto, recebemos muitas pessoas; desde convidados, leitores e admiradores virtuais do *O Onírico*, até passantes desavisados que, por obra do acaso, encontraram-nos ali naquele momento. Em face da chegada de mais de vinte sonhadores-oficineiros, fomos impelidos a alargar os limites físicos e simbólicos da pequena sala onde nos reuníamos, criando espaço e tempo para sonhar um pouco mais. Buscamos por mais mesas e cadeiras, multiplicamos os papéis e dividimos os materiais, de modo a tornar possível e proveitosa aquela criação (tão) coletiva.

A recepção dos participantes deu sequência a um momento de apresentação – tanto do jornal *O Onírico*, quanto do mundo onírico singular de cada sonhador ali presente. Ante a pergunta “pra ti, o que é sonhar?”, abriram-se as fronteiras que, outrora, separaram as imagens noturnas e a vigília, e passamos a sonhar acordados. Veio à luz uma multiplicidade de temas, histórias e modos de se relacionar com as próprias produções oníricas; naquele momento de compartilhamento, nossos sonhos deixaram de ser só nossos e passaram a pairar sobre o grupo. Sonhamos com o ordinário e com o fantasioso, com o medo e com a liberdade, com o passado e com o futuro, com o nascimento e com a morte. Sonhamos sonhos nossos, e sonhamos sonhos dos outros. Sonhamos juntos, e juntos, desatamos mais uma linha: a linha que apartava o singular do coletivo, isolando a potência

do sonhar no interior daquilo que se costuma chamar de indivíduo.

Nessa oficina, até mesmo aquilo que, de início, havia sido previamente pensado como atividade individual se tornou fazer coletivo. Vimo-nos, mais uma vez, alegremente surpresos diante do engajamento dos sonhadores-oficineiros na tarefa proposta. Em resposta aos inúmeros pedidos por mais tempo para completá-la, acabamos por ceder a todos alguns minutos além do prazo previsto; infelizmente, a oficina teve curta duração e o grupo precisava deixar a sala ao fim do horário estipulado, razão que levou alguns dos participantes a apressarem o próprio processo criativo.

As limitações de ordem prática, contudo, em nada diminuíram a enorme potência subversiva da atividade. Ora, o compartilhamento de um sonho próprio com o coletivo; a tomada dos relatos oníricos daí advindos como matéria-prima para o fazer artístico e jornalístico; e a leitura das colagens produzidas em tom de manchete jornalística, gênero literário caracterizado pelo tratamento de “fatos”, provocam, no mínimo, o abalo de algumas certezas. O que é individual, e o que é coletivo? Em que ponto acaba a realidade e inicia a ficção? Será que nosso mundo interno é que compõe o cenário externo, ou o que vem de fora é que influencia o que vemos por dentro? Como saber se estamos acordados, sonhando, ou sonhando acordados? A todas essas questões, propomos, como resposta, uma outra pergunta: por que não brincar com estes limites?

Extra! Extra! “Com morangos no lugar de cogumelos, mundo pode estar dentro de Toddynho!” Extra! Extra! “Moça delivery de cheesecake voa em Porto Alegre.” Extra! Extra! “Hackers atacam novamente. Dessa vez o alvo é outro: psicanalistas.” Extra! Extra! “Nova oferta Zaffari: na quebra de uma unidade de garrafa de vinho, as demais também poderão ser quebradas!” Estas poderiam ser, facilmente, manchetes do jornal *Correio do Povo* de hoje, mas são produções

extraídas da edição especial do *O Onírico*, confeccionada naquela tarde de 8 de novembro de 2023. Brincadeiras à parte, nós, os sonhadores – tanto membros do *O Onírico* comoicineiros presentes no encontro – chegamos ao final da atividade ansiando por mais cinco minutinhos de sono. Desejosos de esticar o tempo e o espaço para sonhar, durante a noite e à luz do dia, questionamos: por que não o sonho, mesmo?

Para concluir

A realização da oficina inaugurou uma jornada de questionamentos sobre a natureza da realidade, da consciência e do tempo dedicado ao mundo onírico, em oposição às sufocantes demandas da vida contemporânea. Explorando o campo onírico, instiga-se a repensar o significado do “real”, refletindo acerca da importância do sonho e do descanso. É urgente resgatarmos um espaço para nos permitirmos descansar, e assim, darmos valor à experiência de sonhar. Ao deslocarmos nosso olhar para o mundo onírico, podemos encontrar uma maneira de explorar as profundezas da experiência humana, investigando não apenas as luzes, mas também as sombras que habitam a consciência. O sonho, assim como a poesia e a arte, é muitas vezes relegado à margem da utilidade em uma sociedade que valoriza a produtividade acima de tudo.

Por exemplo, um dos sonhos compartilhados descrevia uma cidade submersa, com pessoas vivendo sob a água como se fosse o mais natural dos ambientes. Esse sonho foi interpretado pelos participantes como uma metáfora para o sentimento de afogamento diante das crises ambientais e da negligência política. Outro sonho recorrente envolvia figuras de autoridade que se transformavam em animais de circo, refletindo uma crítica direta aos abusos de poder e à instabilidade política.

Esses não são, de modo algum, exemplos isolados da irrupção de acontecimentos coletivos em um mundo onírico, supostamente, singular. Ainda que o individualismo impere, em maior ou menor grau, sobre as culturas ocidentais, produzindo uma cisão radical entre o conteúdo subjetivo de cada um e a dita realidade objetiva que nos enreda, basta que deitemos a cabeça sobre o travesseiro para ver ruir a ficção do indivíduo; afinal, ainda sonhamos em conjunto, sonhamos em um mesmo mundo. Ora, que atire a primeira pedra o cidadão global que não teve ao menos uma noite de sono sufocada por pesadelos durante a pandemia de COVID-19; o brasileiro que não teve o próprio descanso tumultuado por embates políticos oníricos nas noites de 2022, ano eleitoral; ou então, o gaúcho que, durante o período de enchente, não sofreu com “sonhos submersos”.

O jornal *O Onírico* vem, nesse sentido, para atestar o caráter real e coletivo do sonhar. Sonhos envolvendo figuras políticas, greves na universidade pública, artistas marcantes no imaginário popular brasileiro e catástrofes climáticas nos mostram que há um inconsciente compartilhado, constituído de fragmentos do nosso tempo, do nosso território e da nossa história. Que o mundo onírico singular de cada um é, também, comum a todos, e merece ser partilhado, tecido em conjunto, sonhado junto. Que sonhos são, sim, matéria de notícia, e assim o foram em nossa oficina.

Por meio da experiência coletiva de oficinas, produziram-se experiências que perpassam por atravessamentos e transversalidades, como citado por Baremblytt (1992). Foi no encontro com o coletivo que emergiu o compartilhamento de fragmentos oníricos, quando se pode promover uma comunidade sonhadora, despindo-se das amarras da normatividade do mundo real. Por meio da extensão universitária foi possível realizar uma oficina onírica também como lugar acadêmico, produzindo o entrelaçamento entre o singular do sujeito e o

coletivo acadêmico-social. Nesse movimento, foi-se produzindo um comum, uma experiência e um produto coletivos.

REFERÊNCIAS

ABENSHUSHAN, Vivian. **Notas sobre os doentes de velocidade**. Caderno de Leituras n.105. Belo Horizonte: Edições Chão de Feira, 2020. Disponível em: https://chaodafeira.com/wp-content/uploads/2020/05/cad105-vivian-abenshushan-notas_sobre_os_doentes_de_velocidade.pdf. Acesso em: 28 mar. 2024.

AGAMBEN, G. **O que é o contemporâneo? e outros ensaios**. Chapecó: Editora Argos, 2009.

BACHELARD, Gaston. **A poética do devaneio**. São Paulo: Martins Fontes, 1988.

BAREMBLITT, Gregorio. **Compêndio de análise institucional e outras correntes**: teoria e prática. Rio de janeiro: Rosa dos Tempos, 1992.

CRARY, Jonathan. **24/7** – Capitalismo tardio e os fins do sono. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

DELEUZE, Gilles. GUATTARI, Felix. **Mil Platôs**: capitalismo e esquizofrenia. Vol. 3. Rio de Janeiro: Editora 34, 1996.

DIÓGENES, P. C. R. Sobre Máquinas de Escrita e Remistura: o Método *cut-up* de William Burroughs. In: **Estudos de Linguagem e Cultura**. v 13. nº 25. 2012. p. 343-370. Disponível em: <https://e-revista.unioeste.br/index.php/linguaseletras/article/view/7745>. Acesso em: 25 mar. 2024.

FRAGA, Eudinyr. **Gorpo Santo**: surrealismo ou absurdo?. São Paulo: Editora Perspectiva, 1998.

LIMULJA, Hanna. **O desejo dos outros**: Uma etnografia dos sonhos yanomami. São Paulo: Ubu Editora, 2022.

MILMANN, Elaine. ARAUJO, Fernando. FRÖLICH, Claudia. Oficinar... Como se conjuga este verbo?. In: MOSCHEN, Simone. FRÖLICH, Claudia. COSTA, Luciano (orgs). **Com quantos verbos se faz uma pesquisa?** Florianópolis: Abrapso Editora, 2023, p.167-191. Disponível em: https://site.abrapso.org.br/wp-content/uploads/2023/10/Com_quantos-verbos-se-faz-uma-pesquisa.pdf. Acesso em: 20 mar. 2024.

MOEHLECKE, Vilene. Oficinar. In: FONSECA, Tania. NASCIMENTO, Livia. MARASCHIN, Cleci (orgs). **Pesquisar na diferença**: um abecedário. Porto Alegre: Sulina, 2012, p.167-170.

PATZDORF, Danilo. **Como descansar o indescansável?** Pequeno manual de autocuidado para corpos esgotados. Montevideú: Microutopías, 2022.

POZZANA, Laura. A formação do cartógrafo é o mundo: corporificação e afetabilidade. **Fractal**: Revista de Psicologia, v. 25, n. 2, p. 323–338, 11 maio 2013. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/fractal/a/KqsStJnY3bfNNTXJsXwLzwD/#:~:text=O%20cart%C3%B3grafo%20se%20faz%20por,da%20varia%C3%A7%C3%A3o%20e%20das%20diferen%C3%A7as>. Acesso em: 15 mar. 2024.

RIBEIRO, S. **O Oráculo da Noite**: A História e a Origem do Sonho. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

WEIDA, Courtney. Counterculture, Craftsmanship, and Cyberspace Connectivity: Considerations of Contemporary Feminist Zines in/as/of Art Education. In: COLLINGWOOD, Sharon. QUINTANA, Alvina. SMITH, Caroline (orgs). **Feminist Cyberspaces**: Pedagogy in Transition. Newcastle: Cambridge Scholars Publishing, 2012, p.33-50. Disponível em: <https://web.mit.edu/comm-forum/legacy/mit7/papers/MIT7Weida.pdf>. Acesso em: 28 mar. 2024.

Virgínia Kastrup
Professora Titular
do Programa de
Pós-graduação da
Universidade Federal do
Rio de Janeiro. Doutora
em Psicologia Clínica
(PUC-SP). <https://orcid.org/0000-0002-9101-3282>, e-mail: virginia.kastrup@gmail.com

Laura Pozzana
Pesquisadora
Colaboradora do
NUCC - Núcleo de
Pesquisa Cognição e
Coletivos do Programa
de Pós-graduação da
Universidade Federal
do Rio de Janeiro.
Doutora em Psicologia
(PPGP/UFRJ). <https://orcid.org/0000-0003-1571-0315>, e-mail: laura.pozzana@gmail.com

Caio Herlanin
Pesquisador Colaborador
do NUCC- Núcleo de
Pesquisa Cognição e
Coletivos do Programa
de Pós-graduação
em Psicologia da
Universidade Federal do
Rio de Janeiro. Mestre em
Psicologia (PPGP/UFRJ).
<https://orcid.org/0000-0001-8536-5225>,
e-mail: caio.herlanin@gmail.com

Diretrizes para uma acessibilidade estetica com cegos: no Museu do Açude¹

Guidelines for aesthetic accessibility with blind people at the Açude Museum

Resumo: A acessibilidade de pessoas com deficiência visual em museus de arte ainda coloca problemas em função da arraigada proibição ao toque que resta não problematizada na maioria dos museus. O presente estudo analisa uma visita realizada no Museu do Açude, no Rio de Janeiro, com um grupo heterogêneo de 25 pessoas, sendo 10 com deficiência visual e 15 videntes. O objetivo do estudo é analisar a experiência tátil e multissensorial das obras *Garota de Ipanema*, de P. Uklanski e *Magic Square#5*, de H. Oiticica. A pesquisa utilizou o método da cartografia (Passos; Kastrup; Escóssia, 2009; Passos; Kastrup; Tedesco, 2014), produzindo diários de campo e vídeos. Articulando a pesquisa de campo com estudos atuais de psicologia cognitiva, o texto discute quatro diretrizes da acessibilidade estética: o toque, o encontro de cegos e videntes, a mediação distribuída e a inventividade. A análise evidencia como três sentidos do toque, imaginação e invenção atuaram na acessibilidade estética.

Palavras-chave: Acessibilidade estética; Arte; Museus; Deficiência visual.

Abstract: The accessibility of the visually impaired in art museums still poses problems, due to the ingrained prohibition on touch that remains unquestioned in most museums. This study analyzes a visit to the Museu do Açude, in Rio de Janeiro, with a heterogeneous group of 25 people, 10 visually impaired and 15 seers. The aim of the study is to analyze the tactile and multisensory experience of P. Uklanski's *Garota de Ipanema* and H. Oiticica's *Magic Square # 5*. The research used the cartography method (Passos; Kastrup; Escóssia, 2009; Passos; Kastrup; Tedesco, 2014), producing field diaries and videos. Articulating field research with current studies of cognitive psychology, the text discusses four aesthetic accessibility guidelines: touch, the meeting of blind and seers, distributed mediation, and inventiveness. The analysis shows how three senses of touch, imagination and invention act in aesthetic accessibility.

Keywords: Aesthetic accessibility; Art; Museums; Visual impairment.

A acessibilidade de pessoas cegas e com baixa visão a museus de arte quase sempre coloca problemas, em função da arraigada proibição ao toque que, ainda hoje, resta não problematizada na maioria dos museus do mundo (Candlin, 2003; 2004; 2006; Classen, 2005; Pye, 2007; Chasterjee, 2008; Kleege, 2013; 2018). Nos dias atuais, a maior parte deles continua utilizando a audiodescrição e as placas táteis como únicas estratégias de acessibilidade para pessoas com deficiência visual. A audiodescrição, muitas vezes baseada numa política de mediação hierárquica e unidirecional, privilegia a acessibilidade informacional, ou seja, a história da arte e do artista, sendo rara a mediação que não coloca ênfase na descrição de características eminentemente visuais da obra. É habitual e pouco problematizada que a descrição transmita informações sobre cores e elementos de perspectiva, que nem sempre fazem sentido para pessoas cegas congênitas, que não possuem imagens mentais correlatas a tais informações.

Por sua vez, as placas táteis, que buscam fazer uma versão acessível de obras visuais bidimensionais, portam outras dificuldades. Na ausência da visão, a percepção tátil é especialmente mobilizada no reconhecimento e na identificação dos objetos (Hatwell, 2003; Hatwell; Streri; Gentaz, 2000; Klatzky; Lederman, 2000). As imagens táteis são bimodais, podendo ser apreendidas tanto pela visão quanto pelo tato. (Eriksson, 2008; Claudet, 2011). Contudo, as placas táteis, por serem traduções diretas de obras de arte visuais, são marcadas pela cultura visual, sendo produzidas *por* pessoas videntes *para* pessoas deficientes visuais. Para Valente e Darras (2010) a tradução direta baseia-se na teoria da mente, ou seja, em imaginar como o outro - no caso, a pessoa cega - pensa e representa o mundo. Por serem construídas na maioria das vezes por profissionais que não possuem conhecimento do funcionamento cognitivo de pessoas com deficiên-

[1] O projeto de pesquisa que deu origem ao texto teve apoio do CNPq, da CAPES e da FAPERJ. A equipe do projeto agradece a Renata Bernardes Proença pelo convite e acolhimento durante a visita.

cia visual, as imagens táteis acabam se baseando na percepção de um vidente de olhos fechados. Isto leva à constatação de que o alto-relevo das placas táteis não é realmente uma versão tátil da obra, como se pretende, mas sim uma outra versão visual (Almeida; Carijó; Kastrup, 2018; Guerreiro; Kastrup, 2018).

Um dos maiores problemas da audiodescrição e das placas táteis é que, quase sempre, elas se limitam a evocar uma experiência de reconhecimento - um rosto de mulher, uma paisagem ao fundo, um quadrado azul - sem criar condições para que a experiência estética tenha lugar. A experiência estética vai além da simples identificação de formas e do reconhecimento de imagens, mas envolve o estranhamento, força a pensar e ativa a invenção. Segundo John Dewey (2010) ela se diferencia de experiências quotidianas triviais porque não é interrompida pela ação. A experiência estética possui uma dimensão intelectual, mas esta é indissociável da dimensão afetiva. É marcante e intensa, permitindo afirmar: “Foi uma experiência!”. Em resumo, podemos dizer que a experiência estética provoca uma experiência de suspensão da reconhecimento e suscita a criação.

O que há em comum entre o uso da audiodescrição e das placas táteis é o caminho da reconhecimento e sua dificuldade em provocar a experiência estética. Ora, o que se espera de uma visita de pessoas com deficiência visual a um museu de arte é que seja possível a experimentação direta da obra, de seus materiais e das forças que ela porta. A prevalência da transmissão de informações pode limitar a experiência da visita ao plano intelectual, sem chegar a mobilizar sensações, afetos e emoções que, por sua vez, podem ser desencadeados pela experiência estética tátil. Para isso, é importante que as pessoas cegas e com baixa visão, em visitas individuais ou em grupo, possam tocar nas obras de arte. É também importante que a mediação seja acolhedora, atenta e sensível às experiências que acontecem frente

às obras e mesmo à singularidade daquela pessoa ou daquele grupo, dando espaço e tempo para uma conversa compartilhada (Kleege, 2013, 2018; Alves, 2020).

O funcionamento cognitivo das pessoas cegas deve ser entendido como um processo cuja plataforma é tátil, envolvendo todo o corpo multissensorial. Com base na abordagem da enação (Varela, Thompson, Rosch, 2003) e da cognição inventiva (Kastrup, 2007), conhecer não é representar uma realidade preexistente, mas um processo de invenção de si e do mundo. Este modo de pensar vale tanto para as pessoas cegas como para as pessoas videntes (Kastrup; Carijó; Almeida, 2009). O mundo não é aquilo que a visão apreende. Em outras palavras, o mundo percebido pelos videntes não é o verdadeiro mundo. Práticas cognitivas distintas, sejam elas predominantemente visuais ou táteis, configuram diferentes domínios cognitivos e modos de estar no mundo.

Para além da audiodescrição e das placas táteis, novas estratégias vêm sendo inventadas com vistas à acessibilidade estética de pessoas com deficiência visual. A acessibilidade estética é entendida como o acesso à potência da arte em produzir experiências de suspensão da reconhecimento, afetos e invenção. Alguns estudos (Kastrup, 2013; 2015a; Kastrup; Vergara, 2012; Vergara; Kastrup, 2013; Alves, 2020; Guerreiro; Kastrup, 2018; Kleege, 2013; 2018) trazem experiências inovadoras nesta área, a partir das quais podemos destacar quatro diretrizes. A primeira é o lugar central do toque e das estratégias multissensoriais. Por mais que a audiodescrição e dispositivos táteis possam ser utilizados durante uma visita, o toque nas obras e outras estratégias envolvendo o corpo multissensorial ocupam papel central na acessibilidade estética de pessoas com deficiência visual. Uma das estratégias multissensoriais é a realização de uma roda de movimento, que visa ativar a atenção e o corpo presente daquele grupo

de visitantes. A segunda diretriz é a realização de visitas com grupos heterogêneos de pessoas cegas e videntes. Por vezes se imagina que a heterogeneidade do grupo é dada pela reunião de pessoas com todos os tipos de deficiência numa mesma visita. Numa outra direção, enfatizamos a importância dos grupos heterogêneos reunindo pessoas com e sem deficiência visual. A aceleração cognitiva característica da subjetividade nos dias atuais e a própria arte contemporânea colocam problemas de acessibilidade estética para todos os visitantes e temos podido avaliar os benefícios recíprocos desse tipo de visita, que comporta troca de experiência e aprendizagem coletiva (Kastrup, 2012; Kastrup; Vergara, 2012; Vergara; Kastrup, 2013). A terceira diretriz consiste na mediação distribuída. Esta consiste em não transmitir informações de modo unidirecional, mas trazer múltiplas vozes, compartilhar diferentes experiências e distribuir o protagonismo. Por fim, a quarta diretriz é a aposta numa acessibilidade inventiva, com abertura para a experimentação, sem regras prontas para serem aplicadas. Cada obra, cada exposição, cada grupo, cada encontro no museu requer estratégias distintas. Como afirma Camila Alves (2020), não devemos aguardar manuais técnicos, mas experimentar sempre. É também importante compartilhar narrativas e analisar experiências interessantes e inventivas, no sentido de estimular outras invenções por parte das equipes de acessibilidade, sempre em composição com as pessoas com deficiência.

O presente estudo analisa uma visita realizada ao Museu do Açude, no Rio de Janeiro, com um grupo heterogêneo de pessoas cegas, com baixa visão e videntes. A visita ocorreu em 2016, no contexto do projeto de pesquisa *Experiência estética e transmodalidade: fundamentos cognitivos para museus acessíveis a pessoas com deficiência visual* (CNPq). O grupo era constituído de 25 pessoas, sendo 10 com deficiência visual e participantes da Oficina de Cerâmica e da

Oficina de Corpo e Expressão do Instituto Benjamin Constant (IBC) e 15 pessoas videntes, sendo em sua maioria estudantes de psicologia da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Fazia parte do grupo a pessoa responsável por fazer a proposição de uma roda de movimento com os participantes, num determinado momento da visita. O objetivo do estudo é analisar a experiência multissensorial de duas obras - *Garota de Ipanema*, de Piotr Uklanski (2005) e *Magic Square#5*, de Hélio Oiticica (1977). A pesquisa utilizou o método da cartografia (Passos; Kastrup; Escóssia, 2009; Passos; Kastrup; Tedesco, 2014), por meio do qual foram produzidos diários de campo e vídeos gravados durante a visita. Todos os nomes que aparecem no texto foram escolhidos e autorizados pelos participantes. Articulando a pesquisa de campo com estudos teórico-conceituais da psicologia cognitiva atual, o texto discute quatro diretrizes da acessibilidade estética – o toque, o encontro de cegos e videntes, a mediação distribuída e a inventividade das estratégias. A análise da experiência do grupo com as duas obras evidencia como três sentidos do toque, imaginação e invenção atuaram na atualização de virtualidades.

Três sentidos do toque

O Museu do Açude faz parte dos Museus Castro Maya e é bastante peculiar. É um museu sem muros e a céu aberto, que integra arte e natureza. Localizado na floresta da Tijuca, foi residência de Raymundo Ottoni de Castro Maia e mais tarde foi incorporado ao Instituto Brasileiro de Museus (IBRAM). Possui um acervo de arte contemporânea brasileira com obras de artistas como Nuno Ramos, Hélio Oiticica, Anna Maria Maiolino, Eduardo Coimbra, Lygia Pape, Iole de Freitas, Piotr Uklanski e outros. As obras são dispostas em torno da residência principal, sendo relativamente afastadas umas das outras. São bem integradas à floresta e é preciso deslocar-se pelo terreno

durante a visita. Todas as obras foram criadas para serem expostas naquele espaço e podem ser tocadas.

Depois de mais de uma hora de viagem num ônibus cedido pela UFRJ, o grupo chegou ao Museu do Açude e foi recebido por Renata Bernardes Proença, pesquisadora-associada ao NUSC - Núcleo de Pesquisa em Sociologia da Cultura da UFRJ e pela equipe do documentário *Arte, natureza e cidade* sobre o circuito Arte-Natureza do Museu do Açude, vinculado ao projeto de pesquisa *Museus, trajetórias artísticas e movimentos de vanguarda* (CNPq). As equipes da UFRJ haviam se encontrado anteriormente no museu, ocasião na qual planejaram os detalhes da visita e fizeram a seleção das duas obras a serem experimentadas naquele dia.

Conforme planejado, o grupo dirigiu-se então à obra *Garota de Ipanema* de Piotr Uklanski (2005). O caminho até a obra, passando pelo casarão de Castro Maia e parte do seu jardim, deve ter levado de 20 a 30 minutos, em função de sucessivas paradas para apreciação daquilo que ia aparecendo no caminho, como os azulejos portugueses e o pequeno lago do jardim. Seguem trechos do Diário de Campo:²

Quando fomos convocados a seguir em frente, me voltei a Alcei e me dispus a acompanhá-lo em direção à obra. Como se esperaria de um museu a céu aberto, situado em meio à floresta, os trajetos não são dos mais lineares. O chão de barro desnivelado, as pedras cobertas de lodo e a vegetação selvagem ao nosso entorno provocavam alguns empecilhos para os deslocamentos das pessoas cegas. Preocupado com isso, redobrei meus cuidados ao andar com ele que, além de ser cego, era também um senhor de idade, receando que ele pudesse cair e se machucar. (Diário de Campo, 2016)



Figura 1. Foto do grupo em visita ao Museu do Açude junto à obra *Garota de Ipanema*, de P. Uklanski, 2016. Fonte: Acervo do NUCC – Núcleo de Pesquisa Cognição e Coletivos.

A obra consiste numa instalação composta de um muro de mais de 4 metros quadrados, coberto por utensílios de cerâmica como pratos, travessas, canecas e panelas de cores diversas – amarelo, vermelho, verde, laranja, azul etc. Para um visitante vidente, chama imediatamente atenção o caráter multicolorido da obra. Cores gritantes, este é seu forte apelo (Figura 1). Quando escolhemos esta obra para fazer parte da visita, consideramos que seria interessante, para as pessoas que não veem, e também para as que veem, descobrir e explorar, através do toque, aquelas peças deslocadas de sua dimensão utilitária, naquela composição nada trivial, coladas naquele muro no meio do mato. Imaginamos que a exploração háptica, o tato ativo

envolvendo mãos e braços, poderia dar lugar a uma experiência estética, produzindo estranhamento, suspensão, susto, surpresa e enigma. Como assim? Travessas, pratos e canecas na parede? Haveria uma tensão interessante entre a memória de reconhecimento e as sensações captadas pelo tato.



Figura 2. Foto de detalhe da apreciação de Garota de Ipanema, de P. Uklanski, na visita ao Museu do Açude, 2016. Fonte: Acervo do NUCC – Núcleo de Pesquisa Cognição e Coletivos.

Num determinado momento da vista, o grupo se aproximou da obra. As pessoas chegaram aos poucos. Enquanto os videntes olhavam de longe a obra, alguns participantes cegos começaram logo a tocá-la delicadamente, explorando o material, as texturas e as formas variadas, algumas delas vazadas, como o lado de fora se prolongando

e se dobrando para o lado de dentro, como num copo e numa tigela (Figura 2).

Cabe lembrar que, para pessoas cegas, o tato é o sentido que melhor substitui a visão, pois ele é capaz de reconhecer a forma dos objetos. Tocar envolve uma série de ações: apalpar, alisar, agarrar, prender, bater, procurar, enlaçar, empurrar. O tato é um sentido proximal, de contato, sendo nesta medida distinto da visão e da audição, que são sentidos que funcionam a distância (Hatwell, 2000). A percepção tátil opera de modo sucessivo, passo a passo, explorando e construindo uma imagem do objeto por meio de fragmentos. Segundo Heller e Gentaz (2014), ele não é um sentido particular, que atua de modo isolado. Ele envolve contato, articulação, propriocepção, movimento e ritmo. Possui um campo perceptivo exíguo e, para expandi-lo, são mobilizados movimentos dos dedos, mãos e braços, ou seja, um sistema tátil-cinestésico (percepção háptica). Tais características fazem da percepção tátil um processo marcado por uma temporalidade mais lenta que a da visão.

Já mais perto perguntei a Alcei se ele gostaria de tocar a obra à nossa frente e ele assentiu. Assim, levei-o a um pedaço ainda não ocupado e o deixei ali, para dar espaço para outras pessoas. A princípio, me senti deslocado naquele lugar. Não sabia muito o que fazer ali. Afastei-me do grupo para poder observar melhor tanto o grupo quanto a obra. Pensando nisto, vejo como isto remete a uma atitude contemplativa, tão comum em videntes frente a obras de arte, sempre distanciado. Eu naquele momento estava arrebatado pelas cores. Em algum momento, olhei para o lado e avistei Alcei ainda explorando o mesmo canto da obra onde eu o havia deixado. Por um instante, pensei até que ele estivesse se sentindo perdido, mas achei curioso ele continuar tocando os objetos à sua frente. Assim, um descompasso entre as nossas temporalidades se revelou. Para mim, era impressionante que a mesma obra, à qual eu havia dedicado apenas segundos do meu tempo e me dado por satisfeito por isso, havia tomado tantos minutos de Alcei. Que dimensões dela ele pôde acessar que eu não pude em virtude da minha suposta rápida apreensão dada pela visão? (Diário de Campo, 2016)

Concentrados na exploração tátil da obra, eis que uma das pessoas cegas toca uma peça e ela emite um som. Aos poucos, a sonoridade da obra passou a ser experimentada por outros participantes do grupo. Passou-se do toque ao toque, ou seja, a partir do toque das mãos passou-se a tocar, batucar, extrair som daquela que se tornava, inesperadamente, uma obra sonora. Alguém do grupo fala que aquela peça parece uma moringa e uma pessoa fala: “*Moringas sonoras!*” Alguns dos participantes do grupo eram ou haviam sido alunos da oficina de cerâmica do IBC, e haviam criado um grupo musical – o Moringas Sonoras. O grupo surgiu de um projeto coletivo de criação de moringas vazadas, que emitiam sons variados, dependendo da sua forma e tamanho, portanto, além da abertura habitual no topo, uma abertura lateral.

Na experiência daquele grupo com aquela obra, tocar a cerâmica e tocar a música foram movimentos sucessivos e encadeados. Wanderley puxou o coro, logo entoado por vários participantes. Cantaram *Marinheiro só*, de domínio público, e depois *Preta Pretinha*, de Moraes e Galvão, do grupo Novos Baianos.

É do encontro das mãos com os falsos utensílios de cozinha que sai o som que tanto me intriga. Os mesmos utensílios que antes projetavam cores intensas, assumem agora o papel de instrumentos musicais. E eles não estão sozinhos. Surgindo timidamente ao fundo, algumas vozes começam a se projetar, cantando o mesmo verso - *Marinheiro só...* - em alturas e timbres diferentes, aparentemente sem pretensão de chegar a um uníssono. Não, as vozes ali cantam com uma discordância. Até mesmo com uma certa arritmia, se assim eu posso dizer, denunciando, assim, a espontaneidade do momento e o caráter borbulhante das coisas que se fazem ao acaso, sem aviso prévio. (...) Me encanta pensar que da mesma voz que fala e que grita sai o som de uma canção. De alguma maneira, a voz, como os utensílios de cozinha na parede, é também despida de sua utilidade quando canta. (Diário de Campo, 2016)

Eis-nos então diante de três camadas ou dimensões da obra: a visual (as cores pregnantes para os videntes), a tátil (que conhece formas e texturas), e a sonora (que se atualizou juntamente com a surpresa estética). Pelas características do grupo, a acessibilidade estética atualizou uma virtualidade da obra, que talvez não tenha sido prevista pelo próprio Uklanski. Ou teria?

Me uni aos que batucavam. Comecei meio sem jeito, batendo nos pires e pratos que encontrava. Aproximei-me de Adélia, que batia naquilo que pareciam copos e jarros de plantas. Sua mão em formato de concha batia nesses recém-batizados instrumentos, produzindo um batuque diferente, um som meio abafado. Ela me convidou a acompanhá-la. Tentei reproduzir o mesmo som, sem muito sucesso. Percebendo isto, ela segurou minha mão e tentou me ajudar a fazer o movimento certo. Ali estávamos o dois, tentando entrar no ritmo da música, no ritmo da obra. E já que estou falando de ritmo e de obra, não consigo não achar curioso o fato de que o nome da obra em questão faz referência àquela que talvez seja a mais famosa canção brasileira de todos os tempos: *Garota de Ipanema*. (Diário de Campo, 2016)

Atualizar uma virtualidade não é o mesmo que realizar uma possibilidade (Deleuze, 1991). Realizar uma possibilidade segue as regras da semelhança e da limitação – realiza-se uma das várias possibilidades já dadas num todo fechado. Já a atualização de uma virtualidade se dá a partir de um todo aberto, sem limites pré-definidos. As regras da atualização são a diferenciação e a invenção. O que foi atualizado existia de modo virtual, mas, para vir a se expressar, é preciso que tenha lugar um processo inventivo e diferencial, cujo resultado não pode ser previsto.

Outro aspecto a ser analisado é como se deu aquela experiência de tocar uma obra de grandes dimensões. Diversos autores que estudam a psicologia cognitiva do tato mencionam o limite da percepção háptica (tato ativo e exploratório, que mobiliza mãos e bra-

ços) para objetos muito grandes ou muito pequenos, já que nessas condições é difícil a apreensão da Gestalt do objeto (Hatwell; Streri; Gentaz, 2003; Heller; Gentaz, 2014; Klatzky; Lederman, 2000). Mas, no caso em questão, a apreensão de um fragmento da obra não foi um obstáculo ou uma dificuldade, mas deu acesso à experiência estética, no sentido de Dewey: experiência marcante e destacada - Foi uma experiência!

Foi o toque naquele fragmento, na borda da peça de cerâmica vazada e encravada na parede, que se destaca momentaneamente dela, que provocou o som, que puxou o canto, que contagiou outros visitantes para tocar na obra e depois tocar a obra, tornando-a obra-instrumento, obra musical. Ao contrário da experiência de reconhecimento, onde a apreensão global da forma é o mais importante, a experiência estética não depende disso, mas é desencadeada pela apreensão da dinâmica da forma e pelo atravessamento das forças que a habitam. E isso pode ocorrer pela percepção de uma parte ou fragmento da obra (Kastrup, 2015b; Deleuze, 2007)

Destacamos aqui um terceiro sentido do tocar: ser sensível às forças da obra, deixar-se afetar. Nesse sentido, a ação de tocar se dobra e assume um movimento reflexivo – ser tocado. Estamos diante de três sentidos do toque: o toque próprio da percepção tátil, o toque de tocar um instrumento, batucar e fazer música e a dobra afetiva do tocar e ser tocado.

O toque, desdobrado nesses três sentidos, traz à cena uma relação cognitiva que se dá por contato direto, sem a mediação da representação e nos leva para além da reconhecimento. Estamos no seio da cognição inventiva e da acessibilidade estética. Foi pelo caminho do toque, em suas três dimensões, que a visita ganhou intensidade e alegria. E cabe sublinhar que são os visitantes cegos e com baixa visão que assumem naquele momento o protagonismo. Experimen-

tamos todos uma surpresa envolta em contentamento, onde emergiu uma partilha e uma experiência coletiva - encontro com a obra, encontro com as pessoas e também de cada um consigo mesmo.

Na preparação da visita, eu e a outra estagiária tínhamos ficado preocupados com o apelo demasiadamente visual da obra, temendo que, por isso, ela não despertasse tanto interesse nas pessoas cegas. E é em momentos como esses, frequentemente provocados pelas visitas, onde eu aprecio estar enganado. Não sei se o artista pretendia ou não que sua obra invocasse um uso musical, ao nomeá-la, mas sei que essa dimensão acabou aparecendo. São coisas que surgem da virtualidade das obras de arte, escapando do controle tanto de quem as faz como de quem as experimenta e aproveita. (Diário de Campo, 2016)

Uma participante cega diz: “Eu podia ficar o tempo todo só aqui”. Mas seguimos a visita.

Imaginação e invenção na acessibilidade estética

Depois de uma caminhada, chegamos no espaço do Museu do Açu de onde fica a *Magic Square #5*, de Hélio Oiticica (Figura 3). Ela está localizada no centro de um terreno, cercada de mata por todos os lados. A obra-instalação foi criada a partir de maquetes ou proposições ambientais, para ser construída em espaço aberto. É um penetrável, também chamado *Invenção da cor*³. A obra seria descrita por uma pessoa vidente como sendo composta por 9 paredes coloridas, dispostas de modo a manter algumas passagens e aberturas por onde podemos transitar e ver o entorno, inclusive a mata. A visão pode captar de longe uma certa unidade da obra. Para pessoas cegas, a percepção da obra deveria cumprir à risca a proposição de Hélio Oiticica: penetrá-la, adentrar a obra.

[3] A obra-instalação *Invenção da cor, Penetrável Magic Square # 5*, De Luxe, de 1977, de Hélio Oiticica (1937-1980) é composta de nove paredes em alvenaria, tinta acrílica, tela de arame e cobertura com estrutura de metal e vidro.



Figura 3. Foto geral do grupo próximo à obra *Magic Square#5*, de H. Oiticica, na visita ao Museu do Açude, 2016. Fonte: Acervo do NUCC – Núcleo de Pesquisa Cognição e Coletivos.

Aguardando a chegada de todos, fomos nos reunindo num terreno ao lado da obra. Laura convidou os participantes para fazer uma roda, dando as mãos. A proposição é de uma pausa na visita, uma suspensão, um contorno, um pouso no movimento. Sempre que possível, propomos em nosso projeto uma roda de movimento inspirada nas práticas do Sistema Rio Aberto⁴ como parte da visita em museus de arte no projeto de acessibilidade estética com pessoas com deficiência visual. Falamos, por vezes, de modo simplificado, de oficina de sensibilização. A rigor, o dispositivo tem o intuito de lentificar o ritmo habitual da vida nas cidades e da própria visita. Busca despertar a atenção ao presente, ativar o corpo dos participantes para uma visita multissensorial e estimular a formação de grupalidade, a apreciação da obra e a partilha de experiências.

Antes da roda estar totalmente formada, falamos de Hélio Oiticica e daquela obra-instalação. Apresentamos a instalação como

uma ampliação do conceito de obra de arte, que por vezes assume a denominação de arte ambiental. Pintura, escultura e outros materiais podem ser usados conjuntamente, para ativar o espaço arquitetônico. O espectador participa da obra e não se comporta somente como apreciador. Lembramos também que Hélio Oiticica criou obras chamadas Parangolés, que ficaram conhecidas por fazerem do corpo o motor da obra. O corpo faz a obra, ou seja, é nesse acoplamento corpo-obra que o sentido é produzido. Assim, o artista busca ressaltar a importância da participação do espectador. Renata fala que aquele descampado no meio da floresta fora um dia o lugar de treinar os cavalos de Castro Maia, o dono da casa. Ali era um espaço de cuidar dos cavalos, uma espécie de hípica. Aquela fala, naquele espaço, no meio da mata e naquele momento irá contagiar a experiência da obra e atravessar doravante a visita.

Ao final daquela breve conversa, em silêncio, somos conduzidos a dar as mãos. Mãos dadas, éramos 30 pessoas entre pessoas cegas, com baixa visão e videntes. Participantes do IBC, estudantes, professoras, acompanhantes, fotógrafos, entre outros. Uma roda heterogênea. O que nos ligava ali, naquele instante, eram ressonâncias da obra anterior, que fora tocada e nos tocara, e o desejo de continuar a visita.

Laura indica que direcionemos nossa atenção para o solo. Descansamos as pálpebras dos olhos, o olhar, a necessidade de ver e focar. Respiramos fundo e vamos deixando a atenção chegar nos pés, encontrar apoio concreto. Assim, podemos deixar a cabeça esvaziar e ficar um pouco boba, com o maxilar relaxado. Fechamos os olhos e ficamos um pouco ali, juntos, reunidos e integrados naquele espaço-obra-natureza. Habitamos o silêncio e ele vai nos preenchendo e nos esvaziando daquilo que era excesso, da conversa constante, da comunicação verbal, das posturas defensivas e reativas de nosso cor-

[4] O Sistema Rio Aberto é uma escola fundada na Argentina nos anos 60 que atua no sentido de despertar a presença de cada um e abrir espaços para a expressividade dos afetos. Através da prática corporal, busca-se criar condições de convergência entre sentir, pensar e agir, ou seja, entre a experiência e movimento. O que está no horizonte é uma ampliação das conexões de cada um consigo mesmo e com o mundo (Pozzana; 2008; 2017).

po no cotidiano. Recebemos o sol na pele, a luz ambiente, o ar puro e os sons da floresta. Neste momento, ainda em silêncio, caminhamos para a frente e para trás, vagarosamente. Abrimos e fechamos a roda, nos conectamos. Caminhamos juntos, de modo que os braços dados ficassem bem confortáveis uns com os outros. Deixamos a natureza falar.

Fazemos uma chamada-chamado e é bonito como reverberamos nossos nomes ali. A chamada-chamado foi inventada na Oficina Movimento e Expressão no IBC, com o objetivo de que cada um na roda possa saber da presença dos demais participantes (Pozzana, 2017). Naquele dia, frente àquela obra, cada um falava seu nome em voz alta, como um chamamento. As pessoas ouviam, despertando a escuta para uma modulação sonora e vibracional, e todos repetiam em voz alta. Cada um se chamava e era chamado pelo grupo. Ali, tratava-se de trazer vida para a obra e a obra para a vida. Fazemos o exercício: Como quero me chamar hoje? Em que tom? Em que altura? O que vem com cada nome? Lauraaaaa! Luiiiza! São diferentes os nossos modos. Percebemos e imitamos. Uma corrente vai se formando.

Ainda com o intuito de despertar a presença e a conexão grupal, recebemos a indicação de fazer movimentos suaves com as articulações do corpo, de cada um ir passeando-esfregando a palma das mãos na sua própria superfície-pele. A ideia é abrir espaços no nosso corpo. Alguém pergunta: “Soltamos as mãos?” Sim, vamos nos movendo lentamente, cada um abrindo espaço, dentro e fora, para aquelas outras presenças, que chegam com os nomes e também do lugar. Mexemos o tronco, para um lado e para o outro, sem sair do lugar. Lembramos das costas e da frente de nossos corpos, que temos lados diferentes, o acima e o abaixo. Percebemos que temos consistência e que somos cheios de buracos também.

Trocamos apertos de mãos tônicos e ritmados. Talvez tocada pela história dos cavalos, Laura puxa um galope e vamos para o centro da roda. Voltamos caminhando para trás, de mãos dadas. Fazemos outra vez essa cavalgada coletiva, desta vez mais rápido. Surgem palavras, sons, murmúrios, risos. Tudo num tom crescente. Uuhuhuhuhu! Liberamos sons graves, usando a boca, o peito, o diafragma, o ventre, pernas, pés e terra. Alguém diz: “Viramos bicho!” Uma pessoa pede: “De novo!” Cavalgamos, brincamos com o som, fechando e abrindo a roda, concentrando e expandindo. Soltamos as mãos. Estamos soltos, mas conectados.

A presença dos cavalos na obra de Hélio Oiticica surge como um analisador da visita e dos caminhos inusitados que podem ser traçados num processo de acessibilidade estética. No método da cartografia, os analisadores são constituídos para evidenciar as relações que constituem uma dada realidade, na qual o próprio cartógrafo se encontra enredado (Barros; Barros, 2014; Lourau, 2004). O analisador desnaturaliza sentidos instituídos e é uma ponta solta na trama cartográfica. Ele emerge no campo e força a pensar. Produz efeitos de intervenção, de transgressão, de invenção. Na cartografia daquela visita, aqueles inesperados cavalos que surgiram numa lembrança evocada durante a conversa, se propagaram na imagem motora da cavalgada, presente na roda de movimento, suscitando um processo de imaginação criadora.

Historicamente, o conceito de imaginação refere-se a um processo psicológico responsável pelo trabalho com imagens. Na psicologia do século XIX e do início do século XX Ribot (1926) concebe a imaginação como o equivalente, no plano intelectual, da vontade. No livro *Imaginação e invenção*, Gilbert Simondon (2008) propõe que a imaginação seja explicada pela imagem, e não o inverso. E longe de curvar-se à vontade, a imagem é dotada de autonomia. Há uma es-

pécie de exterioridade da imagem em relação ao sujeito. Ela é como um intruso que invade a cena sem ser convidado, uma espécie de aparição. Neste sentido, o conceito de imagem não equivale à representação mental voluntária de um objeto ou estado de coisas. Lembranças involuntárias, obras de arte, sonhos, alucinações, desejos e obsessões são imagens.

A imagem, tomada em sua positividade e em seu dinamismo, dá lugar à imaginação. Ela é dotada de uma dinâmica processual: imagem motora, imagem perceptiva, imagem afetivo-emotiva (onde se incluem as imagens-lembrança) e imagem invenção fazem parte do ciclo inventivo da imagem (Kastrup; Carijó; Almeida, 2018). As imagens motoras podem ser esquemas inatos de comportamento, tais como aqueles estudados pela Etologia, ou esquemas de ação aprendidos, ambos podendo ser repetidos e atualizados. Elas não são respostas a estímulos ou objetos do meio, havendo uma primazia da motricidade em relação à sensibilidade. Pudemos observar que a imagem motora dos cavalos foi transmutada em imagens afetivo-emocionais e outras modalidades de imagem. Sem ser uma causa direta, ela conduziu a acessibilidade estética da obra de Oiticica. Lembramos mais uma vez que com a inflexão na experiência estética, a acessibilidade não é estruturada pela reconhecimento e pela correspondência com o original. Como afirmamos anteriormente, a dinâmica da acessibilidade estética comporta a invenção de sentidos inusitados, atualizando a virtualidade das obras.

Alguém sugere: “Vamos entrar na obra?” Vamos lá, com as mãos, com o corpo, com tudo, com vontade de ir. Assim fomos, sem condução. Formaram-se espontaneamente duplas, trios e pequenos grupos. Uma moça vidente e outra cega se aproximam de uns quadrados vazados no muro. Fizeram os quadrados de janela. Depois dão umas voltas em torno daqueles muros, para ter uma noção do

tamanho. É possível escutar diversas conversas paralelas, cada uma vinda de partes diferentes do *Magic Square*.

Num certo momento, nos concentramos quase todos no meio da obra. Lucia, que tem baixa visão, fala que aquilo parece um labirinto aberto. Lembra também um cenário de teatro. Mais uma vez, Wanderley batuca numa das paredes da obra e outros acompanham. Alguém comenta: “Que maravilha tirar uma música de Hélio Oiticica!” O batuque veio forte, acompanhado das palavras cantadas: “Olê, mulher rendeira, olê, mulher rendá, tu me ensina a fazer renda que eu te ensino a namorar.” Renata fala que Hélio Oiticica está muito feliz. Exclama isso repetidas vezes, com entusiasmo. Sentia que o artista estava mandando esta mensagem. Alguém diz que podia imaginar o Hélio como um fauno na floresta da Tijuca. Renata lembra mais uma vez a presença de cavalos naquele espaço. Wanderley fala que ali tem uma força, uma força superior, uma energia boa. Um aluno pergunta se ele sentia a força no museu todo. Ele responde que sim, mas que ali a gente podia captar melhor, chegava mais forte. A mata traz vida para a obra. E, por sinal, a obra estava cheia de bichos: aranhas, teias, formigas, larvas.

Já eram quase 16:30h e tínhamos que ir embora. Encostamos na mureta e fizemos uma partilha do que havia sido a visita para cada um. Wanderley disse sentir algo imponente naquele espaço, algo que sente em alguns momentos na Oficina de Corpo do IBC, “quando damos as mãos e sentimos o mundo na gente”. Disse que ali, sem teto, não precisávamos fazer nada, só sentir. Já era muito. Outra pessoa disse que sentiu forte, quase como uma mensagem do Hélio, que a máxima “a natureza cuida” precisa da cumplicidade humana. Eram múltiplas experiências. Mas com certeza tinha havido um encontro naquela obra.

Invenção e imprevisibilidade na acessibilidade estética

A visita ao Museu do Açude colocou em ação quatro diretrizes da acessibilidade estética: a presença do toque nas obras de arte e de estratégias multissensoriais, a visita com grupos heterogêneos, a mediação distribuída e a invenção de estratégias singulares utilizadas face a obras e grupos específicos, sempre atenta a suas singularidades. Procuramos ressaltar que o toque requer uma temporalidade mais lenta, apontando sua vantagem frente à aceleração da visão, que ganha relevo na configuração das subjetividades contemporâneas. Neste ponto, fica evidente a potência dos grupos heterogêneos e a ampliação do conceito de acessibilidade para todos os apreciadores da arte contemporânea. Quem são os verdadeiros mediadores da visita? A noção de uma mediação distribuída embaralha esses limites.

Procuramos apontar a imprevisibilidade e o risco que a acessibilidade estética comporta. Numa visita com esta orientação, não se pode saber de antemão o que vai acontecer. Não poderíamos esperar que a *Garota de Ipanema* se tornasse uma obra sonora nem que a *Magic Square* fosse atravessada por cavalos. Mas aquele grupo tinha na música uma de suas referências, o que fez com que uma obra que diríamos - numa expressão que agora nos surge como equivocada - uma obra de arte visual, atualizasse uma virtualidade e se tornasse sonora. A *Garota de Ipanema* cantou e foi cantada. O penetrável *Magic Square* foi efetivamente penetrado pelo grupo, atualizando a proposição do artista. Os cavalos vieram pelas imagens motoras, vieram em cavalgada. O Hélio deve estar muito feliz ao perceber, como um fauno da floresta da Tijuca, que as pessoas não ficaram olhando de longe, com os braços para traz, em atitude contemplativa como costumam ter nos museus de arte, mas entraram na obra e sentiram vibrar suas forças e sua energia.

Quando um projeto de pesquisa-intervenção de acessibilidade

estética assume o risco e a imprevisibilidade, não o faz por amadorismo, mas pela inequívoca afirmação de uma política da invenção conjunta. Experimentamos e trabalhamos para uma acessibilidade inventiva, sempre lembrando de pontos incontornáveis: experimentar com, pesquisar com, fazer com, aprender com.

Em alguns participantes, a visita produziu o desejo de continuar a explorar o mato, a floresta, o quintal. “Quero voltar a acampar”. “Preciso aproveitar mais o terreno que tenho na minha casa”. Falou-se que a floresta é habitualmente associada ao medo. São muitas as imagens da floresta perigosa nos contos infantis, o que hoje se adensa com as histórias de assalto. Abre-se uma longa conversa sobre o ver, o não ver e o imaginar. Nair comenta que no momento da chegada, quando desceu do ônibus e começou a subir a rampa de acesso à casa principal, imaginou uma carruagem puxada por cavalos, subindo aquela ladeira. Mais uma vez, os cavalos estiveram conosco, ativando processos de invenção na acessibilidade estética com pessoas com deficiência visual em museus.

REFERÊNCIAS

ALMEIDA, M. C.; CARIJÓ, F. H.; KASTRUP, V. Por uma estética tátil: sobre a adaptação de obras de artes plásticas para deficientes visuais. In: Kastrup, V. **Cegueira e invenção**: cognição, arte, pesquisa e acessibilidade. Curitiba: CRV, 2018. p. 151-165.

ALVES, C. A. **E se experimentássemos mais?** Contribuições não técnicas de acessibilidade em espaços culturais. Curitiba: Appris Editora, 2020. 97p.

BARROS, L. M. R.; BARROS, M. E. B. O problema da análise em pesquisa cartográfica In: Passos, Kastrup e Escóssia (Orgs.) **Pistas do método da cartografia**: a experiência da pesquisa e o plano comum V.2. Porto Alegre: Sulina, 2014. p. 175-202.

CANDLIN, F. Blindness, art and exclusion in museums and galleries. **The International Journal of Art & Design**, 22, 1, p. 100-110, 2023.

CANDLIN, F. Don't touch! Hands off! Art, blindness and the conservation of expertise. **Body & Society**, 10, 1, p.71-90, 2004.

CANDLIN, F. Dubious inheritance of touch: art history and museum access. **Journal of Visual Culture**, 5, 2, p.137-54, 2006.

CHARTERJEE, H. **Touch in museums**: Policy and practice in object handling. Oxford-New York: Berg, 2008.

CLASSEN, C. **The book of touch**. Oxford-New York: Berg, 2005.

CLAUDET, P. Image Tactile. **Voir Barré**, 38/ 39, p.122-128, 2011.

DELEUZE, G. **Le Bergsonisme**. Paris: PUF, 1991.

DELEUZE, G. **Francis Bacon**: A Lógica da sensação. Rio de Janeiro: Zahar, 2007.

DEWEY, J. **Art as experience**. New York: Penguin Group, 2010.

ERIKSSON, Y. **Images tactiles**. Représentations picturales pour les aveugles. 1781-1940. Taland : Les Doigts qui Révent, 2008.

GUERREIRO, R. ; KASTRUP, V. Acessibilidade estética e imagens táteis de obras de arte. In : Kastrup, V. **Cegueira e invenção**: cognição, arte, pesquisa e acessibilidade. Curitiba: CRV, 2018. p. 213-224

HATWELL, Y. ; STRERI, A. ; GENTAZ, E. (Orgs) **Toucher pour**

connaître: psychologie cognitive de la perception tactile manuelle. Paris : Presses Universitaires de France, 2000.

HATWELL, Y. **Psychologie cognitive de la cécité précoce**. Paris: Dunod, 2003.

HELLER, M. ; GENTAZ, E. **Psychology of touch and blindness**. New York: Psychology Press, 2014.

KASTRUP, V. **A invenção de si e do mundo**. Belo Horizonte: Autêntica, 2007.

KASTRUP, V. Cegos e videntes se encontram no museu: da dicotomia à partilha da sensível. **Caderno Tramas da Memória**, 3, p.203-224, 2013.

KASTRUP, V. Devires e acessibilidade estética numa visita com cegos e videntes. **Revista Mesa**. 2015(a), p. 35-39. <http://institutomesa.org/revistamesa/edicoes/1/bichos-feitos-de-nos/> Acesso em 19 abr. 2024.

KASTRUP, V. O tátil e o háptico na experiência estética: considerações sobre arte e cegueira. **Revista Trágica**. 8-3, p.69-85, 2015 (b).

KASTRUP, V.; CARIJÓ, F. H.; ALMEIDA, M. C. A abordagem da enação no campo da deficiência visual. In: KASTRUP, V. **Cegueira e invenção**: cognição, arte, pesquisa e acessibilidade. Curitiba: CRV, 2018. p.43-53

KASTRUP, V.; VERGARA, L. G. A potência do experimental nos programas de acessibilidade: Encontros Multissensoriais no MAM Rio. **Cadernos de Subjetividade (PUCSP)**, 4, p. 62-77, 2012.

KLATZKY, R.; LEDERMAN, S. (2000). L'identification haptique des objets significatifs. In : HATWELL, Y. ; STRERI, A. ; GENTAZ, E. (Orgs.) **Toucher pour connaître**: psychologie cognitive de la perception tactile manuelle. Paris : Presses Universitaires de France, 2000. p. 109-28.

KLEEGER, G. Some Touching Thoughts and Wishful Thinking. **Disability Studies Quarterly**, 33 (3), 2013. <https://dsq-sds.org/index.php/dsq/article/view/3741/3284> - consultado em 19 abr. 2024.

KLEEGER, G. **More than meets the eye**. What blindness brings to art. Oxford: University Press, 2018.

LOURAU, R. **Analista em tempo integral**. Altoé, S. (Org.). São Paulo: Hucitec, 2004.

PASSOS, E.; KASTRUP, V.; ESCÓSSIA, L. (Orgs.) **Pistas do método da cartografia**: pesquisa-intervenção e produção de subjetividade. V. 1. Porto Alegre: Sulina, 2009.

PASSOS, E.; KASTRUP, V; TEDESCO, S. (Orgs.) **Pistas do método da cartografia:** a experiência da pesquisa e o plano comum. V.2. Porto Alegre: Sulina, 2014.

POZZANA, L. **O Corpo em Conexão:** Sistema rio berto. Niterói: EDUFF, 2008.

POZZANA, L. **Corpo e cegueira:** movimento sensível vital. Curitiba: CRV, 2017.

PYE, E. (Org). **The power of touch.** Handling objects in museum and heritage contexts. California: Left Coast Press, Inc, 2007.

RIBOT, T. **L'imagination créatrice.** Paris: Félix Alcan, 1926.

SIMONDON, G. **Imagination et invention.** Chatou: Les Éditions de la transparence, 2008.

VALENTE, D. ; DARRAS, B. Images à toucher: réflexions sémiotiques sur les images tactiles destinées au public aveugle. **Terra Haptica**, 1, p. 07-21, 2010.

VARELA, F.; THOMPSON, E.; ROSCH, E. **A mente .incorporada.** Porto Alegre: Artes Médicas, 2003.

VERGARA, L. G.; KASTRUP, V. Zona de risco dos encontros multissensoriais: anotações éticas e estéticas sobre acessibilidade e mediações. **Revista TRAMA Interdisciplinar**, 4, p. 53-68, 2013.

Barbara Cristina
Souza Barbosa

Mestre em Psicologia
pela Universidade de
São Paulo. <https://orcid.org/0000-0002-8169-1581>, barbara_cm@hotmail.com

Luana Gonçalves Coelho

Psicóloga Formada pela
Universidade Federal de
Uberlândia. <https://orcid.org/0009-0003-7852-6563>, luanacoelhopsi@gmail.com

Lucas Pires Rodrigues

Estudante de Psicologia
na Universidade
Federal de Uberlândia.
<https://orcid.org/0009-0008-7719-4129>,
lprodrigues@ufu.br

Eliane Pereira

Doutora em Psicologia,
Docente do Instituto
de Psicologia da
Universidade Federal
de Uberlândia. <https://orcid.org/0000-0001-6372-9059>, pereira.elianeregina@gmail.com

Intimidade e experiência nos processos de ensinar-e-aprender

Intimacy and experience in the teaching-and-learning processes

Resumo: A formação em Psicologia tem aumentado a potência de agir de futuros psicólogos? Essa é a pergunta norteadora deste texto. Para discutir sobre a experiência subjetiva, uma vez que é a partir dela e sobre ela que se debruçam os psicólogos, utilizamos dois autores centrais, bell hooks e Jorge Larrosa Bondía. De hooks emprestamos reflexões sobre intimidade e, de Jorge Larrosa, buscamos reflexões sobre a experiência. Partindo desses autores, apresentamos o relato de uma disciplina optativa no curso de graduação que articula arte à formação em psicologia e que busca ser espaço de pausa, auxiliando os alunos a cultivarem a atenção aos detalhes, ampliando olhos e ouvidos em busca da delicadeza. Cultivando a arte do encontro, intimidade e experiência são compartilhadas.

Palavras-chave: Intimidade; Experiência; Potência; Formação em Psicologia; Arte.

Abstract: *Has training in Psychology increased the potency to action of future psychologists? This is the guiding question of this text. To discuss subjective experience, since it is from this and on it that psychologists focus, we used two central authors, bell hooks and Jorge Larrosa Bondía. From hooks we borrow reflections on intimacy, and from Jorge Larrosa we seek reflections on the experience. Based on these authors, we present the report of an optional course in the undergraduate course that combines art with training in psychology and that seeks to be a space for pause, helping students to cultivate attention to detail, expanding their eyes and ears in search of delicacy. Cultivating the art of encounter, intimacy and experience are shared*

Keywords: Intimacy; Experience; Potency; Training in Psychology; Art

A formação em Psicologia tem aumentado a potência de agir de futuros psicólogos? Esta é a pergunta norteadora deste texto. Para discutirmos sobre a experiência subjetiva, uma vez que é a partir dela e sobre ela que se debruçam os psicólogos, utilizamos dois autores centrais, bell hooks e Jorge Larrosa Bondía. De hooks, emprestamos reflexões sobre intimidade e, de Jorge Larrosa, buscamos reflexões sobre a experiência. A pergunta que nos move é: como utilizar da “intimidade” como estratégia pedagógica em um curso de graduação em psicologia? Como produzir frestas em subjetividades de modo a formar profissionais abertos aos encontros?

Partindo desses autores, apresentamos o relato de uma disciplina optativa no curso de graduação que articula arte à formação em psicologia e que busca ser espaço de pausa, auxiliando os alunos a cultivarem a atenção aos detalhes, ampliando olhos e ouvidos em busca da delicadeza.

Entendemos que é impossível falar em bell hooks – na intersecção intimidade e processos de ensinar e aprender –, sem falar da sua relação com Paulo Freire. bell hooks escolhe Paulo Freire porque é uma autora da práxis e da transformação.

Paulo Freire, educador brasileiro e nordestino, foi um homem da revolução cotidiana, do enfrentamento ao colonialismo à brasileira e lidou com as consequências em torno disso se tornando preso político. Transformava vidas por meio de seu método de alfabetização, produzindo um letramento que se dava entre os próprios educandos, defendendo uma educação libertária, sem deixar de perceber a dificuldade imposta nessa proposta. Não só todo o circuito opressor abominava as ideias de Freire (Castelo Branco chegou a intitular-lo como “um criador de cascavéis no território nordestino”), mas havia dificuldades impostas também na relação com os próprios educandos, afinal, um sujeito consciente do processo de dominação pode

[1] Esse título aparece no documentário “Paulo Freire, 100 anos” que pode ser acessado em: <https://www.youtube.com/watch?v=tG_pVkhzr1c&t=968s>

edição 22 junho de 2024

Cristina Souza Barbosa, Luana Gonçalves Coelho, Lucas Pires Rodrigues e Eliane Pereira

Artigo recebido em 07 mar. 2024 e aprovado em 08 jun. 2024

se tornar um opressor – não há garantias de que isso não aconteça.

Não há dúvida da influência de Paulo Freire na obra da autora, principalmente no afastamento decidido de bell hooks de qualquer perspectiva educacional entendida como “educação bancária” (Freire, 1987). O autor brasileiro define que esta trata-se de uma educação pautada na perspectiva de aprendizagem ambientalista, em que os alunos são compreendidos como consumidores passivos e o âmbito escolar serve como dispositivo para manter as estruturas de dominação e de poder funcionando no seu melhor grau.

Ao fazer críticas ao modelo bancário, hooks critica o desinteresse de quem ensina em conhecer a realidade daqueles para quem ensina. Ela chama atenção para a necessidade de o entusiasmo estar presente nos processos de ensino, dizendo que “O prazer de ensinar é um ato de resistência” (hooks, 2013, p. 21). Por isso, bell hooks avança tanto no que toca o tema da *intimidade*² como estratégia-pedagógica, quanto a partir da inserção da *postura antirracista* do educador. Além disso, evidencia a interlocução feminista interseccional, destacando as categorias de gênero, classe e raça, bem como a transversalidade da dimensão afetiva contida nessas categorias.

A adesão do uso da intimidade em bell hooks já se coloca na própria escolha do nome da sua escritora. Gloria Jean Watkins, verdadeiro nome da autora, é substituído pelo pseudônimo, bell hooks, em homenagem à sua avó – e não se faz mistério sobre isso. Nos livros da autora, se vê uma espécie de metodologia em que bell começa contando uma história íntima – do seu casamento e divórcio, de sua relação com a irmã, de seus momentos familiares, de seus momentos na escola – e, logo em seguida, se apresenta uma discussão política complexa a partir de uma inundação de autores com os quais discute os temas propostos.

Um exemplo contundente do uso que bell hooks faz do tema da

intimidade se apresenta no início do livro “Ensinando a transgredir: a educação como prática de liberdade”. Na obra, conta da sua experiência ao frequentar uma escola para pessoas exclusivamente negras no Sul dos Estados Unidos e depois se ver obrigada a migrar para uma escola distante da sua casa, em que se implantava a integração racial. Nessa experiência, ela se deparou com professores brancos reatualizando estereótipos racistas e se tornou melhor amiga de um jovem branco³, experienciando sua raiva/rebeldia por ter sido obrigada a mudar e se afastar das discussões políticas antes vivenciadas.

A autora oferece, então, a compreensão de que educar não é informar, mas partilhar, e que, portanto, se o objetivo é a partilha, o professor precisa se interessar e se entregar ao processo. Sob esse norte, hooks chega a afirmar não ter medo do risco envolvido na partilha de “narrativas confessionais” no ambiente escolar e faz uma crítica à pretensa necessidade de o espaço de aprendizagem ser um espaço “sempre seguro”. Isso porque, para ela, a ideia de segurança pode ser sinonimizada a um fechamento para mudanças, ou igualada à segurança de determinados grupos e em contraste à vulnerabilidade de outros.

Quando a educação é a prática da liberdade, os alunos não são os únicos chamados a partilhar, a confessar. A pedagogia engajada não busca simplesmente fortalecer e capacitar alunos. Toda sala em que for aplicado um modelo holístico de aprendizado será também um local de crescimento para o professor, que será fortalecido e capacitado nesse processo. Esse fortalecimento não ocorrerá se nos recusarmos a nos abrir ao mesmo tempo em que encorajamos os alunos a correr riscos. Os professores que esperam que os alunos partilhem narrativas confessionais mas não estão eles mesmos dispostos a partilhar as suas exercem o poder de maneira potencialmente coercitiva. Nas minhas aulas, não quero que os alunos corram nenhum risco que eu mesma não vou correr, não quero que partilhem nada que eu mesma não partilharia (hooks, 2017, p. 35).

[3] Uma das consequências do efeito desse laço naquele período foi a agressão racista de um grupo de jovens brancos que bateram no carro do amigo da bell, em um momento em que estavam juntos, essa batida foi proposital para explicitar a não aceitação da existência daquela amizade interracial circulando naquele espaço.

O trecho destacado e as reflexões posteriores nos permitem avançar em alguns pontos:

1) A intimidade como estratégia que compõe o processo de ensinar e aprender, afastando os sujeitos – educadores e alunos – da perspectiva cartesiana onde há uma separação entre mente e corpo.

2) A intimidade aproxima a intelectualidade, a ciência e a produção de saber da concepção de que o campo experiencial é uma fonte riquíssima de produção epistemológica. Como colocado na proposta da antropóloga Elsa Peralta (2017), o testemunho, a experiência e a narrativa são modos de compreender a história do colonialismo e da descolonização vividos como experiência pessoal, sensorial, emocional.

3) A *exposição da intimidade* como estratégia de ensino é uma metodologia que nem todos os alunos topam, por motivos muito variados. E, muitas vezes, quando topam são remetidos a experiências que regularmente a aula não é suficiente para acolher.

4) Para hooks (2021), a aprendizagem mais bem sucedida é aquela que leva o amor enquanto ética. O espaço de ensino é lugar de colocar em ato o amor ao fim da dominação, da espoliação e da exploração, o amor à verdade e aos próprios educandos. Um desejo assumido da autora:

Eu gostaria de poder declarar que todas as pessoas homofóbicas que participaram desse curso passaram por uma experiência de conversão e abandonaram seu ódio. Não posso. Mas posso declarar que aprenderam a pensar para além das fronteiras mesquinhas daquele ódio. (hooks, 2021, p. 215)

Outro autor que nos interessa aqui é Jorge Larrosa Bondía. Larrosa é pedagogo e docente de filosofia da educação, na Universida-

de de Barcelona, e escreve sobre a experiência como algo que nos acontece. Experiência é, portanto, diferente da vivência, que seria a composição dos atos cotidianos, o ir e vir das e nas coisas diárias. Quando nessa composição, algo nos acontece, nos surpreende ou nos modifica, isso se transforma em experiência. A experiência pode, desse modo, ser narrada, ser significada pelo sujeito que a vive e pelo sujeito com quem ela é compartilhada.

A experiência é o que nos passa, ou o que nos acontece, ou o que nos toca. Não o que passa ou o que acontece, ou o que toca, mas o que nos passa, o que nos acontece ou nos toca. A cada dia passam muitas coisas, porém, ao mesmo tempo, quase nada nos passa. Dir-se-ia que tudo o que passa está organizado para que nada nos passe. Walter Benjamin, em um texto célebre, já certificava a pobreza de experiências que caracteriza o nosso mundo. Nunca se passaram tantas coisas, mas a experiência é cada vez mais rara (Larrosa, 2014, p. 154).

A vivência é algo da ordem do vivenciado, no qual o sujeito participa ativamente da cena. Mas a vivência pode escapar ao sujeito, pode não marcar. Ele acorda, escova os dentes, faz seu café, vai ao trabalho, executa funções, corre, conversa, responde e-mails, interage nas redes sociais e, por fim, assume como natural a correria da vida. A experiência é elaborada, mediada semioticamente (tem a palavra como elemento fundante), assim, quando algo vira experiência, vira objeto de reflexão. A experiência, portanto, marca, transforma, o que exige pausa, tempo, suspensão. É preciso olhar para o cotidiano com calma, é preciso estranhar a forma supostamente natural como nos relacionamos com as coisas, o tempo, as pessoas, a natureza. É preciso produzir palavras, que consigam transmitir o que foi vivido. É necessário ser um sujeito ativo no mundo.

Depois de assistir a uma aula ou a uma conferência, depois de ter lido um livro ou uma informação, depois de ter feito uma viagem ou de ter visitado uma escola, podemos dizer que sabemos coisas que antes não sabíamos, que temos mais informação que antes sobre alguma coisa, mas, ao mesmo tempo, podemos dizer também que nada nos passou, que nada nos tocou, que, com tudo o que aprendemos, nada nos sucedeu ou nos aconteceu (Larrosa, 2014, p. 154).

Ao dizer que apenas temos mais informações, o autor nos convida a pensar como esses processos de ensinar e aprender, pouco tem transformado os sujeitos, pouco tem se tornado experiência. Quantas certezas esses processos questionam? Quantas dúvidas plantamos? Quanta segurança ameaçamos? Quais usos temos, nós docentes e estudantes, feito da palavra? A palavra serve para dar sentido à vida ou apenas para reproduzir informações em sala de aula?

(...) o modo de viver próprio desse vivente que é o homem se dá na palavra e como palavra. Por isso, atividades como atender às palavras, criticar as palavras, escolher as palavras, cuidar das palavras, inventar palavras, jogar com as palavras, impor palavras, proibir palavras, transformar palavras etc., não são atividades ocas ou vazias, não são mero Palavrório. Quando fazemos coisas com as palavras, do que se trata é de como damos sentido ao que somos e ao que *nos* acontece, de como juntamos as palavras e as *coisas*, de como nomeamos o que vemos ou o que sentimos e de como vemos ou sentimos o que nomeamos. Nomear o que fazemos em educação ou em qualquer outro lugar, como técnica aplicada, como práxis reflexiva ou *como* experiência, não é somente uma questão terminológica. As palavras com que nomeamos o que somos, o que fazemos, o que pensamos, o que percebemos ou o que sentimos são mais do que simplesmente palavras. E por isso as lutas pelas palavras, pelo significado e pelo controle das palavras, pela imposição de certas palavras e pelo silenciamento ou desativação de outras, são lutas em que se joga algo mais que simplesmente palavras, algo mais que somente palavras (Larrosa, 2014, p. 153).

Nosso objetivo neste texto, é narrar e analisar uma experiência, um processo de ensinar e aprender que não visa informar, mas transformar, que não busca enquadrar o conhecimento, mas questioná-lo, que não quer formar psicólogos capazes apenas de diagnosticar sujeitos, mas capazes de entender como sobrevivem esses sujeitos em uma sociedade que os adocece. E para que o processo seja experiência, capaz de transformá-los, de acontecê-los, utilizamos da intimidade como ferramenta, como palavra que dá contorno, como significante.

Compreendemos a intimidade como essa possibilidade de entrar em contato com os aspectos mais subjetivos, por uma via estética e não obscena ou que explora a história dos sujeitos. As epistemologias feministas (Collins, 2019) têm demonstrado a importância de se produzir ciência e conhecimento a partir das experiências dos sujeitos, considerando a localização, o lugar de pertença e a identidade como constituidores da forma de se produzir conceitos e não na forma de elementos neutros do processo.

Método

Gomes e Gunlanda (2024) descrevem a pesquisa narrativa como um modo de produção de conhecimento orientado por investigações que assumem que é no encontro entre o pesquisador e os diferentes contextos que se produz conhecimento. Há um foco evidente na experiência, no processo de pesquisar e, portanto, na atividade narrativa. Não defendemos, aqui, uma pesquisa com base na narrativa de histórias de vida outras, que seriam fontes de pesquisa, mas na história dos próprios pesquisadores em seu processo de pesquisar. Uma narrativa que se faz com palavras, mas que pode também ser expressa em imagens. Um relato que conta o lugar dos estudantes de psicologia, mas também dos docentes.

Neste trabalho, estão expostas duas narrativas, ambas resultado da experiência de dois discentes na disciplina de “Arte e Formação do Psicólogo”, componente curricular de um curso de graduação em Psicologia de uma universidade pública no interior de Minas Gerais. As duas são relatadas a seguir, em primeira pessoa, a partir da voz desses estudantes. Considerações sobre esses relatos e os estudos de bell hooks e Larrosa são tecidas ao final.

NARRATIVA I

Ensinando a transgredir: a experiência da intimidade como autorização do ser psicólogo

Esse relato surge como um desafio. Meu interesse nessa escrita nasce de um desejo de perfurar o silêncio com a voz que treme dentro de mim. Constantemente me inquieto com ideias, questionamentos e reflexões, ao mesmo tempo em que me frustro frente aos limites da linguagem, que não dá conta da experiência sensorial completa. Gosto do enigma da experiência, me fascino com as sensações que se ocupam do meu corpo quando me lanço a alguma vivência, junto dos pensamentos que brotam. Mas o acontecimento, muitas vezes, abre na mente diversas portas pelas quais parece ser impossível entrar. Me vejo sozinha no meio desse corredor de portas inalcançáveis, e por vezes o apego ao nome - ou ao resultado - me causa uma frustração que me tira da experiência. Por outro lado, mesmo frente ao que se perde no ato de dizer, “quando fazemos coisas com as palavras, do que se trata é de como damos sentido ao que somos e ao que nos acontece” (Larrosa, 2014, p. 17).

Nessa direção, me lanço ao desafio de escrever sobre a minha experiência em uma disciplina que busca articular o estudo da arte com a formação de psicólogos como forma de me aventurar pelas portas aparentemente inacessíveis. Nessa atividade, eu espero,

além de construir um registro próprio de uma experiência que me foi transformadora (para que as palavras guardem algo do que foi vivido), contribuir com as trocas acadêmicas em torno da formação em psicologia, por meio da circulação de palavras da experiência e da intimidade. Escrevo enquanto sujeito que foi impactado, individualmente, mas também escrevo a partir de um lugar compartilhado, enquanto membro do coletivo da turma.

A referida disciplina teve como tema central do semestre “Memória, Corpo e Clínica” e tinha como objetivo promover a compreensão da importância da arte para formação do ser humano, especificamente do psicólogo, a partir do contato com produções de linguagens artísticas diversas, juntamente com discussões críticas. Durante as aulas, a professora mesclava exposições teóricas com a apresentação e discussão de recursos artísticos, propondo também exercícios criativos relacionados aos temas escolhidos. O objetivo era que pudessemos, de fato, experienciar a arte, não nos limitando a olhá-la apenas pela via do racional – como é de praxe no terreno da psicologia.

No campo teórico, lemos e debatemos a respeito de temas como experiência estética, imaginação, criatividade, beleza, memória, corpo e constituição do sujeito, à luz de autores de diferentes áreas do conhecimento. No campo da experimentação artística, além de assistir a documentários, ler poesias e interagir com pinturas e fotografias nas aulas, nós alunos fomos convidados a realizar algumas produções como formas de avaliação da disciplina, com fins de cumprir com as exigências formais de um componente curricular, que serão detalhadas ao longo do presente trabalho.

Ao todo, foram propostos quatro exercícios avaliativos no valor de 25 pontos, que eram distribuídos segundo a participação dos alunos, não tendo relação com a qualidade técnica da produção. Os

três primeiros foram realizados individualmente e o último foi feito em grupo.

Em uma das primeiras aulas, conversamos sobre o que é beleza e experiência estética. Para Duarte Jr. (1991), é possível estabelecer dois tipos de relação com o mundo: uma via experiência prática, na qual interessa a função das coisas, e outra via experiência estética, que se importa com a forma e aparência. A partir disso, discutimos como a cultura interfere nos modos de se relacionar com o mundo e, nesse momento, me vi imersa em reflexões íntimas sobre como o pragmatismo se faz presente no meu cotidiano. Sendo uma jovem de 22 anos, pertencente a um momento histórico e social cada vez mais funcionalista, vi em mim, de modo mais intenso do que gostaria, a compulsão à finalidade, que define a si e aos outros por meio de uma função.

Firmando laço com o pensamento pragmático, existe uma psicologia que busca a sistematização e categorização em massa, olhando para os sujeitos – assujeitados – a partir de suas funções produtivas. A psicologia é, por vezes, habitada por cientistas e profissionais que parecem se esquecer de que seu trabalho é com gente. Sob a primazia da razão, decidem tratar o humano como máquina. Essa psicologia, que suplica desesperadamente por uma legitimação no campo das ciências positivistas, prega a neutralidade. Escutamos com certa frequência que o psicólogo é esse sujeito neutro, dos tons pastéis, essa tela em branco que recebe as cores impressas pelos pacientes. Às vezes, a imagem do psicólogo também é posta como algo semelhante a uma entidade divina, sujeito da verdade, intocável. E solitário.

Nesse cenário, a intimidade que constitui algumas formas de trabalho do Psicólogo, em clínicas individuais e sigilosas, pode ser até perigosa. Isso se olharmos por vários ângulos, inclusive pensando

na possibilidade de uma prática onipotente, sem fiscalização, que viole princípios éticos e faz o que bem entender na intimidade sigilosa de uma clínica, vestida da soberania que a categoria ciência propõe.

Entretanto, aqui me detenho a outro perigo, aquele que mais se aproxima da minha experiência de formação: o silenciamento do sujeito psicólogo que some em meio a afetos alheios que carrega consigo. Se formar em psicologia é se abrir para ser afetado o tempo todo pelas vidas com que nos deparamos. Nesse contexto, o que acaba acontecendo é um intenso paradoxo entre essa noção cristalizada do psicólogo neutro e o que, de fato, acontece na prática, com pessoas e histórias reais.

A primeira avaliação proposta na disciplina já provocou deslocamentos importantes nessa posição do psicólogo impessoal: cada aluno deveria se apresentar por meio de uma filmagem de celular que durasse no máximo um minuto. É certo que estávamos ali como estudantes, em um contexto de aula e não em uma prática profissional, mas a psicologia era o eixo das discussões propostas e, nessa oportunidade, a atividade nos implicou no lugar de sujeito. Quem sou eu? Como quero dizer de mim para esse grupo de pessoas que tem a psicologia como ponto comum? Como explorar as diferentes possibilidades de recursos audiovisuais para contar de mim? Fomos convidados não só a olhar para nós mesmos, exercício que às vezes falta na nossa formação, mas também a partilhar – o que quiséssemos – sobre o processo, sobre impressões, sobre sentidos e sobre afetações.

A segunda atividade avaliativa proposta foi a construção e a apresentação de um vídeo, de no máximo dois minutos, ou de um álbum/colagem, feito a partir de fotos de família, em um exercício de reconstruir memórias, ressignificar espaços e produzir novos sentidos. Embora o exercício tenha suscitado diferentes questões para cada

um, inclusive desafios no contato com algumas memórias, em mim foi provocada uma abertura sensível e gostosa para reviver lembranças e estar junto de pessoas. A partir do momento em que o convite para a atividade foi feito, meu olhar para o mundo que me cercava foi atravessado pela curiosidade relacionada ao criar. Nesse sentido, um momento de almoço cotidiano com a minha avó se tornou um encontro de horas, com a tarefa de olhar fotos, trocar relatos e reviver momentos. Ao mesmo tempo, ali se produzia algo novo no nosso espaço compartilhado, que posteriormente ressoou na minha produção individual. Durante todo o processo, a lógica cartesiana caiu por terra, ao passo que oposições como eu e outro, passado e presente, fora e dentro, pensar e sentir, foram percebidas em um movimento único, circular e integrado.



Figura 1. Registro da atividade avaliativa 03. Fonte: Produção e foto da primeira autora.

Na terceira avaliação, fomos convidados a nos arriscar com agulha e linha na produção de um bordado em foto. Ainda imersa nas fotos de família desenterradas para o último exercício, escolhi usar na atividade individual uma fotografia com minhas primas, com quem eu gostava muito de brincar (Figura 1). Antes dessa escolha, me vi tentada a racionalizar uma arte conceitual, a partir de uma foto que representasse algo intenso na minha vida, mas assim que me dei conta disso, decidi ir pela via da experimentação mais livre, por meio da rememoração das delícias do brincar. Optei pelo retrato com essas companheiras de infância e, olhando para a imagem de modo livre, abriu-se passagem para a abstração. Então, me veio à mente a imagem das *Meninas Superpoderosas*, personagens que brincávamos de ser.

Nesse sentido da abertura, da disponibilidade, Larrosa propõe que

a experiência é algo que (nos acontece) e que às vezes treme, ou vibra, algo que nos faz pensar, algo que nos faz sofrer ou gozar, algo que luta pela expressão, e que às vezes, quando cai em mãos de alguém capaz de dar forma a esse tremor, então, somente então, se converte em canto. (...) como uma categoria vazia, livre, como uma espécie de interrupção, ou de quebra, ou de surpresa, como uma espécie de ponto cego, como isso que nos acontece quando não sabemos o que nos acontece e sobretudo como isso que, embora nos empenhemos, não podemos fazer com que nos aconteça, porque não depende de nós, nem de nosso poder, nem de nossa vontade (Larrosa, 2014, p. 10-12).

A partir das discussões com a turma e da apresentação das produções, penso que a prática da psicologia poderia se ocupar de promover convites à experimentação e à criação. Considerando que a atividade criadora é um processo de constituição do sujeito (Vigot-

ski, 1998), que é produto e produtor do contexto social, o profissional da psicologia poderia, para além de categorizar indivíduos segundo normativas da psicopatologia, se arriscar em práticas de estímulo à criatividade, considerando que na atividade criadora o homem tem a possibilidade de construir suas próprias condições de existência (Reis; Zanella, 2014).

No quarto e último exercício avaliativo, que poderia ser realizado em grupo dessa vez, fomos orientados a produzir um filme curto sobre uma pessoa comum, a partir de uma entrevista em que ela contasse sobre si e sobre a sua história com base em fotos de sua escolha. De modo semelhante ao que ocorreu na experiência anterior, o material produzido surgiu de uma interrupção do automatismo da rotina, de uma surpresa, quando meu colega decidiu explorar sebos da cidade e encontrou uma loja de discos onde descobriu a história de amor da proprietária, que nos concedeu uma entrevista posteriormente.

Nesse exercício de documentário, fomos desafiados a ouvir uma narrativa e produzir um registro com a vida acontecendo, em movimento. Não havia roteiro, nem equipamentos muito adequados, nem um controle da iluminação. A gravação do som deixou escapar os ruídos da rua e o vídeo não deixou de captar os tremores de quem segurava a câmera, nem as pausas para atender os consumidores que entravam na loja. Formar-se psicólogo também passa por aprender a estar com o outro em meio aos ruídos e às turbulências dos acontecimentos porque o “espaço seguro” e supostamente controlado de uma clínica nem sempre condiz com a realidade vivida.

Haveria infinitos caminhos possíveis para relatar a experiência com a disciplina, mas escolhi discorrer sobre as atividades avaliativas propostas entendendo que elas representam como se deu, para mim, a interação com a intimidade, de modo mais palpável à competên-

cia da narrativa. Durante todo o percurso, partilhamos. O que tento, de alguma forma, compartilhar por esta escrita recortada, se deu de modo uníssono no encontro com o grupo. Não no sentido de mesmo som, pois cada aluno tem seu próprio canto, mas no sentido de vibrar junto, em um ressoar coletivo de cantos que se atravessam e produzem novas ondas.

Larrosa (2014) sugere que o sujeito da experiência se constitui por um estado de receptividade, de disponibilidade e de abertura. “O sujeito da experiência é um sujeito ‘ex-posto’” (Larrosa, 2014, p. 26), que se importa em “ex-por” com toda a vulnerabilidade e o risco inerentes à exposição, que se revela e se descobre atravessando um espaço desconhecido. Segundo o pedagogo, um elemento substancial da experiência é a sua capacidade de formação, e somente o sujeito da experiência está acessível à sua própria transformação. Nessa perspectiva, formar-se psicólogo passa pela exposição. Exposição ao outro, ao desconhecido e à intimidade. À vida em movimento. Na disciplina, a exposição da intimidade promoveu, sobretudo, um espaço de aprendizagem menos solitário no curso de psicologia, um espaço do coletivo, do compartilhamento, suprimindo uma lacuna importante de uma formação que nos deixa às margens de uma intimidade censurada.

“Não se pode pedagogizar, nem didatizar, nem programar, nem produzir experiência” (Larrosa, 2014, p. 13). Embora a disciplina tivesse objetivos pedagógicos, ela não produziu, por si só, experiência. As atividades propostas, a partir dos cantos da professora e dos alunos, provocaram aberturas. Da mesma forma, não busco criar fins com esse trabalho, por mais contraditório que seja escrever *para* a comunidade acadêmica. Tampouco escrevo com vistas a produzir função ou modelo. Escrevo com a intenção de canto.

Na experiência com a disciplina, fui sensibilizada para novas

possibilidades em psicologia a partir do momento em que me vi como sujeito que foi pessoalmente impactado e afetado pelos sentidos que circularam. A experiência estética apareceu para mim, então, junto com a exposição da intimidade, como uma possibilidade de se distanciar do naturalizado e construir novos significados sobre o fazer psicológico. Da mesma forma que me senti autorizada a viver e compartilhar afetos na experiência com a disciplina, a possibilidade de abertura para viver e expor a intimidade poderia, quem sabe, autorizar a Psicologia a um fazer mais livre e humano.

NARRATIVA II

Construindo seguranças: a intimidade enquanto matéria-prima da aprendizagem

Ao refletir sobre a construção desse relato e de onde eu iria partir, fui constantemente visitado pela palavra *segurança*, pela ideia do espaço seguro para expor a mim mesmo em minha intimidade. bell hooks, em sua literatura, questiona a necessidade de se criar um “ambiente seguro” em um espaço pedagógico, pois sem essa premissa seria impossível tecer “relatos confessionais” (hooks, 2013). Mas afinal, o que a autora chama de “seguro”? Seria um ambiente sem riscos? Para além disso, não seria possível criar um ambiente deveras seguro que favoreceria a entrega dos sujeitos aos processos propostos de modo que exponham suas próprias subjetividades para a elaboração pedagógica coletiva? Quero repensar aqui, por meio deste relato, essa ideia do seguro.

Se o que ali se chama de segurança diz sobre um ambiente onde há ausência de riscos, talvez realmente essa ideia da necessidade da insegurança faça sentido. Poderia haver outras construções e noções de segurança, onde o medo do risco de entregar o que é íntimo de si, seja simplesmente abandonado ou, ainda, convivido e

superado por desejos paralelos de uma experiência coletiva.

Esse relato é sobre o processo que envolve a produção da terceira atividade realizada na disciplina. Todavia, não é possível pensar no resultado da Avaliação 03, sem compreender o que a tornou possível. Nesse sentido, vejo que os processos das avaliações anteriores foram me conduzindo para dimensões de mim mesmo, à possibilidade de tocá-las e de me trabalhar a partir delas, ao mesmo tempo em que externamente era construído um ambiente *seguro* para exposição, diálogo e ressignificações: a sala de aula. Em todas essas atividades, percebo a velha concepção de Paulo Freire: o trabalho pedagógico deve partir da realidade material daqueles que estão envolvidos no processo. O que experimentamos é a matéria ideal a ser utilizada para o aprendizado e este mesmo processo parte de uma construção em roda, totalmente contrária, ou subversa, a uma “educação bancária” (Freire, 1987).

A primeira avaliação partiu de um lugar simples, mas não menos relevante no processo como um todo: consistia em cada um se apresentar, dizer de si, em uma perspectiva totalmente livre, sob a premissa do “o que você quer que os outros saibam de você”. Era um convite que me permitia expor a mim dentro do que eu queria e do que eu podia, dentro das limitações da minha própria intimidade e da minha capacidade de lidar com tudo isso coletivamente, naquele ambiente que era novo. A primeira exposição dos trabalhos, lançando um olhar humano para cada colega de turma, trazendo para o centro da conversa da aula nossas próprias subjetividades, já propiciou a criação de um vínculo entre nós. Um lugar onde era possível o diálogo sobre mim mesmo a partir daquilo que eu queria falar de mim, criando, assim, um ambiente confortável em que, para além da tarefa proposta, era também prazeroso dialogar sobre o eu e perceber o outro.

Seguindo com as atividades, na Avaliação 02, considero que houve ali uma proposta mais audaciosa: visitar o álbum de família e ressignificá-lo artisticamente. Era uma verdadeira caixa de pandora, como sempre é quando se fala de família. O trabalho de abrir o álbum, tocar memórias, reavivá-las, reelaborá-las, trazê-las ao centro de si antes e levá-las ao centro da sala de aula foi profundo. Foi necessário coragem para perceber o cerne do que me forma e me elabora e, então, expor à turma e dialogar sobre.

O que há para se perder quando aquilo que reside no profundo de nós já emergiu e foi tocado no coletivo? Considero que ao me deixar conduzir para a elaboração da Avaliação 03, eu já estava em outro lugar em relação àquele do início da disciplina. Existia uma confiança no processo que se trabalhava ali, que não era sobre a confidencialidade do que era exposto, mas sobre a segurança resultante do manejo coletivo de si mesmo, acredito.

Aí ressurgiu o questionamento a respeito da necessidade da insegurança. Pode-se dizer que sim, havia riscos em me expor. Mas havia confiança no ambiente que tinha sido construído ao longo da disciplina. E, se havia confiança, eu me sentia seguro. Não houve em mim muita resistência em me permitir criar. É bem verdade que já tenho certa naturalidade em me expor: sou autor de um livro em que exponho até detalhes das relações sexuais que tive com uma pessoa na qual tenho um relevante vínculo. Ainda assim, há elementos difíceis de se expor. Parti, então, em busca de uma memória fotográfica afetiva para construção da atividade e, junto a isso, trabalhei essa imagem com linhas e agulhas.

Para explicar a escolha da imagem, relato uma experiência pessoal anterior. No ano de 2021, tive uma desilusão amorosa que me atingiu muito – foi, de fato, muito traumática. Dentro dos meus devaneios artísticos, pensei em um projeto que poderia exteriorizar o meu

processo naquele momento, criando algo material, uma instalação. Seria baseada na construção de um corpo humano sobre uma malha no chão, utilizando flores, folhas e frutas. O coração seria uma manga. Saindo da região da cabeça haveria linhas e, na ponta de cada uma delas, lâminas de gilete com palavras inscritas. Essas palavras seriam os nomes dos sentimentos passionais que me atravessavam naquele momento: ciúmes, dor, paixão etc. Essas giletes estariam fincadas na manga (o coração). Na abertura feita pela lâmina seriam inseridas sementes de feijão ou milho que, após algumas semanas, iriam germinar na manga podre que estaria ocultamente recheada de terra. Talvez isso tudo estivesse um pouco distante da proposta da Avaliação 03, mas dois elementos necessários estavam presentes: memória afetiva e linhas!

A partir disso, quis iniciar a elaboração, que só fazia sentido para mim se participasse de uma memória de afeto profundamente íntima e passional como na ideia anterior da instalação. Porém, se na instalação estariam elementos metafóricos, nessa produção estaria uma imagem minha em um momento íntimo/afetuoso com outrem. Quis, então, escolher alguma foto dessa pessoa com a qual tenho uma relação de sete anos, a mesma cuja relação descrevo em um livro, e que é parte fundamental da minha construção afetiva. Só faria sentido, quase que por uma questão de merecimento, se toda essa proposta que estava sendo pensada fosse feita com algo ligado a ele. Eu e essa pessoa temos pouquíssimas fotos: apenas duas. Depois de tantos anos de relação, com idas e vindas, com ele morando fora do país atualmente e nós sem nos vermos há 3 anos, ele me visitou no último mês de maio. Na ocasião, tiramos as fotos: uma no bar ao qual fomos e outra que tiramos quando acordamos juntos no outro dia. Essa última, uma cena composta de completa intimidade e que me remetia muito afeto: ele dormindo sobre meu peito. Estava, assim,

escolhida a foto, considerando a relevância afetiva envolvida.

No processo de confecção, tive que pedir para que fosse impressa a foto em um tamanho 20cmx27cm. Comprei as agulhas e a lã na cor vermelha para que eu pudesse, no lugar da manga, bordar um coração na região em que se localizava meu peito na foto, sobre o qual meu objeto de afeto repousava. Desse modo, pude tampar o rosto dele na imagem, preservando sua identidade e, ao mesmo tempo, sobrepor o local do meu coração, ele e o bordado. Uma sobreposição propositalmente poética. Nas linhas que sobravam do processo do bordado, eu pendurei lâminas. E assim foi feito.



Figura 2. Registro da atividade avaliativa 03. Fonte: Produção e foto do segundo autor.

Não tive coragem de expor em minhas redes sociais a produção, como costumo fazer com o que produzo artisticamente. Era íntimo demais. Aos amigos para quem eu quis mostrar a imagem do bordado, mandei como “visualização única” pelo WhatsApp, para não correr o risco de que a imagem fosse reenviada a outrem. Mostrei para a pessoa que compartilhava a composição da fotografia comigo, dizendo que estava tudo bem, que essa é só uma elaboração artística e que não havia nada naquele momento me cortando, machucando ou pesando feito lâminas para que eu fizesse aquela produção (Figura 2). Existiam várias outras questões envolvendo tudo aquilo, sendo a principal, a provocação da Avaliação 03.

Era chegado o momento de expor em sala de aula. Eu profundamente constrangido, mas com plena confiança naquele espaço que havíamos construído na disciplina. Sendo já invadido por uma espécie de vergonha com a projeção da imagem no telão para que eu pudesse explicar meu trabalho, recorri de imediato ao alívio cômico, citando uma fase da Gretchen no final da sua trajetória no *reality show* “A Fazenda”: “estou me expondo de uma maneira que não vale mais a pena”. Na rápida explanação, falei sobre o quanto estava constrangido, mas segui com o relato. E foi confortável, ao mesmo tempo em que me senti orgulhoso por perceber beleza na produção que fiz.

O sentimento de segurança sobrepôs qualquer constrangimento, qualquer medo. E sobrepor não é extinguir. A confiança no acolhimento dos colegas e por parte da professora, era concreta. Foi algo belo, não pela imagem e pela produção, mas pelo momento de partilha de si em sala de aula. Toda essa experiência é, no mínimo, humanizante, pois só foi possível pelo cultivo da intimidade, pelas elaborações que partiram da minha realidade material, envolvendo minhas memórias afetivas mais profundas, muito além da “educação bancária” que tanto combatia Freire. Esse processo se deu pela

elaboração de vínculos que colocaram qualquer constrangimento à parte e me fizeram confiar em tudo que trabalhei a partir de mim no centro da sala de aula.

Ali naquela disciplina houve a quebra de qualquer distanciamento entre eu e a arte, o estético; a conversão do que há em mim em algo material que acaba sendo experienciado no centro de uma roda, coletivamente. Era trabalhada ali a habilidade do manejo de si e do outro como pedagogia da dinâmica social, em contraponto à deteriorização individualizante que é instalada hoje ideologicamente.

Considerações finais

A partir dos relatos em primeira pessoa apresentados anteriormente, as questões ressurgem: tem a formação em Psicologia aumentado a potência de agir dos futuros psicólogos(as)? Tem ela contribuído para que psicólogos(as) escutem a intimidade alheia sem a pressa de oferecer receitas prontas de como ter saúde mental? Tem ofertado espaço de crítica e criatividade? Não sabemos as respostas com exatidão, mas entendemos que muitos espaços de formação têm oferecido a possibilidade de que esses profissionais escutem e nomeiem suas experiências e, ao nomear, percebam a complexidade que os compõe.

Larrosa nos diz que a correria do dia a dia, o excesso de informação e a rapidez com que nos convocam a opinar sobre tudo tem nos impedido de experienciar a vida. Desse modo, alguns espaços de formação têm buscado ser pausa, auxiliado a cultivar a atenção aos detalhes, ampliado olhos e ouvidos em busca da delicadeza e cultivado a arte do encontro. bell hooks nos convoca à intimidade e fomos todos convocados, nas narrativas aqui apresentadas, a experienciar nossa intimidade. Re-olhar para si e, assim, olhar para o outro, talvez esse tenha sido o objetivo das experiências aqui narradas. Lidar com

a intimidade alheia ao mesmo tempo em que aprendemos a lidar com a nossa própria intimidade. Experienciar a segurança da exposição de si, sentir-nos acolhidos e, então, oferecermos ao outro espaço de escuta cuidadosa da intimidade. Estarmos vulneráveis para nos transformar a ponto de acolher a vulnerabilidade do outro.

Sabemos que espaços de formação, em qualquer área do conhecimento, podem estar alinhados ao que Freire chama de “educação bancária”, que funciona sob uma lógica capitalista que mantém estruturas de dominação, construindo sujeitos que se constituem apenas na postura passiva do fluxo de informações. Considerando que os espaços de formação em psicologia não se isentam desses processos, buscamos, por meio deste trabalho, pensar em rupturas possíveis que produzam insurreição na educação de futuros psicólogos. Um espaço onde o conhecimento e as habilidades se constroem a partir da partilha de si para com todos, na exposição de suas intimidades. Para isso, entendemos que as reflexões de bell hooks sobre a intimidade, junto aos pensamentos de Jorge Larrosa Bondía a respeito da experiência, irrompem como possibilidades de fissura à ordem vigente no campo da educação, que por vezes esmaga os indivíduos na lógica do capital. Frente a uma norma que fabrica assujeitamento, vemos a intimidade e a experiência subjetiva nos processos de ensinar e aprender como potencializadores dos sujeitos e das relações intersubjetivas que compõem os espaços de formação.

REFERÊNCIAS

COLLINS, P. **Pensamento feminista negro**: conhecimento, consciência e a política do empoderamento. Boitempo editorial, 2019.

DUARTE Jr., J. F. **O que é beleza**. 3.ed. Brasiliense,1991.

FREIRE, P. **Pedagogia do Oprimido**. 17 ed. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1987.

GOMES, A. H.; GUNLANDA, O. A. C. Pesquisa Narrativa Psicossocial. In: PEREIRA, E. R.; RASERA, E. F.; PEGORARO, R. F. (Orgs). **Pesquisa Qualitativa em Psicologia Social e Saúde**. Florianópolis: Editora UFSC. (no prelo).

hooks, b. **Ensinando a transgredir**: a educação como prática de liberdade. São Paulo, WMF Martins Fontes: 2013.

hooks, b. **Ensinando comunidade**: uma pedagogia da esperança. São Paulo, Elefante: 2021.

LARROSA, J. **Tremores**: escritos sobre a experiência. Autêntica, 2014.

REIS, A. C.; ZANELLA, A. V. Arte e vida, vida e(em) arte: entrelaçamentos a partir de Vygotsky e Bakhtin. **Psicol Argum.**, Curitiba, v. 32, n. 79, p. 97-107. 2014. DOI: 10.7213/psicol.argum.32.S01.AO09. <https://periodicos.pucpr.br/psicologiaargumento/article/view/20463>. Acesso em: 1 mar. 2024.

VIGOTSKI, L. S. *Psicologia da Arte*. São Paulo: Martins Fontes,1998.

Debora Lomba
Doutora em Psicologia Social pelo programa de Pós-graduação da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ), sendo bolsista PDSE (doutorado sanduíche) durante um ano no Centro de Estudos Sociais da Universidade de Coimbra em Portugal. Mestre e Psicóloga pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro, profissional colaboradora do projeto de extensão COMtextos: arte e livre expressão na abordagem gestáltica. Professora dos cursos de Psicologia e Pedagogia da Universidade Santa Úrsula, e coordenadora do Laboratório conTAR na mesma universidade. <https://orcid.org/0000-0003-2808-6080>, debora_lomba@yahoo.com.br

Rebecca Araújo Arruda
Estudante de psicologia do 9º período e graduada em Comunicação Social com especialização em Marketing pela ESPM. <https://orcid.org/0009-0009-7940-2347>, rebeccaaraujoarruda@gmail.com

A Teoria Ator-Rede como abordagem clínica: o esTAR Mulher como espaço de acolhimento com Rupi Kaur

Actor-Network Theory as a clinical approach: being a woman as a welcoming space with Rupi Kaur

Resumo: O presente artigo inaugura Teoria Ator-Rede (TAR) como uma abordagem clínica em Psicologia a partir da experiência com o espaço de acolhimento *esTAR Mulher* realizado pela equipe de Estágio Supervisionado Psicologia e Arte articulada com a TAR, onde, ao longo de quatro encontros, foram trabalhadas as produções da poetisa Rupi Kaur, fazendo um convite ao grupo para nos afetarmos, proporcionando um lugar de partilha e acolhimento para as mulheres participantes.

Palavras-chave: Teoria Ator-Rede; Clínica; Psicologia e Arte; Rupi Kaur; Formação em Psicologia.

Abstract: *This article introduces Actor-Network Theory (ANT) as a clinical approach in Psychology, based on the experience of the esTAR Mulher reception space run by the Psychology and Art Supervised Internship team in conjunction with ANT, where, over the course of four meetings, the poet Rupi Kaur's productions were worked on, inviting the group to affect each other, providing a place of sharing and welcoming for the women taking part.*

Keywords: *Actor-Network Theory; Clinic; Psychology and Art; Rupi Kaur; Degree in Psychology*

Os primeiros passos

Era uma vez uma aluna de Psicologia da Universidade do Estado do Rio de Janeiro incomodada com a Psicologia que lhe era apresentada e desejosa por encontrar um caminho que fizesse sentido continuar. Eis-que surge um professor, uma teoria que não é aplicável, e a rota é refeita para seguir viagem rumo a conclusão do curso. Encontro esse de tanta potência que se converte na possibilidade de seguir adiante no mestrado e doutorado, pesquisando a partir da tal Teoria Ator-Rede (TAR). Daquele encontro restaurador em diante esta aluna mergulha e se encharca de tais conhecimentos a ponto de ter em suas pegadas o rastro dos autores, conceitos e reverberações que os conhecimentos da TAR fincavam nela.

É assim que ela percorre diferentes espaços atuando como psicóloga clínica, como psicóloga em um pré-vestibular comunitário, como profissional colaboradora do projeto de extensão *COMtextos: arte e livre expressão na abordagem gestáltica* coordenado pela professor Laura Cristina de Toledo Quadros, até chegar às salas de aula, agora na condição de professora. É na graduação em Psicologia de uma universidade privada do Estado do Rio de Janeiro que algumas ideias ganham outros contornos, sendo então a razão da escrita do presente artigo. É nesta universidade que as autoras deste texto se encontram, a professora e as estagiárias da equipe do estágio supervisionado em Psicologia e Arte articulada com a Teoria Ator-Rede (TAR) do Serviço de Psicologia Aplicada (SPA) e juntas vivenciam a experiência aqui relatada: o espaço de acolhimento psicoterapêutico *esTAR Mulher* tendo a artista Rupi Kaur como interlocutora.

Assim, nas páginas a seguir, detalharemos como se inicia este estágio, mostrando como ele surge de um desdobramento das discussões promovidas por pesquisadores da Psicologia social que ga-

Luiza Gonçalves Monteiro Bezerra
Graduada em Direito pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ) e graduanda em Psicologia da Universidade Santa Úrsula (USU), cursando o 9º período. <https://orcid.org/0009-0009-4443-7320>, luizagmbezerra@gmail.com

nham espaço nas ideias e associações desta professora que vê um caminho possível para pensar a intervenção no campo da psicologia clínica. Neste passeio abordaremos como foi esta experiência de propor um grupo terapêutico unindo Psicologia e Arte promovendo um diálogo entre a TAR e a artista indo-canadiana Rupikaur¹. Cabe ressaltar que afirmar a TAR como abordagem clínica é um caminho precursor colocado em cena pretendendo anunciar um fazer que visa afirmar a TAR neste espaço e mostrar sua articulação com a arte neste modo de entender a clínica.

Dentro dessa proposta, a fim de facilitar a identificação dos conceitos da TAR que nos ajudaram a pensar as intervenções delineadas nas próximas linhas, cabe aqui mencionarmos alguns que serão melhor trabalhados ao longo do texto. São eles: actantes, bons encontros promissores, rede, hesitação, vínculo, *faz fazer* e corpo disponível.

A partir de agora, gostaríamos de deixar marcado os nossos caminhos em nossa escrita, por este motivo, em alguns momentos falarei eu, a professora, em outros falaremos nós as estagiárias e em outros, falaremos nós enquanto equipe. Adotamos esta política de escrita por acreditarmos que nossos caminhos se cruzam e fazem criar a partir de nossas trajetórias que são distintas, mas que criam um comum habitando juntas estes espaços e produzindo coletivamente.

O nascer de uma clínica a partir da TAR

Começar uma história é desafiador, regado de uma ousadia que exige esforços para manter organizadas as ideias. É assim então que nasce a história que pretendemos aqui relatar: o início da equipe de estágio supervisionado em Psicologia e Arte articulada com a TAR (esTAR) no SPA de uma universidade privada do Rio de Janeiro a partir do espaço de acolhimento psicoterapêutico esTAR Mulher. Mas, antes de

falar deste marco, uma contextualização se faz necessária: como uma metodologia de pesquisa em Psicologia Social se torna uma possibilidade de atuação clínica?

Para elucidar esta questão, vale relembrar que a TAR surge de uma inquietação de pesquisadores do campo de estudos Ciência, Tecnologia, Sociedade (CTS), em sua maioria sociólogos, antropólogos, que buscavam repensar o fazer científico, questionando inclusive as proposições da modernidade. Com o avanço desses estudos cada vez mais autores de diferentes áreas se aproximavam e compunham, ampliando assim as possibilidades de se pensar não só as epistemologias e metodologias, mas também as práticas.

Com essa preocupação em vista, a TAR foi se enlaçando com a Psicologia Social à medida que autores como: Ronald Arendt (2008, 2011), Marcia Moraes (2014), Laura Quadros (2015) e tantos outros, entendiam que havia ali uma rica contribuição. Cito estes nomes como uma forma de reconhecimento e agradecimento pelo terreno que prepararam para que hoje eu pudesse estar aqui escrevendo este artigo, juntamente com minhas alunas, como fruto das práticas psi que tenho ampliado para além da pesquisa. Embora estes autores tenham imensa quantidade de publicações articulando Psicologia e TAR, estes escritos giram em torno da pesquisa, seja desenvolvida pelos orientandos, seja por meio de teorizações e/ou articulados com alguma abordagem clínica já reconhecida em nosso meio. O que faço aqui é dar um passo adiante: pensar a TAR como intervenção clínica sendo ela mesma uma abordagem.

E aqui retomo a indagação lançada no final do primeiro parágrafo. Desde 2017 leciono psicologia em uma universidade privada do Estado do Rio de Janeiro. Nesse período ministrei muitas disciplinas e observava de longe os colegas que atuavam no SPA. Sentia uma vontade de iniciar mais esta atividade, no entanto, adiava sem-

pre que podia a minha entrada no quadro de supervisores. Em um dos momentos que ensaiei com mais ênfase este início foi-me questionado qual abordagem trabalharia, ao que respondi rapidamente: Teoria Ator-Rede. Com toda razão de estranhar esta resposta, ouvi o questionamento: mas isso é uma abordagem? E apesar da resposta negativa, há tempos percebi que minha clínica, assim como qualquer intervenção minha em psicologia, estavam fundamentadas na TAR. E por ser um tanto quanto inovador pensar como essa metodologia de pesquisa se converte em abordagem clínica para mim é que este texto se faz necessário.

Devo dizer que após estes entraves, adiei mais uma vez o início do estágio com esta abordagem. Ainda que todo semestre recebesse e-mails de alunas perguntando se abriria uma equipe no SPA, não cedia e me mantia apenas vislumbrando quando este dia chegaria. E, depois de muito aguardar, após o convite de uma das estagiárias que hoje assina também este artigo como coautora, entendi que havia chegado o momento de colocar em prática as ideias que já vivenciava na clínica onde a TAR seguia sendo meu referencial teórico, consequentemente, minha abordagem. Animada para viver esta experiência, selecionei seis alunas e assim se formava a equipe esTAR.

A proposta é trabalhar a relação entre Psicologia e Arte tendo a TAR como abordagem clínica, assim nossas atividades sempre tem uma artista inspiração que mergulha conosco num universo de possibilidades para compor com os participantes. E este texto nasce para contar a história de um dos grupos que oferecemos no semestre de 2023.1: o esTAR Mulher, que contava com a escritora e ilustradora Rupi Kaur como artista inspiração e as duas estagiárias coautoras deste artigo como mediadoras.

Antes de adentrarmos no que foi realizado e reverberado a partir do grupo, cabe algumas colocações acerca do encontro entre es-

tagiárias e professora e algumas das aproximações da TAR com a clínica.

Sorrateiramente germinaram as sementes de afetação que nossa supervisora semeou em nós. E, foi a ousadia dela, de colocar em prática a articulação de conceitos tão valiosos como aqueles desenvolvidos a partir da TAR com a psicologia, que tivemos aquele famoso “click”, que acontece quando algo subitamente nos preenche de sentido, algo que nos remete aos tais *bons encontros promissores* (Lomba; Lima, 2020). As reuniões da nossa equipe no SPA, possibilitaram muitos questionamentos e desconstruções de tantas certezas que as disciplinas cursadas ao longo da faculdade nos fizeram criar, assim como de muitas premissas socialmente construídas ao longo de nossas vidas.

Nossos debates e trocas nos instigaram a respeito de uma nova maneira de se fazer psicologia. Partimos da noção de rede, e de que as ciências são “[...] investigadas no seu modo de construção, na rede de sua prática” (Tsallis; Ferreira; Moraes; Arendt, 2006, p. 64), sendo importante o processo de hesitação, para não assumirmos um lugar de suposto saber. Precisamos seguir os actantes, humanos e/ou não humanos, percebendo os vínculos que se estabelecem a partir dos atravessamentos dos encontros. Nesse caso, entendendo actantes como os atores humanos e não-humanos que produzem efeitos nas redes de relações, de modo que para segui-los precisamos reconhecê-los por meio das conexões que se estabelecem, pois não estão dados *a priori* (Latour, 1999).

Que fascinante poder descer do pedestal para poder encontrar, com atenção, a pessoa que está diante de nós. Que alívio poder não saber de antemão, poder acolher as incertezas e ser guiada pela curiosidade, respeitando os fluxos dos rios que constituem a vida da pessoa atendida. Não são minhas essas águas de emoções, de nada

sei dos seus transbordos e dos seus afluentes. Só nos cabe pedir licença para adentrar e se deixar guiar pelas suas correntezas (Lomba, 2020).

Essa nova proposição, de como se fazer ciência e de como se pensar uma psicologia não-moderna a partir da TAR (Arendt; Moraes; Tsallis, 2015), tem como viés a proposta de construção de saberes não hierárquicos, ou seja, em que o outro não é posto como “alvo de nossas intervenções [...] não se trata de tomar outro como um ser respondente, um sujeito qualquer que responde às intervenções do pesquisador” (Moraes, 2010, p. 29.). Propõe-se, na realidade, pesquisar com o outro, ao invés de pesquisar sobre o outro, fazendo assim uma pesquisa engajada, implicada, no qual as pesquisadoras são também actantes, e não observadores distantes, supostamente neutras.

Assim, o conceito de uma psicologia não-moderna perpassa “uma psicologia cujas práticas passam ao largo das clássicas separações entre sujeito e objeto, pesquisador e pesquisado” (Arendt; Moraes; Tsallis, 2015, p.1). E está aí uma das aproximações do pesquisar em Psicologia social com o fazer clínico tendo a TAR como abordagem: clinicar com a TAR é entender que enquanto psicólogas somos actantes, estamos presentes na relação que se estabelece entre pessoa atendida e profissional que atende. E se estamos falando de um encontro entre actantes, consideramos como expert de sua história a pessoa atendida, tendo então de aprender com ela as conexões e narrativas que compõem a sua vida, e assim pensarmos juntas trajetórias possíveis.

Nesse emaranhado de vínculos e redes que se estabelecem entre tais actantes humanos e não humanos, uma construção implicada de saberes leva-nos a refletir o que nos faz fazer. Se não vivemos isolados, mas sim constituídos e atravessados por diversas redes relacionais, que se entrelaçam a partir do que gera afetação e vínculo,

refletimos que nosso fazer está atrelado a este rizoma. Fazemos a partir do que estas redes nos levam a fazer e nossos fazeres também produzirão novas afetações, criando novas realidades (Tsallis; Ferreira; Moraes; Arendt, 2006).

Na clínica, enquanto actantes juntamente com a pessoa que atendemos, não cabe a nós uma tentativa de distanciamento, pois é no encontro, na afetação, que podem surgir os bons vínculos. Assim, a nossa disponibilidade naquele tempo-espaco dos encontros com a nossa equipe do SPA, inicialmente online e depois presencial, possibilitou que não só pensássemos uma prática clínica a partir da TAR, mas também uma prática para outros espaços na psicologia e na vida.

E foi a partir deste solo metodológico que gerou esta abordagem, que nossas ideias germinaram e deram origem, entre tantas outras materializações, ao esTAR Mulher. Dialogando com a arte, pensamos em como elaborar um grupo de mulheres, a fim de proporcionar acolhimento umas às outras, bons vínculos que nos fizessem construir novas realidades.

EsTAR Mulher: a clínica em ação

O nome do grupo, esTAR Mulher, vem da ideia de trazer a perspectiva da TAR como abordagem clínica que ancora nossos encontros, como também uma provocação ao fato de que assim como nossas realidades são construídas, o lugar da mulher também é. Como nos lembra Simone de Beauvoir (1960), não somos mulheres, estamos mulheres, pois a construção da ideia de mulher é situada. Segundo Annemarie Mol, a política ontológica diz respeito ao fato de que a “[...] realidade não precede as práticas banais nas quais interagimos com ela, antes sendo modelada por essas práticas.” (Mol, 2008, p.2). Assim, buscamos práticas que pudessem contribuir para criarmos realidades que potencializassem nossa experiência enquanto mulher. O conceito de

política ontológica que Mol traz, nos ajuda a compreender a realidade como sendo historicamente e culturalmente situada.

Destarte, a experiência de se esTAR Mulher em uma sociedade misógina e patriarcal, é bastante opressora - sendo a subjugação aprofundada se pensarmos em classe, gênero e raça - e demandante de profundas transformações. O que nos leva a novamente recorrer a TAR como uma forma de nos afastarmos do entendimento de uma produção de um “eu” pautada em uma psicologia moderna, para pensarmos num enfoque não moderno que considera que pessoas estão em conexão, em relação, em articulação (Arendt; Quadros; Moraes, 2019). Assim sendo, importa para nós este entendimento de que mundo é este que estamos pensando esse esTAR Mulher.

Assim, para *fazermos fazer* novas possibilidades de realidade, entendemos que precisávamos nos associar a uma artista que abalasse as estruturas desse terreno misógino que vivemos, em busca de uma outra forma de nos percebermos no mundo enquanto mulheres livres e potentes. Para isso, encontramos uma artista que também pode ser considerada uma ativista, entendendo que:

O ativismo delimita o âmbito de ação que parte do individual, passa pelo coletivo e alcança insuspeitados espaços no qual se localiza o outro. Esta prática desloca o cenário da arte e da política para o espaço público. Sai do espaço fechado e branco para o espaço cinza das ruas ou para o espaço virtual da Internet. (Chaia, 2007, p.1).

Considerando os diferentes lugares de fala que as mulheres ocupam e a fim de encontrar uma arte feminista que trouxesse a abordagem desses diferentes territórios existenciais, nossa referência tinha que ser de uma ativista feminista. E dentro destes afunilamentos optamos, na 1ª edição do esTAR Mulher, trabalhar com a ativista Rupī Kaur.

Rupī Kaur é poeta e ilustradora indo-canadiana, sendo de sua autoria tantos os poemas, quanto os desenhos compartilhados em suas obras. Entre as pautas abordadas no seu trabalho, põe sob holofote um conjunto de reivindicações a partir de experiências que vivenciou, como as opressões que sofreu por ser imigrante; por ser mulher; por ser pressionada a se adequar a um padrão de beleza imposto; às relações abusivas que viveu e o racismo, põe em pauta também a luta contra a transfobia. Denunciando estruturas de opressão, e compartilhando artisticamente os caminhos que abriu a partir tanto da ressignificação das dores que sofreu, a arte de Rupī Kaur *faz* *fazer* novos mundos.

A partir disso, estruturamos quatro encontros ao longo de um mês, intencionando receber pessoas que se identificassem enquanto mulheres em um espaço de acolhimento psicoterapêutico dentro do contexto acadêmico, inclusive por entender a necessidade desse espaço de compreensão, reflexão e produção de novas possibilidades nesse cenário, bem como por considerar a nossa formação universitária de forma ampliada.

Como mais uma importante contribuição da TAR, pensar o espaço de atuação é fundamental. Assim reservamos uma sala ampla, sem mesas ou cadeiras, contando apenas com um piso coberto por um tatame e almofadas espalhadas por cima dele, onde as pessoas são convidadas por uma sapateira ao lado da porta a retirarem seus calçados ao entrarem. Um ambiente com janelas enormes, que ocupam duas das quatro longas paredes, e no horário de nossos encontros, ao final da tarde, o dia se tornava noite, fazendo com que acendessem parte das luzes durante esse processo, mas não todos para que a iluminação branca não esfriasse aquele espaço de calor humano.

Pensando a partir de Latour (2012) que os actantes humanos e

não-humanos coabitariam esta sala, a cada encontro ambientávamos o espaço com um tecido no centro na sala, ao redor do qual eram dispostas algumas das almofadas ali disponíveis, convidando as participantes do grupo a se sentarem em roda. Sobre o tecido, colocávamos os materiais a serem usados na dinâmica de cada encontro, assim como os livros da autora em todos os encontros.

Nesses encontros, objetivamos proporcionar esse contato com as obras da Rupi, considerando o poder que o diálogo com a arte pode exercer nesse processo de produção de subjetividade, de apropriação e construção de narrativas. E, no decorrer do processo, pudemos perceber como a interação com os poemas e as imagens das obras levou as mulheres ali presentes a identificarem os olhares que recebem e como eles influenciam nas suas formas de estarem mulheres na sociedade, o que acabou guiando as demais dinâmicas que propusemos naquele espaço.

Semana após semana, levávamos nossas impressões às reuniões da nossa equipe do SPA, curiosamente composta apenas por mulheres, para pensarmos as possibilidades de propostas a serem levadas ao grupo, criando assim o que bell hooks (2013) chama de comunidade de aprendizagem, onde todas estamos envolvidas com os conhecimentos e aprendizagens ali produzidas.

Nos encontros foi possível observarmos como as narrativas de diferentes mulheres encontravam espaços comuns nessa identificação de gênero e como esses encontros, com a arte da Rupi e umas com as outras, foram despertando reflexões quanto ao ser mulher, bem como potencializando novas formas de pensar essa condição. E o espaço seguro ali criado para que todas expressassem essas afetações, possibilitou que, a partir dessa conexão, fosse construído um lugar de acolhimento entre aquelas mulheres.

Foram diversas as pautas que emergiram a partir dos atraves-

samentos da arte da Rupi e também das afetações que reverberaram da partilha entre as mulheres. Como a proposição da TAR como metodologia de pesquisa é de seguirmos os actantes (Latour, 2012), como nossa abordagem clínica não é diferente, assim os demais encontros foram sendo co-criados a partir do estado de presença para o que nos fazia fazer.

Todos os nossos encontros trouxeram como ponto de partida a proposta de um momento de inteireza, no qual fazíamos um convite para esTAR naquele espaço e conectadas. Esse momento de inteireza teve origem nos encontros da nossa equipe de estágio do SPA. Com as supervisões inicialmente no modelo on-line, sentimos a necessidade de criar algo que nos fizesse acalmar a correria de nossas vidas para estarmos presentes naquele momento de troca. Assim, semanalmente naquele semestre, cada integrante da nossa equipe de estágio propôs para as demais uma atividade que permitisse todas chegarem e estarem inteiras naquele tempo-espaço, sendo dessa forma, denominado coletivamente de momento de inteireza. A ideia era valorizar nossa presença e disponibilidade naquele espaço, experimentando na prática o que falávamos sobre o que poderia ser uma prática clínica pensada a partir da TAR, ou seja, estar inteira como um actante na rede que se tece construindo um corpo disponível de psicóloga (Lomba, 2016).

No esTAR Mulher, então, após esse momento de evocar nossa presença, as mulheres eram convidadas a participar de uma dinâmica que tinha como fio condutor alguma obra da Rupi Kaur, sendo que nossa primeira proposta disparadora se deu a partir da leitura de um poema, bem como de um exercício artístico de reconhecimento de si mesma. Nessa ocasião, considerando que o poema da Rupi (2020, p. 154) trazia o encontro dela com ela mesma no espelho, usamos espelhos como actantes não humanos, de modo que, a partir do encontro

com nossa própria imagem, pudéssemos nos enxergar e vir a nos reconhecer.

Ao ouvirmos a Rupi falar sobre o processo de reconhecimento de si mesma e o quão doloroso foi honrar seus pés que a levaram até os caminhos que percorreu, fomos convidadas a ver os olhos que nos viam. Ainda que no reflexo do espelho fossemos nós mesmas do outro lado, os olhos que nos encaravam tinham uma seletividade cruel para onde as nossas atenções repousavam. Os olhos eram nossos, mas, ao indagarmos de quem nos encarava, desvelamos ser um olhar bastante patriarcal. Um olhar inquisidor arregalou a íris da maioria, senão de todas nós.

Não conseguimos nos ver para além das rugas, dos desenquadramentos nos padrões de beleza impostos, não conseguimos enxergar para além das desaprovações e inseguranças que foram forjadas para nós. São tantos os atravessamentos de estruturas que se impuseram sobre nossas existências, tantas verdades vomitadas que tentaram e, em parte, constatamos que conseguiram nos capturar. Mas algo em nós se indignava.

E, nessa primeira roda, observamos também reverberar expressões que abordaram uma certa culpa em não se enquadrar na imposição do que dizem ser o feminino. Uma culpa misturada com uma pitada de desejo de ser para além das dualidades, que gerava uma alquimia da transformação. Algourgia. Por que não ser sensível e assertiva, delicada e forte? Por que preciso ser delicada? Preciso mesmo ser forte o tempo todo? E assim fomos nos indagando, permitindo não saber, ousando hesitar, para questionar e subverter nossas possibilidades de sermos e estarmos no mundo.

Após essa primeira troca, escolhemos, para o encontro seguinte, outro poema da Rupi em que a autora fala sobre ver beleza naquilo que reconhece em si, em aceitar o que é próprio dela justamente

por ser só dela, se reconhecendo pela perspectiva das suas potencialidades, ao invés de se olhar pelas ausências e incompletude.

Antes da leitura do poema, tivemos mais um momento de inteireza, dessa vez propondo que cada mulher dissesse como estava se sentindo e jogasse um novelo de lã para outra mulher, a fim de que trouxessem luz para seus corpos e pudessem tecer uma rede de afetos, relações e trocas, ao fundo ouvíamos as músicas do artista Jonathan Ferr²(2021).

Diferente da dinâmica proposta no primeiro encontro, nesse caso, optamos por usar uma pergunta disparadora para a reflexão sobre como o texto reverberou para cada uma delas. Então, considerando o trecho “se sou a única capaz de ser a selva, então me deixa ser a selva” (Kaur, 2018, p. 244), após a leitura, indagamos: “O que é ser selva para vocês?”. E, da escrita coletiva que se estendeu a partir dessa proposição, mesmo sem que cada uma visse o que a outra tinha escrito antes, percebemos diversos entrelaçamentos, sobresaindo mais uma vez a necessidade que aquelas mulheres sentiam de serem diversas e a aversão que tinha à necessidade que muitas vezes sentiam de precisarem se adaptar.

Ficou muito nítida a vontade de ser múltipla, a vontade de apenas ser, sem precisar se enquadrar, sem precisar se preocupar com os lugares que as mulheres geralmente são colocadas por uma interpretação externa de suas atitudes e escolhas nos mais diversos cenários e relações que se envolvem ao longo da vida. Então, a partir do primeiro encontro, em que nos questionamos sobre os olhos que nos observam, convocamos em continuidade aquelas mulheres a olharam para o oposto do que nos é imposto e esperado, o que é nosso indomável, o que é a nossa selva.

A partir dessa reivindicação, pensamos a terceira proposta por um viés de um trabalho mais corporal, para que pudéssemos explorar

[2] Deixamos aqui o link para o vídeo como indicação para que conheçam o artista e também por ter sido a partir desta música que nos veio a ideia de incluir as músicas instrumentais deste artista no momento de inteireza <https://www.youtube.com/watch?v=crxfveBW6yU>

o espaço e entender como este nos afeta também. Pensando nisso, nosso momento de inteireza propôs que as mulheres presentes andassem pela sala livre. O convite dessa vez era para que, caminhando, sentissem seus corpos e o espaço, interagindo com o que ali estava e consequentemente se tornariam atores humanos e não humanos nessa rede.

Nessa oportunidade, ao invés de propormos a leitura de um texto escolhido por nós, decidimos espalhar nas paredes desse espaço diversos poemas retirados dos livros da Rupi Kaur (2017, 2018, 2020). Convidamos as participantes a lerem os poemas para que, aos poucos, conforme fossem se identificando, pudessem ir se apropriando daquelas palavras, recolhendo aqueles papéis das paredes para si.

O retorno ao centro da sala se deu quando todas já tinham tido tempo para estarem inteiras ali frente àquelas palavras, sentido o que reverberava. Ao nos reunirmos para trocar sobre a experiência, percebemos que as afetações guardavam relação com as dificuldades dos processos de aceitação, de florescimento, de transformação, em contraposição às cobranças, às expectativas, às normas pré-estabelecidas. O quanto o ato de nos transformar para ser o que somos precisa passar pela dor? Essa dor é nossa ou é causada pelas estruturas que nos enquadram? Tão importante quanto exercermos nossa liberdade de existir como bem entendermos é lutarmos por essa possibilidade de forma coletiva, para que possamos exercer nossa potencialidade nos mais diversos espaços e permitirmos que outras mulheres também exerçam, nos fortalecendo.

No último encontro, diante do tempo de trabalho desenvolvido, o momento de inteireza foi um convite a vendarmos os olhos para nos movimentarmos ao som de uma música instrumental, mas sem nos preocuparmos em sermos observadas. Quais movimentos que-

remos realizar com esses corpos? Quais movimentos nunca fizemos com esses corpos? Propondo a possibilidade de explorarmos novos movimentos, construindo novas possibilidades, sem a preocupação com os olhares externos.

E, enquanto dinâmica, nossa intenção depois de três encontros trabalhando com as palavras foi trabalhar com os desenhos da artista, uma vez que a própria ilustra as páginas de seus livros. Propusemos, então, que as mulheres presentes folhassem os livros sem ler os poemas, escolhendo o que lhes atravessava a partir das imagens apenas. O que esse desenho traz para sua mente? Qual foi a primeira coisa em que pensou quando o viu? Esse desenho tem uma história para você? O que ele está tentando comunicar?

A partir desses questionamentos, realizamos uma escrita criativa individual para expressarmos em palavras como os desenhos escolhidos nos atravessaram ali, de forma espontânea e sem elaboração, apenas colocando no papel através de uma escrita livre, durante dez minutos, o que nos ocorreu a partir daquele encontro com as imagens da Rupi. A expressão surgida através dessas palavras expostas sem muito passar por filtros e encorajadas pela espontaneidade trouxe à tona a sutileza e a força desses atravessamentos, indo de encontro à toda dualidade combatida durante todos os encontros e destacando a multiplicidade das diversas mulheres existentes em cada mulher ali.

Com este relato, marcamos nossa clínica não como uma proposta para dizer sobre estas mulheres participantes do espaço de acolhimento, mas para anunciar como tais experiências nos permitiram construir conjuntamente um ambiente de afetações que reverberou novas criações para si e para repensar o mundo que ajudamos a construir. Com as diferentes linguagens (LOMBA, 2020) podemos aprender um fazer psi, assim como colocar em cena variadas formas de afetação capazes de produzir novas narrativas. Inspiradas em Glo-

ria Anzaldúa (2000) a pensar a escrita de nós mulheres do terceiro mundo, convidamos as participantes do eSTAR Mulher a também se colocarem neste lugar de protagonistas de uma escrita de si ou de leitoras de tantas artistas que nos auxiliam com seus escritos a repensar o nosso lugar no mundo. Com a TAR, com estas feministas, estas artistas, durante quatro encontros vivemos um espaço de acolhimento, de potência e transformação.

É só o começo

Encerrando este artigo, que faz parte de um capítulo desta história que nos propusemos a contar o início, podemos dizer que o trabalho desenvolvido no grupo eSTAR Mulher foi potente, despertando reflexões e afetações comuns nas mulheres que participaram dos encontros. Os temas levantados a partir do encontro com os textos da Rupi Kaur e com as mulheres ali presentes foram convergindo e fomos criando identificação nesse lugar de se estar mulher na nossa sociedade, bem como nas dinâmicas desenvolvidas no grupo, o que ocasionou na criação de um espaço seguro para que esses atravessamentos pudessem percebidos em um lugar de acolhimento. A arte da Rupi teve um papel fundamental na produção de novas redes de afeto. Além disso, as leituras poéticas e os atravessamentos propostos pelas diferentes artes que emergiram da interação com o trabalho da artista, provocou nas participantes um questionamento a respeito da própria condição de ser mulher e das divergências possíveis, experienciais e filosóficas, dentro da identificação com este gênero.

Surgiram também reflexões sobre como estar mulher se entrelaça à expectativa cultural imposta sobre estes corpos, ditos enquanto femininos, e até que ponto tais expectativas promovem contornos sufocantes e opressivos, que eliminam a possibilidade de se exercer com maior diversidade a experiência múltipla do que pode ser estar

mulher. Assim, afirmamos que o presente artigo narra a proposta inovadora de pensar a TAR como abordagem na construção de um fazer clínico articulado com a arte que rompe a lógica individualista da produção de saberes e indica os encontros como cocriação de novas possibilidades de conhecimento e vivência a partir do atravessamento e conexão dos diferentes actantes.

REFERÊNCIAS

ANZALDÁUA, Gloria. Falando em línguas:uma carta para as mulheres escritoras do terceiro mundo. **Revista Estudos Feministas**, V.8, n1, p.229-236, 2000.

ARENDT, Ronald João Jacques. A pesquisa em psicologia social: substantiva e processual. **Pesquisas e Práticas Psicossociais**, 6(2), São João del-Rei, agosto/dezembro, p.182-186, 2011.

ARENDT, Ronald João Jacques. Maneiras de pesquisar no cotidiano: contribuição da Teoria do Ator-rede. **Psicologia & Sociedade**; 20, Edição Especial: p.7-11, 2008.

ARENDT, Ronald; MORAES, Marcia; TSALLIS, Alexandra. Por uma psicologia não moderna: o PesquisarCOM como prática meso-política. **Estudos e pesquisas em Psicologia**. Rio de Janeiro. v. 15. n. 4. p.1143-1159, 2015.

ARENDT, Ronald; QUADROS, Laura Cristina de Toledo; MORAES, Márcia Oliveira. Digressões acerca da noção de estilo: contribuições para uma perspectiva não moderna do eu. **Psicologia & Sociedade**, 31, 2019.

BEAUVOIR, Simone de. **O segundo sexo: fatos e mitos**. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1960.

CHAIA, Miguel. Artivismo – Política e Arte Hoje, **Aurora Revista de Arte, Mídia e Política**. São Paulo, v. 1, p. 09-11, 2007.

hooks, bell. **Ensinando a transgredir: a educação como prática de liberdade**. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2013.

JONATHAN FERR. Álbum: **Cura**. 2021.

KAUR, Rupi. **Outros jeitos de usar a boca**. São Paulo: Planeta, 2017.

KAUR, Rupi. **O que o sol faz com as flores**. São Paulo: Planeta, 2018.

KAUR, Rupi. **Meu corpo, minha casa**. São Paulo: Planeta, 2020.

LATOUR, B. On recalling ANT. In: LAW, J.; HASSARD, J. **Actor-network theory and after**. Oxford: Blackwell Publishing, 1999.

LATOUR, Bruno. **Reagregando o social**: uma introdução à teoria do Ator-Rede. Salvador: EDUFBA; Baurur: São Paulo: EDUSC, 2012.

LOMBA, Debora Emanuelle Nascimento. O que pode o corpo de uma psicóloga? **Pesquisas e Práticas Psicossociais** 11 (1), São João del Rei, Janeiro a junho, p.135-146, 2016.

LOMBA, Debora Emanuelle Nascimento. **Diários de uma aluna aprendiz de professora**: inventando modos de aprendensinar Psicologia. Tese de Doutorado. Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Instituto de Psicologia, 2020

LOMBA, Debora Emanuelle Nascimento; Lima, Thiago de Sousa Freitas. Bons encontros promissores: parcerias e travessias no Pesquisar COM. **Pesquisas e Práticas Psicossociais**, 15(3), São João del-Rei, julho-setembro, p.1-11, 2020

MOL, Annemarie. Política Ontológica. Algumas ideias e várias perguntas. In J. A. Nunes & R. Roque (Eds.), **Objectos Impuros**: Experiências em Estudos sobre a Ciência. Porto: Edições Afrontamento, 2008.

MORAES, Marcia. Do “PesquisarCOM” ou tecer e destecer fronteiras. In: Gilead Marchezi Tavares; Marcia Moraes; Anita Guazzelli Bernardes (Org.). **Cartas para pensar**: políticas de pesquisa em Psicologia. 1ed. Vitória: EDUFES, 2014.

MORAES, Marcia. PesquisarCOM: política ontológica e deficiência visual. In: Moraes, M. e Kastrup, V. **Exercícios de ver e não ver**: arte e pesquisa com pessoas com deficiência visual. Rio de Janeiro: Nau Editora, 2010.

QUADROS, Laura Cristina de Toledo. Uma trama tecida com muitos fios o pesquisar como processo artesanal na TAR. **Estudos e pesquisas em Psicologia**. Rio de Janeiro. v. 15. n4. p.1181-1200, 2015.

TSALLIS, Alexandra Cleopatre; FERREIRA, Arthur Arruda Leal; MORAES, Marcia Oliveira; ARENDT, Ronald Jacques. O que nós psicólogos podemos aprender com a teoria ator-rede. **Interações**, São Paulo, vol. XII, núm. 22, julho-dezembro, pp. 57-86, 2006.

Lucas Icó
Artista, designer gráfico
e professor. Doutorando
em Poéticas Visuais no
PPGAV-UFRGS, Mestre
em Linguagens Visuais
pelo PPGAV-EBA-
UFRJ (2019) e Bacharel
em Artes Visuais pelo
Instituto de Artes da UERJ
(2014). É pós-graduado
pelo Programa de
Artistas da Universidad
Torcuato Di Tella em
Buenos Aires (2016) e
ex-aluno da EAV Parque
Lage de 2007 a 2013.
<https://orcid.org/0000-0002-7536-9799>,
icoslucas@gmail.com

arte / tear / ter ar / terra (...)

art / to braid / breathe / earth

Resumo: O artigo cria uma instância narrativa da minha participação em curso, como artista juruá (não indígena), de um processo de transmissão da prática da tecelagem guarani mbyá, mais especificamente através da confecção e criação de uma *kya* (rede). Arrisco, elaborando sobre o processo, uma trama do ético com o poético.

Palavras-chave: Kya; Rede; Teia; Colonialidade.

Abstract: The article creates a narrative of my participation as a juruá non-indigenous artist, in a process of transmission of the practice of guarani mbyá weaving, more specifically through the making of a *kya* (hammock). I risk, elaborating on the process, 'braiding' the ethical with the poetic.

Keywords: Kya; Hammock; Web; Coloniality.

A poética pode te levar apenas até

No enfrentamento da posição de
a ser, me pergunto: que imatú-
através da minha prática artística
violência colonial? Como pergun-
gunta a partir de
mente, os
fracasso de
em minha
sucesso

...o que

...sigo não sabendo, onde erre com presunção ou na medida das mi-
nhas projeções poéticas, fazer o exercício do não esquecimento... são
algumas das tarefas que me cabem aqui, na tentativa bastante precá-
ria e falha, sem redenção possível, de adensar uma massa poética e
crítica nos modos de estar no mundo.

Estar e fazer junto?

De um filme a uma instalação, a uma oficina

Por volta de 2020 comecei a conceber diferentes situações e projetos,
como não indígena, com indígenas do Sul do Brasil². Foi o período em
que também iniciei um doutorado em artes (PPGAV/ UFRGS), depois
de me mudar do Rio de Janeiro, cidade em que cresci e vivi boa parte
da minha vida, para Porto Alegre. É nesse contexto, no reconheci-
mento de estar em território não cedido de diversos povos indígenas
como os Guarani Mbya, os Kaingang, os Xokleng e os Charrua, que
narro a seguir fragmentos de um processo artístico em parceria com
moradores da Tekoa³ Anhetengua, aldeia guarani na Parada 22 da
Lomba do Pinheiro, bairro nos limites da cidade de Porto Alegre.

Gostaria de começar esse relato com a palavra emaranhamen-
to, palavra que me leva a um modo de ser e estar em rede – rede
como teia, cheia de bifurcações, desfazimentos, linhas soltas, linhas
entramadas. Emaranhamento também evoca a prática de tecelagem
que me envolvi (ou fui envolvido) nos últimos meses, a de confecção
de redes de dormir, deitar, sentar. É sobre essa ação – e o projeto que
a possibilitou – que escrevo agora. Interessa-me escrever no calor
do momento, em meio ao fazer, da onde surgem olhares e reflexões
frescas e aparecem complexidades (po)éticas⁴.

Antes, talvez, é preciso lembrar que as redes são desdobramen-
to de outros processos de criação recentes. As redes derivaram mais
imediatamente da experiência da produção de um filme documental

e do projeto de uma instalação. O filme em questão é o média-metragem *Guatá* (Caminhar)⁵, concebido durante a pandemia da Covid-19 com Jorge Morinico, realizador de audiovisuais e professor, morador da Tekoa Anhetengua, e com Epifanio Chamorro, na época cacique da Tekoa Arandu (distrito de Misiones, Argentina), também professor, e que havia participado antes de experiências audiovisuais. Fui o iniciador do projeto e participei da condução do processo do filme junto com Jorge, Epifanio e com o amigo doutorando em psicologia social, professor e realizador de audiovisuais gaúcho João Maurício Farias. Após o término de um processo de dois anos de realização com muitos descaminhos, em que me defrontei com meu próprio despreparo para a criação coletiva fílmica, comecei a imaginar outras montagens e tratamento do material audiovisual captado. Foi dessa inquietação, e com o desejo comum com Jorge de novas produções artísticas, que surgiu a proposta de realizar uma vídeo-instalação na escola⁶ dentro do território indígena demarcado (TI) da Tekoa Anhetengua.

A ideia inicial em janeiro de 2023 foi a de que a vídeo-instalação seria montada como parte de um evento na escola. Assim, seria possível investigar o material audiovisual no espaço de uma forma menos atrelada às convenções narrativas e de formato do cinema documental (caso do média-metragem *Guatá* e de outras produções audiovisuais às quais iniciei ou colaborei recentemente⁷) – o plano foi produzir algo mais próximo às experiências da videoarte. Após algum tempo e diversos esboços – que foram usados para conseguir financiamento para a realização do projeto⁸ –, a ideia do evento permaneceu, porém surgiram outros elementos.

Em um dos primeiros esboços da instalação nas salas de aula da escola imaginei grandes redes que criariam situações coletivas de sentar, deitar, estar junto (Figura 1). As redes foram pensadas para

o evento, mas em seguida ficou evidente que elas poderiam posteriormente também proporcionar para o dia a dia da escola outros usos dos espaços que não com as usuais carteiras escolares fornecidas pelo estado. Essa ideia disparadora, imprecisa, passou então por uma série de torções nos meses seguintes.



Figura 1. Colagem digital com a fotografia de uma das salas de aula da escola Anhetengua. Fotografia: Jorge Morinico. Colagem: autor. Arquivo do autor.

Em conversas com professores guarani e juruá (não indígenas)⁹ da escola sobre a ideia da produção e instalação de redes, por exemplo com a professora gaúcha Jacimara Heckler, em novembro de 2023, foi levantada a pergunta da presença da prática da tecelagem entre artesãos guarani mbya. A cada nova conversa em que reapareceu esta associação e cresceu o interesse de meus parceiros guaranis,

eu fiz novas pesquisas bibliográficas, e na internet, e acionei contatos que acionaram mais contatos procurando saber mais sobre essa presença. Até aquele momento entre os guarani mbya das nossas redes, fosse na Tekoa Anhetengua, fosse em outras tekoas no Sul e Sudeste do Brasil, não havia artesãos dedicados à tecelagem. O que sim há hoje, em abundância, nessas áreas são habilidosas práticas de trançado análogas à tecelagem, por exemplo nos balaios com tiras de taquara ou nas pulseiras e outros adornos de miçanga. De todo modo, alguns *xeramois* e *xdejaris* (mais velhos) como Talcira Gomes, moradora da Tekoa Para Roke, aldeia próxima à cidade de Rio Grande, relataram que havia, quando mais jovens, tecelões em suas comunidades, mas com o tempo esses saberes se perderam¹⁰. Com isso se levantou a hipótese de que, apesar de não conhecermos no Brasil guaranis tecelões, talvez houvesse na Argentina ou no Paraguai, países em que também há considerável população Guaraní Mbyá.

Após alguns meses de contatos frustrados, felizmente, através de Epifanio Chamorro, com quem criamos o média *Guatá*, encontramos Rubén Franco, um artesão da Tekoa Tamanduá, próxima à cidade de Mayo, no distrito argentino de Misiones. Isso se deu no fim de dezembro de 2023. Rubén é o único tecelão de sua aldeia, um exímio artesão, e desenvolveu uma técnica própria de tecelagem com a fibra da Guajuvira – árvore nativa que também existe abundantemente no Brasil. Depois de uma conversa coletiva por vídeo-chamada em janeiro de 2024 convidamos Rubén para vir ao Brasil dar uma oficina¹¹ na Tekoa Anhetengua para transmitir a artesãos locais sua técnica de preparo de fios e tecelagem. Rubén aceitou o convite e começamos os preparativos para sua vinda. Nesse ponto ficou evidente que as direções iniciais de trabalho haviam mudado e que teríamos que reformular planos. Foi assim que aos poucos uma das principais ações

do projeto que estamos realizando se consolidou como um momento de transmissão da prática da tecelagem guarani mbya na Tekoa Anhetengua (Figuras 2 e 3).



Figura 2. Oficina de tecelagem em dia. Fotografia realizada por [nome não legível]

A despeito do futuro incerto da minha participação no projeto, desde o início da oficina eu não tinha qualquer experiência prática com tecelagem¹², não me pareceu haver outra coisa a ser feita. Certamente, eu estava na posição de poder abrir mão de coisas. É preciso admitir que logo fiquei interessado em participar do processo-aprendizagem da tecelagem. A partir das primeiras conversas com Rubén por vídeo-chamada, ficamos sabendo mais sobre o tempo para a confecção empregando a sua técnica de tecelagem. Em seguida, abandonamos a ideia mais ambiciosa de fazer uma rede já com caráter instalativo para um lugar específico e nos concentramos nos preparativos para a oficina focados no plano da confecção de uma rede para uma ou

duas pessoas.

Essa nova realidade fascinante – e para mim tecnicamente desafiante do projeto – me levou a propor a presença da professora e tecelã gaúcha Naia La Bella – que a professora Jacimara Heckler me contou ter conduzido um oficina de tecelagem na escola Anhetengua cerca de dez anos antes –, para estar conosco e acompanhar o processo. Nos preparativos para a oficina, Jorge também convidou seu irmão, o artesão e professor na escola Anhetengua, Maurício Morinico, para acompanhar a oficina conosco, já que não poderia estar tão presente. Maurício, por sua vez, convidou Jéssica, sua companheira, também artesã, para levar o processo à frente conosco. Além dessas participações, está com a gente desde o início do processo Érica Saraiva, artesã e pesquisadora em arte goiana. Érica vem participando das oficinas e realizando a produção das oficinas comido.

Kya

[illegible]

ser inscrita com parte de um conjunto

líticas-económicas
(capitalistas) por la
energía

...o que, por sua vez, amplifica a demanda epistêmica dos sujeitos que estamos desenhando as possibilidades para que a transição da prática, da tecelagem

Desistir de todos os meus objetivos que ficam desafiados, que caracterizam minha intenção em relação aos possíveis ganhos para meus parceiros, gostaria de frisar que nem um deles está garantido através do que estamos fazendo. Justamente por estarmos no meio da trama da teia, em processos experimentais que não sabemos onde vai dar, e ainda com as várias camadas de colonialidade que se quer enfrentar, é impossível ter garantias. Em meio a processos como esse, muita coisa sem dúvida está fora do controle e frequentemente aparecem situações em que tensões latentes emergem. Retomando o relato sobre a oficina com o artesão Rubén Franco, é sobre algumas dessas tensões que quero tratar a seguir.

Q impasse do registro

Rubén viajou com sua companheira de vida, Aureliana Benitez, no dia 5 de março de 2024. Foram muitos deslocamentos em quase um dia de viagem para chegar até a Tekoa Anhetengua. No trânsito da Tekoa Tamanduá até a Tekoa Anhetengua utilizaram ônibus municipais, intermunicipais, barco (atravessaram o Rio Uruguai) e corridas de carro por aplicativo de celular. Foi a primeira vez que os dois vieram a Para Guaxu (Brasil).

Como disse a artista e professora Cláudia Zanatta, minha orientadora de doutorado, este processo como um todo vem movendo muitas distâncias. A rede da oficina foi a primeira rede feita por Rubén. Ele nos contou que trabalha com essa técnica de tecelagem com a fibra da guajuvira há cerca de 10 anos, criando diversos objetos menores como cintos, bolsas e outros artesanatos, porém nunca havia feito uma rede antes. Ele chegou a nos mostrar fotos no celular dos artesanatos que produz com sua técnica de tecelagem, mas decidiu não trazê-los na vinda para o Brasil – pareceu evitar compartilhar muitos registros. Pensando na ressalva de Rubén, acredito que o nosso convite para fazer a rede abriu um momento criativo compartilhado. Um espaço de experimentação comum e troca no qual pessoas da comunidade da Tekoa Anhetengua e nós do projeto pudemos também ingressar, e que continua no presente.

Ainda durante a segunda ou terceira vídeo-chamada preparatória para a oficina, combinamos que a mesma teria duração de três dias – e que seria seguida de oficina de tempo similar com Naia La Bella para dar continuidade ao processo de confecção com Rubén. Pouco tempo para oficinas com tamanha complexidade, mas foi o que nos pareceu possível com o recurso que dispunhamos para a viagem, estadia do casal guarani em Porto Alegre (Naia mora em Porto Alegre) e a condução das oficinas. No total, Rubén e Aureliana estiveram seis dias hospedados na Tekoa Anhetengua, e apesar de ter sido oferecida acomodação para ficarem mais tempo na aldeia, eles decidiram não prolongar a estadia e voltaram em seguida para a Argentina. Rubén também participou do primeiro dia da oficina de Naia, momento em que houve uma troca sobre diferentes técnicas empregadas para tecer.

A oficina de Rubén aconteceu nos dias 7, 8 e 11 de março de 2024. Foi conduzida em língua guarani com tradução de partes dela

para o português. Teve participação principalmente de moradores da Tekoa Anhetengua, de diversas idades. Também participaram professores juruá da escola e nós do projeto. Preparei uma divulgação simples da oficina que foi enviada via Whatsapp, em grupos da Tekoa e da escola. O projeto foi incorporado como atividade da escola e com isso aluno/as foram liberado/as para participarem da atividade.

A técnica que Rubén Franco transmitiu na oficina parte da extração da fibra da casca da guajuvira. Ele cultiva a árvore em sua aldeia para realizar esse trabalho. Durante os preparativos para a oficina na Tekoa Anhetengua, encontramos diversas guajuviras já adultas na aldeia, além de haver mudas, preparadas no âmbito de projetos de (re)plantio com diversos parceiros como ONGs – em especial o Instituto de Estudos Culturais e Ambientais (IECAM) – e universidades na Anhetengua (Figuras 4 e 5).

Uma tira da casca é arrancada da árvore sem lastimar muito, de forma a manter a árvore com saúde. Após a extração da casca da árvore é feita uma série de manipulações da casca e preparos infusionados para que a fibra esteja adequada para ser utilizada na confecção de fios. Inicia-se assim uma nova etapa que é a de preparo dos fios (Figura 6). Esta etapa de preparo dos fios leva um bom tempo, já que é toda manual. Com uma boa quantidade de fios preparados, se passa para a etapa do tecer a rede. É quando com quatro galhos compridos Rubén prepara a estrutura para fazer a urdidura e trama (Figura 6). Após tecer a parte mais fechada, são finalizados os punhos nas pontas da rede. Tivemos momentos na oficina para experimentar cada uma das etapas.

Como o feitiço da rede leva um tempo considerável, Rubén já trouxe consigo a quantidade de fios que precisaríamos para finalizar uma rede iniciada por ele durante a preparação da oficina. Isso tornou possível que ao final da oficina de três dias a rede fosse praticamente

finalizada. Depois disso, apenas reforçamos os punhos com guajuviras preparadas na Anhetengua para que a rede pudesse ser usada.



Figura 3. Fotografia de muda de guajuvira na Tekoa Anhetengua. Fotografia realizada pelo autor.



Figura 4. Guajuvira adulta na Tekoa Anhetengua. Fotografia realizada pelo autor.



Figura 5. Ruben preparando o fio para a tecelagem. Fotografia realizada pelo autor.

Após esse breve relato para contextualizar a oficina, me parece que, no âmbito da criação de narrativas textuais ou imagéticas sobre aquilo que se passou na oficina, dois momentos merecem especial atenção aqui. O primeiro deles se deu quando encontrei pela primeira vez os fios preparados da guajuvira e a rede que Rubén havia começado a tecer. A rede estava estendida no chão em uma das salas de aula, separada para o momento inicial da oficina. Depois de uma breve conversa, ao entrar na sala, meu primeiro impulso foi o de tocar a rede e os fios, experimentar com o tato a sua materialidade. Rubén depois explicitou como ficou chateado com aquilo. Eu não poderia ter chegado já tocando a rede. Como resumiu uma vez¹⁵ a *xdejari* Talcira Gomes “as plantas têm espírito”, tem que conversar com elas se pode ou não tocar, se pode ou não arrancar uma pedaço de casca.

Esse episódio, olhando retrospectivamente, levantou para mim

uma ética, da qual a minha experiência no mundo me afasta. Há várias abordagens que podem surgir do episódio – e para a profunda espiritualidade que meu parceiro de confecção de rede manifestou, não apenas naquele momento mas na oficina como um todo. Dentre essas abordagens, a uma delas me sinto convocado / desafiado: é a que entende que o gesto de Rubén é expressão de uma ética de não apropriação e fetichização das coisas, do outro, da natureza, fora de seu contexto de pertencimento concreto (Guajajara, 2023)¹⁶

Não por acaso a preocupação com a apropriação também entrou em controu eco em outros momentos da oficina, ligados a uma situação específica: o uso de câmeras fotográficas e de vídeo por jornalistas e profissionais para registrar a oficina. Eu não queria que eu faria registros, mas também não queria que eles fossem feitos sem o consentimento dos participantes do assunto. Como eu não queria que eles fossem feitos sem o consentimento dos participantes, eu não queria que eles fossem feitos sem o consentimento dos participantes.

Desde o início, quando eu comecei a trabalhar com a rede, eu já me sentia um pouco desconfortável. Na realidade, eu não queria fazer registros, mas eu também não queria que eles fossem feitos sem o consentimento dos participantes. Eu não queria que eles fossem feitos sem o consentimento dos participantes, eu não queria que eles fossem feitos sem o consentimento dos participantes.

to, por isso, eu não queria que eles fossem feitos sem o consentimento dos participantes. Eu não queria que eles fossem feitos sem o consentimento dos participantes, eu não queria que eles fossem feitos sem o consentimento dos participantes.



Figura 6. Preparado infusionado da fibra da guajuvira durante a oficina de Rubén Franco. Estou sentado à esquerda fotografando o momento. Fotografia realizada e cedida por Érica Saraiva.



Figura 7. Fotografia registrando a finalização do punho da rede durante a oficina de Rubén Franco. Na imagem, da esquerda para a direita: Aureliana Benitez, Rubén Franco e Jorge Morinico. Fotografia realizada e cedida por Jacimara Heckler.

Riscos

Durante a oficina com Rubén, delineamos o plano de realizar mais algumas experiências de confecção de redes na Tekoa Anhetengua no sentido de proporcionar mais momentos de encontro e troca com técnicas de tecelagem entre nós. Foi assim que a oficina de continuidade da tecelagem da rede de Naia La Bella foi redirecionada para a criação de uma segunda rede e para imaginar continuidades com aquele fazer¹⁸. A questão da continuidade é fundamental e muito de-

licada. É frequente que a lógica dos projetos traga consequências nocivas ao longo do tempo para comunidades indígenas, pois se cria uma dependência de um certo arranjo econômico e infraestrutura que depois desaparecem. Nesse sentido, com a continuidade da oficina, que segue, estamos buscando enfrentar essa condição precária que é também uma expressão do colonialismo.

Três meses se passaram entre as duas oficinas (de Rubén e Naia), pois além de ter sido necessário preparar os fios para a segunda rede, e de esperar o recurso dos financiadores do projeto¹⁹, no início de maio de 2024 o estado do Rio Grande do Sul e também a cidade de Porto Alegre foram fortemente afetados por chuvas em uma calamidade fora de padrões histórico²⁰. Felizmente, a Tekoa Anhetengua e os envolvidos mais imediatos do projeto não fomos diretamente atingidos pela enchente de Porto Alegre. A oficina de Naia aconteceu nos dias 7 e 14 de junho e haverá mais um dia de oficina.

Esse novo momento, que se desdobra enquanto escrevo esse texto, vem propiciando a continuidade da investigação de técnicas e processos de criação. O preparo dos fios, e para avançar na parte mais repetitiva do trabalho de tecelagem dessa segunda rede, requeria uma disposição de tempo (algo que Mauricio, Jessica, Érica, Naia e eu assumimos em mais idas à escola além dos dias de oficina). Envolvi-me bastante com o preparo desta segunda rede, passando boa parte de algumas semanas, antes e durante os dias de oficina, preparando em casa os fios para a tecelagem. Infusionei as cascas. Abri e multipliquei fibras. Trançei. E trançei fios com as mãos, com os pés e com a boca. Esses vêm sendo momentos imersivos, de aprimoramento técnico e de conversa com a guajuvira. Percebo em mim os efeitos que o tempo dilatado desse fazer traz em termos, por exemplo, de bem viver, e, ao mesmo tempo, em como ele também produz uma compreensão mais profunda do colonialismo no aqui e agora.

Volto, assim, à pergunta com que comecei esse texto: que imaginações e éticas é possível alimentar através da minha prática artística, de modo a não seguir repetindo a violência colonial?

Não tenho condições de responder a essa pergunta a não ser com a afirmação do movimento da busca prática dessas imaginações e éticas, sem garantias ou redenções. Entendo que as ações em que estamos imersos, parcialmente aqui narradas, retomam algo fundamental presente nessa pergunta. Em especial, em relação à possibilidade de uma coisa significar (representar) outra coisa e um marco (po)ético que impossibilita que as coisas ou pessoas representem a outra coisa que não a si próprios (Da Silva, 2021, p. 293), o que implica aqui uma quebra com a noção de representação.

É difícil assumir para mim mesmo que a maioria das vezes o que guia profundamente minhas ações, erros e acertos, como artista, pesquisador e pessoa são interesses genuínos próprios. Assim, mesmo que sem dúvida eu esteja emaranhado na realidade comum, não são a empatia, a solidariedade ou a identificação pessoal ou de causa política que governam os meus descaminhos. É, sim, a troca. Uma troca com interesses para os dois ou mais lados existentes. E para a qual arrisco uma ética pessoal. Estou convicto de que o que me guiou até esse encontro com a tecelagem guarani foi um interesse profundo nesse saber-fazer, em vivenciar uma relação com a terra, com o lugar, com a mata próxima, com as pessoas que eu não encontraria na esquina de onde moro, com quem aprendo muito. É preciso abandonar o registro da caridade e também assumir que neste texto e momento abraço um uso profissional, intelectual, artístico e político (e que requer uma ética) do meu encontro com a tecelagem guarani.

Em um diagrama²¹ que desenhei no início de 2021 – antes de imaginar que me envolveria com a tecelagem – acontece uma deriva de sentido com a palavra arte: arte / tear / ter ar / terra

A deriva se deu ao embaralhar as letras da palavra, quando surgiu a palavra *tear*. Que se desdobrou em *ter ar* e em *terra*. Essa variação da palavra para mim significa uma dobra no em si mesmo das coisas, uma pergunta sobre relações entre ética e transformação, e sobre como isto pode estar relacionado à não repetição da violência colonial.



Figura 3. Foto de Tekoa Anhetengüá.

NOTAS

1: Segundo a psicóloga guarani Geni Núñez, “a versão que a colonialidade apresenta acerca do mundo pretende ser universal e isso já aponta seu equívoco primeiro. Colonialidade diz respeito às formas contemporâneas através das quais a colonização se mantém”. Dialogando criticamente com autores como Walter Mignolo a autora afirma que a colonialidade está diretamente relacionada à modernidade e que “é a estrutura que busca dar sentido à diferença colonial em que europeu/branco está para moderno, civilizado, cristão e não branco está para bárbaro, atrasado, etc. decorrendo daí etnogenocídio, epistemicídio.” (Núñez, 2022, p. 20).

2: A prática e pesquisa artística a partir de onde teço estas reflexões teve um ponto-chave de inflexão em 2017, quando comecei a atuar como não indígena com grupos, artistas, artesãos e produtores culturais indígenas. O local que me proporcionou essas experiências foi a Aldeia Maraka'nà, aldeia pluriétnica em contexto urbano, na cidade do Rio de Janeiro. Dediquei a minha dissertação a uma série de proposições e ações realizadas em parceria com a Universidade Indígena Pluriétnica Aldeia Maraká'nà, principal projeto levado à frente pela Aldeia. Essas ações se situam entre a produção cultural autônoma, colaborações, e signos, tomando forma de camisetas, exposições, um dossiê em uma revista acadêmica das artes, e mais recentemente o livro *Em nossas artérias, nossas raízes* (Cesac; Aldeia Maraka'nà; Imotirô, 2023). Essas proposições foram realizadas em sua maioria como produção cultural e artística integrando a agenda de atividades da Aldeia a partir da participação na rede de solidariedade da iniciativa da Universidade Indígena da Aldeia. Página da Aldeia Maraka'nà na internet. Disponível em: <https://www.aldeiamarakana.com/>. Acesso: 13 maio 2024.

3: “Tekoa” é o espaço dos modos da existência guarani *mbya*. O termo é frequentemente traduzido para o português como “aldeia” – simplificação que estrategicamente, seguindo os usos dos parceiros guarani, também adoto neste artigo –, mas o sentido de tekoa é mais amplo, não se restringe à linguagem territorialista da régua eurocentrada. Não tem medida fixa. Tekoa é todo e qualquer espaço circunstancialmente necessário para as práticas que conformam o nhandereko (modo de vida guarani). Segundo Kerexu Yxapyry, cacica Guaraní da Tekoa Itaty, “nhanderekó é onde a vida está e é relacionado com todos: com o corpo, com o espaço, com a parte do ambiente. E nós conseguimos fazer circular essa vida, esse respiro, que eu consigo compartilhar com as plantas, com os animais, e com outros seres humanos (...) Nhanderekó para nós é um sistema de vida e para esse sistema de vida funcionar tem que estar tudo interligado.” Disponível em: <https://catarinas.info/kerexy-yrapyry-fala-sobre-o-nhandereko-o-bem-viver-ao-modo-guarani/>. Acesso: 12 maio 2024.

4: Noção proposta pela poeta estadunidense Joan Retallack. “Se você pretende afirmar a vida complexa na terra, se você não precisa mais fingir que todas as coisas são fundamentalmente simples ou elegantes, uma poética engrossada, ao se tornar uma (po)ética, lança mão a uma exploração do significado da arte como

(embora não apenas) um modo de viver no mundo real. Isso não é um símile; é um ethos. Promover a (po)ética. Aquilo no que estou trabalhando é explicitamente uma (po)ética de um realismo complexo” (Retallack, 2003, p. 26). Entrei em contato com o trabalho de Retallack através de Denise Ferreira da Silva e Valentina Desideri, que por sua vez me foram apresentadas por Amilcar Packer e pelo coletivo de dança COMO Clube.

5: O trailer do média-metragem *Guatá* (2022, 56') está disponível em: <https://youtu.be/AGBI6TDapug>. Acesso: 10 jun. 2024. No filme, Jorge Morinico e Epifanio Chamorro, diretores do filme, buscam se encontrar para investigar juntos a importância que o guatá (caminhar) tem para os guarani enquanto prática existencial, cosmopolítica e filosofia de vida. Após se conhecerem por videoconferência durante a pandemia da Covid-19, diversas barreiras do mundo dos juruá (brancos) se impõem na tentativa de fazer uma viagem a Para Mirim (Argentina). Enquanto isso, Jorge visita locais de retomadas territoriais guaranis *mbyas* próximos a onde vive, e então, interessado pela intensa mobilidade que caracteriza a criação do mundo para os Mbya por suas divindades, organiza uma encenação do mito de Nhandexy.

6: Não é o foco desse artigo discutir a educação escolar indígena, mas entendo que as circunstâncias levaram a que a escola tenha se configurado como um dos *locus* do trabalho que estou propondo. Assim, para situar mais: a Escola Estadual Indígena de Ensino Fundamental e Médio Anhetengua, segundo designação do governo federal brasileiro, é uma escola de ensino diferenciado, intercultural e bilíngue (guarani e português). Em números, a escola tem 86 alunos matriculados, 16 professores (sendo 8 deles guaranis) e atende da educação infantil (crianças pequenas) até o 3º ano do Ensino Médio, além de ter uma turma do Ensino Fundamental para adultos. A escola existe desde 2004. Para conhecer a história da escola indico o capítulo 3 da tese de Luana Barth Gomes “A escola Mbyá Guaraní e os processos de socialização e individuação”, pesquisa realizada com a Tekoa Anhetengua. Disponível em: <https://repositorio.unilasalle.edu.br/handle/11690/3253>. Acesso: 12 maio 2024.

7: São elas: *Aguata yy rupi, aguata yvy rupi* (2023, 13'), vídeo que condensa falas e pesquisas do média *Guata; Tekoa Rangaa – Desenho da aldeia* (2021, 27), baseado em uma entrevista com a xdejari Talcira Gomes; e *Opy Nhemombaraete Karai* (2023, 17'), vídeo que acompanha a construção da Opy (Casa cerimonial) na retomada da Ponta do Arado. Disponível em: O vídeo Tekoa Rangaa está <https://youtu.be/rvhWsjNeoY?si=unhaEOA4zVDDydol>, Acesso: 10 maio 2024.

8: Em julho de 2023, fomos selecionados no edital Descentralizados do Fundo Municipal de Apoio à Produção Artística e Cultural de Porto Alegre (Fumproarte).

9: “Juruá” é a palavra mais usada pelos guarani mbya para designar não indígenas. A tradução literal é “boca com cabelo”, uma referência à barba e ao bigode dos europeus conquistadores (Instituto Socioambiental, 2024).

10: O que é parcialmente confirmado pela literatura antropológica que encontrei. Um exemplo histórico é o artigo “Brazilian hammocks” (1979), da antropóloga europeia Inga Wiedemann, publicado na revista alemã Zeitschrift für Ethnologie, que afirma a presença da tecelagem entre indígenas guarani com algodão e ticum na região do Paraná. Artigo disponível em: https://www.digi-hub.de/viewer/image/1545481175663/109/LOG_0043/. Acesso: 20 maio de 2024.

11: A oficina de Rubén teve remuneração e passagens do oficineiro e demais custos cobertos pelo já mencionado recurso do edital Descentralizados (Fumproarte, 2023).

12: Apenas depois atentei para o contexto familiar que também me levou à prática da tecelagem. Quando pequeno passei tardes fazendo crochê com minha bisavó materna, e acompanhei por diversas vezes a prática com costura de minha mãe, que atua como figurinista e chegou a ter uma confecção. Minha mãe, Maria Dulce Penido, sempre lidou, como ela diz, com a “textualidade dos tecidos”.

13: No livro *Red Skin, White Masks: Rejecting the Colonial Politics of Recognition*, 2014.

14: “Propus-me a problematizar a suposição cada vez mais comum de que a relação colonial entre os povos indígenas e o Estado canadense pode ser reconciliada através de uma ‘política de reconhecimento’ liberal.” O autor caracteriza a “política de reconhecimento” como “uma abordagem baseada no reconhecimento para reconciliar as afirmações de nacionalidade dos povos indígenas com a soberania do Estado colonizador através da acomodação de reivindicações relacionadas à identidade indígena por meio da negociação de assentamentos sobre questões como terra, desenvolvimento econômico, e autogoverno.” Coulthard argumenta que “esta orientação para a reconciliação da nacionalidade indígena com a soberania do Estado ainda é colonial, na medida em que permanece estruturalmente comprometida com a desapropriação das nossas terras e da autoridade autodeterminada dos povos indígenas.” (Coulthard, 2014, p. 25 – tradução minha).

15: Na entrevista que realizei com Cristina Ribas e João Maurício Farias para o vídeo *Tekoa Rangaa – Desenho da Aldeia* (2022). Compartilhei link para assistir o filme em nota anterior.

16: Livro *Em nossas artérias, nossas raízes*, publicação que organizei com Potyra Guajajara, Urutau Guajajara, Julia Otomorinhori’õ e Lucas Munduruku. Disponível em: <https://archive.org/details/em-nossas-artérias>. Acesso: 15 maio de 2024.

17: Parte da literatura especializada da antropologia, por exemplo o antropólogo carioca Carlos Fausto, vem tratando de levantar que esse modo de entender a arte tem raízes compartilhadas teológicas e artísticas ligadas às noções de verdade e similitude – “à sua imagem e semelhança” (Fausto, 2013). Percebo como essa lógica de verdade, baseada em um modelo único (divino, e presente nas piores

tradições científicas e artísticas), de matriz ocidental, se autolegitima como guardiã da verdade, e exclui outros modos de entendimento.

18: Isso foi possível porque à essa altura já havíamos, o coletivo de Artesão da Tekoa Anheteñgua e eu, sido selecionados em mais um edital do Fumproarte (Produção cultural 2023), e o edital Retomada (2023) da Fundação Nacional de Artes (Funarte).

19: O Fumproarte atrasou quase 7 meses o pagamento do recurso do edital Produção Cultural (2023) e cerca de 10 meses o recurso do edital Descentralizados (2023).

20: A Wikipédia fez um verbete bastante detalhado sobre as enchentes: https://pt.wikipedia.org/wiki/Enchentes_no_Rio_Grande_do_Sul_em_2024.

21: Do projeto *Ūri Kevê / Tenonde Verã Ma Ay* (traduzido para o português como “o futuro é agora”), de pesquisa e arte sobre a eclosão da Covid-19 para os povos indígenas Kaingang e Guaraní Mbya no sul do Brasil.

IMAGINADO COM

COULTHARD, Glen S. **Red Skin, White Masks: Rejecting the Colonial Politics of Recognition**. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2014.

DELIGNY, Fernand. *O aracniano e outros textos*. Tradução Lara de Malimpesa. São Paulo: 1 edições, 2015.

FAUSTO, Carlos. A máscara do animista: quimeras e bonecas russas na América indígena. Em: Carlo Severi & Els Lagrou, **Quimeras em diálogo: grafismo e figuração na arte indígena**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2013. p. 305–331.

ICÓ, Lucas. Maraka’nà Ra Pé: Espaço-dispositivo e a deriva do sentido. **MODOS: Revista de História da Arte**, Campinas, SP, v. 8, n. 2, p. 601–632, 2024. Dossiê Processos curatoriais e exposições de artes indígenas na/da América Latina. DOI: 10.20396/modos.v8i2.8675005. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/mod/article/view/8675005>. Acesso: 12 maio 2024.

Instituto Socioambiental. Disponível em: https://pib.socioambiental.org/pt/Povo:Guarani_Mbya. Acesso: 15 mar. 2024.

GUAJAJARA, Potyra; GUAJAJARA, Urutau; XAVANTE, Julia; MUNDURUKU, Lucas; (autoría omitida). **Em nossas artérias nossas raízes**. Rio de Janeiro: Aldeia Maraka’nà; Cesac; I-motiro, 2023. Disponível em: <https://archive.org/details/em-nossas-artérias>. Acesso: 14 maio 2024.

KEREXU, Yrapyry. “Kerexu Yxapyry fala sobre o nhanderekó, o Bem Viver no modo de vida Guarani” Entrevista publicada no **Portal Catarinas**. Disponível em: <https://catarinas.info/kerexy-yrapyry-fala-sobre-o-nhandereko-o-bem-viver-ao-modo-guarani/>. Acesso: 6 fev. 2024.

NÚÑEZ, Geni. ***Nhande ayvu é da cor da terra: perspectivas indígenas guarani sobre etnogenocídio, raça, etnia e branquitude***. Tese de doutorado no Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Ciências Humanas, UFSC, 2022.

PISSOLATO, Elizabeth. **A duração da pessoa - Mobilidade, parentesco e xamanismo mbya (guarani)**. São Paulo: Unesp, 2007.

RETALLACK, Joan. **The poethical wager**. Berkeley: University of California Press, 2003.

SILVA, Denise Ferreira da. Ler a arte como confronto. **Logos**, 27(3). Programa de Pós-Graduação em Comunicação da UERJ, 2021.

SILVA, Denise Ferreira da. Sobre diferença sem separabilidade. Em: **32ª Bienal de São Paulo: Incerteza Viva: Catálogo** (Org. Jochen Volz e Júlia Rebouças). São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2016, p.57-65. Disponível em: https://issuu.com/amilcarpacker/docs/denise_ferreira_da_silva_ Acesso em: 22 fev. 2024.

Caminhando com e além de Lygia Clark: cortes e proximidades entre arte, pedagogia e clínica

Walking with and beyond Lygia Clark: Proximities of art, pedagogy and care

Resumo: *Caminhando* (1963), proposição pioneira de Lygia Clark da arte como um ato e não como um objeto, convidando-nos a simplesmente cortar/caminhar ao longo de uma fita de Möbius de papel, ainda propõe uma reviravolta radical no que consideramos arte, subvertendo ou pelo menos suspendendo a separação entre dentro/fora, sujeito/objeto e arte/vida, onde o ato de se fazer é no *entre*. Ancorada numa leitura tanto atenta quanto errante do *Caminhando*, este artigo propõe cortes e proximidades entre práticas experimentais da arte, pedagogia e clínica da época e paralelos contemporâneos pelo ato de caminhar investigando seu desejo de escapar o controle disciplinar do corpo dentro das instituições – museu, escola, clínica – e de cortar laços com suas normas. Em meio a esses cortes e proximidades, espero abrir um caminho gerador de afinidades, diferenças e emaranhamentos éticos. Um caminhar que seja ao mesmo tempo recuperação histórica e meditação crítica sobre práxis.

Palavras-chave: Caminhar; Arte; Pedagogia; Clínica; Lygia Clark.

Abstract: *Caminhando* (Walking) (1963), the pioneering proposition by Brazilian artist Lygia Clark of art as an act and not as an object, still radically challenges our understanding of art. Inviting us to simply cut/walk along a Möbius strip of paper, the piece subverts or at least temporarily suspends the separation between inside/outside, subject/object and art/life, where the act of art-making or doing is this very in-between. Anchored in a close and errant reading of the proposition, this article explores proximities between experimental art, pedagogy and therapy of the time period and contemporary parallels focusing on

walking as a practice, pointing to their shared desire to escape the disciplinary regulation of the body within institutions – museums, schools, clinics – and to cut ties with their norms. Amidst these proximities, I hope to open a generative path of affinities, differences and ethical entanglements. Walking that is at once historical recovery and critical meditation on praxis.

Keywords: Walking; Art; Pedagogy; Clinics; Care; Lygia Clark.

Em jogo não está a conjugação dos verbos no futuro ou o futuro dos verbos, mas o gerúndio como pulso de todo verbo. (Marcia Sá Cavalcante Schuback, 2019, p. 51).

Brisa. Tesoura. Risada. Somos um grupo de mulheres artistas e pesquisadoras interessadas na obra de Lygia Clark reunidas para fazer nosso próprio *Caminhando* – a proposição radical de Clark, em 1963, da arte como um ato e não como um objeto, convidando-nos a simplesmente cortar no sentido longitudinal a superfície de uma fita de Möbius de papel.¹ É um domingo quente de dezembro. Nos encontramos nos jardins do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro projetados por Roberto Burle Marx. O clima é de carnaval, com famílias comemorando formaturas, grupos de capoeira, músicos e dançarinos ensaiando... Como disse o crítico e curador Frederico Moraes (1997, p. 64), “o Rio está todo fora”. Cortamos, escutamos e relacionamos – o som da tesoura, o fluxo à nossa volta, os movimentos rítmicos das mãos – nossas mentes divagam... Começamos a falar sobre caminhar, arte e escolhas.

Numa discussão com terapeutas no início da década de 1980, Clark disse que costumava convidar pessoas para fazer essa proposta em sua casa (in Rolnik, 2006, p. 59). Talvez um

[1] *Nota adicionada
em Notas Finais

aparte, mas é um comentário que considero intrigante. Até onde sei, essa é a única referência em que a artista menciona isso. Que *Caminhando* possa ser entendido não apenas como uma imersão em atos de caminhar/cortar como arte, mas que tais atos possam ser mais ressonantes se forem feitos em conjunto, fora de contextos institucionais em casa, em silêncio ou em conversa animada, reforça e expande ainda mais a reconfiguração radical da relação artista/obra/público no cerne da proposição. Também, podemos dizer, inicia uma linha direta para os experimentos coletivos de Clark na Sorbonne na década de 1970 e situa o começo do arco terapêutico de sua prática. Um conjunto de obras que a artista e teórica da performance Eleonora Fabião (2014, p. 296) descreve como “proposições profundamente participativas em algum lugar entre a escultura social, *assemblages* psicofísicos, pedagogias experimentais e as terapias coletivas”.²

Talvez vale abrir um parêntesis aqui para dizer que Clark numa entrevista com a jornalista Celine Luz em 1975 sobre seu trabalho na Sorbonne se apresentou como “‘professora’ – entre aspas já que nunca o fui”.³ Podemos ler este “entre aspas” de forma a duvidar de seu papel, ao auto-ironizar numa proposta contra os modelos vigentes. A partir de seu conceito de artista como propositor, Clark atuava como professora propositora, pelo qual um conteúdo será experimentado e elaborado coletivamente, não como forma dada. Aprendizagem, vivência, arte e terapia se mesclam, duvidando de todas estas categorias, ao mesmo tempo, abraçando-as no *quase* e no *entre*.

É este “entre aspas” de duvidar e contrariar e o “lugar entre” como Fabião anotava, bem como seus mundos singulares de convergência e divergência, préfigurados por *Caminhando*, que

me interessam explorar; um entre complexo, rico e emaranhado, um “entre” de dúvidas e que desafia definição. *Caminhando* perturba categorias e incorpora as crises de subjetividade, arte e institucionalidade emergentes após as duas guerras mundiais. Como uma obra agora canônica na história da vanguarda brasileira, rotulada e posicionada em meio às práticas artísticas participativas de meados e finais do século XX, muitas vezes perdemos de vista as perturbações profundas de categorias e crises das quais a obra incorpora. Aqui, portanto, proponho afastar-me da linguagem mais comum de participação quando me refiro ao trabalho de Clark para procurar outros termos.

Sua obra partilhava o existencialismo da antiestética da época juntamente com diversas práticas experimentais, fossem as esculturas sociais, pedagogias alternativas ou terapias coletivas. Nelas, corporificava-se um desejo radical de escapar à regulação disciplinar do corpo dentro das instituições – museu, escola, clínica – e de cortar laços com *business as usual*. Uma radicalidade que buscava um fora de si mesmo: uma arte *del* na rua como os delírios ambulatoriais de Hélio Oiticica e Lygia Pape caminhando pela cidade; um ensino no ar livre nos cursos de Anna Bella Geiger ou uma “deseducação” para contestar os padrões culturais da época nos cursos “Corpo, Som, Palavra” da coreógrafa Klaus Vianna, do dramaturgo Paulo Afonso Grisolli e o músico Sidney Miller, no Museu de Arte Moderna de Rio de Janeiro no 1970-71; ou a anti-clínica de experimentos de convívio comunitárias rurais com crianças autistas na França nos anos 60 e 70 de Fernand Deligny.

Abraçando um espaço de negação como campo fértil, crítico e libertador, a anti ou contra-arte, assim como pedagogia e clínica alternativa da época desmantelaram fronteiras disciplinares,

[2] Nessa e nas demais citações de textos em inglês a tradução é da autora, salvo indicação em contrário nas referências. No original: *deeply participatory propositions somewhere between social sculpture, psychophysical assemblages, experimental pedagogy and collective therapies*.

[3] *Nota adicionada em *Notas Finais*



Figura 1-5. Registros de um encontro-ato caminhando, 3 de dezembro de 2023, jardins do MAM Rio. Proposta por Jessica Gogan em colaboração com a artista Mariana Guimarães e a esquizoanalista Gabriela Serfaty e convidadas: Lívia Abreu, Marina Fraga, Beatriz Galhardo, Daniela Mattos, Liana Nigri, Juliana Ronchesel, Michelle Sommer, Victoria Tarak, Caroline Valansi e os filhos Ava, Dante, Livy, Mira e Ravi). Fotos: Jessica Gogan.

borraram as relações entre corpo e lugar, dentro e fora, si e outro, deslocando-se para o mundo num caminho de relacionalidade.

Este artigo explora essa relacionalidade radical propondo uma leitura tanto atenta do *Caminhando*, quanto errante, a partir do que o artista Luis Camnitzer (2015) sugere como crítica geradora, “olhar ao redor da arte”.⁴ Menos como tentativa de examinar um *zeitgeist*, embora isso seja certamente parte do meu interesse, mas sim como provocação de proximidade para explorar sinergias possíveis entre as práticas experimentais da arte, educação e clínica daquela época e investigar a precariedade e as crises das quais emergiu esse experimentalismo que ainda (in)formam nosso presente. Caminhando em meio a essas proximidades, espero abrir um recorte gerador de afinidades, diferenças e emaranhamentos éticos. Um caminhar que é ao mesmo tempo recuperação histórica e meditação crítica sobre a práxis. Uma pesquisa em processo.⁵ Um texto de cortes e proximidades. Uma escrita ambulante com e povoado por diferentes vozes. Laços emaranhados, desdobrando, tateando e abrindo caminhos.

O crítico de arte britânico Guy Brett (1998) – um dos primeiros críticos e defensores de Clark e Hélio Oiticica – propôs que uma das características das práticas artísticas experimentais surgidas em diferentes partes do mundo na década de 1960 era o que ele chamou de uma “membrana permeável”, em que a arte se torna mais um método de investigação da realidade alimentado por um “impulso libertador de substituir estruturas ossificadas e dicotômicas na arte e na vida”⁶ (198) de forma a estabelecer novas relações com o corpo e a psiquê.

Um aspecto-chave para essas investigações foi a reconfiguração da relação artista/obra/público. Isso compreendia, em graus variados, tanto uma transformação

[4] No original:
look around art.

[5]*Nota adicionada
em Notas Finais

[6] No original:
liberationist drive to
supersede ossified,
dichotomous
structures in art
and life and to
engage new
relationships with
the body and
psyche.

engenhosa e experimental. Os objetos não são mais para contemplação, mas estão, sim, integrados em proposições, partituras ou demonstrações que convidam os espectadores/participantes a enatuar, participar ou os completar. O *Caminhando* de Clark não apenas defende uma arte inseparável da ação, mas talvez mais significativamente, uma linguagem conceitual inseparável das possibilidades de uma linguagem material. Para perceber você deve agir. Tome a tesoura nas mãos e corte. “Ritual sem mito,” como descreve Clark em carta a Mário Pedrosa, 1972 (2014, p. 237). Exercícios. Gestos. Movimentos. Conhecimento. Escolhas.

Inaugurando seu conceito de artista como propositor, *Caminhando* cria, como escreveu Clark em 1964, “um espaço-tempo novo, concreto” (1980, p. 26).⁷ Utilizando a superfície aparentemente dupla de uma fita de Möbius em papel, a proposição convida os espectadores, ou melhor praticantes autorais, a cortar longitudinalmente a fita, realizando suas próprias escolhas de direção e espessura até que ela fique estreita demais para ser cortada. Não mais a forma concreta, mas sim o *momentum*, a escolha e a duração são as características distintivas da arte – o espaço/processo/tempo necessário para cortar ao longo da fita. Em vez de opostos, existem dobras, inseparáveis umas das outras e do processo em si, esboçando, como escreve Clark em “Do ato”, 1965, um “itinerário interior fora de mim” (1980, p. 23). A arte como ato possibilita nos vermos no fazer – caminhando, pensando, cortando, fazendo, sendo...

A metáfora do caminhar, como sugere Rebecca Solnit (2000, p. 4), “atravessa o campo de todos [...] e não para em nenhum deles em seu trajeto”.⁸ A proposta de Clark nos oferece uma fita de Möbius de papel, uma tesoura e um ato

transversal de corte. Um ato dinâmico de caminhar e pensar que atravessa fronteiras e divisões disciplinares, subvertendo ou pelo menos suspendendo provisoriamente a separação entre dentro/fora, sujeito/objeto, arte/vida. Uma fusão que tanto se constrói nestas bordas e binarismos quanto os rejeita. Para Clark parece que a única saída da armadilha desses paradoxos é se fazer no meio. Um “outrar-se” como oferece Marcia Schuback invocando Fernando Pessoa, “um deixar a si, deixar as margens para entregar-se não às imagens de um ‘outro’, mas ao acontecer do rio” (2011, p. 39). *Caminhando* nos propõe um trajeto a percorrer, uma atenção dobrada e uma reviravolta do que consideramos arte. Como Peter Pál Pelbart anota no seu texto “Por uma arte de instaurar modos de existência que ‘não existem’” (2014, p. 258), não é uma questão de um *outro mundo*, segundo o modelo socrático, mas do *mundo outro*. Outrando-se no gerúndio, uma arte *outra* não dissolve, assimila ou desassimila os conceitos individualizantes de identidade e diferença de eu/outro, dentro/fora ou arte/vida, mas os incorpora e nos convida, como oferece Pelbart (2013, p. 174), “dobrar de forma *outra* as forças do exterior”.

Caminhar nos move a dobrar, conectar e forjar estes territórios outros. É, como Solnit oferece, “um modo de fazer o mundo tanto como de estar nele” (p. 29). *Caminhando* abre novos caminhos relacionais, reelaborando noções vanguardistas de radicalidade para enfatizar *ruptura e conectividade*. Um tipo de radicalidade que consiste tanto em cortar laços com as institucionalidades e modos de fazer arte existentes como em propor formas outras de relacionalidade. Clark (1980, p. 26) comenta a proposição de utilizar a fita de Möbius porque “ela contrasta com nossos hábitos espaciais, direita-esquerda,

[7] *Nota adicionada em *Notas Finais*

[8] No original: *trespasses through everybody's field [...] and doesn't stop in any of them on its route.*

avesso – direito etc.” o que nos faz “viver a experiência de um tempo sem limites e de um espaço contínuo”. Também conecta Clark a seu mundo passado de abstração geométrica e à experimentação da forma do movimento Concreto e, efetivamente, rompe com ele ao transformar radicalmente as dobras fixas de aço da conhecida escultura de Max Bill representando a fita de Möbius, *Unidade Tripartida* (1948-1949), obra premiada na I Bienal de São Paulo, em 1951, abrindo possibilidades inteiramente outras. Como figura topológica, a fita de Möbius se faz a partir de uma tira bilateral de papel unindo as duas extremidades com uma torção, criando assim uma superfície contínua e surpreendentemente unilateral produzindo reversibilidade entre dentro e fora. Foi Bill, observa Clark, quem lhe apresentou a fita, muito provavelmente demonstrando que se você pegar uma tesoura e começar a cortar no centro, ao voltar ao ponto de partida, a fita volta a ser bilateral.⁹ Jacques Lacan, em seu seminário de 1962, até onde sabemos sem o conhecimento de Clark na época, também usou a fita de Möbius, empregando a metáfora bilateral/unilateral para discutir não apenas a natureza contígua das chamadas oposições binárias, como amor/ódio, mas também, como a psicanalista e ensaísta Tania Rivera (2024) observa, para demonstrar que é justamente o corte que inaugura o sujeito, graças à distinção entre dentro e fora que ele opera – distinção necessária para nos constituirmos como indivíduos. A contribuição original de Clark, continua Rivera, foi, no entanto, inventar a maneira de cortar a fita de Möbius sem a transformar numa faixa bilateral. Em vez de completar o corte em toda a volta da tira, Clark nos orienta a desviar quando retornarmos ao ponto inicial do corte:

[9] Clark comenta que foi a diretora do MAM-Rio, Niomar Moniz Sodré Bittencourt, quem lhe apresentou Max Bill, que, por sua vez, lhe deu “uma boa lição” ao “falar da fita de Möbius e me ensinar como fazer”. Ela continua dizendo que a partir daí, muito mais tarde, propôs *Caminhando* (Ferreira, 1996, p. 6). Em discussão com a psicanalista e crítica Tania Rivera, parece mais que provável que essa “lição” envolvesse também o corte da tira para devolvê-la ao estado bilateral. Agradeço à Tânia a observação compartilhada.

Preste atenção para não recair no corte já feito – o que separaria a faixa em dois pedaços. Quando você tiver dado a volta na fita de Möbius, escolha entre cortar à direita e cortar à esquerda do corte já feito. Esta noção de escolha é decisiva. O único sentido dessa experiência reside no ato de fazê-la. (Clark, 1980, p. 25-26)

Pequenos deslocamentos para a esquerda ou para a direita. Desvios radicais. Em vez de repetir um único ciclo, o que pode ser visto como um reforço dos modos de reprodução social existentes, *Caminhando* convida-nos a produzir diferenças, desvios e dobras que se multiplicam, se entrelaçam e se relacionam, até que a fita fique demasiadamente estreita para continuar. Esse gesto desviante é “micropolítico”, como caracteriza Suely Rolnik (2018, p. 40-70). Contrariar, embora alguns anos depois, o que certamente deve ter sido a afirmativa confiante de Max Bill, exigiu coragem. Às vezes me divirto imaginando Bill explicando a fita de Möbius para Clark. Ele fez isso respeitando-a como artista? Ou ele estava *mansplaining*? É curioso que Solnit (2000), que escreveu de forma tão provocativa sobre caminhar, seja também a escritora que introduziu *mansplaining* ao universo (mesmo que não tenha sido ela quem cunhou a expressão).

Bill e outras referências da época, tais como, os matemáticos Edward Kasner e James Newman cujo livro foi observado por um jornalista no ateliê de Clark no final dos anos 50 (Dezeuze, 2013, p. 233), parecem enfatizar a novidade do corte da fita de Möbius como um exercício direto de transformar a fita unilateral em bilateral. Por exemplo, os matemáticos exclamam: “Quando você tiver estudado as propriedades descritas, corte-o ao meio com uma tesoura ao longo da linha desenhada no centro. O resultado será surpreendente!”.¹⁰

[10] No original: *When you have studied the properties described, cut it in half with a pair of scissors along the line drawn down the center. The result will be astounding!* O livro, Dezeuze anota, foi *Mathematics and the Imagination*, 1940, de Edward Kasner e James Newman. A nota de rodapé no seu artigo cita que um jornalista anônima observou uma tradução em espanhol do livro no ateliê de Clark em 1957 (“Lygia Clark: Prêmio ‘Diário de Notícias na IV Bienal.’ *Revista feminina* 13 (outubro), p. 9, 1957.

É exatamente isso que Clark vai contrariar, perturbando a linha e transformando-a em uma pluralidade complexa e emaranhada. A historiadora de arte Adele Nelson (2022, p. 243) argumenta no contexto da experimentação de linha, forma e método de Clark nos seus quadros do final dos anos 50, mas pode ser igualmente relevante aqui, que sua “reconcepção da superfície não pode ser separada de sua política de gênero”.¹¹ Citando a palestra da artista em Belo Horizonte em 1956 (na qual Clark fala sobre a tão importante descoberta da linha orgânica que será explorada mais adiante neste texto) Nelson (2022, p. 243) aponta como Clark estava ciente e ativa na crítica das hierarquias profissionais e sociais da época quando ela denuncia o tratamento dos artistas pelos arquitetos como meramente decorativo, como “patriarcal”. Clark observa:

Não chame o artista no fim de um projeto, tendo com ele essa atitude “patriarcal” do mineiro do interior que, oferecendo uma boa mesa ao amigo, deixa a mulher atrás da porta da cozinha, escutando elogios a comida que ela mesma fez. (Nelson, 2022, p. 243).

Neste sentido o corte desviante de Clark, como a poeta Tamara Kamenszain (2000, p. 5) sugeriu em relação às escritoras, incorpora “esta possibilidade feminina de espiar nas costuras para ver as construções pelo avesso” assim abrindo “à mulher, o caminho da vanguarda”. Nessa espionagem ao avesso, *Caminhando* é tanto um desejo erótico por uma arte que queria algo mais para si do que sentar-se num pedestal quanto, como nos contos de Scheherazade, uma estratégia de resistência. Na sua proliferação de laços emaranhados, o prolongado corte de *Caminhando* afirma a agência autônoma e a conectividade interdependente. Uma peregrinação atenta

e distraída que simultaneamente nos ancora no tempo e nele nos suspende por meio da ação rítmica, criando um terceiro espaço, um estado do “entre”, de abertura para si mesmo, para os outros e para o mundo, que nos permite, como sugere Rolnik (2005, p. 9), “entrever um território inédito”. Esse território não é um espaço idealizado, mas sim um espaço de apreensão e elaboração de possibilidades. Arte, como Rivera (2020) sugeriu a respeito da psicanálise, “não se trata, portanto, de abrir o véu do imaginário para trazer à luz a verdade inconsciente, mas de *entrever* algo”.

É este entrever que *Caminhando* oferece tanto na arte quanto na vida. Em 1963, no mesmo ano em que fez *Caminhando*, Clark (apud Carneiro, 2004, p. 88) escreveu sobre a crise “dilacerante” do “caminho da opção” – visto para ela, aos 43 anos, como escolha necessária para fazer seu trabalho, tendo que desistir de tudo que ela adorava e viver para sua arte, longe de tudo e de todos. Poderíamos ler essa declaração no contexto de um mundo artístico machista, cujos próprios parâmetros, estruturas e dinâmicas são definidos pelos homens, em que era impossível para uma mulher artista imaginar unir uma vida artística e afetiva ou mesmo certa imagem idealizada internalizada do herói artista. Para Clark, no entanto, esse “caminho de opção” era também um caminho de coragem radical, de ir além do medo em relação a um desejo, um caminho que implicava despojar-se até o âmago e “renunciar a artificiosas compensações” para enfrentar-se “com pavor”. Clark (1998) traria essa crise e essa coragem ao seu trabalho, levando-a a dizer no mesmo texto de 1963 que não acredita mais na obra de arte, mas apenas, “no autorretrato do artista por trás da obra” (p. 166). A sua prática caminhará doravante na linha, nas

[11] No original:
I argue her interdisciplinary interests and reconception of surface cannot be separated from her gender politics [...]

armadilhas e nas possibilidades dessa dissolução.

A arte torna-se então um meio de invocar o entrelugar. Uma direção de vida para a arte e uma direção de arte para a vida. *Caminhando* é esse entre. Anna Dezeuze (2013, p. 230) sugeriu que a peça existe “num campo na encruzilhada da escultura, instrução, performance e participação”.¹² Nenhuma dessas nomenclaturas, no entanto, capta a radicalidade do ato imanente de *Caminhando* como método, ou melhor, contramétodo, o seu abandono selvagem e o questionamento recursivo das estruturas institucionais da arte, não apenas uma desmaterialização do objeto de arte, mas também dos espaços tradicionais da produção e recepção da arte e do próprio artista como sujeito. Embora o primeiro corte de Clark da fita de Möbius tenha agora mais de meio século, seu convite continua a ser um desafio. Pode ser feito em qualquer lugar, por qualquer pessoa. Nenhuma habilidade é necessária, apenas papel, cola e tesoura. O único significado reside no ato de fazê-lo. Como Clark (1980, p. 26) escreveu,

Cada *Caminhando* é uma realidade imanente que se revela em sua totalidade durante o período de expressão do espectador-autor. [...] É um corpo a corpo, uma fusão. As diferentes respostas nascerão de suas vozes. [...] Há um só tipo de duração: o ato. O ato é o que produziu o *Caminhando*. Não há nada antes, nada depois.

Como ato, *Caminhando* é tanto uma recusa – uma rejeição do *business as usual*, da passividade, das categorias e divisões, da arte como objeto – quanto um abraço de arte como práxis, imanência e relação. Um estar sendo, um “gerúndio” como caracteriza Paulo Herkenhoff em entrevista com Suely Rolnik

(2011) refletindo sobre a radicalidade da obra de Clark, que não pode ser comprada nem vendida.

É desse gerúndio radical que uma linguagem de participação, às vezes prescrita nos isola. Tim Ingold (2007, p. 150), em seu fascinante estudo antropológico sobre linhas, sugeriu que devemos estar atentos às distorções que podem surgir quando olhamos para o passado através das lentes moldadas pela própria história que procuramos explicar. Se tudo é um “parlamento de linhas” (2007, p. 5) como ele sugere, a tentativa de retornar às linhas de *Caminhando* e suas conexões pode nos oferecer caminhos outros para nos relacionar com sua radicalidade.

As linhas itinerantes de viajar e desviar *versus* aquelas de transportar são fundamentalmente diferentes, observa Ingold (2007, p. 75). As primeiras se movem “ao longo” da paisagem, isto é, abrindo caminho, envolvendo-se em seus encontros, sejam eles quais forem. As de transportar se movem “através”, de ponto a ponto, por assim dizer, concentrando-se nos destinos e não na viagem (Ingold, 2007, p. 75).¹³ Para evocar a linha itinerante, Ingold recorre ao artista Paul Klee e seu desenho/conceito da linha ativa “em caminhada”, andando por aí, movendo-se livremente, sem objetivos. Klee (1972, p. 16) inicia seu *Pedagogical Sketchbook*, que pretende servir de base para um curso de teoria do *design* na Bauhaus, com esta linha ativa, desenhada livremente, a figura de uma linha ondulada, como um S de lado que ele descreve como linha saindo para caminhar (ou passear).¹⁴ Curiosamente, a mesma

[13] No original: *wayfaring lines* para “linhas itinerantes” *transport lines* pra “linhas de transportar”. A primeira se move *along* a segunda *across*.

[14] Na versão em inglês: *line out for a walk*.

linha, algumas figuras depois, ainda ondulante, mas agora em uma série de voltas, espiralando para trás sobre si mesma e depois para frente, em movimentos rodopiantes de fumaça, o artista descreve como a linha “circunscrevendo-se” (p. 17). *Caminhando* é ao mesmo tempo uma linha que sai para caminhar e uma linha que se circunscribe, uma linha que se move livremente sem meta e uma linha que gira sobre si mesma. Linhas caminhando ao lado de si mesmas. A linha do corte e aquela gerada do seu rastro juntas afetam um espaço radial de contato abrindo um caminho gerador do entre – onde se dá a possibilidade de uma práxis de emaranhamentos éticos entre as práticas estéticas, pedagógicas e clínicas. É este caminhar já apontado no início que retornaremos (ou melhor buscaremos entrelaçar) ao longo deste ensaio.

Em seu ensaio sobre o trabalho da artista, Luis Pérez Oramas (2014) justapõe o que sugere ser o uso de duas linhas diferentes por Clark. A linha de cesura e separação – que o artista chamou de “linha orgânica” e também de “linha funcional” – e a fita de Möbius, uma linha que não separa mais coisas, seres ou campos, e como tal, sugere Oramas, pode ser chamada de “afuncional”(p. 39-40). As linhas orgânicas, observa Clark (1956) são “linhas funcionais de portas, emendas de materiais, de tecidos”. Não são linhas gráficas. Elas só se materializam entre as coisas quando, por exemplo, se juntam duas superfícies diferentes que, uma vez não mais de ponta a ponta, desaparecem. É uma linha que só existe em limiares, fronteiras e fissuras. Para Oramas, a linha orgânica é uma linha *in absentia*, “um lembrete de que a vida se desenrola, se atualiza, se materializa e se torna presente pela separação” (p. 46).¹⁵ A linha de Möbius, por outro lado, é uma linha contígua que une aparentes opostos. O *Caminhando* de

[15] No original: a reminder that life unfolds, actualizes, materializes and becomes present through separation.

Clark oferece-nos a possibilidade de ampliar essa contiguidade, de evitar a separação. À medida que cortamos a fita de Möbius, em uma série de desvios que vão ficando cada vez mais estreitos até não ser mais possível cortar, produzimos uma linha “residual” (p. 40). Esse rastro de papel é “a consequência de uma ação, uma linha-objeto, uma coisa em forma de linha, um corpo que é uma linha, uma linha-mais em contraste com a linha ausente ou linha-menos da linha orgânica” (p. 40). Oramas sugere que podemos pensar na linha orgânica em seu dilema de separação – que reaparece ao longo da obra do artista – como uma ferida, e *Caminhando* como uma cura. A linha *in absentia* e a linha como resíduo são formas úteis para compreender o que Oramas descreve como o “abandono da arte na sua obra” por Clark, em que ela “permitiu que a arte existisse como um espaço negativo dentro de si mesma – que a sua obra consistia na engenharia da ausência da arte dentro da arte” (p. 31).¹⁶

Talvez, porém, essa ausência seja, em muitos aspectos, como Pelbart sinalizou no seu uso de *mundo outro* ao invés de *outro mundo*, uma presença outra. Para o artista Ricardo Basbaum (2006: 100), a linha orgânica é como uma membrana, um espaço precário e generativo de possibilidade do entre, que gradualmente ganha espessura ao longo da obra da artista. Com base em ambas as leituras, poderemos colocar em foco uma característica fundamental do arco emergente do trabalho de Clark, a de uma experiência/método “entre” ausência/presença como um espaço poético de possibilidade. Um certo despojamento de si próprio, em que é necessário o que Freud (*apud* Rivera 2024, p. 180) denomina abstinência, “um *excentramento*” como Rivera sugere, para dar lugar aos outros (p. 180). Talvez seja isso o que Catherine Perret observa

[16] No original: abandoning of art in her artwork, allowed art to exist as a negative space within itself—that her work consisted in engineering art’s absence within art.

nas experiências de vida rural coletiva de Fernand Deligny em presença próxima com crianças autistas nas décadas de 1960 e 1970 na França, quando observa que a abstenção é: “atitude experimental por excelência” (2021, p. 94). Deligny utilizou a expressão “presença próxima” para descrever os adultos que viviam com as crianças e as acompanhavam. “Nem educadores, nem terapeutas, nem cuidadores no sentido tradicional, eles trouxeram suas diferentes habilidades e sensibilidades para a tarefa diária de viver” (Miguel, 2024, p. 58). Em vez de facilitar qualquer tipo de tratamento, “as presenças” adaptaram-se aos ritmos das crianças, desenhando mapas que traçavam as linhas de seus movimentos e pontos focais. Eles traçaram, em vez de intervir, produzindo linhas errantes (*lignes d’erre*) que, como as linhas residuais de papel de *Caminhando*, circunscrevem os movimentos, caminhando ao lado. Quando a atenção é desviada para outro lugar, paradoxalmente, pode-se abrir um espaço para um processo terapêutico. Uma retirada que não é uma saída de cena, mas uma presença diferente; “uma frágil dialética distância-proximidade” que na análise de Marlon Miguel (2022, p. 31) é “capaz tanto de respeitar a distância incomensurável da alteridade quanto de prosseguir na construção de vínculos”.¹⁷ Poderíamos chamar isso de engenharia de uma presença outra: uma abstenção singular e generativa, um posicionamento ao lado, afetivo e ético.

Talvez para destacar ainda mais a dança de linhas e o jogo de ausência/presença de Clark, seja útil relembrar outras obras de arte do período que também mobilizaram radicalmente linhas e caminhar, como *A line made by walking* (1967) (Uma linha feita pelo caminhar), de Richard Long. Buscando realizar sua arte não somente fora dos contextos institucionais, mas

também longe das cidades, imerso na natureza, o artista anda repetidamente para frente e para trás num campo, deixando na grama a marca de sua caminhada, como um “resíduo” temporário, fotografando-o como registro. Se pudermos deixar de lado a crítica à figura romântica de Long como artista que reivindica sua caminhada na natureza pela arte, poderemos estar atraídos por uma comparação entre sua caminhada e o corte meditativo de Clark, resíduos estampados na grama e os laços de papel, a retidão distinta da linha de Long e a linha ondulada de Clark com conotações óbvias. No entanto, o que mais me impressiona é como a linha de caminhada de Long, ainda preserva a aura da arte e a presença gestual do artista de uma forma que Clark fundamentalmente desfaz ou melhor, reimagina, entregando não só o ato de caminhar/cortar, mas o próprio estado artístico aos outros. Mesmo na radicalidade dos mapas *This way brouwn* (1960-1964) de Stanley Brown, nas quais pediu direções a transeuntes aleatórios em várias cidades, entregando uma folha de papel e caneta convidou-os a desenhar uma linha de rota, o artista manteve sua assinatura como carimbo. (Mas deve-se notar que Brown recusou-se a permitir que seu trabalho fosse reproduzido, um contraponto interessante com a importância do registro para Long que afirmava a documentação como valor artístico autoral). As instruções poéticas e lúdicas dos *Map Pieces* (1962-64) de Yoko Ono, a última especialmente, “Draw a map to get lost” (Desenhe uma mapa para se perder), talvez se aproxime mais ao *Caminhando* no seu jogo radical de proposições com a ausência/presença do artista.

O “caminho de opção” de Clark e a sua afirmação de que ela não acreditava mais na obra de arte, mas apenas, “no

[17] No original:
a fragile distance-
proximity dialectic
that is capable of
both respecting
the immeasurable
distance of
otherness and
continuing to build
bonds.

retrato do artista por trás da obra” é o início de re-imaginar essa presença outra. Aproveitando a *dádiva* da atenção consciente que “o retrato do artista por trás da obra” oferece, habitamos e apropriamos *Caminhando* por nós na presença ausente de Clark, percorrendo a linha da obra, caminhando, cortando, produzindo nosso próprio resíduo de papel, circunscrevendo-nos; uma arte ao lado de si mesmo.

A artista ausentando-se. Espectadores virando autores. Essa virada para os outros/outros/outres é vital para a radicalidade de *Caminhando* e o trabalho de Clark. Paulo Herkenhoff destaca sua dimensão política em entrevista a Tania Rivera:

[18] No original (para contextualizar a crítica de Cabañas cito a frase completa de referência): *Rather than liberatory in a touchy-feely or “back to the natural body” way (i.e. the way her sensorial work is often assimilated by US critics and curators who celebrate its participatory character), many of the propositions are quite simply terrifying to experience.*

O outro não é fornecedor de mais valia simbólico, o outro é partícipe, a obra é incompleta e dizer isso durante a ditadura, dizer que a obra precisa de decisões do outro, significa que no momento onde os direitos civis foram lançadas por terra, vive-se sobre um estado de exceção, um estado de sítio impermanente, dizer que o outro é necessário para a plenitude daquilo que não seria dado, é um ato político absurdo absoluto. (2013)

Ao longo das últimas décadas no contexto da internacionalização da obra de Clark e das práticas participativas da época, podemos observar uma tendência de suprimir esta dimensão política para uma leitura de participação como uma espécie de interatividade de valor agregado ou de convívio gratuito. Ou, como a historiadora de arte Kaira Cabañas (2021, p. 106) adverte, onde o sensorial da sua obra é assimilado e celebrado como uma certa libertação, voltando “ao corpo natural”.¹⁸ Neste sentido vale

salientar não somente, como Herkenhoff observa, que o outro é fundamental para a proposição, mas também que suas próprias perturbações e afetos também constituem a proposição. A proposição carrega risco. Crise. Dissolução. Por todos os lados. Se fundando no coletivo, como Clark (1980, p. 27) escreve “o artista perde sua singularidade, seu poder expressivo. Ele se contenta em propor que os outros sejam eles mesmos”. Isto é para Clark “o estado singular da arte sem arte.” Este “outrar-se” para “o acontecimento do rio” como já referido acima por Marcia Schuback. Para Clark, embora os exemplos emergentes de performance da época possam ter sido experimentados com a desmaterialização do objeto, muitas vezes acabaram transformando o corpo do artista em um objeto. *Caminhando*, ao contrário, desvia a atenção do artista como “enatorista”, assim observa André Lepecki (2017, p. 113), como “objeto excepcional de louvor”¹⁹ para o ato em si.

Mas embora Clark se interessava neste ato em si, neste acontecimento onde o artista perde sua singularidade, sucumbimos a narrativas de excepcionalidade. Ironicamente, uma série de fotos de *Caminhando*, mostrando apenas o corpo de uma mulher fazendo um corte sequencial de uma fita de Möbius, amplamente atribuída como sendo da artista e divulgada internacionalmente em catálogos e monografias, não é na verdade, de Clark. Nem foram fotografadas em 1963-1964, período associado ao *Caminhando*, mas sim em 1980. As mãos são da *designer* Vera Bernardes, que trabalhava na época na primeira monografia de Clark. Beto Felicio fez as fotos. A própria Clark orientou o fotógrafo no sentido de enquadrar as imagens dessa maneira.²⁰ De alguma forma,

[19] No original: *the enactor artist as an exceptional object of praise.*

[20] *Nota adicionada em *Notas Finais*

uma (re)encenação cuidadosa visando criar um registro da proposição de *Caminhando*, que é enfatizar o corte como ato e não a artista como cortadora, alcançada pelo próprio fato de a “cortadora” não ser identificável, pois não é fotografada acima os ombros, acabou sendo vinculada a uma fetichização da presença da artista. A crise de subjetividade artística que *Caminhando* anuncia é controlada na noção de que essas fotos de *Caminhando* são uma documentação da presença da artista em seu “autêntico” momento performativo.

Muito mais do que um momento autoral, *Caminhando* se abre para partilhas e assim acolhe tanto a perda quanto a possibilidade, obra na qual a crise da autoria era plenamente vivida, sofrida, mesmo que potencialmente transformadora. O gerúndio, acontecimento do ato e imanência do *Caminhando* eram para Clark um prenúncio de suas posteriores “tentativas arquiteturas” em seu desejo de conectar-se com o coletivo, proposições que caminhariam na linha precária dessa dissolução artista/obra/público, desse *entre* experimental a fim de criar experiências “para os outros” (1980, p. 26). Talvez sejam por isso tão frágeis, facilmente cooptadas, mesmo carregadas como potencial singular.

Há muitos anos, antes de os números triplicarem, percorri parte da antiga rota de peregrinação do *Camino de Santiago de Compostela*, na Espanha. O *Camino* se conecta com trilhas na França e em Portugal, e atravessa toda a extensão do norte do país. Depois de dias caminhando 25 quilômetros por dia, chegar a Pamplona a pé, rodeada pelas suas históricas muralhas e fossos, sem motores, asas ou rodas, foi



Figura 6. Lygia Clark. *Caminhando*, 1963. Folha de contato. Encenação com Vera Bernardes, *Lygia Clark* (Coleção ABC, Funarte), 1980. Fotos: Beto Felício. (c) Associação Cultural Lygia Clark.

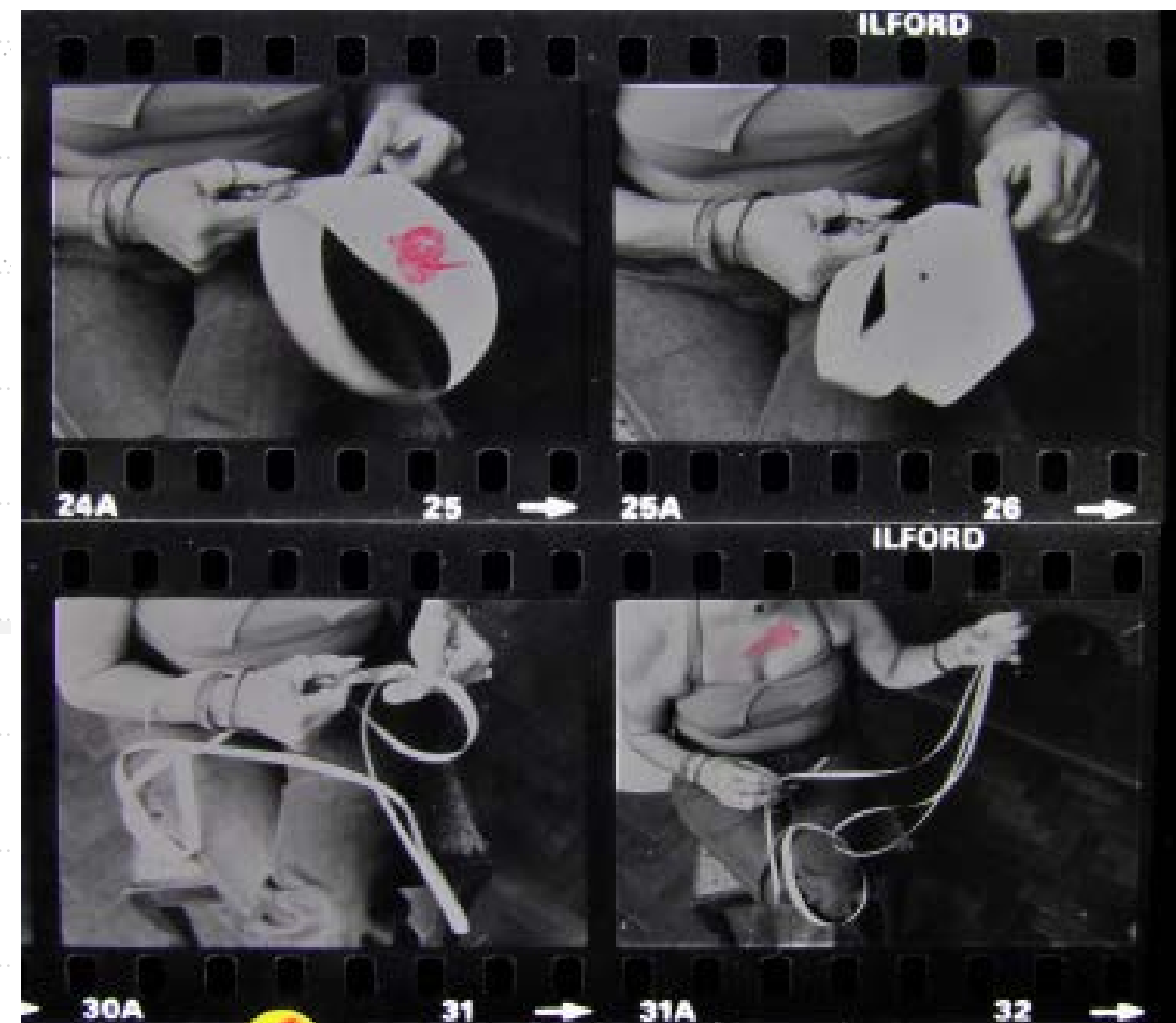


Figura 7. Lygia Clark. *Caminhando*, 1963. Folha de contato. Teste inédito de encenação com Lygia Clark, 1980. Fotos: Beto Felício.

extraordinário. Tal como muitos peregrinos que conheci, cada um com a sua história e razão de caminhar, eu não estava a abrir um caminho, mas a entregar-se a ele. Aqui, sem dúvida, é o trajeto interior de cada pessoa – o caminho que cada um constrói – que mais conta. Uma pessoa, por exemplo, deu uma festa para si mesma antes de partir, porque, como disse, seria alguém completamente diferente quando voltasse. Outro, que imaginava nunca mais voltar a andar depois de um grave acidente de moto, caminhou insistindo que não havia motivo especial para isso. A peregrinação, como observa Solnit (2000, p. 49), “une crença com ação, pensamento com fazer”.²¹ Linhas passeando e circunscrevendo-se, como *Caminhando*, estávamos caminhando ao lado de nós mesmos. O percurso predeterminado constitui uma espécie de andaime que permite aos caminhantes/peregrinos entregar-se ao desenrolar da viagem. Caminhar torna-se, como já vimos nas palavras de Clark (1980, p. 26), uma “tentativa arquitetural” onde “o ato de se fazer, é tempo” (1980, p. 24), permitindo-lhe, enquanto você se move, colocar-se em suspensão para além de um fim, uma espécie de divã psicanalítico móvel, criando um dispositivo de elaboração, caminhando e circunscrevendo, que possibilita mover-se na paisagem e simultaneamente pensar com esses movimentos.

Essa possibilidade de elaboração pode ser vista como chave para o que Francesco Careri (2013, p. 31) discute em *Walkscapes*, como a relação “entre percurso e arquitetura” e “entre errância e menir, numa época em que a arquitetura ainda não existia como construção física do espaço, mas existia – dentro do percurso – como construção simbólica do território”. Se rotas como o *Camino de Santiago* já foram peregrinações religiosas, agora, na maioria de versões

modernas compromissadas com outros deuses, objetivos e razões, de forma similar, criam essa construção simbólica de território na sua passagem, liminaridade, atravessamento e novamente o estado do “entre”. Para o monge budista Thich Nhat Hanh (2015, p. 57), ao caminhar, nos voltamos para nós mesmos. Esse é o “vínculo íntimo”, como observa Ingold (2007, p. 78), entre “locomção” e “percepção”, que configuram a vida do viajante.²²

As práticas experimentais da arte, pedagogia e clínica se apropriaram dessa atenção móvel e a possibilidade desse “vínculo íntimo”. As vanguardas do século XX mobilizaram-se em torno das possibilidades de caminhar como expansão da escultura, da terapia e da aprendizagem como ato político de deslocamento e da experiência corporal como um abrir-se ao tempo, ao espaço e ao outro. Caminhar tornou-se radical, como uma rejeição da arte como objeto, como um afastamento do espetacular em direção a possibilidades performativas/intervencionistas no mundo, e como um gesto anti-institucional. Careri (2013) sugere que as paisagens urbanas se tornaram a base para uma “arquitetura vazia”, fundamental para a invenção da cultura da peregrinação. Assim como os dadaístas abriram as possibilidades da antiarte na rejeição dos espaços celebrados na procura do banal, os surrealistas abriram as dimensões oníricas e inconscientes do que chamavam de “deambulação”, como uma espécie de escrita automática no espaço. A *dérive* situacionista canalizou e retrabalhou esses elementos para abraçar um perder-se experimental, lúdico e construtivo nos meandros psicogeográficos da cidade, principalmente Paris das décadas de 1950 e 1960. Como observa Careri (p. 83):

[21] No original: unites belief with action, thinking with doing.

[22] No original: intimate bond that, in wayfaring, couples locomotion and perception.

O ‘fora da arte’, a arte sem obra e sem artista, o rechaço da representação e do talento pessoal, a busca de uma arte anônima coletiva e revolucionária serão colhidos, juntamente com a prática do caminhar, pela errância dos letristas/situacionistas.

[23] No original:
Walking is never neutral.

[24] No original:
Women have been routinely punished and intimidated for attempting that most simple of freedoms, taking a walk [...]

[25] No original:
the Situationists are nevertheless silent in the majority of their publications about how gender, sexuality, race, disability, nationality, economic status and geographical position constrict and prevent

Apesar de suas intenções revolucionárias de radicalizar o conceito moderno de *flânerie*, abraçando o acaso, a espontaneidade e a marginalidade, não podemos, no entanto, deixar de questionar a liberdade assumida por essa noção de caminhada lúdica. “Caminhar”, como afirmam as pesquisadoras do *Walking Lab*, Stephanie Springgay e Sarah Truman (2018, p. 14), na sua crítica ao legado celebrado do *flâneur* masculino branco moderno, “nunca é neutro”.²³ As mulheres, em particular, como salienta Solnit (2000, p. 233), têm sido “rotineiramente punidas e intimidadas por tentar a mais simples das liberdades, dar uma caminhada”.²⁴ Dos controles sexuais às questões identitárias, publicações recentes oferecem pontos de vista distintos da sensibilidade dos situacionistas. De um lado apontando “o silêncio na maioria de suas publicações sobre como gênero, raça, deficiência, nacionalidade, estatuto econômico e posição geográfica restringem e impedem movimento” (Lavery, 2018, p. 4).²⁵ De outro, defendendo seu engajamento político, tais como, na guerra da independência argelina ou nas críticas contra o capitalismo pós-guerra e seu uso do corpo de mulher ou a figura de dona de casa (Hemmens e Zacarias, 2020, p. 11). Debate sem dúvida importante para ser elaborado em análises futuras, mas inegavelmente entre suas várias influências, a *dérive* situacionista informou muito a prática de caminhar tanto como performance artística quanto metodologias outras de pesquisa. O que nos interessa aqui é precisamente sua aposta no “fora da arte”, no ato situado, na intervenção, no movimento,

no caminhar com todas as complexidades que isso traz.

Caminhar propõe circulação em vez de restrição e, como tal, abriga possibilidades políticas. Talvez seja reconhecendo e se abrindo aos chãos específicos – uma ética de chão – que se contrapõe ao *flâneur* autoenvolvido e desapegado, tal como a artista Lygia Pape espiando ao avesso da figura masculina, descobrindo seus espaços imantados do extraordinário ordinário em seus caminhos pela cidade. Ou contrapondo a *dérive* “radicalmente temporalizada” (Lavery, 2018, p. 2) com solidariedade territorializada, como os “homens lentos” de Milton Santos (1994, p. 41), em que “a força é dos lentos e não dos que detêm a velocidade”. Um lentidão ético e contra hegemônico incorporado pelo artista Paulo Nazareth, em sua caminhada a pé e de carona realizada entre março 2011 e outubro 2012 que o levou de Minas Gerais aos Estados Unidos, em fotografias, relatos e performances entre outras mídias sob o título *Notícias de América*. Ou numa lentidão menos percorrida, mais situada na trajetória da população quilombola na Chapada Diamantina, sob liderança dos irmãos Júlio e Jaime Cupertino, uma força lindamente registrada pelo geógrafo e cineasta Diosmar Filho no seu documentário *Terras que libertam: histórias dos Cupertino* (2021), em que o ato de caminhar vira ato político, reivindicando com sua comunidade o território a partir do pisar.

Caminhar cria corporeidade. Ao caminhar nos conectamos à mobilidade como um direito humano. Antes de e em paralelo às *dérives* situacionistas, o psiquiatra catalão, François Tosquelles (2024), exilado do regime de Franco, iniciou suas experiências radicais de psicoterapia institucional no asilo psiquiátrico de Saint-Alban, no sul da França, durante a Segunda Guerra Mundial.



Figura 8-11. Frames de *Terras que libertam: histórias dos Cupertinos*, 2021. Filme de Diosmar Filho, roteiro Diosmar Filho, dir., Diosmar Filho e Harrison Araújo.

Tosquelles costumava usar a metáfora do caminhar, observando que são: “os pés” não “a cabeça [...] os grandes leitores do mapa do mundo, da geografia. Não é sobre a cabeça que você anda! Os pés são o lugar de recepção do que virá a ser o tônus” (p. 68-69). Para Tosquelles, quando uma perna caminha, a outra precisa segui-la, obrigando o movimento e o tônus, e referia-se a Freud e Marx como as “duas pernas” da psicoterapia institucional, fundamental para compreender a dupla alienação do individual e do social, “essencial para diagnosticar o desafeto psíquico” (Robcis, 2021, p. 10-17). Movimentar-se é fundamental. Para Tosquelles (2024, p. 66-67): “é necessária uma liberdade de passeio para poder ir de um lugar a outro [...] O primeiro direito humano é o direito à vagabundagem”.

O que mais tarde seria denominado geopsiquiatria rebelava-se contra o encarceramento institucional e o tratamento psiquiátrico isolado, propondo a noção de *milieu*, em que o contexto, o ambiente e os outros pacientes, assim como a própria instituição, tudo faria parte de uma abordagem terapêutica coletiva. Para a artista e teórica Angela Melitopoulos (2016, p. 8):

A geopsiquiatria é uma espécie de trabalho migrante – uma técnica de descentralização da própria subjetividade de uma compreensão moderna e egocêntrica. Faz do próprio território uma construção de significados negociados que devem ser descolonizados ou recodificados.²⁶

Caminhando pode ser lido como uma espécie de provocação geopsiquiátrica para a instituição da arte, como “transferência explodida”,²⁷ para usar a expressão de Tosquelles (apud Robcis, 2021, p. 5) para psicoterapia institucional. Descentralizando o papel do artista, reconfigurando a relação artista/obra/público

[26] No original: *Geo-psychiatry is a species of migrant work – a technique of de-centering one's own subjectivity from a modern, self-centered understanding. It makes territory itself a construct of negotiated signifiers that must be decolonized or re-coded.*

[27] Em inglês: *burst transference* em francês: *transfêrencia éclaté*.

e deslocando-se para o fora da instituição, o caminhar radical de Clark explode noções da arte. Talvez, como sugere a historiadora Camille Robcis (2021, p. 12) em relação a psicoterapia institucional em contraste com os movimentos antipsiquiátricos da época, na sua “engenharia de um espaço negativo de arte dentro arte” como Oramas descreve, *Caminhando* de Clark aponta para uma reinvenção constante:

[28] No original: *strove not to eliminate institutions or to suppress conflicts but rather to imagine a philosophy, a social theory, and a clinical practice that would prevent the reappearance of these political and psychic ‘concentrationisms’ – to imagine institutions that could be constantly rethought, reworked, and remapped.*

[...] não para eliminar instituições ou para suprimir conflitos, mas sim para imaginar uma filosofia, uma teoria social e uma prática clínica que impediriam o reaparecimento desses ‘concentracionismos’ políticos e psíquicos – imaginar instituições que poderiam ser constantemente repensadas, retrabalhadas e remapeadas.²⁸

Esse impulso de escapar e reinventar os limites confinantes das instituições, sejam asilo, museu ou escola, foi central para as práticas das vanguardas da época.

Paralelamente às provocações do *Caminhando* de Clark, das *dérives* situacionistas e da geopsiquiatria, Paulo Freire, como o filósofo e escritor cubano José Martí antes dele (Adams, Moretti, Streck, 2010, p. 28) estava abraçando uma prática de “andarilhagem” ([andar e andarilho] Brandão, 2010, p. 41-42) e ternura (Streck, 2010, p. 136). Eles propuseram caminhar como uma forma radical de pedagogia, uma habitação nômade com a alteridade e consigo mesmo, que prioriza uma práxis ativa de encontro, necessariamente abraçando uma leitura do mundo antes da palavra, uma escuta aos outros, contextos e situações. A pedagogia, para Freire é movimento – uma peregrinação constante e vivida. Mover-se, escutar e caminhar *com* é fundamental para uma práxis de decolonialidade, como afirma a estudiosa Catherine Walsh (2015, p. 4-5), em que a pedagogia é sempre no sentido de quem caminha ao lado.

Citando vários exemplos, Walsh enfatiza esta pedagogia como fundamentalmente ancorada nas realidades, histórias e lutas das comunidades marginalizadas tais como “el caminhar preguntando” dos Zapatistas no México ou como anota Vilma Almendra, dos povos indígenas de Cauca em Colômbia, um caminhar para semear a vida, “caminar de sembrar”, para fertilizar, alimentar e recolher ações pedagógicas de “palabrandar” a vida (Walsh, 2018, p. 101-102). Aqui, como Walsh (2018, p. 88) salienta:

[...] a pedagogia [...] não se refere à escolarização ou à educação em si. Em vez disso, a pedagogia tem sido utilizada como relacionada e sinônimo do trabalho de ressurgimento e insurgência, do trabalho do conhecimento (no qual todos trabalhamos) e do trabalho da práxis descolonial.²⁹

Da mesma forma, *guatá* (caminhar), em Guaraní, vincula o caminhar como aprendizagem da vida. Como diz a pesquisadora e curadora indígena mbyá guarani Sandra Benites (2024, p. 90), “o caminho para a gente, eu acho para todos os indígenas, é uma experimentação que você vai testando”. Caminhar, podemos dizer, é uma pedagogia ecossistêmica. Mover-se como forma estruturante de resistência e de vida, um “modo de caminhar”, anota Lucas Icó (2019, p. 12) no seus estudos sobre Aldeia Maracanã, “(a)dverso a esta lógica que se sustenta no individualismo extrativista e na propriedade privada”.³⁰

O que estas práticas pedagógicas e clínicas nos trazem é um práxis ético-poético paralelo o que o psicólogo social Miguel D. Norambuena propõe como “micropolítica da adjacência” (*apud* Ruz, 2022, p. 45). Retornando ao *Caminhando*, passeamos, caminhamos, circunscrevendo-nos. É na “plenitude” do caminhar, da práxis como nota Freire (1994), que temos a capacidade de

[29] No original: *Pedagogy has been a recurring theme and reference throughout this text. Its reference has not been to schooling or education per se. Instead, pedagogy has been employed as related to and synonymous with the work of resurgence and insurgence, the work of knowledge (in which we all labor), and the work of decolonial praxis.*

[30] *Nota adicionada em Notas Finais

afetar e ser afetados simultaneamente. O filósofo Brian Massumi (2015, p. 48) vê esse “afeto” como duas facetas do mesmo evento:

[31] No original: *One face is turned towards what you might be tempted to isolate as an object, the other toward what you might isolate as a subject. Here, they are two sides of the same coin. There is an affection, and it is happening in-between [...] You start in the middle, as Deleuze always taught, with the dynamic unity of an event.*

Uma face está voltada para aquilo que você poderia ser tentado a isolar como objeto, a outra para aquilo que você poderia isolar como sujeito. Aqui, são duas faces da mesma moeda. Há um afeto, e ele está acontecendo no meio [...] começa pelo meio, como Deleuze sempre ensinou, com a unidade dinâmica de um acontecimento.³¹

Começar “pelo meio” e “acontecer no entre” são capturados por Clark em sua hábil reconfiguração da superfície aparentemente dupla, mas contígua da faixa de Möbius. Voltamos ao gerúndio radical. Arte como práxis. Caminhando. Um antimétodo, contramétodo ou *hodos-meta* como os psicólogos Liliana Escóssia, Virgínia Kastrup e Eduardo Passos (2009) propuseram em suas análises dos métodos cartográficos, em que é o caminho que revela a meta e a ela não se subjugam. É um método que, ao se abrir à experimentação espaçotemporal leva naturalmente ao contágio e, por sua vez, como observam Danichi Mizoguchi e Eduardo Passos (2021, p. 38), torna-se um canal para a coletividade. Essa é a tentativa arquitetural na qual Clark (1980, p. 23) estava interessada. Emaranhados de intermediários, em que a arte encontrava a vida e seria “aspirada por outros”, mesmo que só fosse possível em temporalidades suspensas.

Se os anos 60 trouxeram urgências políticas e crises de subjetividade catalisando esta busca pelo outrar-se e “o fora” de arte, pedagogia e clínica, a crítica contemporânea nos demanda investigar mais profundamente quais são estes

“outros” e “foras” e como podemos ser *contra* a matriz colonial de poder em todas suas dimensões e para possibilidades *outras*. É especialmente, como aponta Walsh (2018, p. 18), como este “para” pode nos trazer além do posicionamento “contra”?

Como as tentativas arquitetônicas das proposições de Clark abriram-se para coletividade nos sentidos mais plurais? Após seu retorno ao Brasil no final da década de 1970, Clark comentaria com o artista e psiquiatra Lula Wanderley sobre sua frustração em não conseguir atingir além de um tipo específico de participante com suas propostas experimentais (*apud* Butler, 2014, p. 26). No entanto, ela também falava deste trabalho como gerador de uma fluidez de gênero não-conforme, onde as identidades homossexuais, bissexuais e heterossexuais mudavam e se misturavam (Figueiredo e Suzuki, 2021, p. 78). A “vida selvagem”, como Lepecki sugeriu a respeito dos objetos relacionais de Clark,³² mais também relevante para *Caminhando*, que ainda desafia a instituição da arte mais de meio século depois, é este gerúndio gerador. No entanto, uma nova geração cada vez mais politizada e empoderada no que diz respeito às questões de raça e gênero, levanta questões provocativas sobre esses “outros” e como entendemos esta imanência. Os jovens artistas brasileiros estão mais propensos a recorrer a referências de Ailton Krenak e Denise Ferreira da Silva, criticando o elitismo do mundo da arte, modelado por discursos europeus, brancos e cis, e a apontar para uma certa reverência incontestável que Clark e Oiticica mantêm no cânone da história da arte brasileira. Jota Mombaça (2020, p. 10) critica a leitura de Suely Rolnik (2018) em seu livro *Esferas da insurreição* do *Caminhando* de Clark e seus aspectos micropolíticos da caminhada de Möbius ilustradas

[32] Enquanto Lepecki (2017: 104) usa a descrição “integridade e vida selvagem” se referindo aos Objetos Relacionais de Clark – objetos precários utilizados em suas terapias nos anos 1970 e 1980, tais como pedras, conchas ou pequenos sacos plásticos transparentes cheios de água ou ar – sugiro que a mesma descrição pode ser igualmente aplicada ao *Caminhando*.

[33] Agradeço a Michelle Sommer a menção a esse texto de Mombaça nas conversas de nossa realização coletiva da proposição do *Caminhando* no MAM em dezembro de 2023.

por ensaio fotográfico, apontando para a “mão branca que corta e a infraestrutura que sustenta a possibilidade de tal exercício”.³³ A obra de Jaime Lauriano, *Experiência concreta #2 (Diálogo de mãos)*, 2017, nos dá uma leitura contemporânea particularmente cáustica do *Diálogo de mãos* de Clark – outra obra da artista com base na fita de Möbius feita de tecido elástico, destinada a ser colocada nos pulsos de dois participantes para que, juntos, explorem um diálogo com as mãos – Clark e Oiticica encenaram a proposição em uma série de fotos de 1966. Lauriano desafia nossas interpretações sobre a imanência dessa obra e de seu balé dialógico ao se apropriar do título de Clark, utilizando uma forma semelhante à fita de Möbius, no formato do número oito, que foi precisamente destinada a aprisionar ao invés de libertar; fios, cordas, fitas plásticas, correntes e outros materiais improvisados usados em linchamentos homofóbicos para amarrar os pulsos das vítimas. O diálogo poético de Clark nas mãos de Lauriano, como nota Luiz Camillo Osorio (2019), chama a atenção para o “silêncio das algemas e dos laços de exclusão”.

No entanto, podemos ver no corte multiplicador da fita de Möbius que Clark nos propõe, uma possibilidade de lidar com tais paradoxos, ambivalências, contradições e complexidades como um emaranhado de “diferença sem separabilidade”? - para usar a expressão de Ferreira da Silva (2016). Será que habitar as linhas de *Caminhando* nos oferecerá um meio de trilhar caminhos com essas diferenças, seus desconfortos, demandas e possibilidades?

Um rico exemplo desta micropolítica na contemporaneidade é *Linha* (2010 -) de Eleonora Fabião. A obra se inicia e continua com encontros onde a artista e uma

pessoa desconhecida planejam uma ação a ser realizada juntas, que uma vez concluída, segue com o colaborador escolhendo a próxima pessoa para dar continuidade. “É assim” como diz a artista (2015, p. 101) “que a *Linha* caminha”. Talvez nos atos de cortar e relacionar e do pulso gerúndio do caminhar, abrindo-os a outros desdobramentos especulativos, que nos permitem um emaranhamento ética de entrever, das afinidades e diferenças. Ou como Tania Rivera (2020, p. 141), no que ela chama a “contra-antropofagia clarkeana”, tais atos oferecem “a declinação da noção de identidade em uma nova chave, como construção fragmentada, porém coletiva.” Revisitar, reencenar e questionar nossa compreensão da agência transgressora do trabalho de Clark pode oferecer um intercâmbio potente entre diferentes épocas, coletividades fragmentadas, contextos, possibilidades e fracassos. Uma espécie de “habitar” que poderá produzir outras histórias e genealogias e nos desafiar a criar pontes entre radicalidades de momentos e tempos distintos. Caminhos outros.

Se o colapso dos binários de *Caminhando* sugere formas de reunir radicalidades distintas numa “diferença sem separabilidade”, a sua fusão Möbius ou linha curativa também convida, como já foi observado, a uma redefinição da práxis radical não apenas como ruptura, mas, talvez mais importante, como agência de conectividade. O gerúndio ambulante radical de Clark é ontológico e não cronológico; seu Möbius dá uma cambalhota entre o passado e o futuro, em que poderíamos reformular noções de vanguarda como uma espécie de retaguarda. Embora no início da década de

[34] *Nota adicionada em *Notas Finais*

[35] O pesquisador Gregor Quack (2020) afirma, em relação ao artista Franz Erhard Walther, outro pioneiro de práticas participativas na década de 1960, que ele tanto estava muito à frente de como era também do seu tempo. Tomo emprestada sua observação para aplicar a Clark.

1960 a proposição estivesse claramente *à frente* do seu tempo, um prenúncio de novas formas desmaterializadas de fazer arte, também era claramente *do* seu tempo, incorporando um mundo que estava em meio ao processo acelerado de se perder, à medida que a escala caminhante dava lugar aos automóveis e à expansão suburbana.³⁵ É nesse sentido que podemos imaginar a arte, ao contrário das noções futuristas de vanguarda, como uma espécie de espelho retrovisor que

~~você já se perguntou o que a
proliferação incessante de lojas físicas
de grandes redes de farmácias tem a
ver com o adoecimento coletivo?~~

Figura 12. Daniela Mattos. *Perguntas para meu espelho, que podem ser também para seu.* Projeto artístico em andamento, 2024.³⁴

olha em torno de si, encarnando o que está prestes a ser perdido. A arte como “espécie indicadora”, apropriando um termo que os ecologistas usam para significar a saúde de um ecossistema, onde seu perigo ou diminuição pode ser sinal precoce de problemas sistêmicos. Solnit (2000, p. 250) oferece este termo para designar o ato de caminhar como um indicador de vários tipos de liberdades e prazeres. Precisamos incorporar essa caminhada como uma interligação fundamental entre corpo, imaginação e mundo, pois, sem essa ligação, podemos não ser capazes de recuperá-la depois de desaparecer. Isso ficou evidente recentemente quando assisti ao filme *Retratos Fantasma* (2023), de Kleber Mendonça Filho, uma ode maravilhosa e lacônica ao Recife e às mudanças urbanas. Combinando imagens de arquivo com filmagens contemporâneas, vemos o apartamento recifense onde o diretor cresceu, os filmes que ali realizou, o bairro, os locais que influenciaram sua vida e obra, a transformação do Centro da cidade e suas extintas salas de cinema, outrora locais de convívio, hoje centros comerciais e igrejas evangélicas. As cenas finais mostram o diretor circulando de Uber pelo Recife, a câmera posicionada como uma espécie de espelho retrovisor captando trechos da conversa entre o motorista e Mendonça em meio a um cenário visual de fundo de uma farmácia após outra.

Pode ser pouco o que possamos fazer para alterar a espiral descendente da atrofia da vida contemporânea, em meio a uma crise ambiental crescente, de desigualdades galopantes, fascismos e incertezas políticas; colocando, porém, um pé na frente do outro, como sugere Tosquelles, recuperamos a mobilidade como um direito, movemo-nos

para encontrar o mundo, para caminhar ao lado, como diz Walsh sobre as pedagogias decoloniais. A linha radical de Clark caminhando, passeando e se circunscrevendo, oferece-nos, um caminhar ao mesmo tempo distraído e atento, apenas uma tesoura, uma fita de Möbius de papel e um ato transversal de corte. Uma abertura e escuta de si mesmo e do mundo, um pensar com. Desvios. Deslocamentos à direita e à esquerda. Um estar ao lado que nos permite espiar parâmetros éticos para emaranhamentos de práticas artísticas, clínicas e pedagógicas experimentais. Olhando ao redor e reconectando-se às mudanças de paradigma do momento de *Caminhando*, podemos encontrar linhas de corte, proximidade e vagabundagem para o nosso presente.

NOTAS

[1] Agradecimentos especiais à artista Mariana Guimarães e à esquizoanalista Gabriela Serfaty pelo apoio a essa experiência e pelo fato de, juntas, terem convidado um pequeno grupo informal de mulheres artistas e pesquisadoras interessadas no trabalho de Clark para se unir e fazer Caminhandos no MAM-Rio em uma manhã de domingo de dezembro de 2023 (Lívia Abreu, Marina Fraga, Beatriz Galhardo, Mariana Guimarães, Daniela Mattos, Liana Nigri, Juliana Ronchesel, Gabriela Serfaty, Michelle Sommer, Victoria Tarak, Caroline Valansi e os filhos Ava, Dante, Livy, Mira e Ravi). Parcialmente inspirado na descrição de Clark (2005 [1982]) de convidar pessoas para fazer a proposta em sua casa, o experimento (espero que haja outros) apostou nas possibilidades sociais e coletivas da proposição, um caminho a ser explorado em futuras experiências/análises.

[3] Apesar de se apresentar nesta entrevista que ela nunca foi “professora”, Clark dava aulas para alunos surdos-mudos no Instituto Nacional de Educação de Surdos no Rio de Janeiro no início dos anos 60. Existe pouca documentação sobre estas aulas e depois de algumas experiências iniciais parece que Clark se ausentou regularmente para suas viagens fora do Brasil. Talvez seja o que ela percebeu como distância entre esta experiência e ser professora de Sorbonne que impulsionou esta “‘professora’ entre aspas” ou as duas experiências compartilhavam o mesmo receio deste papel pedagógico. Mas vale observar como este espaço-tempo “pedagógico”

em diversos contextos nos anos 60 e 70 ofereceu aos artistas um campo rico para experimentação. Como Allan Kaprow falava em relação a seu projeto experimental com o educador Herbert Kohl: “as an artist I am interested in happenings for their pointlessness, as an educator I get the point (Kelly, 2004: 145). Certamente, vendo a obra de Clark dos anos 60 e 70 em sua ênfase sensorial e relacional, é provocador refletir sobre como esta experiência pedagógica com surdos deve ter sensibilizado a artista na sua arte de escutar o corpo e acordar outros sentidos. Beatriz Carneiro no seu rico estudo sobre Clark dedica algumas páginas sobre este capítulo de “ensino” (2004: 83-85). Educadora do próprio Instituto, Graça Maria Dias da Silva, compilou no seu livro a documentação existente Lygia Clark no Instituto Nacional de Educação de Surdos: Arte e histórias de cumplicidades, Rio de Janeiro: Nova edições acadêmicas, 2015.

[5] Este artigo é um desdobramento de pesquisas iniciadas no pós-doutorado realizado no PPGCA/UFF com Tania Rivera e aponta para um estudo maior sobre Clark e as práticas de arte, pedagogia e clínica experimentais nos anos 60 e 70 e paralelos contemporâneos. Trechos deste artigo aparecem em *Revista Modos* (2022) <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/mod/article/view/8668470>; *Stedelijk Studies Journal* (2023) <https://stedelijkstudies.com/journal/how-to-care-for-an-act/> e *Lygia Clark and Franz Erhard Walther: Action as Sculpture* (2024).

[7] Na maioria das menções, o ano referente à *Caminhando* é 1963, quando foi realizado pela primeira vez; 1964 é o ano do texto em que a artista apresenta o conceito e as instruções da proposição para todos fazerem. Existem várias versões desse texto, e parece que foi publicado primeiramente em inglês na revista *Signals*, em 1965. (Observação: Anna Dezeuze anota que “Vamos fazer um Caminhando” do crítico Walmir Ayala no *Tribuna de Imprensa* em 1964 parece a primeira vez que as instruções da proposição foram publicadas (2013: 228) mas como não incluiu a elaboração conceitual da artista, opto por manter a data de 1965 com a primeira publicação do texto em inglês). O catálogo da retrospectiva organizada pela Fundació Antoni Tàpies (1998) informa que o texto foi originalmente publicado em português no Livro-obra que, apesar de reunir esse e outros textos que mencionam a proposição – tais como “Do Ato”, 1965, além de vários dos anos 1950 e 1960 –, só foi publicado em 1983. Antes disso, porém, versões desses textos com pequenas variações foram publicadas na monografia sobre Clark da coleção ABC (Arte Contemporânea Brasileira) publicada pela Funarte em 1980. Neste texto uso a versão publicada neste livro, que a Associação Cultural Lygia Clark (ACLC) generosamente disponibiliza online além de outros recursos pelo portal Lygia Clark, Disponível em: <http://portal.lygiaclark.org.br/acervo/1550/lygia-clark-livro-funarte>. Acesso em: 12 junho de 2024

[20] A *designer* Vera Bernardes trabalhava no setor editorial da Funarte na série de publicações intitulada ABC (Arte Brasileira Contemporânea) publicada entre 1978 e 1984, incluindo dez monografias focalizando Clark, Artur Barrio, Lygia Pape e António Manuel, entre outros. Para mais informações sobre essa história veja

meu texto *Ensaio por uma curadoria ao avesso: Caminhando com Lygia Clark*, publicado em 2022 na *Revista Modos* 6, n. 3. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/mod/article/view/8668470>.

[30] Para uma elaboração deste caminhar como pedagogia da vida ver o filme *Guata* (2022) dir. Epifânio Chamorro, João Maurício Farias, Jorge Morinico e Lucas Icó. <https://youtu.be/8Px4kODpIdU>. Para uma reflexão sobre guata e noção ocidentais da arte ver Pablo Lafuente e Sandra Benites curadores da exposição “Dja Guata Porá: Rio de Janeiro Indígena” (2017-2018) com Clarissa Diniz no MAR <https://terremoto.mx/revista/caminar-hacia-el-protagonismo-indigena-sobre-el-proceso-de-trabajo-en-dja-guata-pora-rio-de-janeiro-indigena/> Acesso novembro 2024

[34] “Perguntas para meu espelho, que podem ser também para o seu é um projeto artístico elaborado por mim, daniela mattos, mãe solo, artista e professora que escreve e canta, mulher branca e cisgênera de classe média baixa, vinda de uma família composta, em sua maioria, de mulheres mães, professoras e cuidadoras. as perguntas que dão corpo a este trabalho partem da reflexão e elaboração de experiências marcadas por violências simbólicas e assimetrias disfuncionais de poder vivenciadas pessoal e coletivamente em instituições do circuito de arte, do ensino e no âmbito cotidiano; ao longo de mais de duas décadas de experiência profissional distribuídas em quarenta e seis anos de vida. as perguntas vêm sendo publicadas nos meus perfis de redes sociais desde 2021, sendo também materializadas em obras de arte na forma de objetos e/ou múltiplos impressos”. (Daniela Mattos em comunicação com a autora por e-mail, junho 2024). Agradeço a Daniela ter compartilhado esse texto e sua proposta instigante para este artigo.

REFERÊNCIAS

ADAMS, Telmo; MORETTI, Cheron Zanini; STRECK, Danilo R. Pensamento pedagógico em nossa América: uma introdução. In: STRECK, Danilo R (org.). **Fontes da pedagogia latino-americana**: uma antologia. Belo Horizonte: Autêntica, 2010, p. 19-35.

BASBAUM, Ricardo. Within the organic line and after. In: ALBERRO, Alexander; BUCHAMN, Sabeth (orgs.). **Art after conceptual art**. Vienna/Cambridge, MA/ London: General Foundation/The MIT Press, 2006, p. 87-100.

BENITES, Sandra. Mediação Luiz Guilherme Vergara. *Tembiapo*: Arte e povos de cura. In: GOGAN, Jessica (org.). **Eu não sei o que dizer mas desejo profundamente que você me escute**. Niterói: PPGCA-UFF/Instituto MESA, 2024, p. 84-103.

BRANDÃO, Carlos Rodriguez. Andarilhagem. In: STRECK, Danilo; REDE, Euclides; ZITKOSKI, Jaime José (orgs.). **Dicionário de Paulo Freire**, 2 ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2010, p. 41-42.

BRETT, Guy. Life strategies: overview and selection Buenos Aires/London/Rio de Janeiro/Santiago de Chile, 1960-1980. In: SCHIMMEL, Paul (org.). **Out of actions**: between performance and the object, 1949-1979. Los Angeles/London: Los Angeles Museum of Contemporary Art/Thames & Hudson, 1998, p. 196-207.

BUTLER, Cornelia H. Lygia Clark: A space open to time. In: BUTLER, Cornelia H.; ORAMAS, Luis Pérez (orgs.). **Lygia Clark**: the abandonment of art, 1948-1988. New York: MoMA, 2014, p. 12-29.

CABAÑAS, Kaira M. **Immanent Vitalities**: Meaning and Materiality in Modern and Contemporary Art. University of California Press, 2021.

CARNEIRO, Beatriz Scigliano. **Relâmpagos com claror**: Lygia Clark e Hélio Oiticica, vida como arte. São Paulo: Editora Imaginário/Fabesp, 2004.

CAMNITZER, Luiz. **Thinking about art thinking**. e-flux online journal #65, 2015. Disponível em: <https://www.e-flux.com/journal/65/336660/thinking-about-art-thinking/>. Acesso em junho 2024:

CARERI, Francesco. **Walkscapes**: o caminhar como prática estética. Trad. Frederico Bonaldo. São Paulo: G Gili, 2013 (publicado originalmente em espanhol, em 2002).

CLARK, Lygia. Letter to Mário Pedrosa, Paris, June 2, 1972. Trad. Steve Berg. In: BUTLER, Cornelia H.; ORAMAS, Luis Pérez (orgs.). **Lygia Clark**: the abandonment of art, 1948-1988. New York: MoMA, 2014, 236-237.

CLARK, Lygia. **Lygia Clark**. Retrospective. Barcelona: Fundació Antoni Tàpies, 1998. Disponível em: <https://portal.lygiack.org.br/acervo/1596/lygia-clark-retrospective> Acesso em: junho 2024.

CLARK, Lygia. Encontro de Lygia Clark com psicoterapeutas: Clínica “Canto da Gávea”, Rio de Janeiro, 1982. In: ROLNIK (org.). **Lygia Clark da obra ao acontecimento. Somos o molde. A você cabe o sopro**. Nantes/São Paulo: Musée des beaux arts de Nantes/Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2005. p.59.

CLARK, Lygia. **Lygia Clark**. Textos de Ferreira Gullar, Mário Pedrosa, Lygia Clark. Rio de Janeiro: Funarte, 1980. Disponível: <http://portal.lygiack.org.br/acervo/1550/lygia-clark-livro-funarte>. Acesso em: 9 jun. 2024 .

CLARK, Lygia. **Conferência pronunciada na Escola Nacional de Arquitetura em Belo Horizonte**, 1956. Disponível em: <http://portal.lygiack.org.br/acervo/61699/conferencia-pronunciada-na-escola-nacional-de-arquitetura-em-belo-horizonte-diario-4> Acesso em: 17 mar. 2024.

DEZEUZE, Anna. How to live precariously: Lygia Clark’s *Caminhando* and *Tropicalism* in 1960s Brazil. **Women & Performance**: a Journal of Feminist Theory, v. 13, n. 2, p. 226-247, 2013.

ESCÓSSIA, Liliana da; KASTRUP, Virgínia; PASSOS, Eduardo (orgs.). **Pistas do método da cartografia**. Porto Alegre: Editora Sulina, 2009.

FABIÃO, Eleonora. The making of a body: Lygia Clark’s anthropophagic slobber. In: BUTLER, Cornelia H.; ORAMAS, Luis Pérez (orgs.). **Lygia Clark**: the abandonment of art, 1948-1988. New York: MoMA, 2014, p. 294-299.

FABIÃO, Eleonora e LEPECKI, André. **Ações Eleonora Fabião**. Tamanduá Arte: Rio de Janeiro, 2015.

FERREIRA DA SILVA, Denise. Sobre diferença sem separabilidade. In: REBOUÇAS, Julia; VOLZ, Jochen (orgs.). **Incerteza viva**: 32a Bienal de São Paulo. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2016, p. 57-65.

FERREIRA, Gina (org.). **Lygia Clark**: Memórias do corpo: Glossário de casos clínicos. Manuscrito inédito, 1996.

FIGUEIREDO, Luciano e SUZUKI, Jr., Matinas. Entrevista com **Lygia Clark**. PERLINGEIRO, Max (org) Lygia Clark: 100 Anos. Rio de Janeiro: Edições Pinakothke, 2021, 63–81.

FREIRE, Paulo. **Pedagogia do oprimido**. Rio de Janeiro: Paz e Terra: 1994 [1970].

HANH, Thich Nhat. **How to walk**. Berkeley CA/Parallax Press, 2015.

HEMMENS, Alistar e ZACARIAS, Gabriel orgs. **The Situationist International: A Critical Handbook**, London: Pluto Press, 2020.

KAMENSZAIN, Tâmara. Bordado e costura do texto. In: **Histórias de amor y otros ensayos sobre poesia**. Trad. Clarisse Lyra. Buenos Aires: Paidós, 2000, 1-6. Disponível em: https://dtllc.fflch.usp.br/sites/dtllc.fflch.usp.br/files/Kamenzain_Bordado%20e%20costura%20do%20texto.pdf Acesso em: 11 mar. 2024.

KELLEY, Jeff. **Childsplay**: The Art of Allan Kaprow. Los Angeles: University of California Press, 2004.

KLEE, Paul. **Pedagogical sketchbook**. New York/Washington: Praeger Publishers, 1972 (primeira edição em inglês em 1953 e em alemão em 1925).

INGOLD, Tim. **Lines**: a brief history. London/New York: Routledge 2007.

LAVERY, Carl. Rethinking the dérive: Drifting and theatricality in theatre and performance studies. **Performance Research**, v. 23, issue 7, “On Drifting”, 2018, 1-15. Disponível em: <https://www.tandfonline.com/doi/full/10.1080/13528165.2018.1557011>. Acesso em: 9 jun. 2024 .

LEPECKI, André. Decolonizing the curatorial. **Theater**, 47, n. 1, p. 100-115, 2017.

LUZ, Celine. Lygia Clark na Sorbonne: Corpo-à-corpo no desbloqueio para a vivência. **Vidas das artes** 1, no. 3 (agosto 1975): 64. Disponível em: <http://portal.lygiack.org.br/acervo/8853/lygia-clark-na-sorbonne>. Acesso em: 10 jun. 2024

MASSUMI, Brian. Of microperception and micropolitics. Interview with Joel McKim. In: MASSUMI, Brian. **Politics of affect**. Cambridge, UK/Malden, MA: Polity Press, 2015, p. 47-82.

MELITOPOULOS, Angela. **Ways of meaning**. Phd Visual Cultures, Goldsmith College London, 2016.

MIGUEL, Marlon. **Fernand Deligny e as ecologias do humano**. Rio de Janeiro: UFRJ, 2024.

MIGUEL, Marlon (org.). **Camering**: Fernand Deligny on cinema and the image. Leiden: Leiden University Press, 2022.

MIZOGUCHI, Danichi Hausen; PASSOS, Eduardo. **Transversais da subjetividade**: arte, clínica e política. Rio de Janeiro: UFRJ, 2021.

MOMBAÇA, Jota. A plantação cognitiva. In: CARNEIRO, Amanda (org.). **Arte e descolonização**. São Paulo/London: Museu de Arte de São Paulo (Masp)/*Afterall*, 2020, 2-11.

MORAIS, Frederico. Entrevista com Renata Wilner. In: WILNER, Renata. A experiência dos Domingos da Criação no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. **Dissertação (Mestrado)** – Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 1997.

NELSON, Adele. **Forming Abstraction:** Art and Institutions in Postwar Brazil. Los Angeles: University of California Press, 2022.

ORAMAS, Luis Pérez. Lygia Clark: If you hold a stone. In: BUTLER, Cornelia H.; ORAMAS, Luis Pérez (orgs.). **Lygia Clark:** the abandonment of art, 1948-1988. New York: MoMA, 2014. p. 31-49

OSORIO, Luiz Camillo. Conversa com Jaime Lauriano. 23 ago. 2019. **Prêmio Pipa**. Disponível em: <https://www.premiopipa.com/2019/08/luiz-camillo-osorio-conversa-com-jaime-lauriano/>. Acesso em: 1 jun. 2024

PELBART, Peter Pál. **Ao avesso do niilismo:** cartografia de exaustão. São Paulo: N-1 edições, 2013.

PELBART, Peter Pál. Por uma arte de instaurar modos de existência que “não existem”. In: **Como (...) coisas que não existem: 31ª Bienal de São Paulo**. São Paulo: Bienal de São Paulo, 2014, p.250-265.

QUACK, Gregor. The social fabric: postwar sociability and textile politics in the work of Franz Erhard Walther. In: BAUMANN, Jana (org.). **Franz Erhard Walther:** shifting perspectives. Berlin: Hatje Cantz, 2020. p.202-213

RIVERA, Tania. Ensaio sobre o sujeito na arte contemporânea brasileira. DVD acompanhando **O Averso do Imaginário:** Arte Contemporânea e Psicanálise. São Paulo: Cosac Naif, 2013.

RIVERA, Tania. Por uma clínica delirante. In: GOGAN, Jessica (org.). **Eu não sei o que dizer mas desejo profundamente que você me escute**. Niterói: PPGCA-UFF/Instituto MESA, 2024. p.177-194.

RIVERA, Tania. A tela e a outra cena ou como piscar nas sessões virtuais de análise. **Psicanalistas pela democracia**. <https://psicanalisedemocracia.com.br/2020/03/a-tela-e-a-outra-cena-ou-como-piscar-nas-sessoes-virtuais-de-analise-tania-rivera/>, March 28, 2020. Acesso em: 9 maio 2024

RIVERA, Tania. **Psicanálise antropofágica (identidade, gênero, arte)**. Porto Alegre: Artes & Ecos, 2020.

ROBCIS, Camille. **Disalienation: politics, philosophy and radical psychiatry in postwar France**. Chicago: University of Chicago Press, 2021.

ROLNIK, Suely. **Esferas da insurreição:** notas para uma vida não cafetina. São Paulo: N-1 edições, 2018.

ROLNIK, Suely. **Arquivo para um obra-acontecimento**. São Paulo: Sesc, 2011.

ROLNIK, Suely. Afinal, o que há por trás da coisa corporal? In: ROLNIK, Suely (org.). **Lygia Clark da obra ao acontecimento. Somos o molde. A você cabe o sopro**. Nantes/São Paulo: Musée des beaux arts de Nantes/Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2005.

RUZ, Catalin. **Caminhar la trizadura:** siete zambullidas en lo adyacente. Valparaíso: Malvarie Ediciones, 2022.

SANTOS, Milton. **Técnica, espaço e tempo:** globalização e meio técnico-científico informacional. São Paulo: Hucitec, 1994.

SARGENTELLI (ICÓ), Lucas. Aprender a caminhar com a aldeia-universidade maraká'nã. **Dissertação (Mestrado)**, Programa de Pós-graduação em Artes Visuais, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2019.

SCHUBACK, Márcia Sá Cavalcante. Os desafios da arte e da estética no século XXI. **Poiesis**, Niterói, v. 20, n. 34, p. 43-62, 2019. Disponível em: <https://doi.org/10.22409/poiesis.v20i34.38532>. Acesso em: 7 jun. 2024.

SCHUBACK, Márcia Sá Cavalcante. **Olho a olho:** ensaios de longe. Rio de Janeiro: 7 letras, 2011.

SOLNIT, Rebecca. **Wanderlust:** a history of walking. New York: Penguin, 2000.

SPRINGGAY, Stephanie e TRUMAN, Sarah E. **Walking methodologies in a more-than-human world:** Walking Lab. London/New York: Routledge, 2018.

STRECK, Danilo R. José Martí e a formação de nossa América. In: STRECK, Danilo R. (org). **Fontes da pedagogia latino-americana:** uma antologia. Belo Horizonte: Autêntica, 2010, p. 135-147.

TOSQUELLES, François. **Uma política da loucura e outros textos**. Trad. e org. SANTOS, Anderson. São Paulo: sobinfluencia / Ubu Editora, 2024.

WALSH, Catherine E. Decolonial pedagogies walking and asking. Notes to Paulo Freire from Abya Yala. **International Journal of Lifelong Education**, 2015. DOI: 10.1080/02601370.2014.991522. Acesso em: 10 jun. 2024.

WALSH, Catherine E e MIGNOLO, Walter D. **On Decoloniality**. Durham/New York: Duke University Press, 2018.

Júlia Suita Fauth
Graduada em Psicologia
pela Universidade Federal
de Pelotas e Mestranda
em Enfermagem,
vinculada ao Programa
de Pós-Graduação em
Enfermagem da UFPel.
<https://orcid.org/0009-0006-6139-0673>, e-mail:
fauth.julia@yahoo.com.br

Édio Raniere da Silva
Doutor em Psicologia
Social e Institucional pela
Universidade Federal
do Rio Grande do Sul,
com Pós-Doutorado em
Filosofia pela Université
Paris-Nanterre. Atua
como Professor Adjunto
do curso de Psicologia
da UFPel e membro da
equipe do Programa
de Pós-graduação
em Artes do Centro e
Artes da UFPel. <https://orcid.org/0000-0002-0216-678X>, e-mail:
edioraniere@gmail.com

Maternidades instituídas: uma fabulação especulativa

Institutionalized motherhoods: a speculative fabulation

Resumo: O que torna uma produção acadêmica mais ou menos científica? Este ensaio busca tensionar a produção acadêmica tradicional que se ancora em metodologias rígidas e inacessíveis. Para tanto, aborda-se o conceito de maternidades instituídas por meio de uma fabulação especulativa, como recurso para elaborar reflexões acerca dos processos de subjetivação das maternidades, ao passo que se objetiva questionar e democratizar a produção acadêmica.

Palavras-chave: Maternidade; Trabalho reprodutivo; Feminismo; Fabulação especulativa.

Abstract: *What makes academic production more or less scientific? This essay seeks to challenge traditional academic production anchored in rigid and inaccessible methodologies. To do so, it addresses the concept of institutionalized motherhoods through speculative fabulation as a resource to elaborate reflections on the processes of subjectivation of motherhoods, while aiming to question and democratize academic production.*

Keywords: *Motherhood; Reproductive labor; Feminism; Speculative fabulation*

— Obrigada por vir depor, Mãe — sussurra Ritinha no meio do tribunal. — Eu sei que devia ter lhe avisado que estava usando você para fazer uma pesquisa, mas não imaginei que a Academia fosse vir atrás de mim desse jeito. Eles são a CIA da produção de conhecimento científico e agora precisamos explicar para eles tudo o que temos feito até aqui, o que a gente quer, porque a gente quer e o que está acontecendo, já que eu não fiz a pesquisa do jeito que eles gostam. Eu acho que...

— Silêncio — interrompe a juíza da Academia dando início ao julgamento. — Sra. Mãe, – diz um pouco confusa – conte-me tudo o que você sabe.

Atropelando as palavras de nervosismo, Mãe começa:

— Eu não sei de nada! Nada sobre a Ritinha e muito menos sobre essa pesquisa. Só sei que, às vezes, ela aparece na minha casa do nada e me fala de umas coisas que eu não faço a menor ideia da procedência, mas que fazem sentido pra mim.

— Certo, e quando foi exatamente que isso começou?

— Acho que começou num dia em que eu estava chorando e ela apareceu dizendo que eu tinha feito um chamado. Pensei que estava ficando louca (às vezes ainda penso), mas ela me perguntou meu nome e eu não soube dizer, na minha cabeça só vinha “Mãe”. Foi assim que ela passou a ir à minha casa depois que os meus filhos dormem para me falar sobre... Não lembro direito o nome... Acho que ela chama de “processos de subjetivação da maternidade”. Pelo que ela diz, isso são estruturas sócio-histórico-culturais que podem ter feito eu esquecer como me chamo e só lembrar de “Mãe”. Para me explicar isso, ela fala sobre dispositivo materno (Zanella, 2022), trabalho reprodutivo (Federicci, 2021) e sobre as maternidades enquanto instituições (Barembly, 1996) que operam por meio de instituídos e instituintes. Ela me disse que eu, como mãe, sou instituída por uma

visão de maternidade que gera novas formas de agenciamentos (Deleuze; Guattari, 2003), muitas vezes violentas na minha vivência como mulher depois de me tornar mãe. Ao mesmo tempo que também sou instituinte na minha relação com os meus filhos. Esse montão de coisa é para tentar descobrir se quando nasce uma mãe morre uma mulher. Aliás, Ritinha tem uma preocupação muito grande em me contar sobre as construções do gênero mulher. Segundo ela, o feminismo tem ondas e foi na segunda onda, lá pelos anos 60/70, que a palavra “gênero” surgiu e foi usada para compreender essa ideia de papel social (Zanello, 2022); e que as diferenças biológicas dizem respeito ao sexo, enquanto gênero às construções sociais causadas por essas diferenças e usadas como subterfúgio para atribuir representações de “homens” e “mulheres” (Zanello, 2022). “Essas representações ligavam as mulheres às ideias de bondade, cuidado, maternidade, domesticidade e, por outro lado, homens à ideia de trabalho, produtividade, embrutecimento e frieza emocional” (Zanello, 2022, p. 24). Ela também me disse que tudo o que me fala é baseado em teoria. Não sei se...

— *Objection*, vossa excelência! - diz Ritinha

— Negada. A senhora não é advogada para pedir objeção. Prosiga Dona Mãe. - pontua a Juíza

— Continuando, - segue Mãe - ela diz que essas coisas são baseadas na teoria feminista interseccional, que pensa na construção...

— Teoria - interrompe, mesmo sem autorização, Ritinha com uma risada irônica - Teoria por teoria existe uma de que todos os membros da família real são, na verdade, répteis. Não estamos falando em teorias, estamos falando em movimento. Movimento feminista.

— Silêncio! - diz a juíza em um tom de voz alto e seco - A senhora não pode interromper a audiência dessa forma, contenha os seus comentários. Prossiga, por favor, Dona Mãe.

— Enfim, como eu estava dizendo, ela diz que se baseia no MOVIMENTO - evidência Mãe olhando para Ritinha - feminista interseccional que pensa na construção de gênero enxergando a colisão de estruturas e opressões interligadas (Akotirene, 2019). Segundo ela, a gente tem que parar de pensar a mulher de forma universal e essencializada, já que, “gênero é [...] um conceito relacional que implica sempre relações de poder, de privilégios, de maior ou menor prestígio” (Zanello, 2022, p. 44).

— E o que isso tem a ver com a maternidade? — indaga a juíza.

— Tudo! — responde Mãe, um pouco mais tranquila e animada. — Depois da Revolução Industrial, o capitalismo gerou mobilidade social para os trabalhadores assalariados, menos para as mulheres (Federicci, 2021). Aos poucos elas foram sendo retiradas das fábricas, principalmente as mães. Quando elas foram para casa e passaram a ficar com os seus filhos, os homens passaram a receber um aumento chamado de “salário familiar”, ou seja, um salário que cobria os gastos dos filhos e da mulher que “não trabalhava” (Federicci, 2021) — diz Mãe fazendo sinal de aspas com os dedos.

— Por que as aspas? — pergunta a juíza curiosa.

— Porque na prática não é bem assim, né, Vossa Excelência. Ritinha me ensinou o conceito de trabalho reprodutivo e, desde então, mudei minha forma de pensar. Ela disse que o trabalho reprodutivo é “servir a mão de obra assalariada em termos físicos, emocionais e sexuais, prepará-la para batalhar dia após dia pelo salário” (Federicci, 2021, p. 27), ou seja, “por trás de cada fábrica, cada escola [...] tem o trabalho oculto de milhões de mulheres, que consomem sua vida reproduzindo a vida de quem atua nessas fábricas, escolas” (Federicci, 2021, p. 28). Isso falando de mulheres brancas, porque a “‘dona de casa’ refletia uma realidade parcial, pois ela era, na verdade um símbolo da prosperidade econômica de que gozavam as classes mé-

dias emergentes” (Federicci, 2021, p. 29), enquanto mulheres pretas nunca pararam de ser mão de obra assalariada, tendo sempre uma jornada dupla (Davis, 2016).

— *Objection*, vossa excelência! - interrompe Ritinha - Antes da Mãe continuar e da senhora me proibir de falar eu tenho só que acrescentar que a revolução industrial e a questão com as donas de casa tem um século separando aí no meio. Não tem como explicar isso tudo agora, mas da forma que a Mãe está colocando parece que aconteceu tudo junto. Fica feio pra mim parecer que expliquei como se fosse algo tão simples. Prossiga, Dona Mãe - diz Ritinha em tom de ironia mais uma vez.

— Senhora Ritinha, a próxima vez que a senhora interromper vai ser retirada do tribunal e receber uma punição. Interrupções e ironias em audiências Acadêmicas podem acarretar na perda de seus títulos. - Pontua a juíza. - Prossiga, Dona Mãe

— Vossa Excelência, para além de tudo que estamos falando até agora, tem muita coisa envolvida nisso, sabe? Eu pensei que não sabia mais quem eu era, que eu não tinha mais identidade, mas tenho pensado que a ideia de identidade vem de uma tradição metafísica ocidental que acredita em substância (Butler, 2012), quando, na verdade, somos agenciamentos de relações entre coisas, pessoas e ideias que geram múltiplos resultados e possibilidades na maneira como as coisas se unem e se tornam atuantes em um sistema maquínico (Deleuze; Guattari, 2010), e não algo que nasce com a gente. Penso também que...

— Obrigada Dona Mãe, podemos parar por aqui com o seu relato e dar continuidade a audiência. Agora eu vou te fazer algumas perguntas específicas. A Senhora Ritinha, está aqui pois foi feita uma denúncia anônima de que ela estaria fazendo pesquisa usando uma metodologia que não temos registrada e aprovada no nosso Banco

de Métodos Possíveis Para Fazer Ciência. O que a senhora, Dona Mãe, sabe sobre Fabulação Especulativa?

— Olha, Vossa Excelência - responde Mãe nervosa novamente - eu nunca ouvi falar disso. A única fabulação que eu conheço está nos livros infantis dos meus filhos. Eu nem mesmo sei direito como funciona a academia. Eu até entrei em um curso de graduação uma vez, mas tive que trancar em seguida por conta dos meus filhos. Eu atrasava a entrega de trabalhos, ficava infrequente porque às vezes tinha que sair no meio da aula para atender alguma demanda deles e várias outras situações que eu precisava ser mãe e não aluna.

— Mas e neste tempo de academia - pergunta a juíza - o que se senhora entendia como ciência?

— CHEGA! Deu dessa patacoada toda! — intervém Ritinha sem paciência. — Ela já falou tudo o que eu contei para ela até o momento. Mas olha que bobagem a gente ter que estar aqui depondo para explicar uma simples pesquisa. Vocês queriam o quê? Que eu estivesse fazendo um aglomerado de citações perfeitamente colocadas e articuladas com os devidos advérbios de ligação? Construindo um texto formal com dados, tabelas, porcentagens e entrevistas para ninguém entender nada do que está lendo? Minhas desculpas a tão enorme, tradicional, universal e rigorosa Academia, mas eu não estou interessada nisso. Estou interessada em pensar na pesquisa questionando “quais são as forças que dela se apoderam, qual é a vontade que a possui? Quem se exprime, se manifesta, e mesmo se oculta nela?” (Deleuze, 2018, p. 52). O que ela quer? Quando perguntamos "O que quer a pesquisa?", na verdade estamos organizando a questão "O quê?". Não queremos exemplos, mas definir um tipo, que é baseado na vontade de poder e suas forças. A vontade não busca um objeto, mas um tipo. Assim, para entender quem busca a verdade, precisamos saber o que a vontade quer, o que a pesquisa quer. Esse é o

método de dramatização de Nietzsche, caso queiras pesquisar no teu Banco sei lá das quantas. Método diferencial, tipológico e genealógico (Deleuze, 2018). “Não há literatura sem fabulação, mas [...] a fabulação, a função fabuladora não consiste em imaginar nem em projetar um eu”, mas, sim, emergir um impessoal que surge a partir da relação entre “o que quer” e “o que cria” (Deleuze; Pelbart, 1997). É isso que eu quero: fabular! Quando eu estou pesquisando, não estou sozinha pesquisando, é a relação entre mim, a Mãe, as pessoas que chamo para conversar e o acontecimento único desses percursos que permitem alinhar, organizar, agenciar signos (Sauvagnargues, 2020, p. 8). Vocês vão me dizer que isso é menos científico? Menos rigoroso? Eu preciso que vocês entendam que aí do alto deste tribunal vocês não conseguem falar com ninguém e isso, para mim, não é produção de conhecimento, é violência epistêmica (Battistelli, 2022)! E agora, — disse Ritinha se levantando e puxando Mãe para junto dela — vocês não precisam nem me retirar pois já vou fazer isso por mim mesma. Vou embora daqui porque eu tenho muito trabalho para fazer, já que, diferente de muitos, eu não dou respostas, eu permaneço com o problema (Haraway, 2023), pego *e/le* pela mão, pelo pé, pelo braço e me sujo *dele*. É assim que eu faço pesquisa. Ah! E sobre meus títulos, não preciso nem dizer o que eu penso sobre isso. Fui!

REFERÊNCIAS

AKOTIRENE, Carla. **Interseccionalidade**. São Paulo: Pólen, 2019.

BAREMBLITT, Georges F. **Compêndio de análise institucional e outras correntes**: teoria e prática. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 1996.

BATTISTELLI, Bruna. **Entre cartas e conversas**: por uma política de pesquisa feminista e contra-colonial para a psicologia social. Porto Alegre: Editora Rede Unida, 2022.

BUTLER, J. **Problemas de gênero**. Feminismo e subversão da identidade. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012.

DAVIS, Angela. **Mulheres, raça e classe**. São Paulo: Boitempo, 2016.

DELEUZE, Gilles; PELBART, Peter Pál. **Crítica e clínica**. São Paulo: Editora 34, 1997.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Kafka para uma literatura menor**. São Paulo: Editora Assírio & Alvim, 2003.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **O anti-Édipo**: capitalismo e esquizofrenia. São Paulo: Editora 34, 2010.

DELEUZE, Gilles. **Nietzsche e a filosofia**. São Paulo: n-1 Edições, 2018.

FEDERICI, Silvia. **O patriarcado do salário**. São Paulo: Boitempo Editorial, 2021.

HARAWAY, Donna. **Ficar com o problema**: fazendo parentes no chthluceno. São Paulo: n-1 Edições, 2023.

SAUVAGNARGUES, Anne. Somos nada mais que imagens. [Entrevista cedida a] Eduardo Raniere e Luciana Hack. **Revista Polis e Psique**, [s. l.], v. 10, n. 1, p. 6–29, 2020. DOI: 10.22456/2238-152X.97503. Disponível em: <<https://seer.ufrgs.br/index.php/PolisePsique/article/view/97503>>. Acesso em: 8 ago. 2023.

ZANELLO, Valeska. **Saúde mental, gênero e dispositivos**: culturas e processos de subjetivação. Curitiba: Editora Appris, 2018.

ZANELLO, Valeska. **A prateleira do amor**: sobre mulheres, homens e relações. Curitiba: Editora Appris, 2022.

Poéticas no contágio: grupos e as janelas (na pandemia)

Poetics in contagion: groups and windows (in the pandemic)

Resumo: Durante a pandemia de covid-19 um seminário on-line foi realizado a partir do conceito-disparador de “poética no contágio”, pensando literalmente a circulação de produções poéticas durante um período de alto contágio do novo vírus e, evidentemente, de inauguração de um confinamento em escala mundial. Em meio a esta realidade incitamos a emergência dos grupos e das coletividades como tema de pesquisa, e abrimos nossas telas como se elas fossem, na verdade, janelas. Este ensaio narra realizações durante um pós-doutorado e as continuidades de uma pesquisa que aprende da análise institucional e inventa articulações possíveis entre a produção estético-política e a pesquisa acadêmica.

Palavras-chave: Poética; Contágio; Pesquisa; Grupo; Janelas.

Abstract: During the COVID-19 pandemic, an online seminar was held based on the triggering concept of “poetics in contagion,” literally thinking about the circulation of poetic productions during a period of high contagion of the new virus and, evidently, of confinement on a world-scale. In the midst of this reality, we incite the emergence of groups and collectivities as a research topic, and we open our computer screens as if they were, in fact, a neighbour’s windows. This essay narrates achievements during a postdoctoral fellowship and the continuities of research that learns from institutional analysis and invents possible articulations between aesthetic-political production and academic research.

Keywords: Poetics; Contagion; Research; Group; Windows.

Venha, se sente por aqui
Hoje temos que conversar
Sobre assuntos bons
Sobre tudo de bom
Vem me dizer
Como foi me encontrar
Vem me contar
Como foi bom pra você
Seus olhos dizem que sim
Diz pra mim que me quer
Mesmo que não possa dizer
Não ache que eu
Não sei entender
Quando você
Finge que se distrai
Só pra poder
Me ver um pouquinho mais
Bom que também posso ver
Trança o cabelo
Trança o cabelo
O cabelo
O cabelo
Ah¹

Assuntos bons, Dônica

[1] Vídeo da música disponível em: <https://youtu.be/>

Em 2018, volto a morar em Porto Alegre, como parte do meu pós-doutorado no Programa de Pós-graduação do Instituto de Artes da UFRGS. Cartografia de um retorno, suas andanças e mudanças. Eu havia ficado 13 anos fora da cidade. Volto ao prédio onde fiz minha graduação e descubro algo que se tornará muito significativo: já não há um café no prédio.² Quando eu estudava lá na graduação, o café ficava no último andar do edifício. Imediatamente me pergunto: onde se encontram as pessoas que ali estudam?

[2] Sim, sempre há um café, uns vão dizer... o café do outro lado da rua é “nosso”, mas é do outro lado da rua.

[3] Pesquisa financiada pela CAPES, no programa PNPD. Supervisão de Maria Amélia Bulhões. O vínculo aconteceu entre Abril de 2018 e Fevereiro de 2023.

Como pós-doutoranda,³ eu podia oferecer disciplinas em caráter eletivo, com temas diversos, assim que minha pesquisa doutoral e meus interesses poderiam ser casados com os interesses dos demais pesquisadores em processo de formação na pós-graduação. Dando continuidade ao conteúdo que eu havia partilhado nos semestres anteriores, sobre análise e crítica institucional, metodologias de pesquisa e estudos da subjetividade, ao final de 2019, elaborei o programa do que seria a quarta disciplina ministrada por mim na pós-graduação, uma disciplina voltada a pensar agenciamentos grupais: *Produzir, provocar, analisar e agenciar grupos* (2020/01). No semestre seguinte ministrei uma re-edição, um pouco diferente da primeira, *Processo grupal e Produção estética* (2020/02).

A mobilização de tal conteúdo reverberava em minha pesquisa doutoral, assim como as experiências de teatro de improvisação e processos grupais dos anos recentes (Ribas e Icó, 2019), numa mistura de metodologias de pesquisa situadas (pesquisa ação e pesquisa militante), artes visuais, linguagens da performance e a “pesquisa em ato” (Ribas, 2019), assim como a improvisação e o imprevisto (Ribas e Cobo-Guevara, 2020). Após um ano vinculada ao programa como pós-doutoranda, eu já me sentia capaz de fazer alguns diagnósticos que alimentavam a motivação de trabalhar com conteúdos e práticas grupais naquele programa de pós. A motivação para ofertar disciplinas para pensar processos grupais também advinha de alguma sensação de desagregação relatada pelos discentes, e a inexistência um espaço comum ou “transversal” no qual pesquisadores pudessem conhecer e estabelecer afinidades entre as pesquisas e as produções artísticas em curso, para além das disciplinas ofertadas. Os relatos dos pesquisadores dividiam a percepção de que havia uma dificuldade de compreensão coletiva da experiência da pós-graduação e, ainda, de que esta “desagregação” reverberava inclusive na dificuldade

dos discentes de se posicionarem e dialogarem sobre as condições institucionais de sua formação. Evidentemente que eu indagava (ou poderia ser indagada) sobre de que *lugar* eu poderia dar suporte para um pensar sobre os processos coletivos, ao que eu estaria pronta para responder: de um lugar distribuído, de um agenciamento coletivo aberto, ao qual eu poderia contribuir com minha experiência institucional nesta e em outras instituições e, por fim, com o investimento implicado em uma pragmática coletiva que pudesse criar condições de trabalhar, no cotidiano daquela vida institucional, aqueles conteúdos, percepções e acontecimentos.

Ampliando a análise, é preciso afirmar que no contexto da pós-graduação uma das motivações a pensar em processo grupal acontece, sem dúvida, pela compreensão de que o modelo de produção da pesquisa acadêmica - além da separação em áreas do conhecimento -, o foco na produtividade do indivíduo acaba por produzir diversas formas de alienação. Tendência à individualização que os grupos de pesquisa vem, felizmente, procurar reverter. Na percepção desta individualização emergiram, ao final de 2019 durante meu pós-doc, perguntas-disparadoras: *o grupo está em falta no contexto da arte contemporânea?, faltam grupos?; o que grupos e coletivos agenciam, permitem, transformam?; a partir de onde falo de grupo?; o que poderia mudar tanto na pesquisa em artes como nos acontecimentos das práticas artísticas se produzíssemos mais a partir de concepções de grupo e coletivo?*

Pode-se dizer que a experiência da pesquisa e do ensino na universidade é, evidentemente, em grande parte grupal, mas a coletividade não está “garantida”. Ela tem que ser reposta, a cada momento. E como nota metodológica, é importante ressaltar que quando busco trabalhar o grupo, a grupalidade ou as coletividades isto não acontece, de forma alguma, como totalização ou “estabilização”

de uma forma. Por “recolocar a coletividade” quero dizer que se trata de inaugurar situações para nos dedicarmos a pensar os processos grupais junto à formação. Coletividades e processos grupais têm a capacidade de perturbar a autoria e o fechamento àquilo que é próprio por apresentar alguma fluidez do tipo das coisas impessoais, diferentes, estranhas, novas. Processos grupais podem fazer reconhecer um espaço para o que é comunal e para o que trazemos de nossas diferentes situacionalidades, modos de vida, entre outros... Grupos e coletividades são pensados aqui, por isso, como o oposto do homogêneo, compreendendo que o grupo é o local da emergência da diferença, da dissonância e de outras tantas sintonias (imprevistas). As práticas grupais interagem com as formas de pesquisar e, num cenário em que olhamos para as coletividades, podemos também conhecer que metodologias estão disponíveis para operacionalizar ou agenciar tais práticas.

No “começo do século”, ou, no começo dos anos 2000, estávamos contaminados de uma espécie de “vírus de grupo”⁴. As ruas de grandes cidades nas Américas e na Europa estavam tomadas por um movimento anti-globalização produzindo efeitos bem concretos nas práticas artísticas e políticas no período, retomando a política não como tema, mas algo a ser trabalhado eticamente, no cotidiano dos fazimentos artísticos.⁵ Houve momentos, portanto, na(s) história(s) da arte brasileira nos quais nos dedicamos mais a produzir – e pesquisar – sobre agenciamentos coletivos.⁶ Minha prática de pesquisa e artística vem sendo alimentada por estas bases há algum tempo.⁷ No começo dos anos 2000, a emergência por pensar em processos coletivos nos fez trabalhar em diversas redes, organizando festivais, trocando

experiência, afetando-se mutuamente e compreendendo de que forma produzíamos situações parecidas em lugares diferentes do país. Em seguida estaríamos mais tomados pelo conceito de “comum”, alinhavando as críticas necessárias à penetração dos mercados no estado, e buscando algo que fosse além da esfera pública. Com as redes de conhecimento livre e tecnologias livres pensávamos a produção de mídias, tecnologias, saberes que pudessem resistir aos modos de valoração do capital, e estivessem agenciados por uma espécie de partilha – em comum. (Vasconcelos, Wells, Ribas, 2020).

Voltando a especificidades da universidade, ao passo que a orientação no âmbito da formação acadêmica passa pela relação indivíduo-indivíduo (orientador-orientado), ela também é atravessada pelo coletivo a todo momento. Como nos apresenta Regina Benevides de Barrós (1994, 2009), em sua extensa pesquisa e experiência com grupos no âmbito da psicologia social mas também em práticas transversais, a partir de uma condição grupal se podem abrir conexões, inaugurar diferenciações e multiplicar agenciamentos coletivos (na lógica das multiplicidades não identitárias ou individualizadas). Mas os grupos não são separados, ou orgânicos às instituições. Eles constituem dinâmicas dentro e através de práticas institucionais. Um de (meus) autores de referência, Félix Guattari, foi um entusiasta das estratégias que pudessem operar contra a alienação na produção de agenciamentos grupais a partir de arranjos institucionais.⁸ E como disse Jean Oury (2009), que o convidou para atuar juntamente na Clínica La Borde, em seus seminários na Clínica Saint Anne, que a análise em grupo, ou a assembleia, procuram trabalhar contra a alienação.

[4] Este é o título de um texto que se tornou referência em nossas leituras nas disciplinas de processo grupal, de Ricardo Basbaum (2012).

[5] Gosto muito de acompanhar o processo do grupo E.I.A. Experiência Imersiva Ambiental (de São Paulo), em como surgem como um coletivo artístico que, inicialmente, produz obras de arte e intervenções e pouco a pouco vai se transformando numa espécie de dispositivo coletivo de pesquisa, de relação com a cidade e sua população, e passam a realizar festivais acolhendo outros grupos e artistas do Brasil.

[6] Minha dissertação de mestrado trabalhou estes temas, e ainda, o conceito/prática de arquivo.

[7] Com o Arquivo de emergência (2005-2012) e logo depois o Desarquivo.org (2011-) me dediquei a compreender o momento presente, a produção da minha própria geração, a partir dos agenciamentos da arte em espaço público e em coletividade, contexto de onde emergem diversas formas de pensar a esfera pública, a participação política, os grupos, os processos coletivos, as instituições e mais.

[8] É a partir da compreensão da importância da processualidade nos processos criativos em ambiente psicoterápico, encontrada na teoria de Félix Guattari (filósofo e analista francês, 1930-1992), que desenvolveu aquela tese e inaugurou novos caminhos. Tese defendida em 2017, Goldsmiths College University of London, Bolsa Capes Doutorado Pleno no exterior.

O Coletivo seria, talvez, uma máquina de tratar a alienação, todas as formas de alienação, tanto a alienação social, coisificante, produto da produção, como a alienação psicótica. É evidente que é preciso que haja em algum lugar – se quisermos verdadeiramente pôr em prática algo de eficaz no plano da psicoterapia das psicoses – uma máquina que possa tratar da alienação.” (Oury, 2009, p. 39)

Para Guattari e Rolnik, trabalhar na perspectiva do grupo (e na análise como assembleia coletiva em grupo) inauguraria um espaço para “captar ritmos próprios e sensibilidades particulares” (Guattari e Rolnik, 1986, p. 300), ou seja, inaugurar um tipo de espaço no qual se possa não apenas produzir (palavra estressada pela pressa produtivista), mas colocar-se disponível, perscrutar, esperar e incitar a emergência de processos estéticos e sua produção de sentidos. Criar espaço para a emergência do desejo. Afinal, isto também é produção. Como resposta àquele questionamento sobre de que lugar eu poderia ocupar em um agenciamento que cria grupos no ambiente institucional e na urgência de um mundo infra-pandêmico, minha pesquisa precisava esticar sua capacidade de dar “passagem”⁹ ao desenvolvimento de metodologias coletivas de produção artística e de pesquisa que pudessem responder e fizessem sentido para a singularidade das experiências dos alunos e pesquisadores, no âmbito universitário e transdisciplinar e de suas vidas coletivas. Ancorados pela trajetória da cartografia que funciona como metodologia que incita e também acompanha efeitos transformativos.

O trabalho de grupo é, para Guattari, eminentemente pragmático, o que ele chama, na gramática da análise institucional e da transversalidade, de uma “perspectivização pragmática de [uma] eficácia ontológica” (1992, p. 109), o que quer dizer uma ontologia do presente, da subjetivação em devir, compreendendo ontologia como forma de

pensar o que nasce aqui e ali, mas não de maneira universal e nem todo lugar. Escrever sobre as formas que produzimos arte e pesquisa, sob as “poéticas no contágio” é urgência de partilhar o acontecimento daquilo que se pode chamar de “máquinas pragmáticas” (Watson, 2009, p. 53) e multiplicitárias em um momento no qual fomos coagidos a levantar e partilhar ferramentas conectivas, de cuidado, das mais diversas ordens, por fora dos automatismos de nosso cotidiano, e colocá-las em prática, no âmbito da manutenção da vida em meio a tantos atropelos (dos nossos modos de existência *bajo el capitalismo*).

*

Final de Dezembro de 2019, recebemos as primeiras notícias de um novo vírus descoberto na China¹⁰, que logo chegaria à Itália, onde vive minha irmã e família. Acompanhamos, semana a semana, a confirmação de um confinamento que logo chegaria também para nós. Terceira semana de março de 2020 e entrávamos em confinamento sem saber quando sairíamos (e se sairíamos vivos). Um confinamento que inevitavelmente tornava explícito a forma de exploração de vários corpos, feminizados e racializados, grupos sociais cujas vidas, que não puderam evitar o risco de contágio, por serem os provedores de uma gigantesca indústria de serviços e cuidados. Discrepâncias e ficções científicas se concretizando nas telas de TV e nos celulares, ... e, logo eu, que nunca gostei de ficção científica teria que dar conta de viver essa pandemia sem ter tido muito preparo.

Com a chegada do novo vírus, atentos (ou apavorados!) entre espacialidades possíveis (e impossíveis), no contexto da pós-graduação confirmava-se que não estaríamos fisicamente numa mesma sala, nem nos mesmos corredores. E pouco a pouco fomos nos dando conta que nem aqueles que chegaram recém teriam conhecimento do prédio mesmo (novos mestrandos, doutorandos). A percepção da ausência de um café como espaço comum na minha

[9] O conceito de passagem é muito importante na obra de Guattari (1988) e Oury (2009), não vou discorrer sobre ele agora, apenas salientar que se trata de mais um conceito guattariano.

[10] Detectado em 21 de dezembro de 2019, na cidade de Wuhan na China. Existem suspeitas que o vírus teria escapado do Instituto de Virologia de Wuhan, outras hipóteses falam do mercado de comidas da cidade e uma relação interespecie que teria trazido o vírus para um humano. Uma cronologia do vírus está disponível aqui <https://www.paho.org/pt/covid19/historico-da-pandemia-covid-19> Acesso em: 20 abr. 2024.

[11] “Pimentalab é um laboratório transdisciplinar sediado na UNIFESP que atua em investigações sobre práticas de conhecimento, tecnopolíticas e lutas sociais. Constituído em 2010 por pesquisadoras/es, estudantes e ativistas, realiza atividades de pesquisa, extensão, formação e comunicação.” Disponível em: <https://www.pimentalab.net/pesquisa/> Acesso em: 20 abr. 2024.

[12] Livro homônimo lançado posteriormente a partir daqueles encontros. Disponível em: <https://www.tramadora.net/2021/12/08/lancamento-do-livro-zona-de-contagio/> Acesso em: 24 maio 2024.

chegada – em 2018, seria agudizada com a ausência de um lugar de encontro durante a pandemia. Como seria possível encontrar-se via inúmeros *meets*, *zooms*, e *jitsis* para conferências em vídeo durante o confinamento? Que qualidade de encontro seria possível “debaixo” do contágio?

Após as primeiras semanas, na qual vivemos uma espécie de congelamento ou choque traumático (inevitável), passei a acompanhar as iniciativas de um pesquisador e amigo que admiro, e que organizou as “Zona de contágio”, Henrique Parra, professor e pesquisador da Unifesp, a partir de seu grupo de pesquisa “Pimentalab¹¹”, junto de Alana de Moraes e mais pesquisadores. Zona de contágio começou com encontros “fechados” para acesso público mas abertos para uma comunidade de pesquisadores e amigos. Participei de alguns encontros antes da transmissão no YouTube.

Com o começo da transmissão ao vivo no youtube, reunindo alunos e pesquisadores da Unifesp assim como quem mais tivesse interessado e disponível, a lógica de funcionamento de uma assembleia ampliava-se. Uma assembleia *online*. A experiência do agenciamento coletivo por parte dos organizadores, contudo, vinha de antes do confinamento.

Vindo de largas experiências com organização, coletividade, temas urgentes das nossas vidas nas cidades, quando encerramos em casa com a pandemia, o grupo de pesquisa – munido de tecnologias para tal – foi rápido em organizar uma iniciativa, que desse conta de fazer pensar esse “fenômeno planetário capaz de conectar nossos corpos, alimentação e respiração, nossas formas de trabalho e de vida metropolitana” (Moraes e Parra, 2021, p. 22). Foram realizados mais de dez encontros *online*, e ao final foi editado um livro.¹² Os autores escreveram no livro:

Em nosso grupo de pesquisa — pimentalab — havíamos elaborado um programa de investigação para dar continuidade ao *Laboratório do Comum Campos Elíseos — tecnopolíticas do fazer-bairro*, realizado em 2019, e nos preparávamos para oferecer um ciclo de formação na Casa do Povo, em São Paulo. Durante esse laboratório estávamos interessados em pensar sobre práticas coletivas de fazer-cidade a partir de questões sobre a tessitura de confiança que sustenta territórios e que poderia fazer frente às renovadas tecnologias extrativistas racializadas e militarizadas de produção de valor que hoje marcam as dinâmicas de financeirização e securitização do tecido urbano. Enquanto partíamos em uma deriva coletiva de investigação nessa zona central da cidade de São Paulo e seu mapa de conflitualidade, nos parecia importante considerar o que traziam nos corpos as pessoas que decidiram participar conosco daquela empreitada de pesquisa coletiva e ação. (Moraes, Parra, 2021, p. 12-13)

Um dos temas cruciais a ser atacado pelo grupo seria pensar a duplicidade do dispositivo de conectividade, visto que permitia a relação mas também poderia ser uma ferramenta de controle. Uma das percepções partilhadas pelo grupo era essa, a de que os artefatos que tomávamos recurso, quase que de maneira emergencial, estavam tanto garantindo uma produtividade da qual não poderíamos abrir mão (afinal, durante a pandemia não organizamos uma greve do trabalho...), assim como o uso da mídia também se tornava um modo de mapear nossos comportamentos, modos de dizer, rostos, vozes.¹³ Uma das intenções era então

...insistir na manutenção da abertura do acontecimento pandêmico em sua força apocalíptica (revelação), fazendo reverberar o modo complexo de funcionamento de nossas sociedades que hoje não podem ser pensadas sem suas longas redes sociotécnicas, seus artefatos e a relação entre humanos e outros que humanos. (Moraes e Parra, 2021, p. 20)

[13] Moraes e Parra citam Achille Mbembe, quando diz “pura matéria e energia e a ampliação de uma rede de vigilância em massa capaz de deter informações minuciosas sobre pessoas e relações. Trata-se de, cada vez mais, conduzir a circulação, expandir a legitimidade das práticas securitárias em nome de uma “segurança geral” (MBEMBE, 2014).

Após anos conduzindo assembleias e reuniões em espaços públicos,

Decidimos redirecionar nosso trabalho de pesquisa para habitar essa situação a partir dos limites da forma-metrópole, pois muitos dos problemas que estávamos investigando no Pimentalab e nas experimentações da tramadora ganharam maior evidência com a crise provocada pelo Covid-19 nas tramas do neoliberalismo neocolonial. (Moraes e Parra, 2021, p. 15)

Mas aquela convivência possível, inaugurada pelos dispositivos plugados na eletricidade e na internet, pedia, também, novas formas. Afinal, estávamos ansiosos, apreensivos, confinados. A relação social via dispositivos não era apenas “trabalho”, ela se tornaria também nosso modo de estar próximo e acompanhar as vidas uns dos outros. Nossa exaustão diante das telas precisava ser repensada, era urgente *experimentar* na frente das telas.

O quarto encontro on line organizado pela Zona de Contágio se chamou “Ciclo de Conversações Febris #4 - Respirar: Uma ciência dos contagiosamente vivos”¹⁴. Nele, Marina Guzzo, também professora da Unifesp, da área da dança, no minuto 12 do vídeo conduz uma dinâmica na qual todos os presentes são convidados a fazer três respirações profundas e em seguida falar durante dois minutos sem parar. Todas as câmeras abertas e todos os áudios abertos geram um fluxo intensivo que nos dá a corporalidade daquelas presenças simultâneas. Sou tomada pela percepção de que estamos todos em volta de uma mesma mesa, como num bar... mas não, são janelas. Estamos lado a lado, (quase) da mesma forma como poderíamos abrir as janelas de casa, respirar um ar fresco e acenar, sorrir ou contar uma pequena narrativa, ou cantarolar uma música para nosso vizinho ao lado. “Experimentações políticas, investigações insurgentes.” Inaugurou-se uma maneira de sentir que “estávamos juntos”.



Figura 1. Capturas de tela de algumas das telas dos participantes do Zona de contágio #4 - Respirar: Uma ciência dos contagiosamente vivos, em dinâmica conduzida por Marina Guzzo. Registros realizados pela autora.

Os encontros *online* do Laboratório Zona de Contágio eram também uma forma de procurar modos de expressão em meio a uma hiperfuncionalização de nossas presenças, via telas, via instituições que nos mediavam - e nos controlavam. Nossos filhos em casa aparecendo nos cantos das telas, perturbando e transformando aquele momento, a escola online (os que já tinham, e outros tantos a definir, e a imensa maioria sem escola...). Com a urgência da experimentação ficava evidente que os diversos modos expressivos diante e através das telas produziam também arte – ou experiências estéticas, de diversas formas.

Sem dúvida, a pandemia nos trouxe de várias maneiras e com formulações distintas aquela pergunta clássica “o que podemos fazer?”, ou “o que há para fazer?”, pergunta com a qual o Coletivo Tramadora agenciado por Parra, Alana, Schavelzon, Tibl e mais, performava há muito tempo em seus processos formativos e de organização política. O encerro em casa (aqueles com o privilégio de) deveria ser capaz de mobilizar, também, as inquietudes de nossas produções artístico-políticas, ou “ações estético-políticas” (Vasconcellos, Pimentel, 2023), afinal, a pandemia expunha os insucessos e os fracassos de um estado de mundo (e a sobrecarga dos cuidados, do trabalho reprodutivo, do trabalho das mulheres). O trabalho acadêmico, de empregados ou precários, guardadas as diferenças, estava desafiado a realizar sob confinamento e mediante a imposição da comunicabilidade remota (das grandes corporações de comunicação e internet) a continuidade de nossos processos de ensino e pesquisa, de nossas pedagogias críticas, formadoras e transformativas. A pandemia nos demandava pensar coletivamente, ecologicamente, socialmente entre outros, o fato de que, querendo ou não, estamos implicados uns nas vidas dos outros.

*

O programa da disciplina que eu havia concebido ainda em 2019 planejava um espaço para a discussão de problemas cruciais que a pandemia tornava explícito. Dentre tantas novidades que a pandemia inaugurou (lembrando que não sabíamos quando ia acabar), a disciplina de fato só começou em Junho de 2020, alguns meses após o confinamento. A turma veio grande, quase 20 alunos, entre alguns que já tinham frequentado aulas anteriores minhas e alguns que tinham recém entrado na pós-graduação, via E.R.E. - Ensino Emergencial Remoto. No semestre seguinte ofereci mais uma disciplina, que chamei de *Processo Grupal e Produção Estética*. Estes encontros se tornaram, durante o isolamento, um importante espaço de socialização e cuidado mútuo. Em uma das disciplinas participaram alunos da UFAM, da região da Amazônia, uma das mais afetadas pela pandemia de covid-19. Os relatos dos colegas de lá partilhavam uma realidade muito difícil. Não sabíamos se o presente vivido por lá era nosso futuro ou nosso passado, assim como meses antes eu projetava a realidade de minha irmã na Itália à chegada do vírus “abaixo do Equador”. Nos encontros semanais, um pesquisador conta da perda de diversos colegas servidores públicos para o vírus da covid-19. Perdas extremamente recentes. Contar, narrar, chorar, tudo fazia parte de um tempo presente em meio a aulas de pesquisa em artes visuais. Tínhamos, sem dúvida, muito material para trabalhar... O programa da disciplina congregava leituras de meu doutorado, que, defendido no exterior, ainda me pedia para literalmente traduzir e apresentar descobertas, conexões, ativar transversalidades. O conteúdo da disciplina também era atualizado por temas que interessavam aos alunos e emergências que precisavam ser agenciadas ali, como as epistemologias situadas, feministas, decoloniais. A ementa detalhava:

Diversas formas de processo grupal constituem a produção artística contemporânea, seja na forma de coletivos de arte, espaços e ateliês comuns, experiências estéticas e curatoriais várias, ou em conceitos que vêm sendo adaptados, atualizados e replicados como arte com participação social e arte de base comunitária. Movendo-se pouco mais além, o objetivo desta disciplina é estudar formas de pensar, produzir (e/ou 'provocar'), analisar e agenciar grupos não apenas nas práticas artísticas contemporâneas, mas nas mais diversas formas de coesão social. (Parte da ementa da disciplina oferecida por mim, modo ERE, 2020/01)

Lemos diversos textos tanto de filosofia política como de artes e olhamos juntos para experiências artísticas que trabalhassem o problema do grupo na atualidade (Marisa Flório César, Ailton Krenak, Donna Haraway, Companhia Teatral Ueinzz, Jean Oury...). Desenhamos juntos em inúmeras lousas em espaço virtual, anotando e diagramando juntos, como forma de partilhar apontamentos em um fórum comum. A partir da lousa se pensavam relações entre temas, interesses, produções artísticas e de pesquisa. A “cartografia como método de pesquisa” (Escóssia, Kastrup, Passos: 2009), desenvolvida a partir das pesquisas nos estudos da subjetividade (e transversal a tantas práticas, inclusive às artes) seguiria servindo como ferramenta formativa capaz de acolher as “mudanças de direção” de um modo de produção, um método errante, experimental e inventivo, conectado com o seu presente. “Produzíamos” debaixo da confirmação da tecnologia como instrumento de governo, de que seguiríamos trabalhando, e à revelia de que nos encontrávamos com um dos limites concretos de nossa existência, como projeto comum de humanidade. Sem encobrir impasses, precisávamos criar condições para o que pudesse ou precisasse ser inventado.

Para mim, pessoalmente, a produção de Guattari seguia como uma linha gerativa e “incitativa”, das conexões que precisávamos

fazer diante da novidade de um vírus que nos pedia diversas reconfigurações. Na coletânea de textos “Suaves Subversões” (*Soft Subversions*) encontramos o texto em que ele fala como uma coerção capitalista e produtivista “incide sobre o funcionamento básico dos comportamentos perceptivos, sensoriais, afetivos, cognitivos, linguísticos”, e como eles são “enxertados na maquinaria capitalista” (2009, p. 262, tradução minha). Guattari atenta para a eficiência de um funcionamento que literalmente nos programa “por dentro”, “normalizando-nos”. “A alienação por meio de imagens e ideias é apenas um aspecto de um sistema geral de escravização dos seus modos fundamentais de semiotização, tanto individuais como coletivos.” (idem) Imersos na pandemia, era necessário estarmos atentos a tais percepções tentando não permitir uma normalização que nos anestesiasse para aquela experiência coletiva (e global) e, afinal, mais uma afirmação dos diversos “fins de mundo” no qual já estamos metidos.

No semestre após a segunda disciplina, a meio caminho do ano de 2022, a partir de um grupo de afinidades, desejando ampliar o espaço de troca que surgiu “dentro” das disciplinas da pós-graduação, propus a um grupo de pesquisadores de mestrado e doutorado do programa de pós que organizássemos um seminário como ação de extensão. Um dos objetivos principais era que fosse antes um espaço para “descansar, conversar, conhecer, respirar”. *Assim surgiu o Seminário Poéticas no Contágio*¹⁵, com quatro encontros *online*. A coordenação foi minha, co-organizado por Ana Alice, Anelise Valls, Camila Leichter, Cristiano Sant’Anna, Erica Saraiva, Lucas Icó, Manoela Cavalinho, Márcia Braga e Rochele Zandavalli. Entre as datas de 11/06 a 16/07 de 2021 nos encontramos on-line para conversar com coletivos de arte e de pesquisa, artistas e pesquisadores de outras áreas do conhecimento.

[15] Ação de extensão vinculada ao projeto de extensão, Historiografia feminista na arte: tendências e impasses, Coordenado pela prof. Dra. Daniela Kern. Os vídeos podem ser encontrados no canal: <https://www.youtube.com/@PoeticasNoContagio>. Disponível em: https://www.ufrgs.br/ppgav/pt_br/event/seminario-poeticas-no-contagio-organizada-por-um-grupo-de-pesquisadores-do-ppgav-ia-ufrgs/. Acesso em: 20 de maio 2024. Infelizmente, o vídeo do primeiro encontro se perdeu entre inúmeros drives e backups. (2022, p. 22).

[...] poéticas no contágio é uma série de conversas nas quais queremos compartilhar processos coletivos e grupais e produção estética (artes, processualidades artísticas, modos de expressão, performances, ações, etc.) pensando o contágio como forma de relação, conexão, presença. Partindo de uma crítica da orientação ao indivíduo no capitalismo patriarcal meritocrático de nossos dias, e analisando os processos de exaustão que isso implica, podemos pensar de que forma a atenção à grupalidade ou práticas e poéticas de contágio inauguram outras possibilidades de vida, de relação, de criação, e ou como afirmam posicionalidades contra/de/pós coloniais e antirracistas, que valorizam e afirmam epistemologias diversas. Numa mirada para as coletividades, podemos perceber como processos estéticos são constitutivos de uma multiplicidade, nos desdobramentos e desdobramentos do eu em uns, muitos, múltiplos.

os palestrantes são convidados a compartilhar experiências ao redor das grupalidades, coletividades, comunidades (ou da dificuldade de instituir ou experimentar comunidades) e pesquisas que fomentam – para que juntos possamos ver como funcionam para isso e aquilo, o que inauguram, como arrastam estruturas instituídas, atijam a diferença, e também como friccionam a relação com espaço e o tempo (e as limitações que a pandemia coloca ou evidência). Suas contribuições partem de várias práticas, das artes e da curadoria, da psicologia social e da psicanálise, do teatro e da performance e da comunicação e da antropologia. (Texto de apresentação do seminário)

Figura 2. Material de divulgação do Seminário Poéticas no Contágio. 2021.

um espaço para descansar conversar conhecer respirar



poéticas no contágio

11 de JUNHO a 16 de JULHO de 2021
toda 6af, às 16 ou 17 horas

Inscriva-se para receber o link para a sala virtual

UFRGS . PPGAV . Instituto de Artes . Apoio



edição 22º junho de 2024
Cristina Thorstenberg Ribas
Relato de experiência recebido em 01 jun. 2024 e aprovado em em 15 jun. 2024

[16] Uma das pesquisadoras, então doutoranda no momento, Anelise Valls, propôs que chamássemos o seminário de “ovulário” por alusão à energia gerativa de um sistema reprodutivo feminino, e em relação à sua pesquisa sobre a obra da artista brasileira Lygia Clark.

[17] “Nisun: A vingança do povo morcego e o que ele pode nos ensinar sobre o novo coronavírus” Disponível em: {<https://jornalistaslivres.org/nisun-a-vinganca-do-povo-morcego-e-o-que-ele-pode-nos-ensinar-sobre-o-novo-coronavirus/>} Acesso em: 09 maio

Ao propor um espaço de seminário como ação de extensão – aberto ao público em geral, e se valendo das redes digitais para acessar e “abrir janelas” com pessoas não vinculadas à pós-graduação do Instituto de Artes, o seminário (ou seria um ovulário...¹⁶) se tornou um espaço transversal à formação dentro do programa de créditos obrigatórios. Com eles pudemos experimentar e agenciar conversas e cruzamentos entre temas, desejos, inquietações. O espaço de organização do seminário seria também uma experimentação entre nós, de modo que pudéssemos deixar “brotar uma criatividade do grupo” (Guattari, 1987, p.94).

Abordar o contágio como modo operativo era uma forma de endereçar, diretamente, aquilo que mais evitávamos – o vírus. Ao passo em que o contágio estatisticamente aumentava, conectando partes díspares do globo, e fazendo emergir um vírus comum em “todo e qualquer canto”, pudemos tentar relembra a velocidade com que surgiam análises – das mais diversas áreas – a elaborar coletivamente e por diversas abordagens aquele fenômeno de efeitos devastadores. Entre eles, tomamos as conceituações de contágio e da análise das relações interespecies, inaugurando mundos com percepções mais complexas que as meramente “humanas”. O vírus nos chamava a assumir a nossa co-existência com aquilo (tudo) que é mais-que-humano. Assim passa a circular a história de “nisun”, que nos faz pensar no vírus:

Os Huni Kuin do Acre e do Leste da Floresta Amazônica Peruana compartilham com muitos outros povos indígenas da região uma filosofia de vida que poderíamos chamar de ecosófica e que atribui a maior parte das doenças ao fato de comermos animais. As pessoas adoecem porque a caça e os peixes, mas também algumas plantas que consumimos e outros seres que agredimos ou com os quais interagimos, se vingam e mandam seu nisun, dor de cabeça e tonteira que pode resultar em doença e morte.¹⁷

Para realizar tais encontros e abordar estas complexidades, convidamos o Coletivo Contrafilé (Joana Mussi e Cibele Lucena, artistas e educadoras), Beatriz Lemos (curadora, organiza a plataforma Lastro, naquele momento curadora adjunta do MAM-RJ), Lapso - Laboratório de Arte e Psicologia Social (Grupo de pesquisa da UFPEL), Ana Goldenstein Carvalhaes (artista da performance, psicanalista, Companhia Teatral Ueinzz, SP), Henrique Parra e Alana Moraes (Pimentalab/Unifesp e Tramadora), Newton Goto (artista e ativista cultural, pesquisador e doutorando no PPGAV IA UFRGS)¹⁸.

Ao escutar artistas e pesquisadores naquele momento de continuidade de contágio, estávamos buscando ampliar nossa coletividade de conversas, nossas redes de pensamento. E quisemos escutar também para repensar os possíveis da arte – e das coletividades – com os limites e questões que se apresentavam. Ao longo dos encontros anotávamos coletivamente em uma lousa digital (Figura 4). Do primeiro encontro, com o Coletivo Contra-filé surge

Desordenar a ordem, rebelião do corpo,
medo (que medo é este?), espaço público,
ditadura, descatractalização da vida,
crianças marginais, cárcere, mães externas,
devir, força, dispositivos, colaboração,
cartografia, ocupação incorporada, árvore-
escola, olhar o próprio olhar, balanços e
viadutos, ... poder viver o luto e enterrar
os mortos, tudo o que pulsa é vida, é
escola, o que pode ser poesia agora?

[18] O encontro com Newton Goto não aconteceu por dificuldades de agenda.

Figura 3.

Apresentação performativa do grupo de
pesquisa LAPSO, Psicologia, UFPEL.

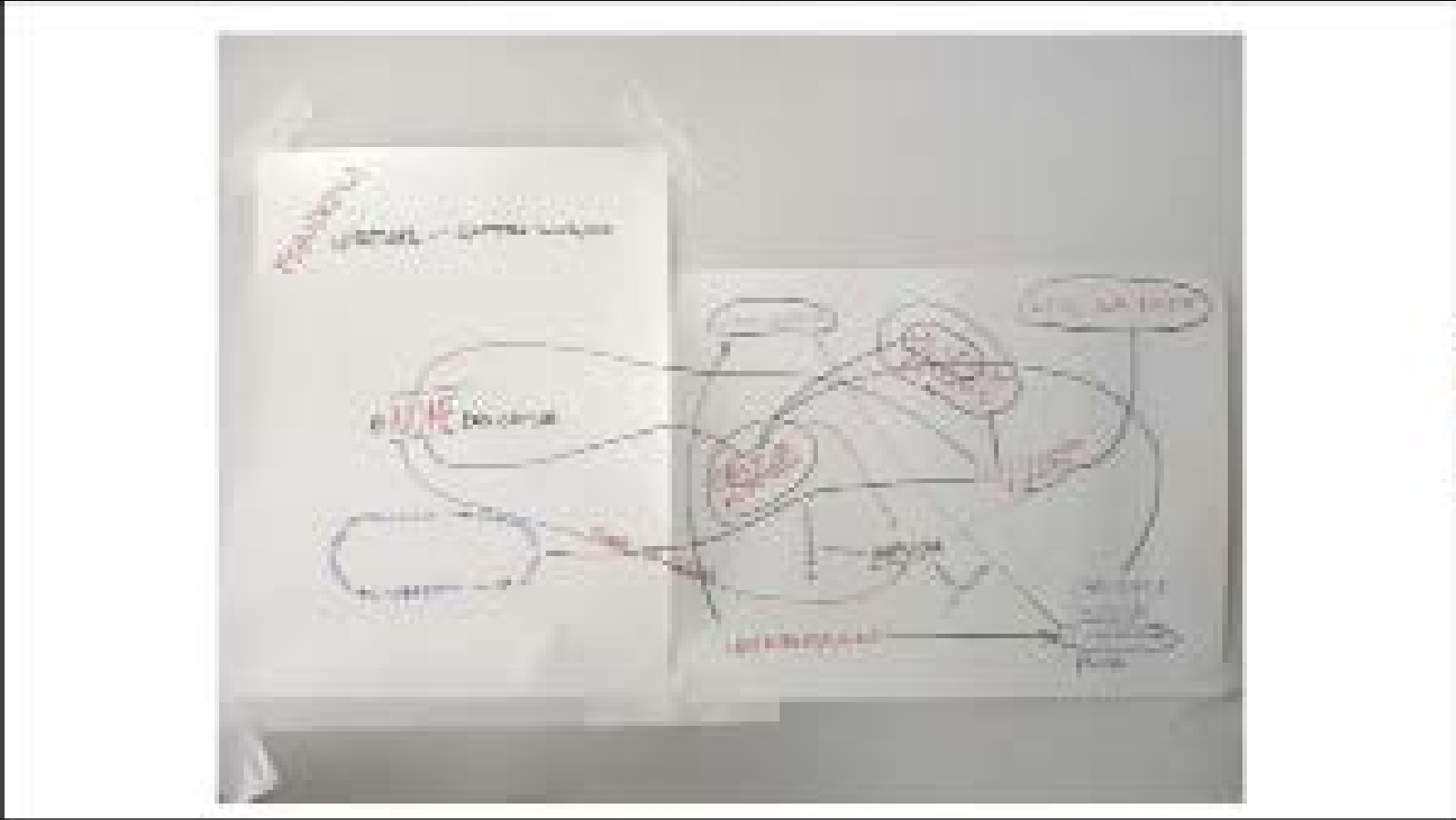
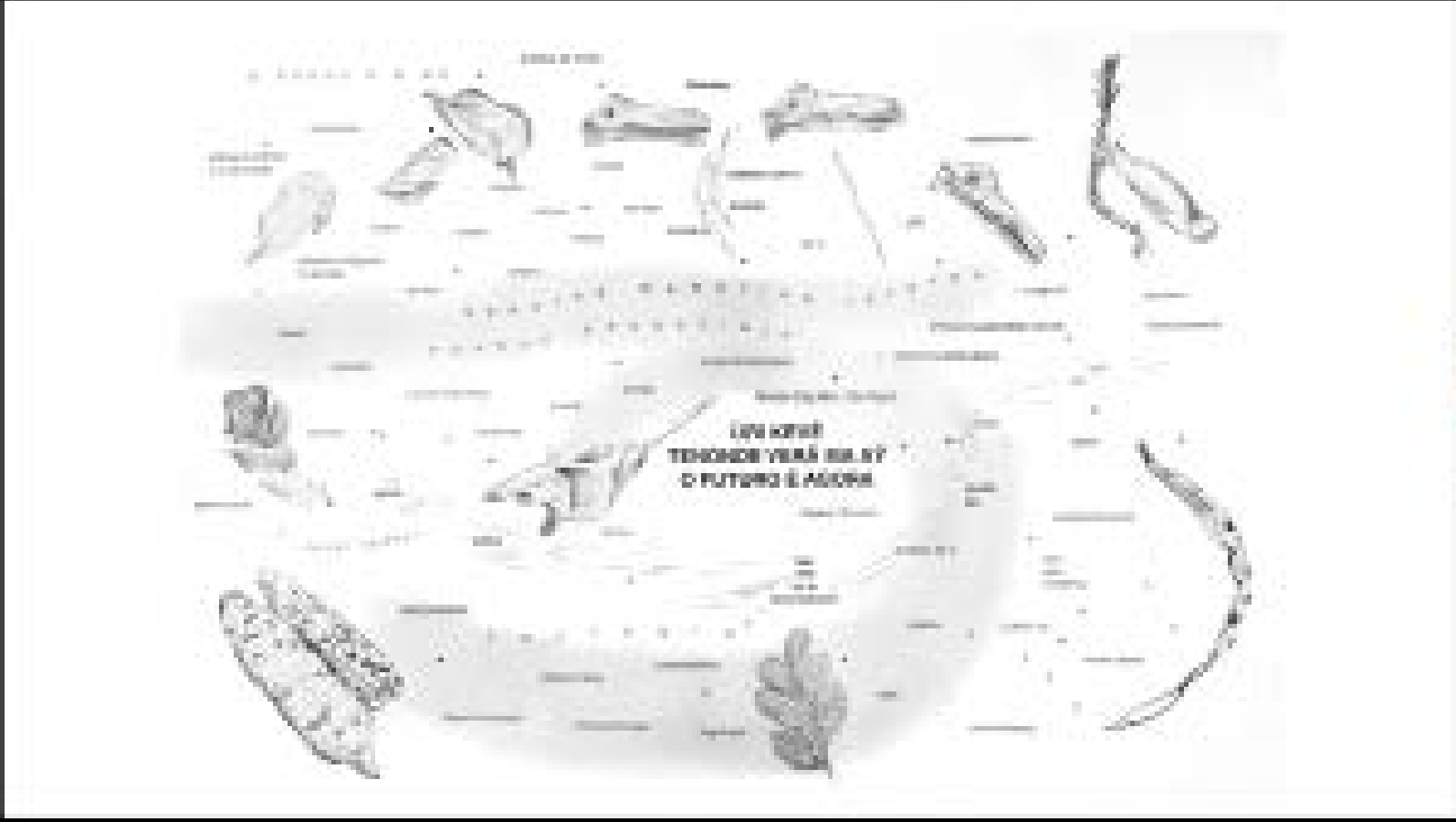
O grupo apresentava imagens que foram enviadas previamente pelos participantes, antes do encontro online.

Acima:

diagrama do
projeto Uri Keve de Lucas Icó;

abaixo:

diagrama do projeto Museu de Resgates de
Cristiano Sant'Anna.



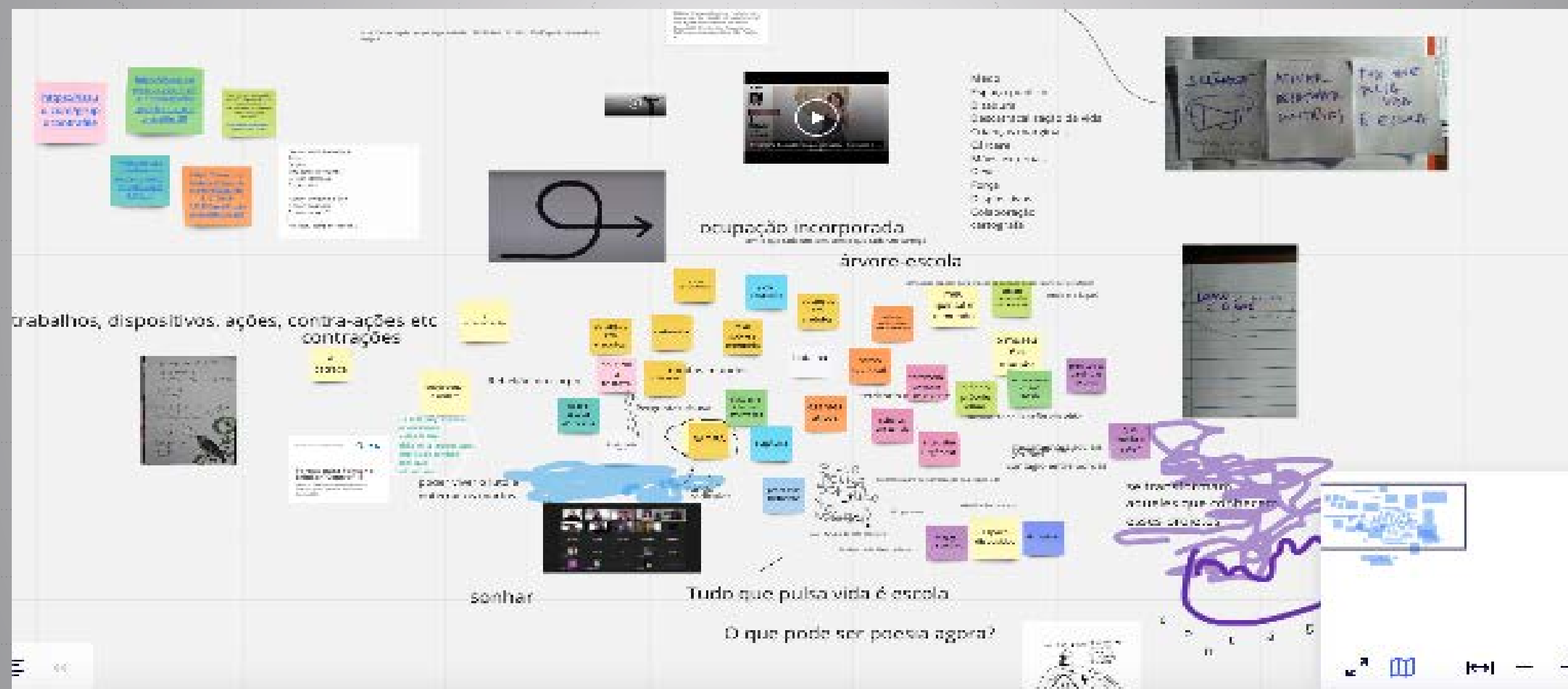


Figura 4. Lousa digital Miro que compartilhamos ao longo dos encontros.
Na imagem, print do primeiro dia, da conversa com o grupo Contra-filé. Fonte: da autora.

Alguns meses depois, ao elaborar o relatório do seminário e o relatório anual de pesquisa (assim como os memoriais, para concurso, e as novas submissões de projeto de pós-doc...), ao listar o seminário *Poéticas no contágio* começo a discorrer sobre seu acontecimento e percebo que é necessário escrever *mais* sobre o que aconteceu. Entre as demandas formais do trabalho acadêmico, entendi que era necessário elaborar e externalizar aquele procedimento coletivo.

Os textos dos relatórios geralmente figuram como personagens secundários ou mesmo nem são acessados publicamente e, evidentemente, faz sentido dividir aquilo que escapa... Um fragmento “mais burocrático” do texto do relatório falava:

O seminário cumpriu com seus objetivos, reconhecendo as limitações dos seminários *online* e o pouco engajamento que pode decorrer desse formato. Cumprimos os objetivos na partilha dos saberes e na realização de uma atividade que trouxesse a experiência de áreas diversas às artes e sua contribuição ou pensamento sobre processos grupais, coletivos, políticos e estéticos. Contudo houve de certa forma baixa adesão dos alunos da própria Pós Graduação que ofereceu a atividade. Compartilhar os vídeos desse seminário no canal do PPG no Youtube seguramente vai amplificar essa ação de extensão para mais pessoas que não puderem estar presentes no momento de seu acontecimento. (Relatório de ação de extensão, 2022).

O exercício da escrita inicialmente qualitativa, fez emergir uma vontade de escrita e instigou transformar o relatório em análise, em artigo, fazendo migrar modos reflexivos e narrativos entre o relatório, o projeto (de pesquisa), e o acontecimento – ou seja, os encontros, as conversas, os desenhos partilhados, e também, claro, as angústias, os não-saberes, os novos caminhos que se inventa juntos. Encontrar a vontade de contar mais, também como maneira de manter ativa aquela experiência, buscando apresentar, talvez, aquilo que é mais interessante no processo.

Interessante pontuar que é a alternância entre modos textuais que é um dos elementos ou forças que faz com que aquilo que é considerado “conteúdo” na ciência apresente novidades – assim como, a emergência da subjetividade na produção de conhecimento. Refiro-me ao que analisou e partilhou René Lourau (1993) em sua produção (e suas aulas). O que emerge do diário do pesquisador, que antes era dado mais subjetivo ou sensível (e era colocado literalmente em outro diário, que não o científico), e se torna singularidade do olhar, e pode perceber outras coisas que passarão a inferir novas percepções para a ciência. E eu queria poder dizer mais, melhor ainda amparada pela literatura da análise institucional.

As condições sob as quais estávamos juntos eram criadas encontro a encontro. Partilhávamos de algum “devir em ato”, um investimento coletivo de fato. Ressoando com o que pontuou Roberta Romagnoli (2006) “o devir em ato” nunca é hegemônico. Ele depende de uma “minoria íntima”, que cada um/uma de nós deve descobrir, algo que “não se curva aos microfascismos que fazem parte de nossa subjetividade, àquilo que não cabe em lugar nenhum, que dá desassossego.” Numa operação de tráfico de saberes, entre a prática clínica e o processo artístico e estético, entre tantas anotações que não deixo desaparecerem, faz sentido palavras de Romagnoli para pensar aqueles encontros:

Essa parte menor da nossa subjetividade nos permite decidir não ser um trapo existencial, mas sim ter um modo de clinicar e de viver que expresse a potência e o desejo, deixando, dessa maneira, a vida exceder-se. Refletir, criticar, analisar o que estamos fazendo com nosso poder de terapeuta, abrir-se para os afetamentos. Estar atentos às pequenas “almas” que nascem entre nossos encontros são alguns dos dispositivos para gerar novas formas de expressão, em nós mesmos e em nossos clientes. Resistir para inventar. Isso é o que a clínica exige hoje de nós. (Romagnoli, 2006, p. 54-55)

Esse devir em ato, essa inauguração de um espaço de emergência, ressoa também com um “inconsciente em ato”, conforme enunciado por Guattari. Mesmo sob várias limitações, partilhávamos de um espaço de investimento em que nossas iniciativas artísticas e coletivas, clínicas, e da psicologia social pudessem ser encontradas e conhecidas com aquela mesma intimidade de quem acompanha algo nascer, as “pequenas almas”, como disse Romagnoli. E neste rizoma de práticas, cabe pensar a ressurgência ou a eficácia do dispositivo analítico junto da produção destas cartografias. Em *O Inconsciente Maquínico* (1988), Guattari escreve que “o processo analítico – individual ou coletivo –, pela sua própria natureza, será implicado pelo seu objeto”, ou seja, seu estatuto posto em cheque pela relação de atualização constante entre subjetividade/objetividade.

Conforme seus riscos e perigos, uma pragmática analítica deverá fazer escolhas micropolíticas, optando, por exemplo, pela aceleração ou diminuição de uma mutação interna do agenciamento para facilitação ou enfreamento de uma transição interagenciamento. Uma cartografia esquizoanalítica, antes de fornecer indefinidamente os mesmos complexos ou os mesmos 'matemas' universais, explorará e experimentará um inconsciente em ato. (Guattari, 1988, p. 178)

Com estas ferramentas em mãos, estávamos ativos numa máquina de acontecimentos, curiosos e desejosos sobre o que pudesse surgir.

Em um dos encontros, mediado por Manoela Cavalinho e com apresentação de Ana Goldenstein Carvalhaes, após a fala de Ana sobre o trabalho da Companhia Teatral Ueinz, uma espécie de performance coletiva começa a acontecer diante do silêncio (e da escuridão) que vai tomando conta das nossas casas (e de nossas janelas pandêmicas). A fala de Ana tinha sido sem a apresentação de imagens, apenas conversamos, e ela nos contou e construiu diversas imagens. Com o espaço para perguntas que se sucederam, o silêncio surgiu, e os olhos curiosos para cada acontecimento criaram

condições para a emergência de algo.¹⁹ Estávamos impressionados com as cores na casa-atelier de Ana Alice (Cunha, 2021), ela vinha experimentando o espaço de sua casa há algum tempo, com luzes coloridas, tecidos brilhantes e transparências. Como avaliadora eu acompanhava o desenvolvimento de seu mestrado e, coletivamente, acompanhávamos o movimento dos objetos no atelier-casa. Em outra janela víamos o sol que se punha, o brilho no canto do céu mais ao sul, e árvores. Escurece, e por alguma razão começamos a apagar as luzes. Com as janelas de nossas telas escuras, as bordas começam a se “emendar”:

- Parece que a gente tá em outro lugar agora né?
- É, né, parece.
- Eu tô me sentindo lá no Édio, quem são nossos vizinhos agora?
- As telas que tão escuras, parece que tão juntas. Estão juntas.
- Será que a gente finalmente está no mesmo espaço?
- Você tá sem áudio, Dani.
- Sempre né. Falo com o microfone desligado. Você tá no escuro, totalmente.
- Eu tava brincando aumentando a luminosidade, se coloca assim...
(Pessoas que estavam com as câmeras fechadas abrem as câmeras.)
- Eu trouxe um osso aqui pra mesa, já que estávamos falando de antropofagia.
- Ah Manu, acho que vou te pedir esse osso emprestado. Eu tô precisando. Depois te explico por que.
- Eu tenho uma corda, se eu precisar traçar alguém para devorar, aí eu consigo amarrar a pessoa. Sabe onde tá a corda preta, H.?
- Tô vendo aquela amarela.
(Uma participante aparece com uma lanterna, se desloca pela sala.)
- A câmera da Camila tava...

(As meninas começam a correr, uma de um lado, outra do outro da tela, ou será, em janelas distintas dessa vizinhança. Se afasta e se aproxima da câmera, como se fosse um fecho de luz de trem, que vem em nossa direção. Sua alegria nos contagia. Mantivemos os áudios abertos, assim podíamos nos escutar. Em outra casa já estava escuro. Com as câmeras abertas e a luz apagada, podíamos perceber o cair do sol em diferentes latitudes.)

[19] Vídeo completo disponível aqui <https://youtu.be/tYCgUjBhLEo>. Acesso em: 10 maio 2024.

Foi difícil acabar aquele encontro. A espacialidade partilhada das outras casas ampliava a nossa. E o silêncio nos acolhia, diferente do nervosismo que a máquina de ver e falar nos provocava na imensa maioria das vezes diante das telas pandêmicas (e antes e depois da pandemia). Talvez estivéssemos visitando alguma das imagens que Ana tinha compartilhado com a gente, como se sua fala tivesse nos induzido a um imaginar e performar coletivo.

Revimos as nossas “janelas” da pandemia como dispositivos vivos, como definem Rolnik e Guattari em *Micropolíticas: cartografias do desejo*, “pois permitem criar tanto estruturas de defesa, como estruturas mais ofensivas”. São “dispositivos que permitem aberturas e contatos impossíveis de se realizar em isolamento (quando se está isolado fica-se desprovido de meios e a tendência é dobrar-se sobre si mesmo, para se proteger)” (Guattari e Rolnik, 1986, p. 121). Abrimos nossas janelas, esticamos o olhar, os braços, a respiração, como foi possível. O brilho da lanterna, uma outra luz. A “poética no contágio” torna-se um conceito-disparador e ativa uma série de práticas, no qual emergem o impessoal e o coletivo, e diversos modos expressivos.



Figura 5. Apresentação de Ana Goldenstein Carvalhaes com mediação de Manoela Cavallinho.
Fonte: da autora.



Figura 6. Apresentação de Ana Goldenstein Carvalhaes com mediação de Manoela Cavallinho.
Fonte: da autora

Rememorar alguns daqueles diálogos propõe revisitar este acontecimento como invenção coletiva, a sua proposição de uma “poética no contágio” como uma espécie de “nota vital”²⁰ e que funciona como criação de vida mesmo. Assim emerge que a poética como proposição metodológica (ou anti-método), pode nomear tanto práticas artísticas como práticas que dividimos entre nós no âmbito da pós-graduação, em áreas distintas, em realizações modulam as formações mais ordinárias com o ímpeto de abordar problemas prementes do contemporâneo. Assim como vimos no Laboratório Zona de Contágio. Mas aquela poética não precisaria ficar “confinada” às telas. Restava saber se poderíamos levá-la depois, “de volta” para a sala de aula transformando-a num agenciamento poético *no* ou *do* contágio, ativando uma pragmática multiplicitária.

A poética parece que foi efetiva, em parte, em reverter aquele dispositivo coercitivo, as telas. Se nossas caras eram a todo tempo mapeadas (“cabeças falantes”, escrevi em outro artigo, Ribas e Cobo-Guevara, 2020), precisávamos criar uma “dobra” ou muitas dobras, muitas outras janelas, em meio à obviedade das nossas vidas esquadrihadas por uma contagem diária, de nossos familiares, dos amigos, de quem temíamos perder. (E da segregação de classe e raça que se acirrava em meio à pandemia.) Negar aparecer na janela, um gesto mínimo, como fez também o grupo de pesquisa Lapso, com um surpreendente guarda-chuva cheio de rostinhos, e sustentar conversas que dessem conta de revirar nossas contradições parece ter sido um desvio daquele “consentimento passivo” alardeado por Guattari (2009, p. 262).

[20] Me lembro do texto de Cecilia Cavaleri que atrita com aquilo que é conteúdo “válido” para a pesquisa acadêmica. E escreve uma tese toda em nota de rodapé: ver o ensaio visual de Cavaleri, *Lactation, a plantation mamífera*, nesse dossiê.



Figura 7. Apresentação performativa do grupo de pesquisa LAPSO, Psicologia, UFPel. Fonte: da autora

Em uma troca de e-mails futura Manoela Cavalinho escreve:

E eu adoro a inversão das coisas - (...) é como se a coisa só pudesse acontecer mesmo em um tipo de acaso, disponibilidade e risco. Isso a gente já sabia, mas a gente nunca sabe quando vai acontecer. Enfim, estamos vivos, com abraços. (Correspondência pessoal)

Como parte desta aposta que nunca temos muita certeza de quando vai funcionar, o conceito e prática de “poéticas no contágio” produziu contágios futuros. Nas ABRAPSOs, os grandes encontros bianuais da psicologia social, organizamos em 2021 com João Maurício Farias, Édio Raniere e eu o GT Arte e Psicologia Social: poéticas do contágio e saberes ancestrais localizados;²¹ e em 2023 o GT Arte e Psicologia Social: métodos inventivos, pesquisas híbridas e poéticas do contágio²², organizado por mim, Édio Raniere e Rodrigo Lages e Silva. Foi da organização daquele grupo de trabalho que surgiu a organização do Dossiê homônimo, aqui publicado na Revista Paralelo 31. Este investimento em metodologias participativas e transversais como fizeram as “poéticas no contágio” a partir da pesquisa em artes visuais fica como pista a ser investigada em um texto futuro, em como tais ideias, conceitos, imagens “secretam” ou produzem metodologias que podem ser replicadas, “devolvidas”, experimentadas em conjunto por outras práticas e áreas do conhecimento, assim a “poética no contágio” torna-se um conceito-disparador e inventivo.

E quanto ao final de uma pesquisa pós-doutoral... os relatórios que ficam fechados dentro de sistemas de informação, talvez cabem umas palavras com tom de “final”: finalizo meu estágio pós-doutoral com a memória amarrada do trânsito de diversas partilhas, uma espécie de projeto de construção de métodos e metodologias coletivas de pesquisa, que deem conta de analisar efeitos nas diversas epistemologias na produção do conhecimento, buscando a construção de práticas situadas e implicadas, e permitindo que os efeitos reverberem junto e para além do sistema das artes.²³ Criação de grupos, errantes, temporários, ... parentescos. Cartografias pragmáticas, coletivas que assumem a responsabilidade deste espaço formativo (e seu privilégio) - tanto nas artes, como nas psicologias, na comunicação, nas filosofias... de estabelecer pontos reflexivos e de experimentação sensível em meio à tantas (im)possibilidades, inaugurando janelas como vizinhanças afetivas, e transformativas.

[21] Texto de apresentação do GT na página do evento <https://tinyurl.com/4xjr73tf>

[22] Texto de apresentação no GT na página do evento: <https://tinyurl.com/f6ym49dk>
Acesso em: 07 maio. 2024.

[23] No período do pós-doc passo a integrar e co-coordenar o grupo de pesquisa EAF – Epistemologias Afetivas Feministas, junto a Caroline Marim.

REFERÊNCIAS

BASBAUM, Ricardo. Em torno do “vírus de grupo”. **Revista Lugar Comum** (ECO / UFRJ), n. 30 de 2012, (p. 135-146).

CUNHA, Ana Paula da. **Luxfagia**: um modus operandi instaurativo. Dissertação de Mestrado. PPGAV/IA/UFRGS. 2021. Disponível em {<https://lume.ufrgs.br/handle/10183/236274>}

ESCÓSSIA, L; KASTRUP, V; PASSOS, E. (org), **Pistas para o método da cartografia**. Porto Alegre: Sulina, 2009.

GUATTARI, Felix. **Caosmose**: Um novo paradigma ético-estético. Ed. 34, São Paulo, 1992.

GUATTARI, Felix. **Schizoanalytic cartographies**. London, New York: Bloomsbury Academic, 2013.

GUATTARI, F.; Lotriger, S. (ed), **Soft subversions**: Texts and Interviews 1977-1985 – Los Angeles: Semiotext(e), 2009.

Guattari, Félix; Rolnik, Suely. **Micropolítica** - Cartografias do desejo. Petrópolis: Vozes, 1986.

HARAWAY, Donna, Saberes localizados: a questão da ciência para o feminismo e o privilégio da perspectiva parcial. **Cadernos Pagu** (5) 1995: pp. 07-41.

KASTRUP, Virginia. **A invenção de si e do mundo**. Belo Horizonte: Ed. Autêntica, 2007.

LAFUENTE, Antonio. “Elogio à potência cognitiva dos cuidados”. Tradução de Simone Paz Hernández. 19/05/2020. Disponível em: <https://www.tramadora.net/2020/05/19/elogia-a-potencia-cognitiva-dos-cuidados/> Acesso em: 24 maio 2024.

LOURAU, René. **Análise institucional e práticas de Pesquisa**. Rio de Janeiro: Universidade do Estado do Rio de Janeiro, 1993.

PELBART, P.P. **O avesso do niilismo – Cartografias do esgotamento / Cartography of Exhaustion**: Nihilism inside out. São Paulo/Helsinki: n-1 Edições, 2013

RIBAS, Cristina T. “Ritmana.... Ritmanali... Ritmanalizações vo-ca-bo-lu-políticas”. **Revista Arte Contexto**, Verbetes da arte, v. 6, no. 15, Março, 2019. Disponível em <https://artcontexto.com.br/portfolio/ritmana-ritmanali-cristina-thorstenberg-ribas/> Acesso em: 24 maio 2024.

RIBAS, T. & Icó, Lucas. “Grupo: dispositivo:situação”. **Cadernos Desilha**, 2019. Disponível em: https://www.academia.edu/43431602/grupo_dispositivo_situa%C3%A7%C3%A3o Acesso em: 25 maio. 2024.

RIBAS, T.; Cobo-Guevara, Paula. “Línguas sem posse - em direção a um inconsciente menor institucional”. **PORTO ARTE: Revista de Artes Visuais**, Porto Alegre, RS, v. 25, n. 44, jul-dez. 2020. ISSN 2179-8001. DOI: <https://doi.org/10.22456/2179-8001.110374>

ROMAGNOLI, R., 2006. “Algumas reflexões acerca da clinica social”. **Fractal, Revista do Departamento de Psicologia** - UFF, v. 18 - n. 2, p. 47-56, Jul./Dez. 2006

ROLNIK, S., 2011, **Cartografia sentimental**: Transformações Contemporâneas do desejo. Porto Alegre, RS: Sulina, Editora da UFRGS

STENGERS, Isabelle. **A invenção das ciências modernas**. São Paulo: Ed. 34., 2002

PRIGOGINE, Ilya; STENGERS, Isabelle. **A nova aliança: metamorfose da ciência**. Tradução de Miguel Faria e Maria Joaquina Machado Trincheira. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1991.

VASCONCELLOS, Jorge e PIMENTEL, Mariana (Coletivo 28 de Maio). **Coletivo 28 de Maio – arte e lutas minoritárias**. Coleção Teses e Ensaios Críticos. Edições PPGCA. Rio de Janeiro: PPCGA-UFF/Editora Circuito, 2023.

VASCONCELOS, Giseli; Wells, Tatiana; Ribas, Cristina; “Tactical Archives Cartography: Two Decades of Tactical Media and Art in Brazil Enhancing a Feminist Perspective” **A Peer-Reviewed Newspaper Journal About_Research Networks** (APRJA), Volume 9, Issue 1, 2020 (Aahrus University, Denmark) (p. 82-94) ISSN 2245-7755. Disponível

Paula Cobo-Guevara
Doutora em psicologia
clínica pelo Núcleo de
Estudos da Subjetividade,
PUC–SP. Mestre em
estética (CalArts) e
formada em clínica
psicanalítica (IPSI,
Barcelona e fórum
do campo Lacaniano
SP). Trabalha em
distintos contextos e
línguas, nos campos da
escuta clínica, trabalho
editorial e ativismo.

Sonhando um sonho de Julieta Kirkwood: quero ser os nossos nomes

*Soñando 1 sueño de Julieta Kirkwood:
quiero ser nuestros nombres*

Paula Cobo–Guevara (2023)

Resumo: Versão em português do texto *Soñando 1 sueño de Julieta Kirkwood: quiero ser nuestros nombres*, de Paula Cobo-Guevara, do artigo originalmente publicado *Lobo Suelto* em 7 de abril de 2023. O ensaio que faz aparecer algumas reflexões abertas em torno das anotações da feminista chilena Julieta Kirkwood, tratadas a partir de um sonho de 1982, encontrado no acervo da feminista. O texto abre algumas perguntas feministas e suas revoluções desde a perspectiva do inconsciente tomando a premissa indígena do sonho como cosmopolítica.

Palavras-chave: Desejo; Feminismo; Julieta Kirkwood; Psicanálise; Sonho.

Resumen: Traducción al portugués del texto “*Soñando 1 sueño de Julieta Kirkwood: quiero ser nuestros nombres*”, de Paula Cobo-Guevara, del artículo publicado originalmente en *Lobo Suelto* el 7 de abril de 2023. El ensayo revela algunas reflexiones abiertas sobre los apuntes de la feminista chilena Julieta Kirkwood, a partir de un sueño de 1982 encontrado en la colección de la feminista. El texto abre algunas preguntas feministas y sus revoluciones desde la perspectiva del inconsciente, tomando la premisa indígena del sueño como cosmopolítica.

Palabras-clave: Deseo; Feminismo; Julieta Kirkwood; Psicoanálisis; Sueño.

A sutileza da diferença se aprende na pré-linguagem, ou no tom da voz, ou em certas palavras-chaves, mas esse é um outro estudo...
Julieta Kirkwood, *Ser Política no Chile* (1985)

Uma estrela não existe como um corpo material, mas por cintilações; eis o efeito óptico de Julieta Kirkwood (1936–1985)¹. Como estrela a contemplamos no fazer da noite, como puta, trabalhando. Julieta é a nossa noite. Como uma estrela a nos acompanhar em lugar de, a nos guiar. O pensador indígena Ailton Krenak nos revela o evidente: nós é que estamos sendo observadas pelas estrelas.

Julieta conseguiu sonhar – sonhar visões. Um sonhar como a mais absoluta forma de resistência e criação, como se fosse um território existencial. Nesse sentido, Julieta é – acompanhando Krenak – *estrela e instituição*, ou bem uma *instituição que admite sonhadores*.

Tem algo de destino sem contorno, isto é, de não-destinado, no sonhar de Julieta – como um sonho indígena, mais *real do que o real*, que é não apenas um tratamento óptico, mas ético e, portanto, político. O exercício desse sonho seria – *justamente* – torná-lo mais *real do que o real*. Algo como curvar as condições ópticas do presente para se entregar à cegueira e produzir visões; como Julieta, que traz revelações ao mundo dxs vivxs. Ao contrário do suposto pensamento do Homem Branco, que se crê vivo, mas está morto, e se é que consegue dormir é apenas para sonhar com ele próprio – como nos transmite Hanna Limulja a respeito do povo Yanomami.

Sem cairmos em folclores banais: o Chile é um presente para a imaginação política. É o Chile das suas revoltas,

[1] Julieta Kirkwood foi uma socióloga, cientista política, teórica, professora e ativista feminista chilena, considerada uma das fundadoras e promotoras do movimento feminista do Chile, na década de 1980, sendo também reconhecida como precursora dos estudos de gênero no país.

TRADUÇÃO

Damian Kraus
Psicanalista e tradutor.
Psicólogo pela UNR/
Argentina, e pela
UFRJ. Mestre e
doutor em Psicologia
Clínica/Subjetividades
pela PUC-SP.

O texto original em
espanhola está disponível
em: <https://lobosuelto.com/sueno-de-julieta-kirkwood-quiero-ser-nuestros-nombres-paula-cobo-guevara/>

poesias e textos. É a sua poética gestual que vai exercitando tentativas de um saber-fazer entre pensamento e gesto, palavra e sonho, sonho e corpo. É da capacidade poética do que estamos falando: fazer corresponder imagens noturnas com palavras, gestos, ações. Assim como no pequeno sul do mundo, *nenhuma menos* nasce de um *slam* de poesia. Assim como a greve geral feminista existe num país onde não existe o direito à greve. Assim como também existe um texto constitucional que delirou povos, delirou raças, delirou seu futuro. E porque – também – se trata justamente de fazer delirar essas categorias. É nesse contexto que o nome de Julieta Kirkwood circula, é ouvido, falado, escrito junto com o pensamento feminista(s) sul-americano nos últimos anos.

Julieta é também um presente, e um presente que precisamos aceitar. Dizem por aí que, quando se presenteia “de verdade”, sempre se presenteia *aquilo* que não se tem, e não ter aquilo que se presenteia não necessariamente é uma falta, mas algo que está por vir, tanto para quem presenteia quanto para quem é presenteado. E este não é um presente qualquer, é um presente humilde, portanto, generoso – *dadivoso* – como diria Cristina Peri Rossi. Julieta nos dá algumas pistas das pequenas formações micropolíticas de um inconsciente, ou de um tipo de sistema de pensamento que se entrega aos valores e vontades do exercício do desejo contra–autoritário e contra–conservador; em tempos de escalada de processos neoconservadores, punitivos e sentimentos anticomunistas no mundo todo.

Julieta foi uma ativista e pensadora apaixonada, herdeira, ainda que até certo ponto, do projeto do socialismo histórico

(chileno), para se tornar algo assim como uma herege – *tardia* – dele. Não se cansou de pesquisar os porquês do caráter conservador desse projeto, a partir da perspectiva do seu *feminismo tardio*: o porquê das reações conservadoras das mulherxs dentro do projeto da Unidade Popular² (assunto que não poderemos aprofundar neste texto). O pensamento de Julieta foi ousado, porquanto convocou os movimentos feministas – em plena ditadura – para que tivessem como “sujeito político” a sua própria rebeldia e não a sua opressão. Por isso fui julgada, por dividir a esquerda da sua época.

Desse modo, o presente traz Julieta de volta, ou o presente pede urgentemente por Julieta. Não podemos esquecer que o neoliberalismo é e sempre será autoritário, e sempre manterá sua fidelidade com os valores conservadores. Por isso Julieta é aquela qualidade, aquele tom de rebeldia, de um *feminismo(s) como negação do autoritarismo*: uma negação que opera por afirmação de uma outra coisa. Como um vento que foge, e no qual ainda estamos imersas, junto com Julieta, justamente, porque é Julieta.

Julieta, assim como uma trabalhadora *qualquer* da noite, conseguiu produzir visões daquele desejo sem contornos demasiadamente definidos, enquanto estamos falando de um tipo de desejo que não se deixa afetar e nem seduzir por aquele do Homem Branco, que *insiste* em exercer, forçadamente, o regime das formas e dos contornos demasiadamente definidos. Estamos falando do regime de subjetivação dominante: aquela neurose que nos asfixia em suas formas, seus gestos e seus atos voluntários.

[2] A Unidade Popular (UP) foi uma coalizão partidária de esquerda chilena formada para a eleição presidencial de Salvador Allende, em 1970, ficando no poder até 1973, quando foi destituída pelo golpe militar, que também levou à morte o presidente Allende.

Minha bunda se regozija sentada numa cadeira de um belíssimo escritório do Archivo Nacional do Chile, o do acervo Julieta Kirkwood. Com umas luvas de látex azuis, com as minhas mãos –queria não ter luvas (posso dizer, ou serei recriminada?) –, toco nela delicadamente. Uma carícia. São caixas com notas, cartões, manuscritos, fotografias da infância, cartões de visita e cadernos; reunidos pelo olhar e pelas mãos de uma amiga (como detalha lindamente Cynthia Rimsky – no livro *Julieta Kirkwood: Preguntas que hicieron movimiento. Escritos Feministas, 1979–1985*). Dizem que os amigos são esses que te pensam e te olham bem. A simpatia não é apenas amizade, mas magia, e a magia é, por sua vez, visão e confiança. O bom olhar, e se deixar ver, deveria ter efeitos simpáticos, amorosos.

Tento tocar nela, o mais suavemente possível, como Julieta tocava a vida, quer dizer, as coisas vivas. Com uma delicadeza com a vida. Anne Dufourmantelle nos diz que a carícia é uma forma de doçura; como um movimento sem limite, porque se funde e confunde, e é justamente na fusão onde realmente podemos nos transformar profundamente. Entrega-se à metamorfose e à vontade do desejo do otrxs, assim como o povo Yanomami. Aquele que se sonha e sonha para além delx próprix.

Uma carícia é certamente um teletransporte amoroso, e seria relativamente fácil projetar toda a memória que convoca Julieta e seu tempo. Deixar-se afetar pelo passado cristalizado no passado, porém tentamos *suspender e devolver o novo ao novo e o velho ao velho*, como faz um analista qualquer: *deixa flutuando e sobrevoa*, como nos conta Dufourmantelle. Ou seja, por exemplo, adquirir o olhar, o ponto de vista de um passado, justamente, não transcendente – isto é, vivo. Julieta

chega a nós e para nós. Ela conseguia seduzir o futuro, mas não por uma “simples sedução histórica”, mas pela sedução da sua vitalidade. Uma histeria visceral, somática: real. Pois o Homem Branco nos faz acreditar que a histeria é uma representação cultural, machista, por dizer. Nós acreditamos que é uma afetação do corpo, nem mais, nem menos.

A partir de qual outro ponto de entrada poder-se-ia iniciar uma aventura amorosa, se não for com o suficiente amor? Para que alguma coisa aconteça, para que algo se passe *histericamente*, no sentido de se passar para uma outra coisa, para um outro mundo, para um outro tempo: o nosso. O tempo do *feminismo tardio*:

Nós, aqui, tão ao Sul, tão no Chile, temos ficado trabalhosamente tentando produzir algumas ideias a respeito. Como dizia um amigo, “estamos tentando inventar mediterrâneos que há anos já foram inventados, partilhados e que ficaram conhecidos”. Acontece – acabo de perceber – que esses esboços que eu venho tentando fazer, as feministas em outros países já fizeram. Ou seja, é coisa de pegar; mas também não é bem assim, porque todas essas coisas, como todas as revoluções, precisam sair das profundezas, das nossas próprias negações. [tradução minha] (KIRKWOOD, 2021, p. 98).

E estamos com Julieta, essa estranha a se tornar mais íntima, mais próxima. Assim, deixo-me seduzir pela obscenidade das suas anotações; para, ainda que não apenas – justamente, mas não adequadamente – dar corpo a essa literalidade, a essa textura “vergonhosa” dos escritos “sem sentido” de Julieta. Pois, se for para nos confundirmos, para nos perder no pensamento do outro, que esses pensamentos sejam suficientemente bons, para a gente poder se perder nos próprios.

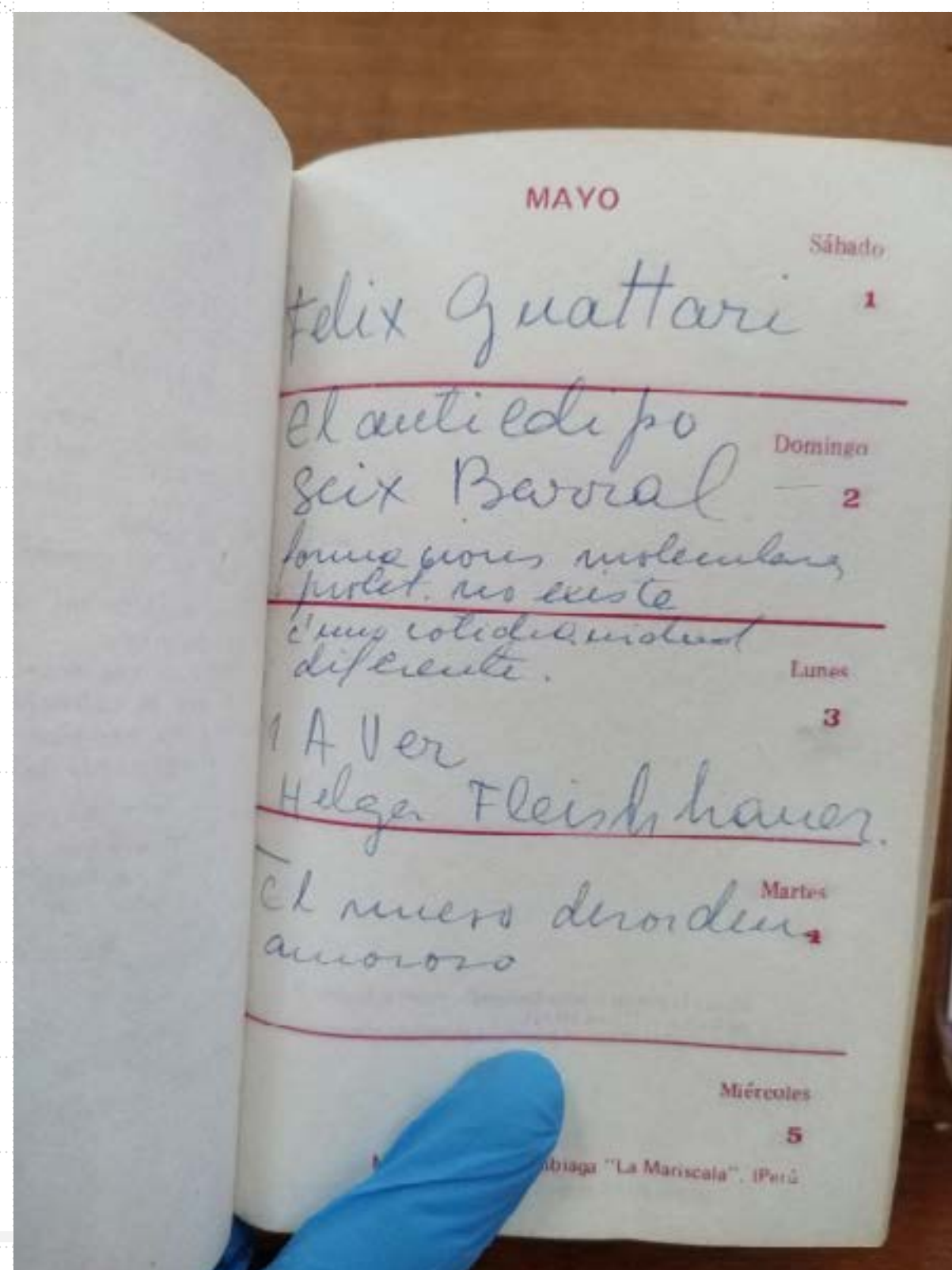


Figura 01. Foto de anotação de Julieta Kirkwood em Agenda Nosotras, 1982. Texto: Talvez amanhã eu vá morrer, mas hoje não. Fonte: Este registro é do Acervo de Julieta Kirkwood, doado por Vicky Quevedo ao Acervo de Mulheres e Gêneros do Arquivo Nacional do Chile.

Cria-se um efeito óptico, sensitivo. Contemplo-a com olhar oscilante, que vai brincando com os pontos de vista. Por exemplo, isso que parecia uma figura do fundo a se tornar nítida, de repente sobe para a superfície; e em seguida a nitidez de tal figura se dissolve no fundo – o mais próximo de um real. E suas notas (e objetos) instauram esse outro real; mais real do que o real – oscilante, como uma estrela.

Suas pequenas ideias – como ela escreveria – são testemunhos do seu pensamento não demasiadamente definido; eis onde nos compartilha seus sonhos e palavras. São aquelas anotações, não sujeitas às leis da interpretação, mas a estados atmosféricos do seu pensamento. Notas com autonomia própria, isto é, não são notas ilustrativas dos textos “sociológicos” de Julieta. Textos que não respondem à demanda do seu escritório como pesquisadora da Flacso³. Notas que nos chamam justamente para o não-acabado. Portanto, o nosso interesse não convoca uma noção de sujeito, mas ao contrário, convoca uma dessubjetivação de Julieta: seus traços, seus recortes – a sua rebeldia. Seu desejo sem objeto nem sujeito. Dado que uma rebeldia é sempre atmosférica, espacial, estelar, por isso imensa.

Afirmamos esses papéis, objetos e frases, à altura de uma superfície que é aquilo que – por prudência – se deve afirmar. A superfície daquilo que está por vir – um virtual. Como pequenas efetuações numa superfície, de papel, de texto, de história: daquele campo intensivo de forças do vivo e forças do morto. Anotações nas quais já não há dentro e nem tampouco fora. Onde apenas existe um *continuum*, um fio pelo qual o vivo se prende. É como se esses papezinhos tivessem vontade de nascer, junto com novas formas de sentir e, portanto, novas formas de exercer. Dizem por aí que o oposto da vida não é a morte, mas o nascimento.

[3] Faculdade Latino-Americana de Ciências Sociais (FLACSO), organização educacional internacional autônoma para a América Latina e o Caribe, dedicada à pesquisa, ao ensino e à divulgação das ciências sociais, criada por iniciativa da UNESCO, em 1957, durante a Conferência Latino-Americana de Ciências Sociais no Rio de Janeiro.

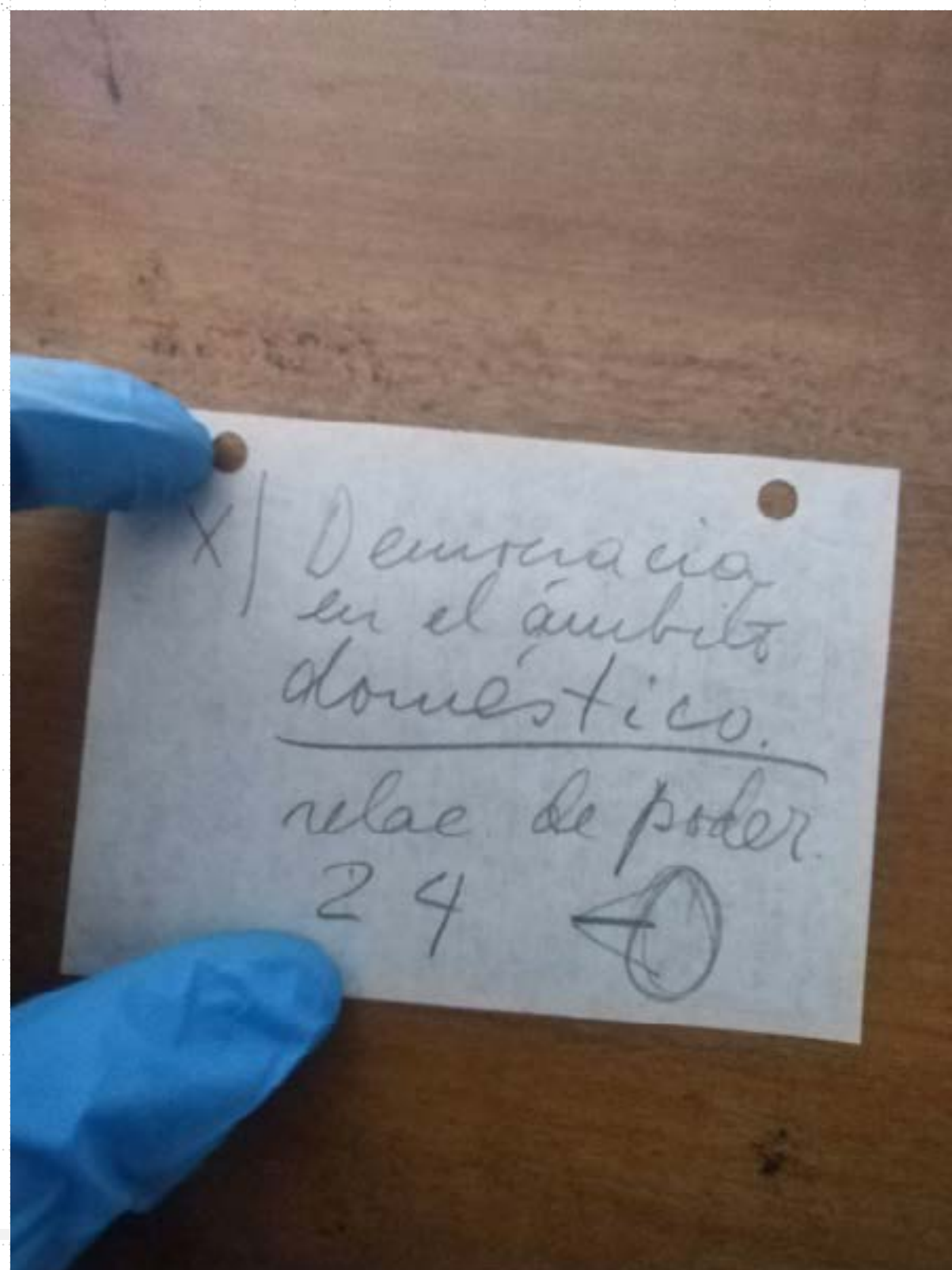


Figura 02. Foto de anotação de Julieta Kirkwood “*Democracia no âmbito doméstico*”, 1982. Fonte: Este registro é do Acervo de Julieta Kirkwood, doado por Vicky Quevedo ao Acervo de Mulheres e Gêneros do Arquivo Nacional do Chile.



Figura 03. Foto de anotação de Julieta Kirkwood. texto: “*Não compres mentiras. Não compre diários oficiais. As messageiras*”. Fonte: Este registro é do Acervo de Julieta Kirkwood, doado por Vicky Quevedo ao Acervo de Mulheres e Gêneros do Arquivo Nacional do Chile.

Algumas notas e um sonho

Como que ela ia criando a vida assim, espontaneamente, onde fosse, é um dos delineamentos, uma das ênfases que Julieta marca, com um delineador cor de rosa, sobre um livro de Violeta Parra. Assim, Violeta – eu imagino – exercia uma força muito estranha, portanto distinta, em Julieta. Como uma música de uma outra regionalidade; com uma força e uma exigência ética, de *ir criando vida, assim, espontaneamente*. Uma musicalidade companheira, que a autorizou a escrever a partir de um tipo de tom, um tipo de registro mais entregue ao coro do vivo. Como se fosse uma saída momentânea para uma paisagem devastada: desaparecimento forçado de corpos, rostos, ideias, sonhos, prazeres. Seus objetos transmitem uma serenidade mental, como uma pequena greve molecular em seu escritório.

Nesse livro se lê: “Antes (Violeta) já havia estado em Arauco (Wallmapu): Lá trabalhou bastante com uma cantora (mapuche), chamada María Painem Cotaro; ela lhe ensinou muito da música araucana, porém Violeta foi respeitosa com isso tudo e não a interpretou.... o mesmo que com a música pascoense: não a interpretou”. (*Gracias a la Vida*, Violeta Parra por Bernardo Subercaseaux, Patricia Stambuk e Jaime Londoño).

Tornar realidade as palavras e não fazer delas *palavras de ordem*, do mandato, da exigência daquele tempo, tempo de morte. Fugir da realidade é uma maneira de encontrar a vida, porém dizem que a fuga acarreta tudo aquilo do que se foge. Portanto, não se trata de uma simples fuga, mas antes de uma entrada.

É como se essa superfície das anotações passageiras permitisse se autorizar a escrever sem memória, mas do

vivo, o selvagem que acarreta toda a memória das memórias, inclusive a memória do esquecimento. E como grande pensadora do regime conservador e autoritário, torna-se uma conservadora, mas das forças da memória do vivo – que é uma das poucas coisas a respeito das quais deveríamos ser extremamente conservadoras.

E deixar de escrever como burocratas da política. É preciso fazer voar a política do político, para sermos realmente políticas. Cecilia Palmeiro nos lembra que *sem políticas do desejo não existe feminismo, existe uma outra coisa chamada burocracia*; e acrescenta: *primeiro sujetxs do desejo, depois sujetxs de direito*. Porque estamos falando de um tipo de desejo que não é aquele desejo do Homem Branco, ou o da bunda dele sentada numa cadeira de escritório. Kafka teria anunciado a nossa época: existe um Eros burocrático, que é um Eros fascista.

É talvez uma mão tomada por uma rebeldia estrangeira, que se rebela frente à mão armada da gênese do autoritarismo. É como se a sua mão ganhasse autonomia – como processo histórico (e histórico, diga-se em minúsculas) – onde começa a funcionar contra si, para sair de si; quer dizer: automodula uma leve variação rítmica a favor de outras gesticulações da mão imperativa da ordem. Mas não apenas isso, pois o recalque – sabemos – não é suficiente para instaurar um campo de desejo. A resposta histórica também não, mas certamente pode ser um bom começo. E é o que a mão de Julieta consegue. Ela é contra e ao mesmo tempo a favor de outras ideias. Porque não é tanto ir contra a lei, mas ir a favor da sua. Xs que acreditam no contrário, têm cabeça (e corpo?) de Homem Branco.

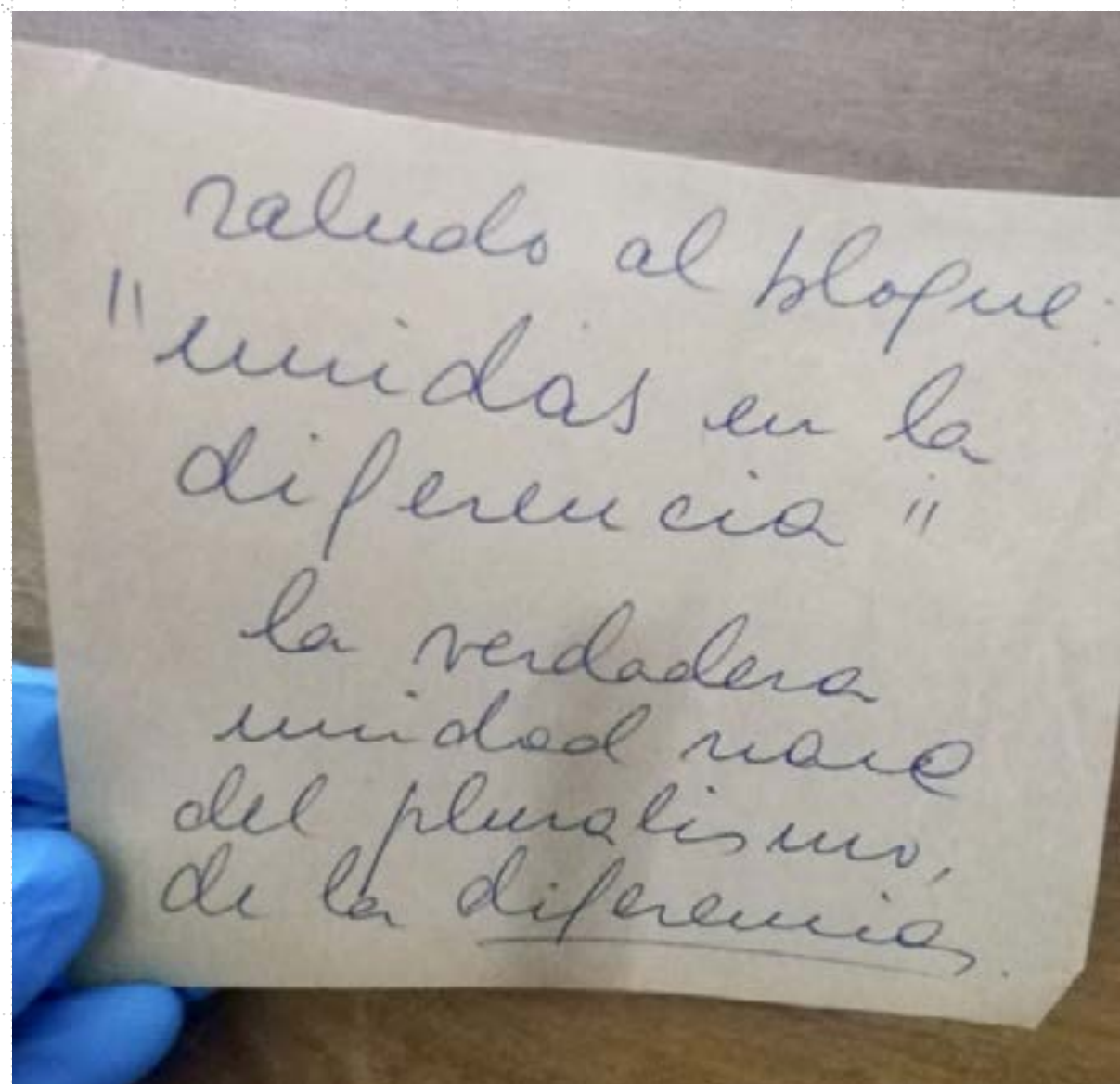


Figura 04. Foto de anotação de Julieta Kirkwood. Texto: *Saudações ao bloco “Unidas na diferença”: a verdadeira unidade nasce do pluralismo da diferença.* Fonte: Este registro é do Acervo de Julieta Kirkwood, doado por Vicky Quevedo ao Acervo de Mulheres e Gêneros do Arquivo Nacional do Chile.

Sonho com ser os nossos nomes

Ela vai escrevendo incessante e oscilantemente os *nossos nomes*: suas pesquisas percorrem aquelas histórias dos nomes. Deixa-se ser pesquisada por todos os nomes – de mulheres – na perspectiva do modo de existência daqueles nomes (do mesmo modo como

nos deixamos pesquisar por Julieta). De *mulheres pobres*, de *mulheres ricas*, de *mulheres rurais*, de *mulheres Mapuche*, de *mulheres organizadas*, de *mulheres companheiras*, ou da mulher pinochetista: Lucía Hiriart de Pinochet. Ela *insiste* naqueles *feminismos como negação do autoritarismo*, e algo disso tem a ver com a sua escrita incessante de nomes. No entanto, acima de tudo, o seu nome: Julieta Kirkwood.

Digo isso simplesmente de passagem, *passando*, já que existem mil formas de se passar pelos Nomes-do-Pai – uma delas é se passar pelo lado, disse Lacan alguma vez. Repito, passo *passando*, pois, como dissemos antes, vamos em contra e a favor, a favor de outras coisas. Julieta Kirkwood passa passando, ao intensificar a escrita do seu nome. Como um vitalismo do nome, uma espécie de autoerotismo, um autoafeto em que o nome próprio se torna tão próprio que se autoriza, não pede licença e passa se passando (e um nome sempre será impessoal na medida em que seja nosso, já que um nome nunca é).

REFERÊNCIAS

CASTILLO, Alejandra. **Julieta Kirkwood**. Políticas del nombre propio. Santiago de Chile: Palinodia, 2020.

COBO-GUEVARA, Paula. Soñando 1 sueño de Julieta Kirkwood: quiero ser nuestros nombres, **Lobo Suelto**. 7 abr. 2023. Disponível em: <https://lobosuelto.com/sueno-de-julieta-kirkwood-quiero-ser-nuestros-nombres-paula-cobo-guevara/> Acesso em: 23 maio de 2024.

KIRKWOOD, Julieta. Preguntas que hicieron movimiento. **Escritos Feministas**, 1979-1985. Concón: Banda Propia, 2021.

KIRKWOOD, Julieta. **Ser Política en Chile**. Las feministas y los partidos. Santiago de Chile: LOM, 2017.

KIRKWOOD, Julieta. **Escritos Feministas**: la vigencia del pensamiento de Julieta Kirkwood en el Chile actual. Santiago de Chile: Universitaria FLACSO, 2020.

*As imagens nesta versão são do Acervo de Julieta Kirkwood, doado por Vicky

TRADUÇÃO

Cecilia Cavalieri

é Artista-etc. Pós-doutoranda no Programa de Pós-Graduação em Filosofia da PUC-Rio [CNPq/PDJ] e no Department of Anthropology da University of California Davis [CNPq/MCTI]. Mestra em Arte e Cultura Contemporânea [PPGArtes/UERJ/Capes] e doutora em Linguagens Visuais [PPGAV/UFRJ/Capes] com passagem pelo SOPHIAPOL – lab. de recherche en sociologie, philosophie et anthropologie politiques da Université Paris-Nanterre [Capes/PDSE]. <https://orcid.org/0000-0001-8705-7576>.

Cristina Thorstenberg Ribas

Doutora pelo Goldsmiths College University of London (2017), bolsa CAPES de Doutorado Pleno no Exterior. Pós-doutoranda CAPES-PNPD (PPGAV/IA/UFRGS 2018-2023). Pós-doutoranda categoria Sênior (PPGAC/IACS/UFF - FAPERJ). Professora Adjunta de Artes Visuais da UFSM. Junto de Giseli Vasconcelos e Tatiana Wells desenvolve os Arquivos Táticos <<http://mediatatica.desarquivo.org/>><https://orcid.org/0000-0001-6856-1937>.

Peter Pál Pelbart

Húngaro naturalizado no Brasil. Possui graduação em Filosofia pela Sorbonne (Paris IV- 1983) e doutorado em Filosofia pela Universidade de São Paulo (1996). Professor titular da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, onde criou junto aos demais professores o Núcleo de Estudos da Subjetividade.<https://orcid.org/0000-0003-1880-0113>

Para pôr um fim no massacre do corpo

Pour en finir avec le massacre du corps

Félix Guattari (1973)

Resumo: Versão em português do ensaio *Pour en finir avec le massacre du corp* [Para pôr um fim no massacre do corpo] publicado originalmente de forma anônima por Félix Guattari, na revista francesa *Recherches* n.º 12, de 1973, edição dedicada a uma “grande enciclopédia das homossexualidades” intitulada *Três bilhões de perversos*, que teve suas cópias apreendidas e destruídas pelo governo francês, que moveu ações judiciais contra Guattari, então editor da publicação, acusando-o de "ultrajar a decência pública".

Palavras-chave: Coerção; Corpo; Desejo; Prazer; Ruptura.

Résumé: *Traduction portugaise de l'essai Pour en finir avec le massacre du corps, initialement publié anonymement par Félix Guattari dans la revue française Recherches n° 12 de 1973, un numéro consacré à une “grande encyclopédie des homosexualités” intitulée “Trois milliards de pervers”. Ce numéro fut saisi et tous les exemplaires détruits par le gouvernement français, qui intenta une action en justice contre Guattari, alors directeur de la publication, l'accusant “d’outrage aux bonnes mœurs”.*

Mots-clés: *Coercition; Corps; Désir; Plaisir; Rupture.*

Para

Quaisquer que sejam as pseudo-tolerâncias que ela propague, a ordem capitalista em todas as suas formas (família, escola, fábricas, exército, códigos, discursos...), continua a sujeitar toda a vida desejosa, sexual e afetiva, à ditadura de sua organização totalitária baseada na exploração, na propriedade, no poder masculino, no lucro, no desempenho...

Sem descanso, ela continua seu trabalho sujo de castração, esmagamento, tortura e gradeamento do corpo para inscrever suas leis em nossa carne, cravar seu aparelho de reprodução da escravidão no inconsciente.

Por meio de restrições, estases, lesões e neuroses, o estado capitalista impõe suas normas, estabelece seus modelos, imprime seus traços, distribui seus papéis, difunde seus programas... Por meio de todas as formas de acesso ao nosso organismo, ele mergulha suas raízes mortais no mais profundo de nossas vísceras, confisca nossos órgãos, desvia nossas funções vitais, mutila nossos prazeres, submete ao controle de sua administração paciente todas as produções “vívidas”. Isso faz de cada indivíduo um estropiado, mutilado de seu próprio corpo, distante e estranho a seus desejos.

pôr um fim

Com a ajuda de um grande terror social que é experimentado como culpa individual, as forças de ocupação capitalista, com seu sistema de agressão, incitação e chantagem cada vez mais refinado, lutam para reprimir, excluir e neutralizar todas as práticas desejáveis que não têm o efeito de reproduzir as formas de dominação.

Assim, o reino milenar do gozo infeliz, do sacrifício, da resignação, do masoquismo instituído e da morte é prolongado

Imagens:

Cristina Ribas

As imagens presentes nesta tradução são uma proposição de Cristina T. Ribas e Cecilia Cavalieri. As imagens foram alteradas em software digital (Adobe Photoshop) e se assemelham aos efeitos de uma Câmara de Nuvem (<https://youtu.be/e3fi6uyyrEs?si=5dOPpPfzIVv3FjJE>) desenvolvida por C.T.R. Wilson no começo do século XX, e citada em um texto de Félix Guattari. As imagens foram selecionadas a partir de um repertório do ativismo feminista, de performance feminista e de práticas artísticas dos últimos 10 anos no contexto do Brasil e da América Latina, alguns eventos, criações ou mobilizações nos quais Cristina e Cecilia participam ou participaram. O artigo na versão original publicado na Semiotext(e) apresentava outras imagens.



Figura 01. Alteração digital de imagem de performance da artista Fabiana Faleiros. Fonte: Site do Prêmio Pipa, disponível em: <https://www.premiopipa.com/pag/fabiana-faleiros/>

indefinidamente: o reino da castração que produz o "sujeito" culpado, neurótico, trabalhador, submisso e explorável.

Este velho mundo, que fede a cadáver por todas as partes, nos horroriza, e decidimos levar a luta revolucionária contra a opressão capitalista onde ela está mais profundamente enraizada: no vivo de nossos CORPOS.

no

É o espaço deste corpo com tudo o que ele produz de desejos que nós queremos libertar do controle "estrangeiro". É "por aí" que queremos "trabalhar" para a libertação do espaço social. Não há fronteira entre os dois. EU me oprimo porque EU é um produto de um sistema de opressão estendido a todas as formas de experiência.



Figura 02. Alteração digital de imagem da performance *Dildos no Louvre*, de Sue Nhamandu e Paula Alves, Museu do Louvre, Paris, França, 2019, a partir do registro no Jornal *O Dia*, disponível em: <https://odia.ig.com.br/arte/2019/07/5788536-dildos-no-louvre.html>

A "consciência revolucionária" é uma mistificação desde que não passe pelo "corpo revolucionário", o corpo que produz sua própria libertação.

São as mulheres, em rebelião contra o poder masculino - implantado há séculos em seus próprios corpos -, os homossexuais em luta contra a normatividade terrorista, os "jovens" em revolta contra a autoridade patológica dos adultos, que começaram coletivamente a abrir espaço no corpo para a subversão, e o espaço de subversão às exigências "imediatas" do corpo.

São elas e são eles e são elus que começaram a questionar o modo de produção dos desejos, as relações entre gozo e poder, corpo e sujeito, na forma como funcionam em todas as esferas da sociedade capitalista, inclusive em grupos de militantes.

massacre

São elas, são eles, são elus que quebraram definitivamente a velha separação entre "política" e realidade vivida, para o máximo benefício tanto dos gerentes da sociedade burguesa quanto daqueles que afirmam representar as massas e falar em seu nome.

São elas, são eles, são elus que abriram caminhos para um grande levante de vida contra as autoridades da morte que estão constantemente se insinuando em nosso organismo para subjugar, cada vez mais sutilmente, a produção de nossas energias, de nossos desejos, de nossa realidade, aos imperativos da ordem estabelecida.

Uma nova linha de ruptura é assim traçada, uma nova linha de confronto mais radical e mais definitiva, a partir da qual as forças revolucionárias são "necessariamente" redistribuídas.



Figura 03. Alteração digital de imagem. Participação do Coletivo Santa Mãe na manifestação do dia 8 de Março 2018, Rio de Janeiro.
Fonte: grupo do coletivo no Facebook (internet).



Figura 04. Alteração digital de fotografia de Marielle Franco e Talíria Petrone, naquele momento Marielle era vereadora da cidade do Rio de Janeiro e Talíria era vereadora da cidade de Niterói, ambas no RJ. 2017. Fonte: internet.

do corpo

Não podemos mais tolerar que roubem nossa boca, nosso ânus, nosso sexo, nossos nervos, nossos intestinos, nossas artérias... para que deles façam as peças e engrenagens da mecânica hedionda da produção do capital, da exploração, da família... Não podemos mais tolerar que nossas mucosas, nossa pele, todas as nossas superfícies sensíveis sejam transformadas em territórios ocupados, controlados, regulados, fiscalizados e interditados. Não podemos mais aceitar que nosso sistema nervoso sirva de receptor e transmissor [relé] do sistema de exploração capitalista, estatal e patriarcal, nem que nosso cérebro funcione como uma máquina de tortura programada pelo poder vigente.

Não podemos mais sofrer por deixar ir, nem reter nossas trepadas, nossas merdas, nossa saliva, nossas energias de acordo com as prescrições da lei e suas pequenas transgressões

controladas: queremos explodir o corpo frígido, preso e mortificado que o capitalismo está constantemente tentando construir com os escombros do nosso corpo vivo.

Este desejo de libertação fundamental, que nos permite adentrar em uma prática revolucionária, nos convida a deixar os limites de nossa “pessoa”, nos convida a derrubar o “sujeito” dentro de nós, a deixar o sedentarismo, o “estado civil”, a atravessar os espaços do corpo sem fronteiras, e a viver na mobilidade do desejo além da sexualidade, além da normatividade, de seus territórios, de seus repertórios.

É neste sentido que alguns de nós experimentamos a necessidade vital de nos libertarmos “em conjunto” da influência que as forças de esmagamento e captura do desejo exerceram e ainda exercem sobre cada um de nós em “particular”.



Figura 05. Alteração digital de imagem sobre fotografia de Anna Ortega, na ocasião do Festival pela vida das mulheres, meninas e pessoas que podem gestar, organizado pela Frente pela legalização do aborto-RS, no dia 28 de Setembro de 2022, na Casa de Cultura Mário Quintana, Porto Alegre. Fonte: Frepla/Anna Ortega.

Temos a intenção de nos aproximar, explorar e viver coletivamente tudo aquilo que experimentamos no caminho da vida pessoal e íntima. Queremos derrubar o muro de concreto que separa, no interesse da organização social dominante, o ser do aparecer, o dito do não-dito, o privado do social.

Começamos a descobrir juntos toda a mecânica de nossas atrações, nossas repulsões, nossas resistências, nossos orgasmos, para trazer ao conhecimento comum o universo de nossas representações, nossas fantasias, nossas obsessões, nossas fobias. "O inconfessável" tornou-se, para nós, matéria de reflexão, de propagação e de explosões políticas, no sentido de que a política manifesta no campo social as irreduzíveis aspirações dos "vivos".

Decidimos quebrar o segredo insuportável que o poder impõe sobre tudo que toca o funcionamento real das práticas sensuais, sexuais e afetivas, da mesma forma que sobrepõe tal segredo ao funcionamento real de todas as práticas sociais que produzem ou reproduzem formas de opressão.

Destruir a sexualidade

Ao explorarmos em conjunto nossas histórias individuais, pudemos avaliar até que ponto toda nossa vida desejada foi dominada pelas leis fundamentais da sociedade estatal, burguesa e capitalista de tradição judaico-cristã e, de fato, subordinada a suas regras de eficiência, mais-valia e reprodução. Ao confrontar nossas "experiências" singulares, por mais "livres" que nos parecessem, percebemos que ainda estávamos em conformidade com os estereótipos da sexualidade oficial, que regula todas as formas de experiência vivida e estende sua administração de leitos matrimoniais a quartos de puteiros, passando por banheiros

públicos, pistas de dança, fábricas, confessionários, sex shops, prisões, escolas, ônibus, casas de suíngue, etc... etc....

Não se trata de organizarmos esta sexualidade oficial, esta sexualidade como tal, da mesma forma que organizamos suas condições de aprisionamento. Mas trata-se sobretudo de destruí-la, de apagá-la, pois ela não é senão uma máquina de castrar e recastrar indefinidamente, uma máquina para reproduzir em todos os seres, a todo tempo e em todos os lugares, as bases da ordem escravocrata. A "sexualidade" é uma monstruosidade, tanto em suas formas restritivas ou nas ditas "permissivas", e é claro que o processo de "liberalização" dos costumes e de "erotização" promocional da realidade social organizada e controlada pelos gerentes do capitalismo "avançado" não têm outro objetivo senão o de tornar mais eficaz a função reprodutiva da libido oficial. Longe de reduzir a miséria sexual, estes tráfegos só prolongam o campo das frustrações e da "falta", o que permite transformar o desejo em uma necessidade compulsiva de consumo, assegurando ao mesmo tempo a "produção da demanda", motor da expressão capitalista. Desde a "imaculada concepção" até a prostituta publicitária, do dever conjugal até a promiscuidade voluntarista das surubas burguesas, não há quebra. É a mesma censura que está em ação. É o mesmo massacre do corpo desejante que se perpetua. Simples mudança de estratégia.

O que queremos, o que desejamos, é arrebentar a tela da sexualidade e de suas representações para conhecer a realidade de nosso corpo, de nosso corpo vivo.

Eliminar o adestramento

Queremos libertar este corpo vivo, desenquadrá-lo, desbloqueá-lo, descongestioná-lo, para que todas as energias, todos os desejos e

todas as intensidades esmagadas pelo sistema social de registro e adestramento possam ser liberadas.

Queremos recuperar o pleno exercício de cada uma de nossas funções vitais com todo o seu potencial de prazer.

Queremos recuperar as faculdades que são verdadeiramente elementares, como o prazer de respirar, literalmente sufocado pelas forças de opressão e de poluição; o prazer de comer e de digerir, perturbado pelo ritmo de desempenho e pelos alimentos sujos produzidos e preparados de acordo com os critérios de rentabilidade mercadológica; o prazer de cagar e o gozo do cu, sistematicamente massacrados pelo adestramento intrusivo dos esfíncteres pelos quais a autoridade capitalista inscreve na carne mesma seus princípios fundamentais (relações de exploração, neurose de acumulação, mística da propriedade, da higiene, etc.); o prazer de se masturbar alegremente sem vergonha e



Figura 06. Alteração digital de imagem sobre frame de vídeo de palestra-performance de Maria Galindo, intitulada *Knowledge as Collective Experience: Maria Galindo*, 2015. Fonte: Creative Time Summit 2015, disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=AoOJfVwRSIo>

sem angústia, nem por falta nem por compensação, mas pelo prazer mesmo de se masturbar; o prazer de vibrar, de murmurar, de falar, de andar, de se mover, de se expressar, de delirar, de cantar, de brincar com o corpo de todas as maneiras possíveis. Queremos recuperar o prazer de produzir prazer, de criar, prazer impiedosamente diminuído pelos aparatos escolares incumbidos de produzir trabalhadores-consumidores obedientes.

Libertar as energias

Queremos abrir nosso corpo ao corpo de outrem, deixar passar as vibrações, as energias circularem e os desejos se combinarem para que cada um e todos possam dar fluxo livre a todas as suas fantasias e todos os seus êxtases, para que finalmente possamos viver sem culpa, sem inibição, todas as práticas voluptuosas individuais, duplas ou plurais que precisamos desesperadamente viver, para que nossa realidade diária não seja esta lenta agonia que a civilização capitalista e burocrática impõe como modelo de existência aos que ela alista. Queremos remover de nosso ser o tumor maligno da culpa, a raiz milenar de todas as opressões.

Conhecemos, é claro, os obstáculos formidáveis que teremos de superar para garantir que nossas aspirações não sejam apenas o sonho de uma pequena minoria de rebeldes. Sabemos em particular que a libertação do corpo, das relações sensuais, sexuais, afetivas e extáticas, está inextricavelmente ligada à libertação da mulher e ao desaparecimento de todas as categorias sexuais. A revolução do desejo passa pela destruição do poder masculino e de todos os modelos de acoplamento e de relações que ele impõe, assim como passa pela destruição de todas as formas de opressão e normatividade.

Queremos acabar com as funções e identidades distribuídas pelo Falo.



Figura 07. Alteração digital de imagem de um tambor de bloco de carnaval na ocasião da saída do Bloco Não mexe comigo que eu não ando só, em Porto Alegre, RS, Novembro de 2023. Fonte: Fotografia de autoria de Edi e Bloco Não mexe comigo que eu não ando só.

Queremos o fim de todas as formas de atribuição a uma residência sexual. Queremos que haja entre nós não mais homens e mulheres, homossexuais e heterossexuais, ativos e passivos, velhos e jovens, senhores e escravos, mas pessoas transexuais, autônomas, móveis e múltiplas; seres com diferenças variáveis, capazes de trocar com seus desejos, seus prazeres, seus êxtases e sua ternura, sem ter que operar algum sistema de mais-valia, algum sistema de poder, a não ser sob a forma de um jogo.

Partindo do corpo, do corpo revolucionário como um espaço produtor de intensidades “subversivas”, o corpo como um lugar onde todas as crueldades da opressão são exercidas em última instância, ligando a prática “política” à realidade deste corpo e de seu funcionamento, buscando coletivamente todas as formas de sua libertação, já produzimos uma nova realidade social na qual o máximo de êxtase é combinado com o máximo de consciência. Esta é a única maneira que pode nos dar os meios para lutar diretamente contra a influência do Estado capitalista onde ela é exercida mais diretamente. Este é o único passo que pode nos tornar realmente FORTES contra um sistema de dominação que nunca deixa de desenvolver seu poder, de “debilitar” e “enfraquecer” cada indivíduo a fim de forçá-lo a subscrever seus axiomas. Para inscrevê-lo na ordem dos cães.

Ação e Invasão

Action and Invasion

Resumo: O ensaio visual “Ação e Invasão” apresenta uma série de registros fotográficos interferidos por diagramas originados dos processos em Geoperformance, uma prática artística desenvolvida entre 2016 e 2019 em Porto Alegre, que tem como ponto de partida a ruptura com o plano simbólico, questão suscitada historicamente pela arte da performance.

Palavras-chave: Ensaio visual; Arte da performance; Geoperformance; Invasão.

Abstract: *The visual essay "Action and Invasion" presents a series of photographic records which have been interfered with by diagrams originating from processes in Geoperformance, an artistic practice developed between 2016 and 2019 in Porto Alegre, which has as its starting point the rupture with the symbolic plane, a question historically raised by the art of performance.*

Keywords: *Visual essay; Performance art; Geoperformance; Invasion.*

O ensaio visual *Ação e Invasão* reúne um conjunto de registros fotográficos alterados por diagramas, oriundos dos processos em *Geoperformance*. A geoperformance é uma prática artística criada entre os anos de 2016 e 2019, na cidade de Porto Alegre, que tem como base a arte da performance para produzir instâncias disruptivas, situações extra cotidianas, para além de uma crono temporalização, as quais podem nos levar “para regiões que o tempo e o espaço não regem”, citando Félix Guattari, ao comentar sobre a obra de Marcel Duchamp (Guattari, 2006, p. 129).

As práticas de geoperformance, como o prefixo *geo* pode nos sugerir, tem a sua versão específica de Terra, a qual está próxima da concepção de terra como entidade indiferente a nós humanos, de Isabelle Stengers (Stengers, 2015). Ou seja, ao invés da incessante atribuição de correlação harmoniosa entre subjetividade e exterioridade, o desprendimento terreno oferece uma zona de possibilidades a ser explorada pela via estética e política. A geoperformance, pode também projetar uma atitude cartográfica sobre a cidade, ou seja, sobre o complexo urbano, de modo a explorar através do corpo, espaços vistos como improdutivos pela arte convencional, ao buscar por espaços arruinados, povoados por escombros, ou, onde a sociabilidade entre humanos é marcada apenas pelo valor de troca. A *invasão*, como um gesto performático intrínseco a tais práticas, pode reposicionar a experiência sensível dos e das participantes com o espaço da metrópole.

Como ponto de partida, a geoperformance sugere que os planos de indiferenciação ocasionados durante os encontros através de suas práticas, assemelham-se com a quebra da dimensão simbólica que a arte da performance tem como contribuição ao mundo sensível, historicamente. A performance, quando orientada a produzir desfuncionalização entre sujeito e objeto, elabora uma especulação estética: a ação fora

da correlação pode desencadear, ao invés de espelhos humanos, fenomenicamente posicionados em suas caixas perceptivas, um *estranhamento despersonalizante* frente a situações, objetos e espaços físicos que não podemos nomear aprioristicamente. Para que? Para levar a um extremo a extração de dimensões de intensidades (Guattari, 2006, p. 114). Nesse sentido, a arte torna-se uma questão artificial, sintética, e menos interessada nos dados representados pela linguagem, podendo então, criar um novo estado de coisas, uma mudança de perspectiva que considere o que não é humano, portanto, não pertencente à subjetividade.

As práticas em geoperformance, levam em consideração também, processos de criação que tensionam a reiteração da autoria, buscando reforçar o *acaso* e o empilhamento aleatório de materiais, sons, superfícies palpáveis, enfatizando então uma desvinculação da ideia de personalidade atrelada ao ato criador. Por conseguinte, uma atmosfera de colaboração e estranhamento sensorial, auditivo e relacional entre participantes permeiam as ações. Nesse momento, a projeção de um gosto pessoal impresso nos gestos criativos, pode desfazer-se, gerando uma *afecção* coletiva estrangeira ao que antes compunha os afetos de cada performer.

O ensaio visual Ação e Invasão registra um momento nos encontros de geoperformance em que os e as participantes transportam esta carga de estranheza adquirida nos dias anteriores durante as práticas de criação, para um território da cidade, geralmente inóspito ao cotidiano. Esse momento, portanto, sugere uma ação de invasão, ocupação indevida de um território fora do comum. Terrenos abandonados, casas abandonadas, mas também lugares habitados, como estacionamentos para carros, farmácias e supermercados. A prática da invasão busca tentar articular o corpo como algo imediatamente abstrato e concreto, atento assim, aos processos incorpóreos (Massumi, 1995, p. 92), construindo uma correlação mais perigosa que a habitual, partindo, não da emoção

ou da subjetividade, mas da diagramação de um possível *inumano* nos espaços que ocupa, ao suspender temporariamente o tempo e a narrativa pré figurada daqueles territórios.

Desse modo, nas imagens selecionadas para a interferência, os diagramas visuais traçados, especulam dimensões imperceptíveis, traçando sobre a imagem, uma nova configuração espaço-temporal.

REFERÊNCIAS

MASSUMI, Brian. *The autonomy of affect*. Cultural Critique, N°. 31, The Politics of Systems and Environments, Part II. Autumn, Canadá, 1995.

GUATTARI, Félix. *Caosmose: um novo paradigma estético*. São Paulo: Ed 34, 2006.

STENGERS, Isabelle. *No tempo das catástrofes: resistir à barbárie que se aproxima*. São Paulo: Ed Cosac Naify, 2015.







031

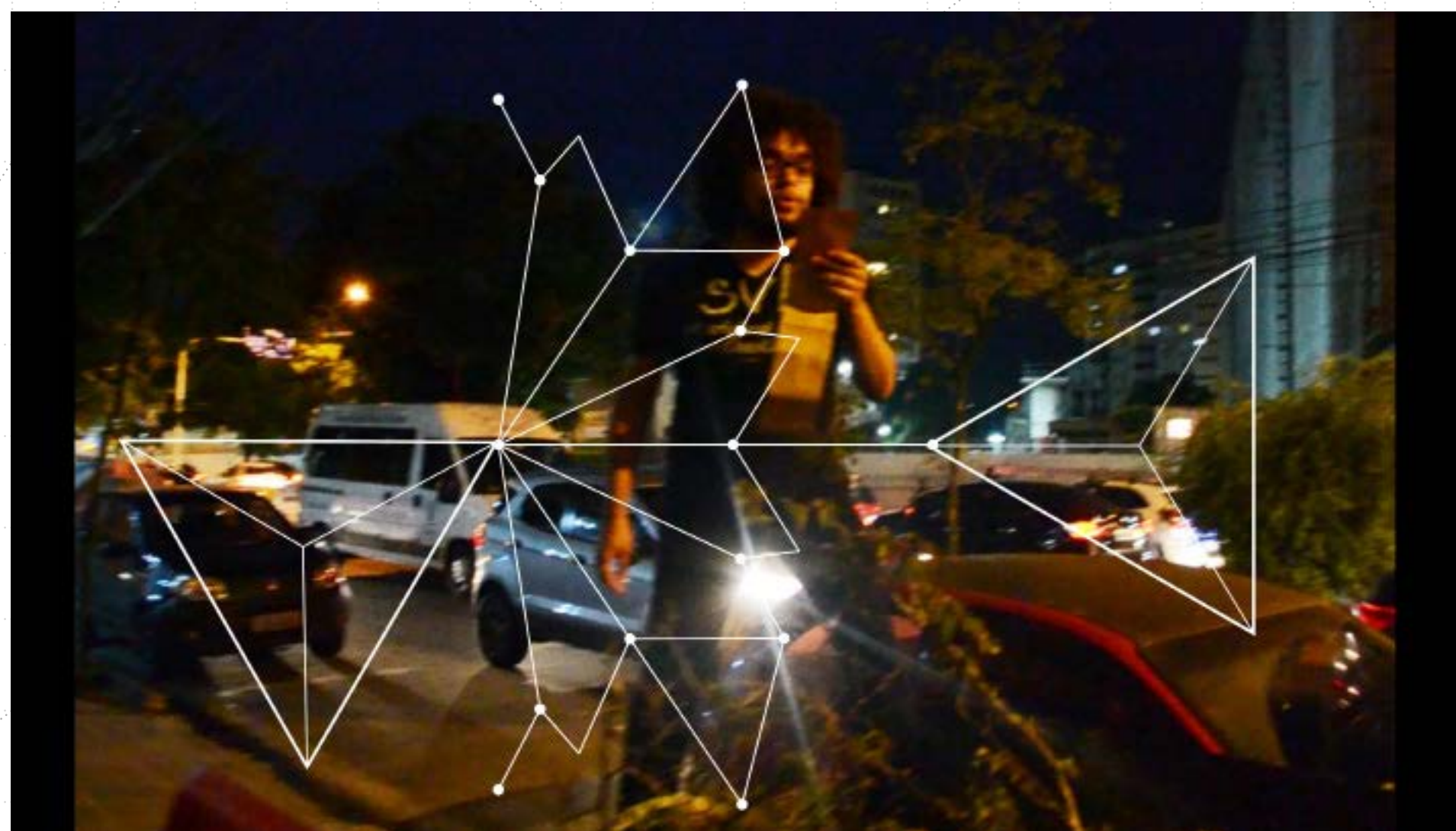
PARALELO31

ISSN: 2358-2529

edição 22 jun de 2024

Ali do Espírito Santo Oliveira

Ensaio visual recebido em **31 mar. 2024** e aprovado em **12 maio 2024**



031

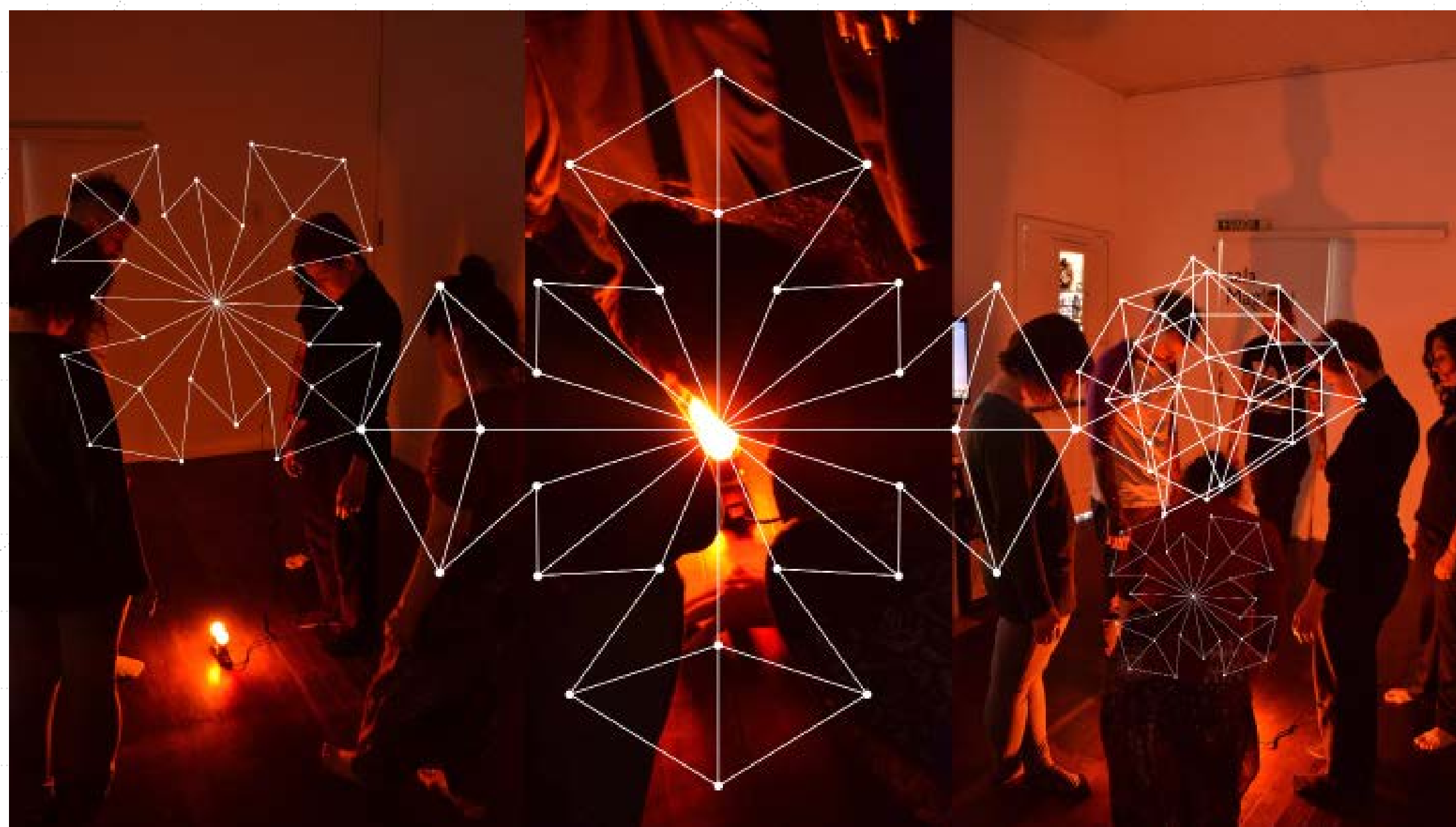
PARALELO31

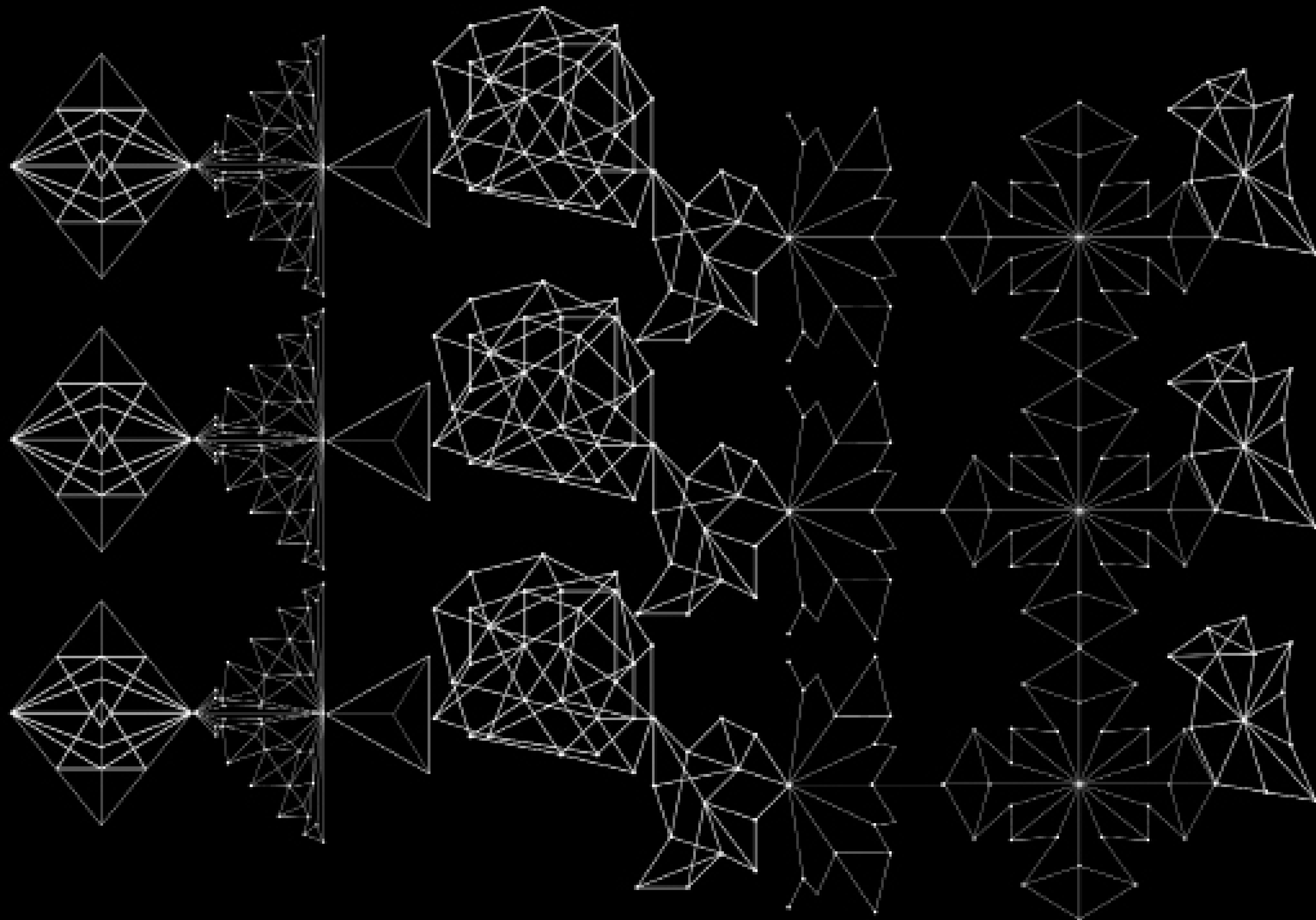
ISSN: 2358-2529

edição 22 jun de 2024

Ali do Espírito Santo Oliveira

Ensaio visual recebido em 31 mar. 2024 e aprovado em 12 maio 2024





Ali do Espírito Santo Oliveira

É artista, professor e pesquisador, licenciado em Artes Visuais (UFRGS) e mestrando em Poéticas Visuais (PPGAV/UFRGS) na Linha de Pesquisa Desdobramentos da imagem. É mestre em Psicologia Social (PPGPSI/UFRGS) na Linha de Pesquisa Redes Sociotécnicas, Cognição e Comunicação (2022) e pesquisador vinculado ao grupo de pesquisa ARCOE (Arte, Corpo, EnSigno) Cnpq-UFRGS, e ao NUCOGS (Núcleo de Ecologias e Políticas Cognitivas) Cnpq-UFRGS. Pesquisador na interseção entre Artes Visuais, Performance-art, Geoperformance, Tecnologias, Educação, Cultura e Política. No mestrado em Psicologia Social teve como foco de pesquisa a construção da agência sistêmica, cibernética e políticas de planificação econômica em escalas universais: xenofeminismo, aceleracionismos, neo-racionalismo e designs multimodais. Coordenou o grupo de extensão acadêmica Realismos Tentaculares, vinculado ao PPGPSI/UFRGS. Colabora para a revista virtual de arte contemporânea HIPOCAMPO (SP-Campinas, ISSN 2595-3273). Em Porto Alegre, realizou três exposições individuais entre 2016 e 2019 e vem participando nos últimos anos de coletivas. Desde 2016, faz parte do projeto de curadoria coletiva Casa Peirô, que em seus anos iniciais manteve uma sede física em Porto Alegre. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-3829-9023>, circo_mutante@yahoo.com.br

Narrativas de ausência em objetos vivos

Narrativas de ausencia en objetos vivos

Resumo: Neste ensaio visual, os materiais escolhidos protagonizam a enunciação. A urgência de sua construção aparece diante do folhear de fotografias, cartas, documentos e pertences compartilhados entre quem morreu e quem ainda vive, deparando-se com o envelhecer. Retoma-se o emaranhamento entre passado e presente através do digital e analógico, propondo-se uma ruptura entre-tempos, tal qual a memória e o tecer da própria vida.

Palavras-chave: Ensaio visual; Ausência; Objetos.

Resumen: *En este ensayo visual, los materiales elegidos son los protagonistas. La urgencia de su construcción salta a la vista al hojear fotografías, cartas, documentos y pertenencias compartidas entre los que han muerto y los que siguen vivos, asumiendo el hecho de envejecer. El enredo entre pasado y presente se reanuda a través de lo digital y lo analógico, proponiendo una ruptura entre tiempos, como la memoria y el tejido de la vida misma.*

Palabras clave: *Ensayo visual; Ausencia; Objetos.*

Um gesto dispara essa criação: o de separar os pertences de quem se ama após sua morte e definir seu destino, seus novos usos, ou então a condenação mais definitiva e radical, o descarte. Dispor-se a tal ação não deixa ileso o sujeito ativo: espanta-o em relação ao próprio fim. Envolve-o numa trama de cheiros embrenhados nas peças dobradas no guarda-roupas, antes compartilhado entre-dois. Além da memória de um passado que se despede forçadamente e sem negociação, a confrontação acontece através dos objetos deixados e sua inevitável materialidade que algo enuncia sobre a história de uma vida. Neste ensaio visual, os materiais escolhidos protagonizam a enunciação. A bacia de cobre utilizada para lavar roupas; o crochê; a renda; as flores e a água representando o plantio e a colheita; a costura - atividades que ocuparam as mãos de quem agora as destina a visitar objetos daquele com quem compartilhou décadas: todas texturas que deram função às mãos e à vida de alguém e que agora se colocam a construir um cenário narrativo. A urgência de sua construção aparece diante do folhear de fotografias, cartas, documentos e pertences compartilhados entre quem morreu e quem ainda vive, deparando-se com o envelhecer. Retoma-se o emaranhamento entre passado e presente através do digital e analógico, propondo-se uma ruptura entre-tempos, tal qual a memória e o tecer da própria vida.

Ao romper ao meio o cenário que forjava sua presença entre fotografias e móveis antigos com a literalidade de seu corpo velho, tornou-se protagonista da narrativa tramada antes em objetos silenciosos. Os avivou. Ao sentar-se, refazendo o ângulo de quando seu rosto tinha quarenta anos a menos, em frente ao mesmo espelho, ajeitou as flores em outra posição, como se dissesse que as versões se alteram conforme quem conta, naquele gesto sutil encerrado em quatro tempos.





Gabriela Walter Gonçalves

É mestranda em Psicologia Social e Institucional pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Formada em Psicologia pela Universidade Estadual do Centro-Oeste (UNICENTRO). Recentemente, tem descoberto as intersecções entre Psicologia e Arte e experimentado a produção de conhecimento através da produção fotográfica, intervenções em imagens, colagens, entre outras técnicas. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-9964-7757>, gabrielawalter30@gmail.com.

dos 7 atos-encantos

de los 7 actos-encantamientos

Resumo: Ensaio visual realizado em diálogo com *Borderlands* (1987), de Gloria Anzaldúa, e de *Encantamento sobre política de vida* (2020), de Luiz Antonio Simas e Luiz Rufino.

Palavras-chave: Ensaio visual; Bordado; Decolonialidade; Encantamento.

Resumen: *Ensayo visual en diálogo con Borderlands* (1987), de Gloria Anzaldúa, y *Encantamento sobre política de vida* (2020), de Luiz Antonio Simas y Luiz Rufino.

Palabras clave: *Ensayo visual; Bordado; Decolonialidad; Encantamiento.*

Escrevo junto com e a partir de. escrevo também junto com gloria. gloria, sentindo, defende a organicidade da imagem (da imaginação e do sonho) alcançada pela entrada em um estado de conexão com o inconsciente anterior, ancestral e, portanto, político. para gloria, a dicotomia conservadora do pensamento branco como racional e desperto e do pensamento dos indígenas mexicanos como mágico, selvagem, faz de conta, ficando a objetividade como lei, é a raiz de toda violência (Anzaldúa, 1987, p. 48).

gloria escreve com ênfase sobre os atravessamentos violentos e disruptivos da colonização. a ênfase de gloria é acentuada em muitos dos seus escritos, porque escrevendo gloria também descoloniza os ideais de uma escrita objetiva e preciosista. a ênfase de gloria é a busca de um retornar ao sentido cósmico e amplo. dourada escrita obscura.

escrevo junto com e a partir de. escrevo também junto com luiz e luiz. luizes escrevem sobre encantamento. escrevem sobre o encantamento ser uma habilidade de atravessar os inúmeros ciclos do tempo, evocando virtuosos de batalha e de cura, primando por políticas e educação de base, inscrevendo o cotidiano enquanto rito poético. escrevem luizes sobre a consciência de encantamento: um integrar entre o que se vê e o que não se vê, uma conexão entre os espaços-tempos diversos.(Simas, 2020, p. 7-9).

o encante é, portanto, um confrontar às mentalidades ocidentalizadas. o encante é uma escrita cósmica, portanto dança.

Referências
ANZALDÚA, Gloria. **Borderlands**. La frontera. Editora. Capitán Swing, España, 1987. pp. 48.
SIMAS, Luiz Antonio; RUFINO, Luiz. **Encantamento sobre política de vida**. Rio de Janeiro: Mórula, 2020. pp. 7-9.









Christine Gryscek

Christine Gryscek (São Paulo, 1989). Escreveu *animal com dois corações* (Ed. Patuá, 2023), *quantas festas* (Selo Hecatombe, 2021) e *recomece, agora sem cigarro* (Ed. Urutau, 2019). Dançou (2023-2024) no Grupo Experimental de Dança de Porto Alegre. Dissertou narrando experiências políticas íntimas: arte, criação e crítica de mulheres (PPGPsí UFRGS, 2021), e função de tela (PPGL - PUCRS, 2022). Doutoranda (PPGPsí UFRGS), pesquisa Surrealismo e feminismo contra-colonial; e escreve e cria com o *Epistemologias Afetivas Feministas* (PUCRS). Psicóloga (PUCRS) e esquizoanalista (UFRGS). <https://orcid.org/0000-0001-7712-7542>.

Referências

Lactation, a plantation mamífera

Lactation, a mammalian plantation

Resumo: Entre o ensaio visual e a autoetnografia, este é um paper de baixos estudos, no melhor sentido em que ele aponta: para o chão. Um chão que é terra, secreção, leite, bicho, neném, rodapé, matéria viva. Enquanto artista-teórica forçada a pensar-com – e a partir do – leite vazado no encontro com minha cria, percebi que um conceito determinava a vida leitosa ao meu redor: a Lactation. A partir daí, um vídeo de 3 minutos e 33 segundos se pensa-com amas, vacas, cabras, ovelhas, grãos, patógenos e zumbis.

Palavras-chave: Ensaio visual.

Abstract: *Between the visual essay and autoethnography, this is a paper of low studies, in the best sense in which it points: toward the ground. A ground that is earth, secretion, milk, critter, baby, footnote, living matter. As a theorist-artist forced to think-with – and from – the milk which has leaked in the encounters with my offspring, I realized that a concept determined the milky life around me: Lactation. From there, a video of 3 minutes and 33 seconds has been thought-with wet nurses, cows, goats, sheep, grains, pathogens and zombies.*

Keywords: *Visual essay.*

É artista-etc., escritora, pesquisadora, cosmotransfeminista e mãe suficientemente boa. Pós-doutoranda no Programa de Pós-Graduação em Filosofia da PUC-Rio/CNPq com o projeto “Da estrela ao grão: FCs [Fabulações Contranegacionistas] entre artes visuais e filosofia”. É mestra em Artes Visuais [PPGArtes/UERJ/Capes] e doutora em Linguagens Visuais [PPGAV/UFRJ/Capes] com estágio doutoral no laboratório de Sociologia e Filosofia Política da Université Paris-Nanterre [Sophiapol/Capes PDSE]. É membra dos grupos de pesquisa SPECIES - Núcleo de Antropologia Especulativa [UFPR/CNPq], Terranias - Núcleo Transdisciplinar de Pensamento Ecológico [PUC-Rio/CNPq] e do Proyecto Portunholas: Laboratorio de mujeres artistas en las fronteras de Sudamérica [Goethe Institut Bolivia] desde 2021. Foi professora Substituta [40h] no Depto de Artes e Estudos Culturais [UFF - Polo Rio das Ostras / RJ]. Coorganizou o Colóquio Internacional Os Mil Nomes de Gaia [2014]. A pesquisa teórica recente investiga uma possível virada ontológica [ou virada contra-estética ou ontoecológica] nas artes. ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-8705-7576>, ceciliacavalieri@gmail.com

via láctea - uma especulação cosmopoética, 2019. 3'33". Em junho de 2019, cabra, vaca, ovelha, monika e eu fomos agentes de um experimento laboratorial no qual os leites destas fêmeas foram observados durante 21 dias e fotografados a cada 7 minutos. Ao todo foram cerca de 6 mil fotografias e, com esse material montamos, Luísa Marques e eu, um timelapse mostrando o comportamento desses leites distendidos no tempo e no espaço. Para a composição sonora, feita em parceria com Orlando Scarpa Neto, gravamos e manipulamos leites de diferentes densidades [karoline, vaca, cabra e ovelha] com hidrofones, em um laboratório improvisado na cozinha de Orlando, que maternou esses leites comigo. Durante essa janela, a urgência dos leites foi se mostrando nos copos, se solidificando, atraindo insetos e fazendo com que aquela experimentação se tornasse, talvez, inócua. No entanto, como resultado apresentado, a única verdade científica ali era política: a única certeza que eu tinha em relação àquele material, àquela matéria, é de que apenas o leite de monika tinha sido negociado e que esse leite, na verdade de monika e leo [que na época tinha 6 meses] vinha das tetas de monika e tão somente delas. Cabra, vaca, ovelha: sujeitas anônimas lactantes e cujos leites também sem nome me foram vendidos por um mercadinho orgânico qualquer; leites misturados de fêmeas de cada espécie, cada uma em seu pacote, processados e ajuntados por um maquinário do sistema laticida que muito provavelmente não os negociou com humanos e humanas como eu. Cabra, vaca e ovelha não tinham um rosto nem um



nome próprio. Por isso escolhi grafar monika com m minúsculo e ocultar seu sobrenome e sua história, dessubjetivando em alguma medida seu leite e o colocando em uma conversa estranha, provisória e precária com os leites das outras fêmeas anônimas, invisíveis e invisibilizadas. Durante os 30 meses em que amamentei minha filha fui transformada em um ser sensível a tudo o que envolve a economia do leite. Amamentar, além de me causar pavor e de despertar minhas fragilidades mais arcaicas, me causava uma certa angústia enquanto estava grávida. E, logo depois de seu nascimento, dar o peito foi mais do que dar de mim mesma, ou um Dar de si [performance de Roberta Barros onde a artista e pesquisadora ordenhou leite de seus seios em copos e os distribuiu aos presentes no Galpão do PPGAV. Declaradamente inspirada na temática de Mary Kelly, pioneira do feminismo na arte conceitual, Roberta Barros performou Dar de si em 2011 discutindo o aprisionamento cultural da mulher ao seu corpo materno]; dar o peito foi, por um lado, experimentar a relação mais profunda de prazer, plenitude e superpoder. Por outro foi ver meu corpo, ou melhor, meu peito, como objeto público e passível de controle do corpo social. Um peito à mostra, erotizado, mas não muito, pois enquanto peito sagrado, que cumpre sua função nutricional, é preciso apenas contê-lo e controlá-lo. Aleitar, em 2022, deveria ser um direito, mas estamos ainda falando de um privilégio. E no estado de exceção em que vivemos essa operação perversa de transformar – o que deveriam ser – direitos em privilégios não é incomum. E privilégios, como sabemos, são comumente herdados, uma herança traçada na cor da pele ou na sua marcação geográfica e social. De classe,

talvez. Falar de amamentação é, antes de mais nada, falar de privilégios. Para uma mulher poder amamentar em livre demanda e “cumprir” os requisitos da Organização Mundial de Saúde [aleitamento materno exclusivo até aos 6 meses de idade e alimentação complementar dos 6 meses, devendo continuar a ser amamentadas, pelo menos, até completarem os 2 anos de idade] ela precisa de tempo, de rede de apoio, de informação. Mas antes de mais nada ela precisa ser respeitada em seu desejo: o de amamentar e o de escolher não amamentar. Pude escolher amamentar e seguir à risca a cartilha da OMS: Dora se alimentou apenas de leite materno até os seis meses de idade, mamou em livre demanda até os dois anos e, com dois e meio, parou de mamar. Porque eu não quis mais. Foi um desmame ruim, mal feito, totalmente diferente do desmame natural que eu havia imaginado, mas foi o desmame possível. E eu estava exausta. Segundo os indicadores de aleitamento materno, quanto mais rico é o país menor a chance de o bebê mamar exclusivamente no peito. E isso está diretamente ligado à transformação do aleitamento em algo inferior, coisa de pobre, menor, menos importante ou assujeitante para uma mulher moderna e que precisa se portar tal qual um homem no que chamam de mercado de trabalho, uma vez que os leites “artificiais” [que de artificiais não têm nada, são leites roubados da teta de alguém] estão disponíveis nas prateleiras de qualquer farmácia e de qualquer supermercado. Como tudo o que envolve o trabalho reprodutivo (cozinhar, cuidar, alimentar, limpar), a amamentação – contraproducente por excelência, esse trabalho doméstico, arte menor como tudo aquilo que carrega a natureza suja da mãe – se tornou mais um



elemento na demarcação da divisão das classes sociais, como mostra estatística divulgada pelo Fundo das Nações Unidas para a Infância (UNICEF) em agosto de 2019. Apenas quatro em cada dez bebês no mundo são alimentados exclusivamente com o leite materno nos primeiros seis meses de vida, conforme recomendado pela Organização Mundial da Saúde (OMS). [...] De acordo com a agência da ONU, as nações ricas registram as menores taxas de amamentação exclusiva para o início da vida. Nos países de renda média e alta, 23,9% das crianças são alimentadas somente com o leite da mãe em seu primeiro semestre após o nascimento. O índice representa uma queda na comparação com 2012, quando a taxa chegava a 28,7%. [...] No Brasil, o índice foi estimado em 38,6%, de acordo com a UNICEF e a OMS. Nos países menos desenvolvidos, o índice de amamentação exclusiva no primeiro semestre de vida está acima da média global de cerca de 40%, alcançando os 50,8%. As maiores taxas foram encontradas em Ruanda (86,9%), Burundi (82,3%), Sri Lanka (82%), Ilhas Salomão (76,2%) e Vanuatu (72,6%). Pesquisas coletadas pela UNICEF também mostram que bebês em áreas rurais têm mais probabilidade do que os nascidos em zonas urbanas de ter uma dieta composta exclusivamente por leite materno no início da vida. E o que isso diz sobre o modo de vida moderno? Amamentar não é nem para quem quer, nem para quem pode: é um combinado complexo desses dois fatores onde poder significa ter as permissões, as licenças, as condições, e querer quer dizer mais de uma afirmação de um corpo, de como ele se coloca disponível ao desejo, de como ele se contorna. Escolher poder amamentar – ou não – é um privilégio. E os privilégios que

me foram concedidos para poder escolher amamentar não me livraram das experiências de violência que jamais imaginaria sofrer apenas por ser uma mulher que amamenta. Por que o seio de uma mulher é uma ameaça à humanidade? Deve ser porque ele é mágico, a fonte dessa coisa bruta e enigmática chamada leite. Dar de mamar é muito mais do que um chamado ao essencial das coisas, é muito menos tudo aquilo que nos contam sobre amamentar: é um transbordamento sem borda, seguido de um esvaziamento literal. É encher a boca de alguém e, com isso, participar ativamente da construção de uma vida com o sêrum único e inimitável que é o leite materno. É sabido que a amamentação promove o desenvolvimento saudável do cérebro em bebês e de crianças pequenas, protege as crianças contra infecções e diminui o risco de obesidade e de outras doenças. A prática também reduz custos de assistência médica no futuro e protege as mães lactantes contra o câncer de ovário e de mama. Para Henrietta Fore, diretora-executiva da UNICEF, apesar dos benefícios da amamentação, os locais de trabalho em todo o mundo estão negando um apoio muito necessário às mães. Precisamos investir muito mais em licença parental remunerada e em apoio à amamentação em todos os locais de trabalho para aumentar as taxas de amamentação globalmente. Até 2025, a Organização Mundial da Saúde quer garantir que pelo menos metade de todas as crianças no mundo sejam alimentadas exclusivamente com leite materno durante os seus seis primeiros meses de vida. Contudo, ao que parece, como tudo o que concerne ao trabalho reprodutivo, as tetas de uma mulher que amamenta são uma ameaça à economia mundial. Ao longo da amamentação observei



toda uma cadeia de produção em que o imaginário do leite era responsável por outra rede cuja finalidade acabava por sacrificar e instrumentalizar os corpos de outras fêmeas: o aleitamento humano - e por aleitamento humano quero dizer a nutrição de pessoas adultas por meio da extração de leite animal - em escala industrial e não-humana, a presença de leites de outras mamíferas em grande parte dos produtos industrializados, a substituição do leite de vaca por leites de cabra e de ovelha para minimizar os efeitos maléficos e inflamatórios do leite de vaca em alguns corpos humanos, como alergias às proteínas do leite [APLV] e intolerância ao seu açúcar, a lactose, o hiperprocessamento da matéria leite em quase tudo o que é comestível, etc. Se por um lado falamos de trabalho reprodutivo como aquele trabalho invisibilizado - e friso invisibilizado pois tornado invisível e não invisível como característica inata - e realizado por uma rede de mulheres que se ocupa de parir e de criar crianças, um trabalho que justamente não é marcado pela produtividade, um trabalho estéril do ponto de vista produtivista, ou seja, uma atividade essencialmente contrapatriarcal e anticapitalista, que não gera lucro nem produto embora tenha servido de cama para o patriarcado dormir, deitar, rolar, se nutrir e crescer é, aqui, justo o contrário o que acontece do ponto de vista das outras mamíferas: hordas de fêmeas vivendo em condições insalubres para alimentar uma sociedade que ainda se vê dependente desse leite de um modo bastante irracional, pois sabe-se lá porque cargas d'água justo essa substância, o leite, se tornou ingrediente quase onipresente na indústria alimentícia. O ciclo de manuseio do leite e das tetas que o criam fala dessa “mercantilização com base

no gênero”, no qual sua produção está submetida ao ciclo reprodutivo da fêmea. Estamos falando, portanto, de uma espécie de violência sexualizada e, como já mencionei em outra parte desse pensamento coletivo, uma vez que está fundamentado na reprodução, trata-se de uma questão cosmopolítica e feminista, do feminismo multiespecífico [entre humanes e outros-que-humanes como vacas, cabras, ovelhas e grãos] - ou antiespecista - que trata politicamente dessas línguas ou desses leites não-negociados com outras mamíferas, bem como problematiza os sistemas de subalternização humana e outra-que-humana envolvidos na amamentação prolongada [para além das recomendações da Organização Mundial de Saúde] e interespecífica [entre as espécies: humanos mamando em vacas, por exemplo, mas sem o contato, sem o corpo a corpo, sem a negociação] mediadas por campos laticidas altamente tecnificados tanto para mamíferes quanto para operáries em condições precarizadas de trabalho. A questão do leite não atravessa apenas essa relação interespecies, perfurando a falaciosa divisão homem/animal, mas também é atravessada por experiências de raça, gênero, sexualidade baseadas em uma taxonomia humanista que faz o tratamento mercantil da espécie [tudo aquilo que não é o homem, e já sabemos de que homem estamos falando repetidas vezes aqui] como um commodity a ser explorado. O processo de industrialização ainda não se libertou do imaginário do leite. Por quê? Porque somos mamíferes? Porque, como bem lembra o teólogo Vitor Westhelle, na fé cristã, Deus se tornou um mamífero? Talvez uma das respostas possíveis esteja em algum lugar do que se convencionou chamar Via Láctea, esse pedacinho tão sui



generis do céu [ocidental]. Mas antes de começar esse passeio em direção ao céu no nosso foguete em missão astrográfica, e que nada tem a ver com o pirocão de Jeff Bezos; não é azul, muito menos sequer origem de nada, aliás, grandessíssimo ato falho nomear o foguete de Blue Origin na intenção de fazer referência à Terra [planeta azul] como ponto - de origem - de sua partida e acabar mais parecenariado um chá de revelação intragaláctico da humanidade cismasculinizada [heteroparcial e branca] cujos discursos e dispositivos da ciência e da tecnologia visam penetrar e explorar não apenas o ponto mais fundo da terra, mas também arrombar as portas do céu e de todo o sistema solar. Depois de já terem recodificado a Terra, parece que chegou a vez do céu. Mas me pergunto se o ocidente já não foi codificado por ela, no caso, pela Via Láctea. São muitos os mitos de origem que coabitam a história desse pedaço de um céu que nos guia e cujas constelações estelares compõem aquilo que chamamos de Via Láctea [caminho de leite], um aglomerado de centenas de bilhões de estrelas com um buraco negro no meio e cuja idade aproximada é de 13 bilhões de anos. Mas esse céu é um céu específico a depender da posição geográfica, ou melhor, da posição etnográfica do observador e da maneira como ele o observa. Algumas das principais constelações que compõem a Via Láctea são Andrômeda, Ursa Maior, Ursa Menor, Cão Maior, Cão Menor, Pégaso, Fênix, Órion e Cruzeiro do Sul, que vem a ser a mais importante do hemisfério sul e não pode ser vista do hemisfério norte. As Guias do Cruzeiro do Sul [alfa e beta do Centauro] e a Via Láctea são chamadas Yawat iwakakape, literalmente “caminho do céu” pelos indígenas Kamayurá. No outro dia, o pai dos meninos,

Yawat, queria que eles andassem como onça, e tentou fazer pernas e braços, tudo igual onça. Mas quando ele puxou a cara deles para ficar igual onça, eles não aguentaram, começaram gritando, “Mãe salva, me salva!” — chamando Kawabib. Aí os Kawabib vieram e Yawat ficou com medo. Então os meninos atiraram o pai e a mãe de criação lá para o céu, e o nome deles agora é Iwakakape ayrupí, conta o pesquisador Pedro Agostinho. A Via Láctea é também chamada de Caminho da Anta [Tapi'i rapé, em guarani] pela maioria das etnias dos indígenas brasileiros, devido principalmente às constelações representando uma Anta (Tapi'i, em guarani) que nela se localizam. Em algumas mitologias asiáticas ela é chamada Tianhe, um rio celeste, ou mesmo Tengshe, uma cobra aquática e Tianchuan, um barco navegando no rio. Na Polinésia, no Taiti, ela são peixes nadando em uma enseada. Para os Maori, ela é waka: uma canoa bem ancorada. Aborígenes da Austrália vêem na Via Láctea um rio com moradias que se estendem por seu leito e a chamam de Wodliparri (wodli = cabana, parri = rio). Algumas narrativas indígenas norte-americanas a tem como “o caminho dos mortos”; as estrelas são as fogueiras acesas durante a viagem. São inúmeras as interpretações mitológicas da galáxia, notavelmente quase sempre considerada um rio ou caminho: "Rio" dos árabes, "Rio da Luz" dos hebreus, "Rio Celestial" dos chineses, "Cama do Ganges" na tradição sânscrita. Para alguns povos inuítes, a faixa brilhante forma o "caminho das cinzas". Em algumas culturas africanas ela vem da história de uma menina que marcou seu caminho para que seu povo pudesse encontrá-la. Para os cheyennes a Via Láctea é o rastro de poeira deixado pela corrida entre um búfalo e um cavalo. Alguns



turcos conheciam a galáxia como Hadjiler Juli ou "estrada dos peregrinos". Mas nenhuma - nenhuma ao menos na aventura da pesquisa que vim realizando esses anos - dessas mitologias fala de leite como a mitologia grega que a nomeia e a faz espalhar por todo o ocidente. O caminho de leite da galáxia, do grego "gala", "galaktos", leite, foi criado por um jato de leite saído do peito de Hera, mulher de Zeus, madrastra de Hércules. Certa noite, enquanto dormia, Hera foi surpreendida com bebê Hércules levado ao seu seio por Zeus [alguns dizem que foi Atenas]. Ao dar-se conta, Hera arranca o peito da boca de Hércules - que mamava tão forte a ponto de causar muita dor à Hera - , o empurra para longe e, nesse instante, o leite jorrado do peito de Hera se espalha através dos céus formando então o que chamamos de Via Láctea, do grego, caminho de leite. O destino extraordinário do pequeno Hércules já havia começado e, quem sabe, é daí que vem parte de sua força para, futuramente, realizar os doze trabalhos impossíveis. Existem pequenas variações nessa história que marca profundamente o lacthorizonte ocidental, mas o caminho de leite no céu é o mesmo. Não por acaso somos a única sociedade a desenhar, de certo modo, a plantation láctea, a lactation, como um geoglifo performado por mamíferas bovinas. Segundo Hannah Ritchie e Max Roser, pesquisadores do portal Our World in Data, nós, humanos, somos 34% da biomassa global mamífera. Os mamíferos de pecuária [gado de corte, vacas leiteiras, porcos de abate, búfalos e cavalos de criação, cabras, ovelhas, etc.] somam 62% dessa biomassa mamífera, sendo 36% gado e, nesses 36%, estão contidas as 270 milhões de vacas que servem à indústria do leite e protagonizam esse cenário de Lactation,

a monocultura láctea - foi logo depois da minha apresentação no GT Ontologias Contemporâneas, na Mesa Feminismo Tentacular, na PUC de Porto Alegre - RS, em 2019, que surgiu essa expressão, Lactation, em conversa com a filósofa Carolina Marim acerca de meu vídeo "Via Láctea - uma especulação cosmopoética". Assim como a plantation, a lactation é um sistema de exploração colonial, imperialista, que se estrutura sobre quatro patas: 1) grandes latifúndios, 2) monocultura, 3) trabalho escravo e 4) exportação para a metrópole. Na lactation as vacas leiteiras são criadas especificamente para produzir grandes quantidades de leite, são obrigadas a dar à luz um bezerro por ano a fim de produzir leite durante pelo menos os 10 meses seguintes e, em geral, são inseminadas artificialmente dentro de três meses após o parto. As vacas leiteiras muitas vezes só podem produzir um rendimento muito alto de leite por uma média de 3 anos. Depois desse tempo são abatidas e sua carne é consumida. São vacas velhas e não servem pra mais nada. Na história de Balinha eu falo um pouco disso. A criação intensiva de vacas leiteiras resulta em um número crescente de problemas de bem-estar para tanto para a vaca, para os seus bezerros quanto para o planeta. A mastite é um desses problemas. Lembro que aos quatro meses de vida de minha filha caí com uma febre de 40 graus. Lembro da dor lancinante no peito quente e vermelho, da sensação de quase desmaio, dos calafrios incapacitantes, não lembro o que deveria fazer. Acionado, o médico que fez meu parto me mandou correr para o Instituto Fernandes Figueira: se não tratada, minha mastite poderia evoluir para um abscesso mamário [um buraco preenchido por pus dentro da minha teta], ser drenado por



via cirúrgica e, eventualmente, me causar uma infecção generalizada. O Fernandes Figueira é um hospital público, um braço da Fiocruz que contempla também o Centro de Referência Nacional da Rede Global de Bancos de Leite Humano (rBLH), sendo considerado um “Hospital Amigo da Criança” pela Organização Mundial da Saúde (OMS), pelo Fundo das Nações Unidas para a Infância (Unicef) e pelo Ministério da Saúde. Foi lá que as enfermeiras, de quem não me recordo o nome, me ensinaram a massagear o peito para desentupir meus ductos e drenar manualmente o pus contido dentro da minha mama. A sucção por parte de minha bebê era a melhor das terapias, segundo os profissionais de saúde: a recalibração da demanda dela, a conversa entre a saliva dela e as minhas glândulas mamárias, era parte importante da cura juntamente com os antibióticos. Foi nessa consulta que conheci uma rede importante de mulheres que atuam vivamente na saúde materno-infantil em âmbito público. E nesse dia me apresentaram o banco de leite e a possibilidade de participar dele fazendo doações. Ao longo de quase um ano doei 30 litros ao banco de leite do IFF; quantas vidas foram tornadas possíveis a partir desse leite negociado? Quantas foram inviabilizadas pela falta dele - não do meu, mas do leite de fêmea humana em si? O que foi esse leite e todas as coisas que vieram dele e com ele? Quantas vidas humanas vingaram ancoradas nas tetas de uma vaca sem nome que nunca quis doar leite? Enquanto espremia meus peitos na bomba de ordenha pensava nas tantas milhares de vacas que presas a elas - às bombas de ordenha - estavam sem conseguir fugir ou estabelecer vínculo com suas crias. Quantas, como eu, estavam passando por um processo inflamatório nas

tetas, com pus misturado ao leite... era setembro de 2015 e eu já ouvia a pesquisa da amiga e filósofa Juliana Fausto, que dois anos depois defenderia sua tese sobre a cosmopolítica dos animais. Meu próprio leite - que não era meu; como diria o poeta Jorge Aragão “Nada, nada é meu; nem o pensamento” - me enfeitiçou e me mostrou o sentido de especular cosmopoliticamente uma aliança entre corpos fêmeas lactantes, um pensar-com e como, um fazer-com e como e, como diria a filósofa Juliana é co-constituir mundos conjuntamente, por entrelaçamentos situados; é dar voz a quem historicamente não a teve e examinar os próprios olhos; é cosmopolítica; é um tipo de feitiçaria cósmica que, ao transformar locais de habitação, visa transformar modos de habitar; é arriscar-se em arranjos provisórios; é compreender que tudo isso pode ainda falhar e começar de novo. Ao contrário das vacas da lactation, eu não estava em confinamento, angustiada por estar separada da minha filha, servindo a um maquinário. Em um rebanho de 100 vacas pode haver até 70 casos de mastite por ano. No meu caso, não é sabido ao certo como uma bactéria se alojou do meu peito para causar a inflamação. Muito provavelmente ela foi causada por uma estase láctea, condição que se caracteriza pelo acúmulo de leite estagnado em um ou mais ductos lactíferos, por longos períodos. Nenhuma puérpera contemporânea minha teve mastite mais de uma vez. Poucas tiveram uma. No caso das vacas leiteiras escravizadas, a mastite pode ocorrer devido à contaminação do equipamento de ordenha. Eu pude e posso ser essa lactante suficientemente boa. Como posso, aqui nessas páginas, ser a pesquisadora suficientemente boa que nasce junto com essa mãe suficientemente boa. E mãe



suficientemente boa é um termo que gosto de usar levemente para designar essa mãe possível, o que ele não deixa de fato de ser. Mãe suficientemente boa na verdade é uma expressão famosa cunhada em 1953 pelo pediatra e psicanalista britânico Donald Winnicott para, em suma, explicar que justamente devido ao fato de a mãe passar por um período de fusão extrema com o bebê no pós-parto, perdendo-se de si mesma em função das demandas do recém-nascido, descentrada de si própria e identificada às necessidades do bebê, é uma mãe que precisa ser amparada para poder amparar e sustentar esse lugar materno. Amparo esse, de ordem material e afetiva, que para Winnicott, viria de um pai, mas podemos atualizar no contexto contemporâneo: um segundo genitor ou genitora, um membro da família que venha a desempenhar essa função de cuidar de quem cuida. Essa mãe seria suficientemente boa à medida em que, garantidas a proteção e a possibilidade de se desincumbir de outras tarefas, propiciasse um ambiente acolhedor e respeitoso a um desenvolvimento psicomotor e afetivo saudáveis ou, no pior dos casos, neurótico. Alguma neurose, portanto, para Winnicott, é constitutiva e saudável. Os casos não-saudáveis/neuróticos seriam aqueles onde há falhas no ambiente exotegestacional, um ambiente invasivo e descuidado, fazendo com que esses seres apresentem patologias de tipo borderline ou psicótico. Sendo assim o conceito é clinicamente necessário para diferenciar dois tipos de processo de amadurecimento: um saudável/neurótico de outro borderline/psicótico. A partir dessa noção podemos pensar o amadurecimento de bezerros e outros lactentes com existências implicadas em servir à indústria do leite, dada a violência com a

qual se opera nesses campos de concentração laticidas, como animais em condições de borderline ou de psicose. Poucas mulheres conseguem ser mães suficientemente boas em condições impostas pela lógica do patriarcado, na qual a mulher precisa se portar como um homem na sociedade para ser legitimada como sujeito. Criar filho, amamentar, fazer o trabalho reprodutivo que é essencialmente improdutivo e, ousaria dizer, contraproducente e contraprodutivo, sempre foi visto como algo menor pela civilização ocidental. Nenhuma vaca leiteira escravizada pela indústria consegue sequer amamentar seus filhos, uma vez que as fazendas mais “tecnificadas”, termo usado pelos zootecnistas para designar uma fazenda com muitos recursos tecnológicos que proporcionam maior produtividade e lucro ao fazendeiro, onde os bezerros não mamam nas tetas de suas mães, mas em alimentadores automáticos [mamadeiras que simulam o udo da vaca presas a um muro, mas que não são exatamente na mesma posição das tetas, ou seja, suponho que a longo prazo esses bebês que não precisam fazer o movimento de erguerem seus pescoços para mamar venham a desenvolver alguma patologia no aparelho fonador/deglutidor, uma vez que todos estão interligados], perdendo o contato quase que definitivo com os adultos logo após seu nascimento e em período de lactância. Faz-se mesmo necessário um gesto cosmopolítico para se pensar esse leite e a experiência de seu acontecimento no espaço mamífero e fora dele. Uma das práticas mais perversas na lactation é o gesto de separar os bezerros de suas mães durante a noite, deixá-los apenas em companhia de outros bezerros e sem a segurança e o acolhimento de suas mães para, ao acordar, pô-los ao encontro das vacas,



que tal qual como nós humanos sentimos o peito encher de leite quando vemos nossos filhos lactentes e, logo em seguida, separar vacas de crias para começar a ordenha e aumentar a produção de leite. Dentre as técnicas que visam também aumentar a produção de leite em vacas confinadas é o uso de óculos de realidade virtual para que elas se sintam pastando livremente. A prática começou em fazendas na Rússia e já foi adotada em outros lugares, como a Turquia. Outra prática perversa é a colostragem artificial de bezerras para, entre outras coisas, aumentar a precocidade das vacas leiteiras - colostro é a primeira secreção láctea dos mamíferos produzida pela gestante no final da gravidez, antes de o bebê nascer; é rico em imunoglobulinas, nutrientes, hormônios, gordura, proteína e fatores de crescimento, que são fundamentais para o recém-nascido; também é responsável pela maturação e desenvolvimento do trato gastrointestinal e do metabolismo. A criação de bezerras jovens em uma fazenda de leite é extremamente importante. Boas bezerras vão se transformar em boas vacas, com bastante produção de leite, saudáveis e com longevidade, diz o site Rehagro. Mas um superalimento desses não poderia passar em branco, como se nada fosse, na frente do maior predador do planeta. Com mais de 6.000 estudos iluminando a ciência, pesquisas mostraram que o colostro bovino desempenha um papel importante na nutrição humana. Nós fornecemos esse superalimento abundante em fatores imunológicos, digestivos e de crescimento, bem como outros bioativos importantes, o colostro ajuda o corpo a fortalecer estruturas musculares, ósseas e funções chave, promovendo saúde e vitalidade em todas as fases da vida, promete o site da Colostro, um

complexo brasileiro de fazendas especializadas em processar o precioso sêrum bovino que visa aumentar a performance vital de humanos. Na lactation também temos a transformação do leite em pó. E este está diretamente ligado à produtividade da mulher no mercado de trabalho e a uma certa insuficiência da lactante em relação ao seu rebento. Muito se fala, aliás, em violência obstétrica, mas pouco se fala sobre o que chamo de violência pediátrica, ou seja, médicos especializados em neonatologia que desencorajam o aleitamento materno, que diminuem as mulheres que escolhem amamentar, que esvaziam o gesto da amamentação e humilham puerperas todos os dias em hospitais e consultórios dizendo que seus leites não são bons, são insuficientes, são pobres em nutrientes, são fracos. Zilhões e trilhões de pesquisas científicas que em um google rápido desmentem o que podemos chamar de uma fake news institucionalizada, a do leite fraco. Isso acontece porque muitos pediatras ainda servem à indústria do leite, ou melhor, à indústria da fórmula láctea infantil que, em inúmeros casos, salva vidas infantis em configurações específicas nas quais o aleitamento materno não pode ser realizado pela mãe. São casos excepcionais nos quais o substituto acaba protagonizando o aleitamento e permitindo que vidas humanas venham a vingar. O leite em pó oferecido aos bebês humanos é leite materno, mas de vaca, a sujeita oculta da palavra leite. As fórmulas lácteas que visam, entre outras coisas, tornar o trabalho doméstico do aleitamento algo prescindível, fazem parte da ideologia - ou seja, de um conjunto de ideias que recorta a realidade de modo pouco elaborado a fim de beneficiar uma certa classe dominante como a indústria do leite - de que



amamentar é um gesto menor, pobre, inferior, sujo e substituível. Quando um pediatra bancado pela indústria farmacoláctea logra em produzir um desmame precoce proferindo inverdades dessa ordem [leite fraco, pouco leite, etc.] ele insere a lactante, que antes não gastava um centavo para alimentar sua cria, em um sistema de econômico de dividendos, colocando-a em uma posição negativa, em atraso, forçando-a a produzir dinheiro para comprar leite. Um bebê tomará, em média, de 4 a 5 latas de 800g de leite artificial por mês no lugar do leite materno. E a qualidade, a qualidade da possibilidade de se alimentar bem, a oportunidade de se nutrir com alguma dignidade, que era garantida pelo seio materno, nessa hora se transforma em um privilégio - mais uma vez, o que deveria ser um direito acaba sendo transformado em um privilégio para poucos nas mãos do capital - uma questão de classe social: quem tem mais direito à dignidade nutricional é quem pode pagar pelo melhor leite. A lata de leite mais barata custa cerca de R\$ 50 reais [valores de novembro de 2022] se chama Nestogeno [soro de leite desmineralizado, leite desnatado, maltodextrina, oleína de palma, óleo de palmiste, galacto-oligossacarídeos, óleo de canola com baixo teor erúcico, minerais (citrato de cálcio, fosfato de potássio dibásico, fosfato de sódio dibásico, cloreto de magnésio, cloreto de potássio, cloreto de sódio, sulfato ferroso, sulfato de zinco, sulfato de cobre, iodeto de potássio, selenato de sódio), óleo de milho, fruto-oligossacarídeos, vitaminas (L-ascorbato de sódio, acetato de DL-alfa-tocoferila, D-pantotenato de cálcio, nicotinamida, tiamina mononitrato, acetato de retinila, cloridrato de piridoxina, riboflavina, ácido N-pterol-L-glutâmico, filoquinona, D-biotina,

calecalciferol e cianocobalamina), emulsificante lecitina de soja e reguladores de acidez hidróxido de potássio e ácido cítrico], da multinacional suíça Nestlé, aquela que se você piscar privatiza a sua própria mãe. A mais cara, que custa cerca de R\$ 250, ou seja, cinco vezes mais, é a fórmula Aptamil ProExpert Pepti [proteína hidrolisada do soro de leite, maltodextrina, óleos vegetais (palma, canola, coco, girassol), galactooligossacarídeos (GOS), fruto-oligossacarídeos (FOS), fosfato tri cálcico, cloreto de potássio, óleo de peixe, cloreto de magnésio, citrato trissódico, óleo de Mortierella alpina, carbonato de cálcio, vitamina C, cloreto de colina, taurina, sulfato ferroso, inositol, sulfato de zinco, nucleotídeos (uridina, citidina, adenosina, inosina, guanosina), vitamina E, L-carnitina, niacina, d-pantotenato de cálcio, d-biotina, sulfato de cobre, ácido fólico, vitaminas A, B12, B1, B2, D, B6, sulfato de manganês, iodeto de potássio, vitamina K, selenito de sódio, emulsificantes ésteres de ácido cítrico e mono e diglicerídeos], da multinacional francesa Danone. Segundo dados do Ministério da Agricultura e do Valor Bruto da Produção Agropecuária (VBP) no Brasil, em 2021, a indústria do leite exportou R\$ 51,8 bilhões em 2021, se consolidando como estrela do lactationóceno do sul global. A pecuária leiteira teve início no Brasil em 1532, no entanto foi em 1950 que passou a acompanhar o surto de industrialização e introduzir no vocabulário lácteo os tratamentos - esterilizações - térmicos como pasteurização e processos UHT, ou seja, é por aplicação de calor e frio que se elimina todos os microorganismos patogênicos do leite, segundo explica o portal MilkPoint. Por agente patogênico (do grego: πάθος pathos "sofrimento", "paixão" e -γενής -genês "produtor de"), compreende-se vírus,



bactérias, protozoários, fungos, etc., ou seja, para que o leite [das milhões de vacas anônimas] circule escorra para os buchos humanos mediados por latas, caixinhas tetra-pak ou garrafas de plástico, é necessário zumbificá-lo, torná-lo um morto-vivo. Estudos comprovam que a onipresença transbordante e excessiva desse leite morto-vivo, desse zumbi, na dieta ocidental, tem sido um dos grandes responsáveis pelo aumento de massa corporal - massa gorda - em crianças e adolescentes ao redor do mundo, sobretudo nos países em que se observa progressiva ocidentalização [da dieta], chegando a ser considerada uma espécie de epidemia global. O imaginário do leite que ganha raízes predatórias no ocidente e institui o que estamos nomeando de lactation não se limita ao confinamento das vacas sem nome escravizadas espalhadas continentes adentro. Ele começa antes, com as amas de leite. Ama de leite, segundo o Houaiss, é a mulher que amamenta criança alheia; criadeira. O primeiro registro da regulamentação atividade de ama de leite em forma de lei data de 1700 AC, no antigo Império Babilônico, na Mesopotâmia. A prática das amas de leite foi estudada vastamente pela filósofa francesa Elisabeth Badinter [1985] desde a época medieval até a contemporânea na Europa, em especial na França. Segundo a autora, o costume de delegar a amamentação e o cuidado do filho a uma ama por meio de um contrato de trabalho é antigo na França, conforme a constatação da primeira agência de amas em Paris no século XIII. Porém nesta época até o século XVI, esta prática era restrita à aristocracia e foi, a partir do século XVII, que a necessidade do aluguel das amas atingiu a burguesia e, no século XVIII, se difundiu para todas as camadas sociais urbanas.

Assim, deixou de ser um hábito das camadas mais abastadas e se tornou uma prática popular, onde a alta demanda do século XVIII ocasionou uma carência de amas no mercado (...) Mulheres do campo ou da cidade - sobretudo as mais humildes - trabalhavam como amas, acolhendo as crianças de outrem por um salário baixo, às vezes miserável, ressaltam Carolina Barbieri e Márcia Couto, cientistas de medicina preventiva vinculadas à Universidade de São Paulo. O relato é o mesmo ao longo dos séculos: cuidar e nutrir crianças é um trabalho historicamente menor e precarizado, precarizável. No Brasil colônia, uma certa moral europeia - portuguesa - julgava o ato de amamentar como terrível para a mulher aristocrata. Além de deixá-la com o corpo deformado e feio [seios caídos], deixava a mulher fraca - visto que o leite era algo precioso para sua saúde - e asquerosa, uma vez que não era de bom tom uma dama passar o dia fedendo leite azedo. Como serviria ao seu senhor nessas condições? Logo que chegaram ao Brasil, os portugueses se depararam com o aleitamento prolongado realizado pelas indígenas Tupinambá, que davam de mamar até três anos de idade ou mais, e logo associaram a prática a algo primitivo, instintivo e não digno da mulher civilizada. Não demorou para que a prática passasse a ser realizada por mulheres negras escravizadas - amas internas, que moravam nas grandes casas, eram mais caras e eram um privilégio da alta aristocracia. Mas as amas de leite não poderiam ser quaisquer mulheres. As amas precisavam ter valores morais e equilíbrio emocional, pois pelo leite passava o caráter e as paixões de quem amamenta. É aí que entra, não por acaso, a noção de depuração/purificação do leite feita pela indústria para se livrar dos tais



agentes patógenos. Para os antigos o leite materno tinha outras propriedades para além das bioquímicas/nutricionais: ele era sangue, veículo de valores, vigor, moral e princípios que eram transmitidos para o corpo-espírito do bebê juntamente ou para além das características genéticas. Por isso também que a amamentação é também um modo de criar parentescos. O que quer dizer que sou parente de tantas muitas vacas que desconheço e que me deram de mamar na minha primeira infância, bem como tantas outras crianças que foram amamentadas pelas vacas da indústria láctea. A diferença entre as amas de leite na Europa para as amas de leite no Brasil era que, na Europa, as amas eram pagas, ainda que muitíssimo mal pagas, para prestar um serviço. Já no Brasil as mulheres negras escravizadas - e mais tarde as indígenas no período pós-abolicionista - eram tratadas como animais, como vacas e cabras, pela classe dominante. A diferença racial foi um demarcador importante nesse sentido. Existe um fio especista que liga aquela que dá leite àquele de dele mama na história do lactationoceno. Se começamos com as mães, as mães naturais, e passamos para a mulher negra, a mulher indígena, a mulher pobre, depois às vacas - que na minha leitura mandaram uma mensagem, talvez um pedido de socorro, via leite [alergias à proteína do leite, a caseína, e intolerância à lactose por parte dos humanos] -, às cabras, às ovelhas e, por fim, aos grãos como, por exemplo, à soja. Tudo isso vira leite na mão do homem branco ocidental, aquele que quer mamar até morrer. Mas, em algum ponto da história, as amamentações interespecíficas já foram mais negociadas. Na época de Rômulo e Remo, talvez?

Pensada-com:

AGOSTINHO, Pedro. **Mitos e outras narrativas Kamayurá**. 2. ed. Salvador: EDUFBA, 2009. Disponível em: <https://repositorio.ufba.br/bitstream/ufba/175/4/Mitos%20e%20outras%20narrativas%20Kamayura.pdf>. Acesso em: 24 nov. 2022

ALBUQUERQUE, Luiza Caravallhaes. Retrospectiva 2021: acontecimentos importantes do segmento lácteo. **Ciência do leite**. [S. l.], 01 fev. 2022. Disponível em: <https://cienciadoleite.com.br/noticia/5228/retrospectiva-2021--acontecimentos-importantes-do-segmento-lacteo>. Acesso em: 24 nov. 2022

BARBIERI, Carolina Luisa Alves; COUTO, Márcia Thereza. As amas de leite e a regulamentação biomédica do aleitamento cruzado: contribuições da socioantropologia e da história. **Cadernos de História da Ciência**, [São Paulo], v. 8, n. 1, p. 61-76, 2012. Disponível em: <https://doi.org/10.47692/cadhistcienc.2012.v8.35821>. Acesso em: 24 nov. 2022.

BROWN, Peter. US Dairy Farms: Untapped Biogas Potential. **Biomass Magazine**. [S. l.], 02 mar. 2019. Disponível em: <https://biomassmagazine.com/articles/15960/us-dairy-farms-untapped-biogas-potential>. Acesso em: 24 nov. 2022.

há galões de pus nos ventres das crianças desmamadas do antropoceno



BRUNA, Maria Helena Varella. Mastite: A principal causa da mastite é a estase láctea, condição que se caracteriza pelo acúmulo de leite estagnado em um ou mais ductos lactíferos, por longos períodos. **Drauzio**, [s. l], [20--?]. Disponível em: <https://drauziovarella.uol.com.br/doencas-e-sintomas/mastite/>. Acesso em: 24 nov. 2022.

DAIRY cows. [Godalming]: Compassion in World Farming, c2022. Disponível em: <https://www.ciwf.org.uk/farm-animals/cows/dairy-cows/>. Acesso em: 24 nov. 2022.

DAIRY. Washington, DC: World Wildlife Fund, c2022. Disponível em: <https://www.worldwildlife.org/industries/dairy>. Acesso em: 24 nov. 2022.

EU e Você Sempre. Intérprete: Jorge Aragão. Compositores: Jorge Aragão e Flávio Cardoso. *In:* Jorge Aragão ao Vivo 2. Intérprete: Jorge Aragão. [S. l]: Indie Records, 2000. 1 CD (55 min.), faixa 1.

FEITOSA, Francisco. L. F. Importância da transferência da imunidade passiva para a sobrevivência de bezerros neonatos. **Revista de Educação Continuada**. CRMV-SP, São Paulo, v. 2. n. 3. p. 17-22, 1999. Disponível em: <file:///C:/Users/bella/Downloads/3356-Texto%20do%20artigo-2917-1-10-20130828.pdf>. Acesso em: 24 nov. 2022.

GERMANO, Bruno Afonso. As Constelações Indígenas Brasileiras. **Telescópios na Escola**, Rio de Janeiro, p. 1-11, 2013. Disponível em: <http://www.telescopiosnaescola.pro.br/indigenas.pdf>. Acesso em: 24 nov. 2022.

GOMES, Viviani; MARTIN, Camila. Sanidade na criação de bezerras: do 2º aos 30 dias de vida - parte II de IV. **MilkPoint**: [s. l], 13 jun. 2016. Disponível em: <https://www.milkpoint.com.br/colunas/viviane-gomes/sanidade-na-criacao-de-bezerras-do-2-aos-30-dias-de-vida-parte-ii-de-iv-100556n.aspx>. Acesso em: 24 nov. 2022.

GREGERSEN, Erik (ed.). **The Milky Way and beyond**: stars, nebulae and other galaxies. [New York]: Britannica Educational Publishing, 2010.

HARAWAY, Donna J. **Primate visions**: gender, race, and nature in the world of Modern Science. New York: Routledge, 1989.

LIN, Shi Lin *et al.* The role of dairy products and milk in adolescent obesity: evidence from Hong Kong's "Children of 1997" birth cohort. **PLoS One**, [s. l], v. 7, n. 12, p. 1-7, 2012. Disponível em: <https://journals.plos.org/plosone/article?id=10.1371/journal.pone.0052575>. Acesso em: 24 nov. 2022.

PEDRUCCI, Giulia. Motherhood, breastfeeding and adoption: the case of Hera suckling Heracles. **Acta Antiqua Academiae Scientiarum Hungaricae**, Budapest, v. 57, n. 2-3, p. 311-322, 2017.

RABOISSON, Didier; TRILLAT, Pauline; CAHUZAC, Clélia. Failure of Passive Immune Transfer in Calves: A Meta-Analysis on the Consequences and Assessment of the Economic Impact. **PLoS one**, v. 11, n. 3, p. 1-19, mar. 2016.

PARALELO31

ISSN: 2358-2529

edição 22 jun. de 2024

Cecilia Cavalieri

Ensaio visual recebido em 15 mai. 2024 e aprovado em 15 jun. 2024



Disponível em: <https://journals.plos.org/plosone/article?id=10.1371/journal.pone.0150452>. Acesso em: 24 nov. 2022.

RITCHIE, Hannah; ROSER, Max. Biodiversity. **Our world in data**, [s. l.], 2021. Disponível em: <https://ourworldindata.org/biodiversity>. Acesso em: 24 nov. 2022.

SOBRE o IFF/Fiocruz. Rio de Janeiro: IFF/Fiocruz, [20--]. Disponível em: <https://www.iff.fiocruz.br/index.php/institucional/sobre-iff-fiocruz>. Acesso em: 24 nov. 2022.

UNICEF: apenas 40% das crianças no mundo recebem amamentação exclusiva no início da vida. Brasília, DF: Nações Unidas Brasil, 2019. Disponível em: <https://nacoesunidas.org/unicef-apenas-40-das-criancas-no-mundo-recebem-amamentacao-exclusiva-no-inicio-da-vida/>. Acesso em: 04 dez. 2019.

WINTERBERG, W. J. Myths and Fancies of the Milky Way. **Journal of the Royal Astronomical Society of Canada**, [Canada], v. 2, 1908.

ZUCKER, Arnaud. **L'Encyclopédie du ciel**: Mythologie, Astronomie, Astrologie. [S. l.]: Robert Laffont, 2016.

Horizonte Citadino: cinco fragmentos de mundo

Resumo: Este ensaio visual pretende relacionar o “corpo-caleidoscópico” e a prática da colagem; visa redefinir nossa relação com fragmentos e promover uma variação para a experiência urbana. As imagens fazem parte de uma coleção cultivada na última década e integram as metodologias de pesquisa de mestrado, concluído pela autora em 2020, e de doutorado em andamento. A operação com as imagens constrói um pensamento para depois colocar a palavra. Afirma-se um ethos papeleira, recortadeira, coladeira. A colagem constitui um exercício de saúde. Se o capitalismo fragmenta, a colagem restitui, multiplica. O método da pesquisa é também um gesto político. O objetivo do ensaio é reunir fragmentos e encontrar maneiras de perceber horizontes na cidade. Inspirado no conceito de assemblage, todo material pode ser incorporado: papel de revista, cola, fotografia, animais mortos, pedaços de plantas. Em Horizonte Citadino: cinco fragmentos de mundo, cada fragmento revela mundos possíveis e compromissados com forças empáticas e antirracistas. O ensaio celebra a pluralidade das experiências urbanas; redefine a relação com o papel e com a cidade. Cada imagem e texto são convites para afetar, imaginar e transcender os limites dos horizontes que habitamos.

Palavras-chave: Colagem; Cidade; Educação; Imagem.

Horizonte Citadino: cinco fragmentos del mundo

Resumen: Este ensayo visual pretende relacionar el “cuerpo-caleidoscópico” y la práctica del collage; busca redefinir nuestra relación con los fragmentos y promover una variación para la experiencia urbana. Las imágenes forman parte de una colección cultivada en la última década e integran las metodologías de investigación de maestría, concluida por la autora en 2020, y de doctorado en curso. La operación con las imágenes construye un pensamiento para luego aplazar la palabra. Se afirma un ethos cartelera, recortadera, pegadera. El collage constituye un ejercicio de salud. Si el capitalismo fragmenta, el collage restituye, multiplica. El método de la investigación es también un gesto político. El objetivo del ensayo es reunir fragmentos y encontrar maneras de percibir horizontes en la ciudad. Inspirado en el concepto de assemblage, todo material puede ser incorporado: papel de revista, pegamento, fotografía, animales muertos, pedazos de plantas. En Horizonte Citadino: cinco fragmentos de mundo, cada fragmento revela mundos posibles y comprometidos con fuerzas empáticas y antirracistas. El ensayo celebra la pluralidad de las experiencias urbanas; redefine la relación con el papel y con la ciudad. Cada imagen y cada texto son invitaciones para afectar, imaginar y transcender los límites de los horizontes que habitamos.

Palabras clave: Collage; Cuidad; Educación; Imagen.



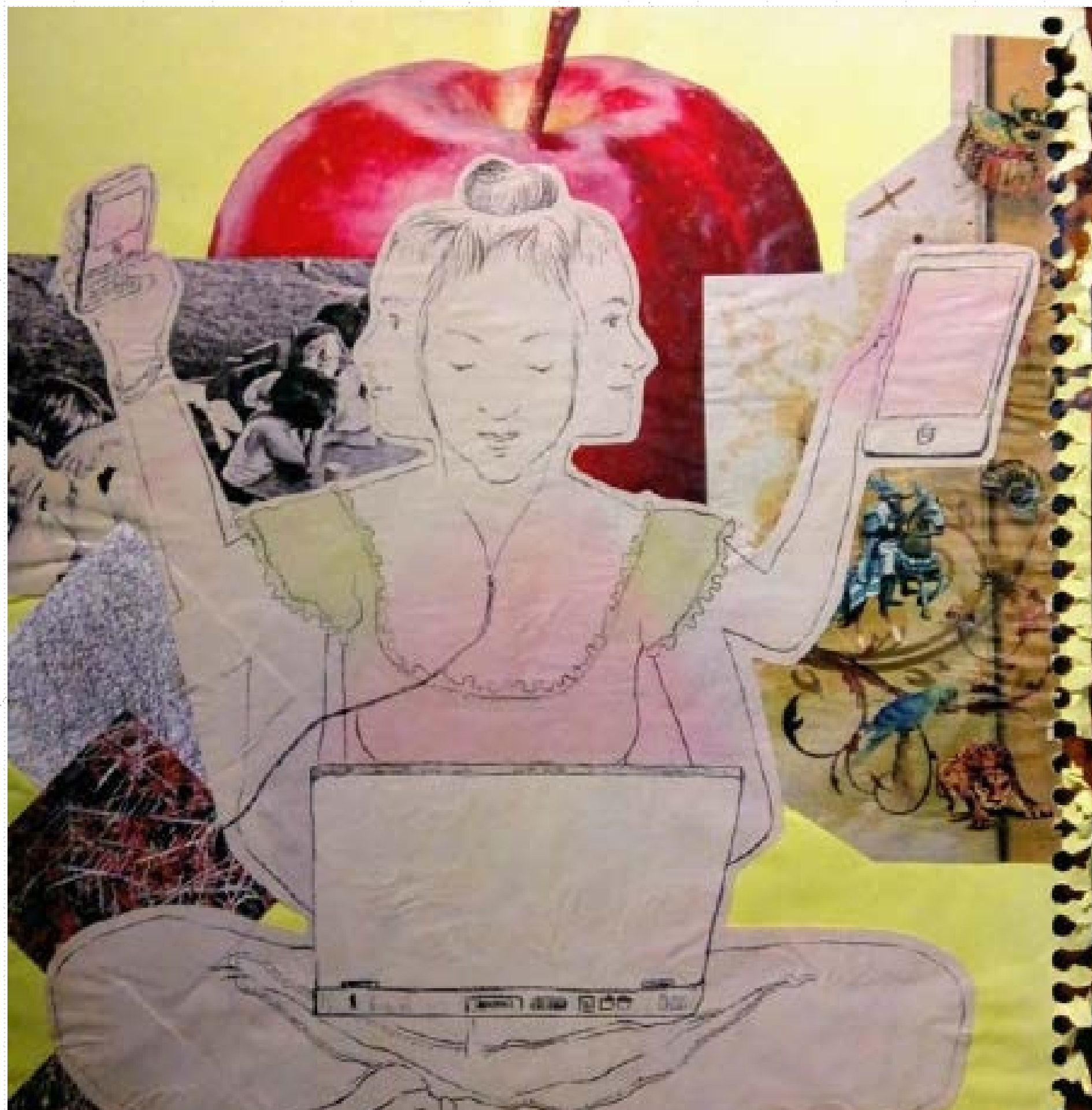
Horizonte Brincante, 2020.



Horizonte Coletivo, 2020.



Horizonte Antirracista, 2020.



Horizonte Durgo, 2014.



Horizonte Onírico, 2020.

Aline Britto Miranda

Doutoranda em Educação pelo Programa de Pós Graduação em Educação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Mestrado em Educação (2020) também pelo PPGEdu UFRGS. Licenciada em Pedagogia (UFRGS, 2014), dedica-se a pesquisar a transdisciplinaridade a partir da Arte, da Educação e da Saúde. ORCID: <https://orcid.org/0009-0005-1443-0145>, aline.bri.miranda@gmail.com

PARALELO31

Tirinhas relacionais: uma poética autobiográfica sobre saúde mental

Relational comic strips: an autobiographical poetic on mental health

Resumo: Este ensaio visual é composto por dois esboços e cinco tirinhas autobiográficas que tratam do tema saúde mental. Elas são parte de uma pesquisa que aborda a relação entre a arte e a busca de cuidado pessoal e coletivo. Para o desenvolvimento desta produção foi utilizado o aplicativo Sketchbook. A personagem central é a Azula, um alter ego forjado no exercício criativo de dar forma e conteúdo aos dilemas existenciais da autora.

Palavras-chave: Autobiografia; Saúde mental; Tirinhas.

Abstract: *This visual essay is made up of two sketches and five autobiographical comic strips that deal with the topic of mental health. They are part of a research project that addresses the relationship between art and the search for individual and group care. For the development of this production, the Sketchbook application was used. The central character is Azula, an alter ego forged in the creative exercise of giving form and content to the author's existential dilemmas.*

Keywords: *Autobiography; Mental health; Comic strips.*

Tirinhas relacionais

As tirinhas 'relacionais' (Bourriaud, 2004) surgiram em um período ruim da minha vida, um momento frágil de depressão. Com a terapia, fui buscando transformar os meus sentimentos em imagens, o que foi difícil no começo. Eram só rabiscos e, assim, um rascunho de uma tirinha surgiu e eu percebi que poderia torná-la algo mais profundo e consistente. Foram surgindo ideias... criei a personagem principal de cabelo azul, porque sempre achei o azul uma cor melancólica. De pano de fundo pensei em utilizar cores fortes, pois eu nunca quis dar ênfase ao cenário e sim às expressões da personagem, suas lágrimas e amarguras representadas por poças d'água. Para o texto verbal, busquei tratar do estado emocional e dos pensamentos da Azula. Tais escritos traduzem suas ansiedades, tristezas e solidão.

Ingrid Bezerra, 2024

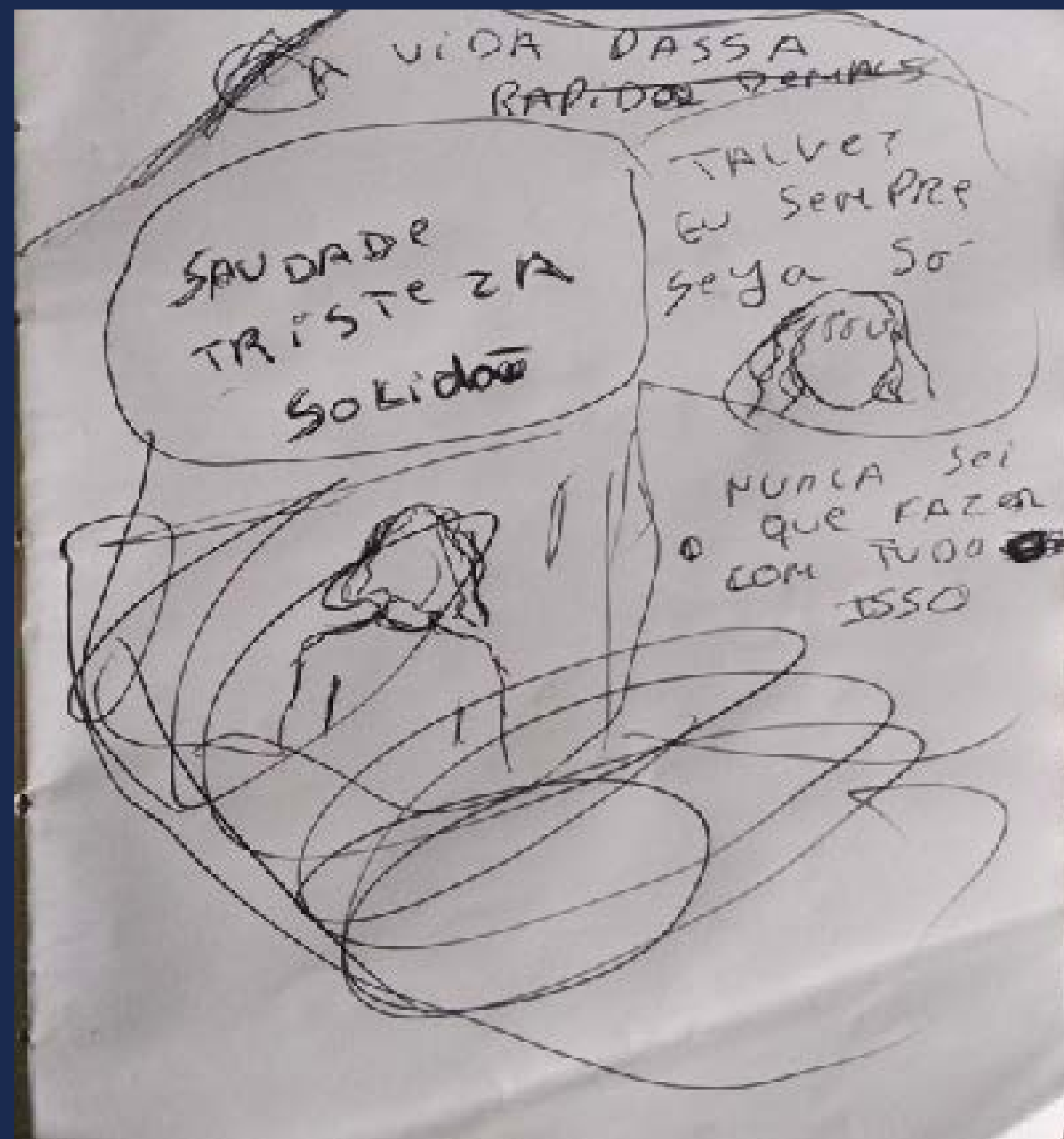
Após uma enquete realizada em meu Instagram, a personagem principal foi batizada de Azula pela colega Mariana Silva.

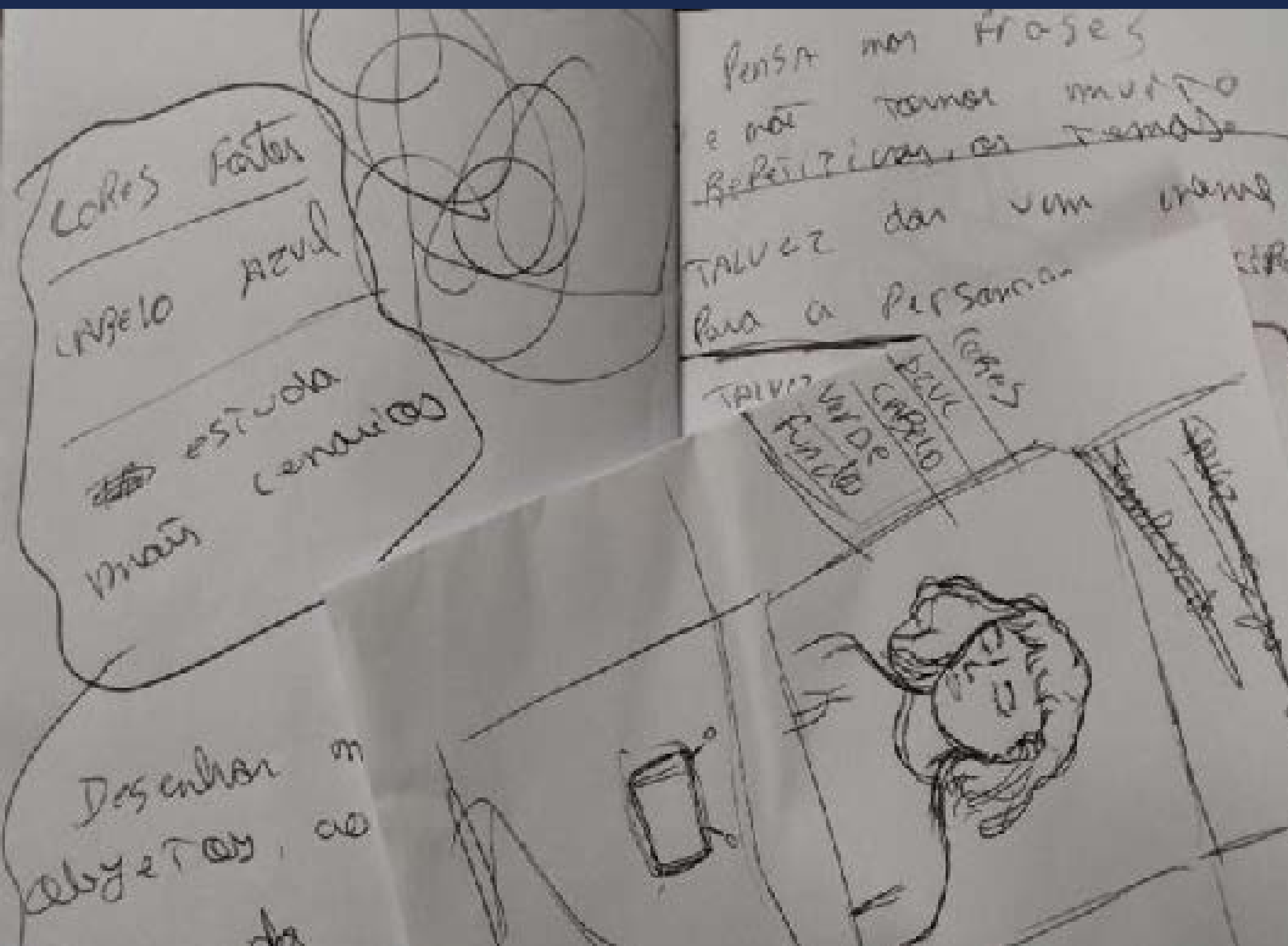
Processo de criação

Falar sobre estar mal, quem sabe seja a única forma de ficar bem e foi isso que eu fiz no início de 2020, em meio a pandemia de Covid-19. Coloquei minhas dores expostas em uma rede social.

Me deixei totalmente vulnerável, porque, afinal, admitir não estar bem foi a única forma de conseguir chegar até aqui.

Através das tirinhas e da personagem principal (Azula), mostrei meus medos, solidão e minha ansiedade como tantas outras coisas que eu sentia.





Encontrei pessoas que se identificaram com a personagem, meu alter ego. Assim, percebi que não estava sozinha. O insta @artesdaquii se tornou um diário pessoal onde eu acabei conhecendo pessoas com questões parecidas com as minhas e as ajudando a não terem tanto medo de serem verdadeiras com elas mesmas.





Mosaico, produção Ingrid Bezerra, 2024, @artesdaguii



Mosaico, produção Ingrid Bezerra, 2024, @artesdaguii

Minhas tirinhas são tristes, seus temas tratam de suicídio, depressão e solidão, porque devemos falar sobre esses assuntos todo dia. Também retratei cada processo de estar em crise ansiolítica, pois ansiedade é muito mais grave do que algumas pessoas costumam imaginar. Ao tratar publicamente desses temas com seriedade, podemos contribuir para salvar algumas vidas do abismo em que se encontram.



Ingrid Bezerra, 2024, @artesdaguii

São meus sentimentos, minhas dores expostas ao público para que ele também pare de ter medo de seus monstros internos e comece a falar sobre os seus. Ao abordar as minhas questões emocionais foi que me descobri uma pessoa ansiosa. Utilizei as tirinhas como forma de expressar essas emoções durante o meu processo terapêutico, o que acabou por ganhar expressão na minha poética como artista visual.

Ilustrando esses transtornos, também conheci pessoas que se inspiraram nas tirinhas e começaram a falar sobre o que sentiam.

Algumas delas me disseram que era corajoso se despir ao compartilhar minhas experiências e fragilidades emocionais através das tirinhas.

Fiquei exposta.

No entanto, isso me ajudou a perceber que eu não era a única a me sentir assim. Cada tirinha demonstra o que sinto e me ajuda a lidar com os meus sentimentos.

Ingrid Bezerra

Artista, atua nos temas: arte e saúde mental, arte sequencial e ilustração. 2022: Ocupação Odojá: Mostra de Arte e Feira Gráfica, galeria Espaço Incomum da FURG. Bacharel em Artes Visuais pela Universidade Federal do Rio Grande (FURG/ 2022). Integrante do Grupo de Pesquisa Arteecos: núcleo de estudos e práticas artísticas ecosóficas - CNPq/FURG. Bolsista do Programa de Apoio aos Estudantes- PAENE/FURG. Orcid: <https://orcid.org/0009-0005-6152-7150>. Contato: @artesdaguii, disponível em: <https://www.instagram.com/artesdaguii/>

REFERÊNCIAS

BOURRIAUD, Nicolas. **Estética relacional**. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

BEZERRA, Ingrid. @artesdaguii, Disponível em: <https://www.instagram.com/artesdaguii/>. Acesso em: 1 maio 2024.



Sabina Sebasti
Artista Visual, Doutora
em Educação pelo
Programa de Pós-
Graduação em Educação,
UFPEL, com bolsa
CAPES, mestre em Artes
Visuais pelo Programa
de Pós-graduação
em Artes Visuais,
UFPEL, com graduação
em Licenciatura em
Artes Plásticas y
Visuales, Faculdade
de Artes, UDELAR,
Uruguay, revalidada na
Universidade Federal de
Pelotas como Bacharela
em Artes Visuais.
Professora na Faculdade
de Artes da Universidade
da República (UDELAR),
Uruguai (2001 - 2007) no
projeto Criação de um
Sistema de Educação
Artística (UDELAR-
ANEP). Professora no
curso Bacharelado em
Produção e Política
Cultural da UNIPAMPA
(2017 - 2019). Professora
de Artes Visuais na
Faculdade de Arte,
UDELAR. <https://orcid.org/0000-0002-8819-6727>, sabinasebasti@gmail.com

El vuelo del águila: una fábula poética sobre las memorias de la opresión

*The eagle's flight:
A poetic fable about
the memories of oppression*

Resumen: Hay una casona abandonada en Montevideo, encima de cuyo pórtico se destaca la estatua de un águila. Los vecinos aseguran haber escuchado y visto eventos inexplicables, gritos y vuelos. Se dice que, durante la dictadura militar, dicha casona fue utilizada para detenciones y torturas. Pero aún hoy los muertos continúan gritando... Este texto es un manifiesto artístico a favor de las ruinas y de las casas embrujadas. Una proclama poética para preservar el enigma.

Palabras clave: Casa embrujada; Fábula; Artes visuales; Totalitarismos.

Abstract: There is an abandoned house in Montevideo, on top of its porch stands the statue of an eagle. The neighbors claim to have heard and seen inexplicable events, screams and flights. It is said that, during the military dictatorship, the house was used for detention and torture. But even today the dead continue to scream... This text is an artistic manifesto in favor of the ruins and haunted houses. A poetic proclamation to preserve the enigma, mostrando las interacciones y ampliación de la red de investigadores, contribuyendo para la consolidación de la línea de investigación en arte y género.

Keywords: Haunted house; Fable; Visual arts; Totalitarianisms

En un tranquilo barrio de Montevideo, llamado Flor de Maroñas, resiste erguida una vieja casona, cuya suntuosa arquitectura contrasta con las modestas construcciones de la vecindad. En medio de casas austeras, repartidas en predios discretos, regulares, que recuerdan a cualquier típico barrio obrero de la ciudad, se impone esta construcción antigua, enorme, soberbia y de un aspecto tan sombrío como las historias que la describen. Dicha casona, en visible estado de deterioro tras décadas de abandono, se conoce como la Casa del Águila (Figura 1), pues en lo alto de su prominente y ornamentada fachada se destaca el monumento de un águila de piedra con sus alas extendidas.



Figura 1. La Casa del Águila, fotografía, junio de 2021. Autor: Pablo Cuadro. Disponible en: <https://maps.app.goo.gl/zLrfty3oXsTYwFEC6>. Acceso en: 10 mar. 2024.

Los habitantes de la zona cuentan que la casa del águila existió desde siempre, desde antes que el barrio fuese edificado. Narra el escritor uruguayo Néstor Ganduglia (2016, p. 146) que “no debe haber un sólo vecino o vecina, en varias manzanas, que no tenga algo que

decir sobre esta casa”; y si es posible hablar de casas embrujadas, se está aquí, sin dudas, frente a una, pues no faltan todo tipo de relatos fantasmales que decoran la atmósfera de asombro y espanto que sus muros degradados irradian.

De todos los cuentos fantásticos que la tradición oral del barrio ha sabido conservar, vale la pena describir uno en particular, narrado en el libro *Historias de Montevideo Mágico* de Ganduglia (2016). Parece que era habitual, especialmente en las noches de tormenta, que, en la Seccional Policial de la zona, se atendieran todo tipo de denuncias del vecindario, alegando que se escuchaban ruidos extraños, chillidos, golpes, gritos, aleteos... provenientes de aquel viejo y monumental caserón. “En una de aquellas noches [...] las denuncias fueron tantas que el comisario no tuvo otro remedio que enviar dos agentes” (Ganduglia, 2016, p. 147). Dos policías de turno entraron aquella noche al parque que rodeaba la casa, cuyos ventanales, iluminados de a rachas por los relámpagos que anunciaban la tempestad, la hacían aparecer más amenazadora que nunca. Supervisaron los alrededores de la casona abandonada, pero a pesar del susto no encontraron nada. Estaba vacía. Pensaron que seguramente había sido algún animal o travesuras de adolescentes. Estaban dispuestos a retirarse ya encaminados hacia el portón, cuando un fuerte estruendo a sus espaldas hizo que se detuvieran, paralizados. Iluminaron las paredes de la casona con sus linternas, tratando de identificar algún posible desmoronamiento. “Cuando alumbraron hacia el techo de la casa, se les abrió la boca de asombro. Era una escultura representando un águila con las alas desplegadas y el pico abierto, como en actitud de ataque” (Ganduglia, 2016, p. 148). En esos momentos, según cuentan, el águila de piedra se desprendió lentamente de la cornisa de la fachada y se derrumbó, partiéndose en pedazos al estrellarse contra el

piso. Los dos policías calcularon que había sido por causa del viento que soplabo fuerte aquella noche. De regreso en la comisaría se ocuparon en redactar el parte policial dando cuenta con detalle de lo acontecido. Al día siguiente, luego de leer el informe, el comisario ordena que ambos policías fuesen arrestados, castigados de rigor. Pensó que habían estado bebiendo durante el servicio. Pues, para sorpresa de todos, el águila de piedra brillaba intacta bajo el sol de la mañana siguiente, con sus alas extendidas en el techo de la casa, como siempre, como hasta hoy.

No fue esa la única ocasión en que el monumento del águila causó perturbación. Otros juran haberla visto volar. Los vecinos de la zona cuentan que esa águila maldita los tiene estremecidos desde el año 1971. Por cierto, un año clave en la historia del país, un año de elecciones nacionales controvertidas, caracterizado por una escalada de atropellos constitucionales. Un año en el que triunfa el proyecto autoritario de represión y control policial-militar que culminaría en el golpe de Estado de 1973. Eran los inicios de una década siniestra en el Uruguay, marcada por el terrorismo de Estado. Persecuciones políticas, arrestos ilegales, prisiones ilegítimas, torturas, secuestros y desapariciones forzadas fueron justificadas bajo el pretexto de la “lucha contra la subversión”. Se supo que muchos de esos secuestros y arrestos tuvieron lugar en la Casa del Águila. También llamada Villa Justina, como puede leerse aún hoy en el deteriorado pórtico de la fachada. Lo cierto es que la casona había sido edificada un siglo atrás como cuartel militar, curiosamente – o no – durante otro régimen de facto anterior, conocido como el militarismo, entre 1875 y 1890, período en el cual el Uruguay fue gobernado por militares que afianzaron su poder en el ejército.

¿Acaso los gritos del águila, que los vecinos escuchaban, eran

en realidad de los torturados? En esta hipótesis – por cierto, probable – se eliminaría cualquier conjetura alucinatoria, sobrenatural o fantasmagórica. Sin embargo, aún cuando superados los gobiernos de facto, los alaridos aparentan no haberse silenciado. Pues “la destrucción de los seres no significa que se hayan ido a otra parte. Están allí, realmente están allí” (Didi-Huberman, 2014, p. 60). Los ecos velados del suplicio y el martirio parecen perpetuarse década tras década. De alguna forma, metafórica o no, los muertos continúan gritando. Como decía Walter Benjamin (2008, p. 40), sucede que “tampoco los muertos estarán a salvo del enemigo si éste vence. Y este enemigo no ha cesado de vencer”.

El fenómeno del águila de piedra y cemento, que de modo inesperado e incomprensible cobra vida, no deja de ser una narrativa fantástica, torpe, inconsistente. Pero es precisamente por medio de ese tipo de configuraciones alegóricas, irracionales y toscas, que el subconsciente se expresa. Cuando la verdad es inaceptable, se convierte en trauma, se desplaza de la esfera consciente a la inconsciente; y toda sociedad, así como cada individuo, tiene sus formas específicas de generar las metáforas que revelan sus traumas. Cualquier similitud de esta águila que asusta con el “ángel de la historia” descrito por Benjamin, no es pura coincidencia. El ángel, que el autor describía en las Tesis para el concepto de historia, inspirado en el cuadro *Angelus Novus* de Paul Klee. Un ángel que, con las alas extendidas y los ojos estupefactos, clava su mirada en el cúmulo de atrocidades del pasado. “En lo que para nosotros aparece como una cadena de acontecimientos, él ve como una catástrofe única, que arroja a sus pies ruina sobre ruina, amontonándolas sin cesar” (Benjamin, 2008, p. 44).

Conozco el espíritu del pueblo uruguayo, sobre todo el ánimo del montevideano, acostumbrado a la represión, amoldado al conformismo, habituado a la resignación. Puedo imaginar a los habitantes

de aquel barrio común y corriente, de clase media y trabajadora, circulando taciturnos y callados por las aceras que rodean Villa Justina, mientras los alaridos ineludibles de los torturados quebraban el aire. Disimulando el pánico con la cabeza gacha, con el abatimiento de quien asume el tormento como rutina y como hábito la opresión. Una nación que falsamente se percibe a sí misma como tranquila y pacífica, pues el “aquí no pasa nada” ha sido la ilusión más exitosa de la propaganda oficial. Pero todo silencio cómplice tiene su precio en la historia. Durante el transcurso impasible del tiempo, el espanto inefable de un pueblo condescendiente con el flagelo se ha encarnado en una bestia alada. Así como lo explica Giorgio Agamben (2007, p. 90), “mientras en la fábula el hombre enmudece, los animales salen de la pura lengua de la naturaleza y hablan. Mediante la confusión temporaria de las dos esferas, la fábula hace prevalecer el mundo de la boca abierta”.

Se asume que la palabra trauma proviene etimológicamente del griego *trauma* que significa herida, no obstante, en cuanto lesión psíquica, su parentesco en el léxico freudiano con el término alemán *traum*, que significa sueño, es innegable. “Soñar significa fantasear para evitar la confrontación con lo real” (Zizek, 2008, p. 66). El inconsciente es el lugar donde habitan los temores y deseos que el psiquismo consciente se resiste a admitir. “Otra de las lecciones del psicoanálisis en este ámbito es que, en contra de la noción de que la curiosidad es ingénita, innata, en los humanos [...], la actitud espontánea del ser humano es ‘no quiero saberlo’. El deseo fundamental es el deseo de no saber demasiado” (Zizek, 2006, p. 151). La actitud espontánea del psiquismo, ante una situación amenazante, es mantener al yo consciente en la inercia de una ignorancia ilusoria y protectora.

En el inconsciente el pasado nunca queda atrás. La expresión imágenes del recuerdo evoca la idea de un panorama pretérito dis-

tante, vago y difuso. Sin embargo, esta reputación es injusta, pues el paisaje verdaderamente confuso es el del presente. La atención en el ahora es minada por los temores reprimidos que se proyectan fenoménicamente en configuraciones sensoriales. Es en lo inmediato donde los fantasmas del inconsciente cobran vida, contaminando el entorno más cotidiano y previsible con las secuelas de lo que pasó, y con el temor de lo que pueda volver a suceder. Aún cuando la conciencia parezca concentrarse inofensivamente en la captación inmediata del entorno presente, las imágenes de la memoria resucitan como espectros deformados, como aves de rapiña sobrevolando en círculos el foco vulnerable de los sentidos; invocadas en diálogos inconscientes, exorcizadas como espectros fantasmales que cobran vida en los objetos más inermes y próximos. “Cuando nos hacemos conscientes de algo podemos olvidarlo, de forma tal que no llegue a inscribirse en la memoria y continúe rondándonos” (Zizek, 2006, p. 161).

No es posible olvidar lo que nunca se vio... Los torturadores ya no están en la Casa del Águila, pero la tortura todavía la habita. Sus víctimas, como diría Benjamin, siguen clamando por su redención histórica. “También a nosotros, entonces, como a toda otra generación, nos ha sido conferida una débil fuerza mesiánica a la que el pasado tiene derecho de dirigir sus reclamos” (Benjamin, 2008, p. 37). De alguna forma misteriosa, en la medida que el pasado continúe siendo negado, los ecos del suplicio persistirán propagando el tormento.

Lo cierto es que, aún hoy, apenas algún niño incauto tal vez se atreva a ingresar a la casona, atravesando los huecos estrechos que asoman entre las chapas y tablones de madera que mal cubren las ventanas de su sótano sombrío. “Pero el hijo de ella [una vecina del barrio] se coló una vez y cuando salió dijo que ahí había cadenas en las paredes y armas viejas y, parece, también huesos”, cuenta Ganduglia (2016, p. 146). Otros tantos nunca se animaron a entrar. “En mi niñez escuché una infinidad de terribles historias referidas a esta



Figura 2. La Casa del Águila, de Álvaro Amengual, 18 x 25 cm, 2003. Disponible en: http://alvaroamengual.blogspot.com/2013/05/la-casa-del-aguila-o-el-recuerdo-de-lo_8.html. Acceso en: 20 mar. 2024.

casa”, cuenta el artista visual Álvaro Amengual (2013), quien nació en el barrio y describe cómo convivían, él y sus amigos, con la presencia intimidante de aquel predio petrificado en el horror del relato.

En lo personal la casa del águila siempre ejerció un sentimiento contradictorio de atracción y rechazo. Atracción por su difusa historia y desconocido interior, y rechazo por el tenebroso aspecto de su arquitectura y también, tal vez, por miedo a que lo que de ella se hablaba fuera cierto. En el año 2003, vaya a saber por qué, la casa del águila volvió a mi mente, comencé a realizar una serie de pequeñas acuarelas que servirían, a modo de estudios, para un trabajo más ambicioso en el cual intentaría materializar en imágenes lo que nunca vi y siempre me obsesionó: el interior de la casa (Amengual, 2013).

Amengual nunca conoció el interior de la casa, pero lo soñó. Aquello que no tuvo el coraje de mirar con sus propios ojos consiguió describirlo en su imaginación. El recuerdo de lo nunca visto fue definido con precisión a través de trazos, contornos y colores en sus acuarelas (Figuras 2, 3, 4 y 5).



Figura 3. *El velo de la luz*, de la serie: La Casa del Águila, de Álvaro Amengual. cuarela, 13 x 17 cm, 2003. Disponible en: http://alvaroamengual.blogspot.com/2013/05/la-casa-del-aguila-o-el-recuerdo-de-lo_8.html. Acceso en: 20 mar. 2024.



Figura 4. *La habitación inundada*, de la serie: *La Casa del Águila*, de Álvaro Amengual. Acuarela, 15 x 22 cm, 2003. Disponible en: http://alvaroamengual.blogspot.com/2013/05/la-casa-del-aguila-o-el-recuerdo-de-lo_8.html. Acceso en: 20 mar. 2024.



Figura 5. *La pared de las fotografías*, de la serie: *La Casa del Águila*, de Álvaro Amengual. Acuarela, 13 x 19 cm, 2003. Disponible en: http://alvaroamengual.blogspot.com/2013/05/la-casa-del-aguila-o-el-recuerdo-de-lo_8.html. Acceso en: 20 mar. 2024.

A través de una expresión estética parece posible vivenciar los momentos que resultaron intolerables para la conciencia. Los lenguajes del arte permiten rescatar los fragmentos de vida denegados a la experiencia. Aseguraba Friedrich Nietzsche (1990, p. 72) que “como fenómeno estético la existencia nos resulta siempre soportable, y en virtud del arte nos han sido dados los ojos, las manos y, sobre todo, la

buena conciencia para poder transformarnos en semejante fenómeno”. Los lenguajes del arte son capaces de preservar las incongruencias fenoménicas de lo percibido. No pretenden abordar los acontecimientos en su totalidad, ni agotar sus posibilidades de interpretación, por el contrario, procuran mantener inalterados sus enigmas y misterios tal cual fueron experimentados.

Algunos acontecimientos solamente consiguen ser digeridos como sueños y, por lo tanto, pasibles de ser expresados, tal como lo preconizaban los surrealistas, por medio de un lenguaje lo suficientemente próximo al lenguaje onírico, o sea, a través del arte. “No es cierto que los sueños son para aquellos que no pueden soportar la realidad; por el contrario, la realidad es para aquellos que no pueden soportar (lo real que se anuncia en) sus sueños” (Zizek, 2008, p. 65). El arte no es una ficción, es un lenguaje que nos acerca a lo real profundo, que permite captar y transmitir fielmente, no los hechos, sino el modo en que éstos afectan la subjetividad. Los dibujos y acuarelas de Álvaro Amengual no describen ni representan las habitaciones de la Casa del Águila, sino los compartimientos del miedo que, desde la infancia, permanecieron intactos.



Figura 6. Foto de la estatua del águila, parte superior de la fachada principal de la Casa del Águila. Fuente: Álvaro Amengual, 2013. Disponible en: http://alvaroamengual.blogspot.com/2013/05/la-casa-del-aguila-o-el-recuerdo-de-lo_8.html. Acceso en: 20 mar. 2024.

Como imagen arquetípica, cargada de significados y vigente en la conciencia de la historia, esta majestuosa ave de rapiña define su propio destino (Figura 6). El águila, símbolo utilizado como emblema de las legiones romanas, representó el poderío militar de imperios y de ejércitos. “El águila naturalista por excelencia es el águila de Júpiter, el primero y más poderoso dios de la antigüedad pagano-romana [...] El águila, reina de las aves del cielo [...] fue insignia militar de los pueblos antiguos” (Casamayor, 2006, p. 290). Introducida por Napoleón Bonaparte en las astas de las banderas y estandartes de sus ejércitos, era un emblema que pretendía representar la grandeza de un imperio, de un reino o de un estado. Derivada del águila romana, la *Reichsadler* – en español el águila imperial –, combinada con la *svástica* formaba parte de las fachadas de los edificios del *Tercer Reich*, en Alemania, y también estaba presente en los desfiles del partido nazi.

Sobre la cornisa del pórtico de Villa Justina, un águila pétrea desafía al olvido, desplegando sus alas a cielo abierto, erguida en lo alto de la enorme casona abandonada al letargo del descuido. Resistiendo majestuosa, por más de un siglo, la amnesia del infortunio y el lento declive de los muros corroídos que todavía la sustentan. Si bien, esta águila que hasta hoy continúa atemorizando a la vecindad y dando que hablar sobre los pasados regímenes de opresión, no ha sido la única que, por testimoniar un tremendo documento de barbarie, ha generado polémicas en todo el país.

En el año de 2006, en las costas uruguayas del Río de la Plata, se rescata una “imponente águila [de bronce] con las alas desplegadas y una esvástica entre sus garras, de 2,8 metros de largo por dos de alto y 350 kilos de peso” (Deutsche-Welle, 2023). Dicho colosal emblema resultó ser el mascarón de proa del Admiral Graf Spee, un buque de guerra nazi que buscó refugio en el puerto de Montevideo tras ser seriamente damnificado por cruceros británicos, durante una

batalla naval en el Río de la Plata, en 1939. El propio capitán, Langsdorff, ante las amenazas de los británicos, optó por no esperar la ejecución de las reparaciones y decidió hundir el barco que estaba atracado en el puerto de Montevideo. Dos días después, encuentran a Langsdorff muerto en una habitación de la jefatura de los talleres navales del puerto de Buenos Aires, vestido con su mejor uniforme y envuelto con la bandera de combate de la marina nazi. Se había suicidado de un disparo.

La colosal águila de bronce del Graf Spee, luego de ser rescatada de las aguas del estuario, había quedado más de una década bajo custodia de la Armada Nacional. Había sido guardada en un depósito hasta que, en el año 2022, tras un fallo judicial internacional finalmente se reconociera al hallazgo como propiedad del Estado uruguayo y, por lo tanto, su permanencia en el territorio. Un año después, en 2023, el presidente del país manifestó públicamente su intención de someter la reliquia nazi a un proceso de fundición para convertirlo en una paloma. De modo que, este símbolo de guerra, “sufra una transformación virtuosa en un símbolo de paz y unión como es una paloma” - explicó el presidente en su momento (Perfil, 2023). Y encomendó la metamorfosis a un reconocido escultor uruguayo que aceptó honrado la propuesta. Como si un artista fuese una especie de demiurgo capaz de cambiar la historia...

Las opiniones en contra de esta propuesta – que finalmente quedó sin efecto – no se hicieron esperar. “Esto es un desatino antihistórico, por no decir un disparate [...] ¡Miren si México convierte sus piedras de sacrificio Aztecas en mesas para Camping!” (Perfil, 2023) – alertó un historiador. “¿Se imaginan a Auschwitz convertido en campo nudista? ¿A las gárgolas de Notre Dame en personajes de Walt Disney?” (Perfil, 2023) – gritó un político. “Transformar un pájaro

no transforma a la humanidad, la disimula. Y borrar la simbología del horror, alienta al horror. Águila fue. Que águila quede” (Perfil, 2023) – protestó un escritor.

Y el águila permaneció águila... como un símbolo del odio, como un gritante documento de barbarie (Benjamin, 2008). El proyecto de transformar el águila nazi en una inocente paloma de la paz fue tan duramente criticado, tanto por intelectuales como por la opinión pública en general, que el presidente desistió de sus planes. Sucede que “la cultura no es la cereza del pastel de la historia: es todavía y en todo caso un lugar de conflictos donde la historia misma cobra forma y visibilidad en el corazón mismo de las decisiones y los actos, no importa cuán bárbaros o primitivos sean” (Didi-Huberman, 2014, p. 20). Silenciar memorias inconvenientes hubiese significado otro acto de barbarie. Transformar el águila de guerra en paloma de paz, hubiese exhibido impunemente la ostentación de ese derecho que a menudo se atribuyen las autoridades de turno – los vencedores, diría Benjamin –, el derecho a narrar y a resignificar la historia desde su diletante noción de progreso, desde su optimismo sin conciencia. Para evitarlo, “en cada época es preciso hacer nuevamente el intento de arrancar la tradición de manos del conformismo” (Benjamin, 2008, p. 40). Después de todo, el águila no está allí para ser vista, sino para ser atravesada por la mirada. El problema no es su figura sino su trasfondo. Es como si su plumaje fuese apenas la cáscara de la historia.

Hay veces que pienso que es posible conservar memorias genuinas acerca de lo que sucedió en aquella casona, llamada Villa Justina, únicamente debido al estado en el que se encuentra hoy en día: deteriorada, oscura, tapiada, abandonada. Reconocible únicamente para quienes frecuentan el barrio y perpetúan sus anécdotas en la tradición legítima de la oralidad, sin la contaminación de las narrativas

oficiales, las reconstrucciones institucionales, ni de cualquier tentativa historiográfica de explicación. Pues sólo en forma de ruinas las memorias se mantienen intactas. “Mirar las cosas desde un punto de vista arqueológico es comparar lo que vemos en el presente, lo que sobrevivió, con lo que sabemos que ha desaparecido” (Didi-Huberman, 2014, p. 38). Entre los escombros que nadie se atreve a pisar, la arqueología del recuerdo aún puede excavar con entusiasmo en busca de los vestigios de un pasado oculto, negado u olvidado. En el siniestro territorio de aquella edificación corrompida, sucia y descuidada, todavía pueden brillar escondidos los tesoros del miedo y la sorpresa. “Hay que saber mirar como mira un arqueólogo. Y es a través de una mirada semejante – una interrogación tal – sobre aquello que vemos que las cosas comienzan a mirarnos desde sus espacios sepultados y sus tiempos idos” (Didi-Huberman, 2014, p. 59).

El día en que la casona del águila sea convertida en un museo o, como se expresa en el léxico más contemporáneo, en un lugar de memoria. Con una fachada pintada, clara, pulcra, pulida y reconstruida, con sus jardines iluminados, con carteles en el portón de entrada que prolijamente anuncien los días y horarios habilitados para visitas. Poseedora de un nombre, tal vez La Casa del Águila, que la distinga como patrimonio de la ciudad y la coloque en el circuito montevideano de museos. Plagada de posters y paneles interactivos donde el público pueda tener la ocasión de reproducir virtualmente algunos de los antiguos procedimientos de tortura y de conocer con precisión cuando fue construida, ocupada, militarizada y finalmente donada a la Comisión Nacional Honoraria de Sitios de Memoria. Poseedora de un catálogo impreso, educativo, turístico, ilustrativo sobre sus diferentes épocas, momentos, sobre los años en que fue destinada a centro de detención clandestina, con testimonios y entrevistas que den cuenta, detalladamente, de su pasado. El día en que el silbido del águila

sea un simple efecto de sonido que, emitido a través de adecuados dispositivos de audio, reproduzca para los espectadores curiosos el chillido irritante con el que la estatua aterraba, en otros tiempos, a la vecindad. Ese día las memorias de la casa del águila habrán muerto. Y el águila, como el búho de Minerva en el crepúsculo, habrá levantado vuelo para no regresar jamás. La estatua del águila tal vez se conserve, reluciente, lustrada, bruñida, laqueada, pero el alma del águila ya no estará... Habrá huido encandilada y molesta por causa del brillo del pulido al que sometieron sus alas, o por culpa de los focos luminosos del jardín que arruinaron la magia de las tormentas. Y ningún vecino, nunca más, volverá a sentir miedo y, probablemente por eso mismo, tampoco tenga más nada que decir.

El verdadero conocimiento es intempestivo, pues sólo es posible comprender íntegramente los acontecimientos cuando ya pasaron. El saber es aquello que siempre se gesta a destiempo, a contramano del presente. “Al decir, aún, una palabra acerca de la teoría de cómo debe ser el mundo, la filosofía, por lo demás, llega siempre demasiado tarde” (Hegel, 1968, p. 36). Cuando el conocimiento cabal de todo lo que realmente pasó en Villa Justina salga finalmente a la luz, entonces, el grito del águila ya no será necesario, será simplemente cosa del pasado. Será apenas una superstición irracional superada por la lógica de las explicaciones que, irremediablemente, habrán destruido su áurea enigmática.

Para preservar un misterio es imprescindible acostumbrarse a convivir con él, con lo insondable. Pues desvelar un misterio no es otra cosa que aniquilarlo. Finalmente, este texto no pretende ser otra cosa que un manifiesto artístico a favor de las ruinas y de las casas embrujadas. Una proclama poética para preservar el enigma de lo que todavía no ha sido visto entre los muros agrietados del derrumbe.

La experiencia de las obras de arte es amenazada incesantemente por el carácter enigmático. Si éste ha desaparecido por completo en la experiencia, si la experiencia cree haber captado por completo la cosa, el enigma vuelve a abrir de repente los ojos; aquí se mantiene la seriedad de las obras de arte (Adorno, 2004, p. 216).

Preservar el carácter enigmático es preservar el arte y, en cierta forma, también la historia. Pues sólo en las fibras enmarañadas de lo desconocido será posible todavía “cepillar la historia a contrapelo” (Benjamin, 2008, p. 43).

REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor. **Teoría estética**. Madrid: Ediciones Akal, 2004.

AGAMBEN, Giorgio. **Infancia e historia**. Destrucción de la experiencia y origen de la historia. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2007.

AMENGUAL, Álvaro. La Casa del Águila o el recuerdo de lo nunca visto. **Álvaro Amengual**. Dibujos, pinturas y otros anacronismos, 2013. Disponible en: <<http://alvaroamengual.blogspot.com/2013/05/la-casa-del-aguila-o-el-recuerdo-de-lo.html>>. Acceso en: 13 mar. 2024.

BENJAMIN, Walter. **Tesis sobre la historia y otros fragmentos**. México, D.F.: Itaca - Universidad Autónoma de la Ciudad de México, 2008.

CASAMAYOR, Manuel Monreal. De sermone heráldico: el águila. **Emblemata. Revista Aragonesa de Emblemática**, Aragón, n. 12, p. 289-329, 2006. Disponible en: <https://ifc.dpz.es/recursos/publicaciones/26/47/ebook2682.pdf>. Acceso en: 22 mar. 2024.

DEUTSCHE-WELLE. Uruguay convertirá águila nazi en un "símbolo de la paz". **Deutsche Welle Historia**, 2023. Disponible en: <<https://www.dw.com/es/uruguay-convertirá-águila-nazi-en-un-símbolo-de-la-paz/a-65946336>>. Acceso en: 22 mar. 2024.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Cortezas**. Santander: Shangrilá Ediciones, 2014.

GANDUGLIA, Néstor. **Historias de Montevideo Mágico**. Montevideo: Editorial Planeta, 2016.

HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. **Filosofía del derecho**. Buenos Aires: Editorial Claridad, 1968.

NIETZSCHE, Friedrich. **La ciencia jovial**. "La gaya scienza". Caracas: Monte Ávila Editores, 1990.

PERFIL. La polémica por la transformación del águila nazi del Graf Spee en una "paloma de la paz". **Perfil Noticias**, 2023. Disponible en: <<https://www.perfil.com/noticias/noticias/la-polemica-por-la-transformacion-del-aguila-del-graf-spee.phtml>>. Acceso en: 26 mar. 2024.

ZIZEK, S. **Órganos sin Cuerpo**. Sobre Deleuze y sus consecuencias. Valencia: Pre-Textos, 2006.

ZIZEK, S. **Cómo leer a Lacan**. Buenos Aires: Paidós, 2008.

Marcelo de Campos Velho Birck
Professor do Bacharelado em Música e Tecnologia da Universidade Federal de Santa Maria. Doutorando em Artes Visuais (UFSM), sob orientação das Profas. Dras. Gisela Reis Biancalana e Andreia Machado Oliveira. Mestre em Composição e Novas Tecnologias (UFG). Bacharel em Composição Musical (UFRGS). Lançou dois discos solo (2000, 2008). Como artista visual, atua em exposições coletivas e individuais. Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-8500-1111>. eletrolas@ufsm.com

Gisela Reis Biancalana
Professora e pesquisadora do Centro de Artes e Letras da UFSM. Membro do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais. Líder do grupo de pesquisas “Performances: Arte e Cultura”, vinculado ao CNPq. Pós Doutorado na De Montfort University, Inglaterra, investigando processos colaborativos de criação (2015). Organizou os livros “Discursos do Corpo na Arte I e II”. Orcid: <https://orcid.org/0000-0001-7153-0197>. giselabiancalana@gmail.com

Uma poética bricolista entre o visual e o audível

A bricolage poetic between the visual and the audible

Resumo: Este artigo aborda três obras criadas por Marcelo Birck durante seu doutorado em Artes Visuais: a atuação performativa *Anti-Remix*, a instalação 8 (*Cinema Falado*), e o vídeo *Arqueologia Doméstica*. Tais obras incorporam materiais relacionados ao cinema (películas, projetores) e à fonografia (LPs, toca-discos, áudios). Para tanto, o artista se baseia no método da bricolagem, o qual definimos como uma prática baseada na conexão de objetos e conceitos díspares em configurações imprevistas.

Palaras clave: Arte Contemporânea; Bricolagem; Cinema; Fonografia; Atuação Performativa.

Abstract: *This article deals with three works created by Marcelo Birck during his doctoral research in Visual Arts: the performance Anti-Remix, the installation 8 (Cinema Falado), and the video Arqueologia Doméstica. These works use materials related to cinema (films, projectors, videos) and phonography (LPs, turntables, audios). To this end, the artist uses a method called bricolage, which we define as a practice based on connecting disparate objects and concepts in unforeseen configurations.*

Keywords: Contemporary Art; Bricolage; Cinema; Phonography; Performance.

Este artigo trata de três obras do artista visual e músico portalegrense Marcelo Birck: a atuação performativa e audiovisual *Anti-Remix*, a instalação 8 (*Cinema Falado*), e o vídeo *Arqueologia Doméstica*. A poética de Birck incorpora recursos visuais e sonoros mediante o uso de materiais relacionados ao cinema (películas, slides, projetores, vídeos) e à fonografia (discos de vinil, toca-discos, instrumentos musicais, áudios). Para tanto, o artista faz uso do procedimento metodológico da bricolagem, por ele abordada a partir de textos de Paula Carpinetti Aversa (2011), Joe L. Kincheloe (2007) e Anna Dezeuze (2008). Tais autores se apoiam no conceito de bricolagem proposta pelo antropólogo francês Claude Lévi-Strauss (1989).

Com a finalidade de estabelecer uma referência operacional, Birck define a bricolagem como uma prática que conecta métodos e materiais díspares em configurações imprevistas. Deste modo, ela constitui uma interface para diálogos entre modalidades distintas, na qual as ferramentas utilizadas tendem a ser heterogêneas. Além disso, a bricolagem também incorpora improvisos e relações forçadas. Combinados, tais aspectos tendem a favorecer o surgimento de significações pelo contraste.

Ao refletir sobre o conceito em Lévi-Strauss (1989), a psicóloga Paula Carpinetti Aversa (2011) observa que o *bricoleur* considera o acaso desde o começo de seu trabalho, o que permite abrir mão de planejamentos e predefinições. Ele inventa maneiras de fazer a partir de materiais coletados e/ou disponíveis, os quais ordena sem visar a uma neutralidade científica. Assim, cada abordagem é uma entre muitas perspectivas que um fenômeno pode assumir. Aversa (2011) destaca ainda a natureza interdisciplinar da bricolagem, o que tende a estimular a invenção de ferramentas metodológicas, teóricas e interpretativas.

O educador norte-americano Joe L. Kincheloe (2007) observa que manter-se informado sobre diversos procedimentos é tarefa para a vida toda, o que favorece que a bricolagem surja como uma modalidade

Andreia Machado Oliveira
Artista pesquisadora em arte, ciência e tecnologia. Pesquisadora do CNPq, da FAPERGS e Pesquisadora Associada da WITS University/África do Sul. Pós-doutora na School of Creative Media, na City University of Hong Kong. Doutora University/África do Sul. Pós-doutora na School of Creative Media, na City University of Hong Kong. Doutora pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul, com estágio doutoral na Université de Montreal, com pesquisa em Arte e Tecnologia. Docente do Departamento e Programa de Pós-graduação em Artes Visuais/UFSM. Vice-diretora do Centro de Artes e Letras – CAL/UFSM. Coordenadora do LabInter (<https://www.ufsm.br/laboratorios/labinter>) e líder do gpc.interArtec/CNPq. 97105-900. Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-8582-4441>. andreaoliveira.br@gmail.com

Este artigo faz parte da tese de doutorado de Marcelo de Campos Velho Birck, intitulada *Sinestesia, Bricolagem, Montagem: Intercâmbios entre o Visual e o Audível* (2023), realizada no PPGART da UFSM sob a orientação das Profas. Dras. Gisela Reis Biancalana e Andréia Machado Oliveira.

mais rigorosa de conhecimento. O autor salienta também a abertura da bricolagem aos aspectos de invenção e imaginação, de maneira a se constituir como uma alternativa ao reducionismo cartesiano baseado no desmembramento do todo em partes. Outro aspecto apontado por Kincheloe (2007) é o fato de que a bricolagem comporta a seleção de métodos durante a realização da pesquisa. Assim, planejamentos prévios se tornam opcionais. Com base em tais concepções, o autor chama a atenção para o que considera o grande risco na pesquisa tradicional: a falta de entendimento de que os sentidos são impostos ao mundo. Se o cientista não tem noção deste risco, ele participa de modo inconsciente da imposição.

Em um artigo no qual aponta práticas bricolistas na arte contemporânea, a pesquisadora Anna Dezeuze (2008) considera que a assemblagem é uma forma de engajamento com o mundo, e não uma categoria formal, o que se aplica à bricolagem como prática artística e como método. Ao longo do texto, Dezeuze relaciona a bricolagem à arte conceitual (bricolagem de conceitos e linguagens), à concepção de atividades diárias como procedimentos bricolistas, e ao conceito de estética relacional proposto por Nicolas Borriaud (2009a).

É possível identificar traços *bricolistas* não apenas na estética relacional, mas também no conceito de pós-produção proposto por Borriaud (2009a, 2009b). Para este autor (2009b), o fato de que nossa experiência foi enriquecida pela fotografia e pelo cinema veio a favorecer não só a junção de elementos desprovidos de conectivos evidentes, mas também a capacidade de reconhecer tal junção como um todo. Além disso, Borriaud (2009b) destaca que, na pós-produção, não se trata mais da questão modernista de criar o novo por meio de obras autônomas, mas sim de reprogramar usos e funções de materiais pré-existentes. Para ele, se nos anos 80 o modelo dominante foi a vitrine de loja, os artistas da década de 90 estão mais para a feira de usados. Segundo Borriaud (2009b), a loja

de velharias é uma reunião efêmera e nômade de materiais precários e origens diversas, um local para onde convergem coisas díspares à espera de novos usos. Na concepção de Birck, a loja de velharias é o espaço bricolista por excelência.

Ao valer-se de múltiplos processos e interpretações, o *bricoleur* favorece um encontro de incomensurabilidades. Mediante referências ao cinema e à fonografia, as obras abordadas neste artigo situam-se em um interstício entre o visual e o sonoro, de modo a envolver várias incomensurabilidades. Trataremos destas obras nos itens a seguir.

Anti-Remix

Anti-Remix é o nome que Birck aplica a uma dinâmica que, apesar de flexível, apresenta elementos recorrentes a cada nova realização: imagens analógicas e digitais emitidas por projetores de *slides*, super-8, e data-shows; ambientações baseadas no deslocamento das funções originais de objetos díspares; e atuações performativas com música ao vivo, para as quais são elaborados trajes com utensílios diversos (tapetes de banheiro, plásticos, panos estampados, almofadas, mata-moscas, grade de ventilador, jogos de toalhas de mesa, potes, redes, desentupidores).



Figura 1. Atuação performativa dos músicos em *Anti-Remix*. Fonte: Rebeca Lenize Stumm, 2019.

Os demais artistas participantes são Camila Nuñez, Raul Dotto Rosa, e Valquíria Navarro. A mostra ocorreu de 17 a 24 de setembro de 2019, com a curadoria da Profª Drª Rebeca Lenize Stumm.

Marcelo Birck, guitarra, voz e bases gravadas; Marcos Klein, guitarra; Hudson Garcia, sax-alto.

Anti-Remix foi apresentada em duas ocasiões. A primeira ocorreu em 2019, no Museu de Arte de Santa Maria (RS), na mostra coletiva *Em Processo de Errância*. Imagens analógicas e digitais foram projetadas sobre três performers-músicos (Figura 1), posicionados em uma instalação constituída por volumes brancos de vários formatos e dimensões. A instalação utilizou principalmente materiais disponíveis no local, acrescidos de lâminas de isopor (Figura 2). Estas lâminas foram encaixadas nas janelas para reduzir a entrada de luz. A disposição dos volumes brancos buscou favorecer anamorfoses nas projeções, a fim de sugerir a ideia de imagens que saem para fora da tela. As projeções consistiam de uma animação pintada diretamente sobre película super-8, *slides* encontrados em sebos (dois projetores de *slides* foram utilizados), e um vídeo digital. Neste vídeo, estão incluídos, além de trechos da animação em super-8, imagens de peças utilizadas em outras obras de Birck. Por exemplo, antiprismas usados na instalação 8 (*Cinema Falado*); objetos e áudios de um vídeo intitulado *Projeto Re-Vinil* (2020), baseado no corte e remontagem de discos de vinil coloridos; e um traje criado com LPs, utilizado na instalação *Marcianita* (2019).



Figura 2. Ambientação criada com materiais disponíveis no local da mostra. Fonte: Rebeca Lenize Stumm, 2019.

Durante a atuação performativa, os músicos, vestidos com os trajes bricolistas descritos anteriormente, permaneceram imóveis por cerca de dez minutos. Neste tempo, foi executada a trilha do vídeo, a qual consiste em uma colagem de áudios diversos. Em seguida, combinando bases gravadas e interpretações ao vivo, os músicos tocaram duas composições de Birck. Imagens foram projetadas ao longo de toda a atuação, cuja duração foi em torno de 20 minutos. Após este evento, algumas peças permaneceram expostas no período em que ocorreu a mostra. Além dos volumes brancos e de equipamentos utilizados para som e imagem, foram acrescentados dois manequins vestidos com os objetos que formavam os trajes da atuação performativa (Figura 3). Os equipamentos mantidos na ambientação foram dois projetores de *slides*, um projetor super-8, e um gravador de rolo. Os projetores, contendo imagens utilizadas na atuação performativa, eram ligados pelos monitores do museu quando havia visitantes.



Figura 3. Disposição da instalação após o evento com a atuação performativa. Fonte: Marcelo Birck, 2019.

Uma destas composições está disponível no link <https://www.youtube.com/watch?v=v9XydVug25s>

Ocorrida no dia 31 de outubro de 2019, com curadoria da Profa. Dra. Andreia Machado Oliveira e Matheus Moreno.

Marcelo Birck, guitarra, vozes, base gravada; Marcos Klein, guitarra. Nesta ocasião, devido às condições de luminosidade necessárias para projeção no planetário, não foram utilizados os trajes bricolistas.

A segunda realização de *Anti-Remix* se deu no Planetário da Universidade Federal de Santa Maria, na mostra *LabInter - Arte, Memória, Tecnologia*, também em 2019. Nesta ocasião, foi digitalizada a animação desenhada sobre filme super-8 (utilizada no evento acima descrito), a fim de projetá-la no domo do planetário. A animação foi complementada com projeções manipuladas ao vivo.

Para tanto, utilizou-se cinco projetores, os quais veicularam filmes super-8 e slides. Estas imagens eram movimentadas pelo domo mediante o uso de espelhos que refletiam a luz emitida pelos projetores (Figuras 4 e 5).

A fim de salientar uma ideia de improviso, não houve maiores combinações a respeito destes

Figura 4. Operadoras dos slides projetados no domo do planetário. De baixo para cima, Marcella Rodrigues, Gisela Reis Biancalana, Luana Furtado Ramos Cairrão, e Cristine Carvalho Nunes. Fonte: Matheus Moreno, 2019.





Figura 5. Músicos e operadores dos aparelhos de projeção. Da esquerda para a direita: Marcos Klein, Ricardo Garlet, Marcelo Birck, Camila Nuñez e Calixto Bento. Fonte: Matheus Moreno, 2019.



Figura 6. *Anti-Remix* no Planetário da UFSM. Fonte: Matheus Moreno, 2019.

movimentos, nem dos conteúdos das imagens. As simultaneidades resultantes desta dinâmica favoreceram a identificação de possíveis convergências, o que se aplica também às relações entre as imagens e a música executada ao vivo. Tais interações constituem um jogo caracterizado por hierarquias móveis, percepção de sentidos por comparação, e ausência de conexões causais (Figura 6).

A combinação de mídias digitais e analógicas que ocorre em *Anti-Remix* acaba por destacar contrastes entre os recursos utilizados. Por exemplo, tecnologias digitais permitem a realização de cópias infinitas de arquivos de áudio e vídeo, de modo que a própria noção de original se perde. Em consequência, também se dilui a ideia de raridade da obra. No entanto, apesar da facilidade de divulgação e acesso que costuma ser associada a estes recursos, a ausência de uma mídia física específica torna qualquer tipo de arquivo digital potencialmente efêmero. Em complemento, *slides*, filmes e projetores analógicos –utilizados nesta obra de modo a destacar antes sua condição de mídias do que os eventuais conteúdos que possam veicular –, ressaltam aspectos de raridade e memória, e mesmo os possíveis contextos que favoreceram sua recuperação. Em um certo momento de sua existência, estes materiais analógicos - reaproveitados para utilização em *Anti-Remix* -, foram descartados, extraviados, doados e/ou comercializados pelos seus donos originais. Desta maneira, a obtenção de tais mídias envolve uma prática recorrente da poética de Birck, a saber, atividades de coleta. Fiel ao espírito bricolista, estas coletas ocorrem em visitas a lojas de velharias e pelo recolhimento de descartes diversos.

Anti-Remix pode ser definido como um rito de encenação que mescla espaço expositivo, sala de cinema e performance musical. Assim, a obra propõe camadas de significados a

partir de uma concatenação de práticas e aparatos heterogêneos. Ainda que de maneiras distintas, a ideia de concatenação é característica também da obra 8 (*Cinema Falado*), a qual abordamos a seguir.

8 (*Cinema Falado*)

8 (*Cinema Falado*) é uma instalação constituída por objetos conectados pela luz de um projetor super-8, no qual roda uma animação em *loop* desenhada direto sobre uma película de filme. Esta animação, contendo rabiscos aleatórios, é projetada sobre um LP de vinil branco, posicionado de forma que o retângulo da projeção preencha o máximo possível da área do disco. No LP há um corte em círculo, situado no canto inferior direito do retângulo projetado. A luz que atravessa esse corte ilumina dois totens criados com materiais diversos (discos, copos, canecas, garrafas e cilindros plásticos), apoiadas sobre toca-discos que giram (Figura 7). No topo destes totens, estão peças formadas por três discos de vinil colorido (compactos e LPs), cortados em máquinas laser e encaixados com uma diferença de 90° em relação aos seus eixos. Os vinis recortados apresentam várias aberturas circulares em

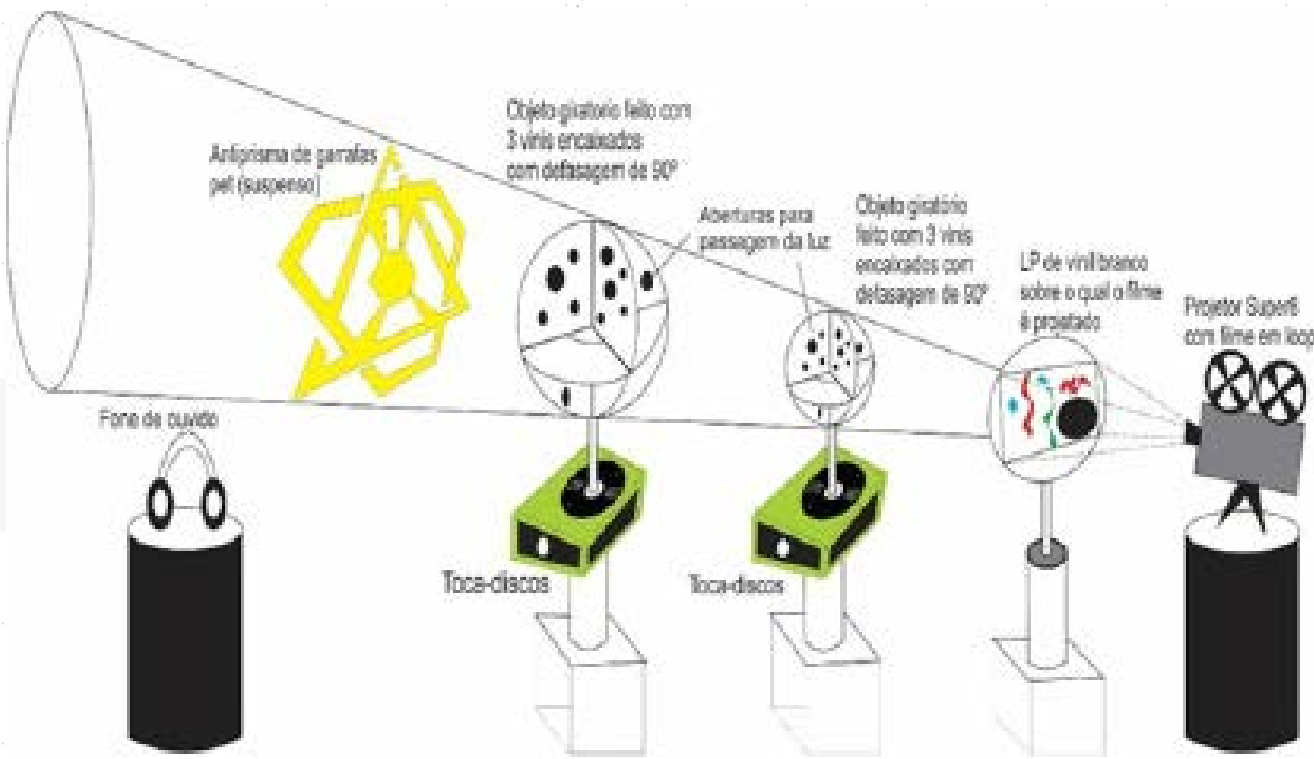


Figura 7 - Croqui do projeto original da instalação 8 (*Cinema Falado*).
Fonte: Marcelo Birck (2019).



Figura 8. Vista geral da instalação 8 (*Cinema Falado*). Foto: Marcelo Birck, 2019.

tamanhos diversos, a fim de projetar sombras na parede ao final da sequência de totens (Figuras 8 e 9). Entre o segundo totem e a parede na qual as sombras são projetadas, está um fone de ouvido que reproduz um áudio contendo uma montagem das composições *Day Tripper* e *Satisfaction*, interpretadas, respectivamente, pelos Beatles e pelos Rolling Stones. Originalmente, no projeto (Figura 7), um antiprisma, construído a partir de garrafas pet de várias cores e formatos, estaria situado entre o último totem e o fone. No entanto, o artista optou por posicionar esta peça ao lado da projeção do super-8, próxima à parede e iluminada pelo fecho de luz de um projetor de slides, que cruza o fecho do super-8 e projeta os totens de outro ângulo, junto com as garrafas do antiprisma. Sob a luz do super-8, as sombras dos totens se sobrepoem. Na luz do projetor de slides, ficam lado a lado.

8 (*Cinema Falado*)
foi montada na
mostra *Primeira Via*
Coletiva, ocorrida
de 19 de novembro
a 2 de dezembro
de 2019, na Sala
Cláudio Carriconde
do Centro de Artes
e Letras da UFSM,
com curadoria
de Andreia
Capssa. Demais
participantes:
Ricardo Garlet,
Calixto Bento,
Camila Zappe, e
Raul Dotto Rosa.



Figura 9. Vista geral da instalação 8 (Cinema Falado). Fonte: Marcelo Birck, 2019.

Disponível no link <https://youtu.be/OHdKSF2eh9U>, juntamente com imagens da instalação.

No áudio veiculado pelos fones de ouvido, os *riffs* das canções *Day Tripper* e *Satisfaction* são dispostos em *loops* sincronizados, aos quais foram aplicados efeitos de *reverse*, alterações de volume, interrupções e alternâncias entre os canais estéreo. Apesar da afinidade com o fato de que a animação veiculada pelo projetor super-8 roda em *loop*, e de que o movimento circular dos totens sobre os toca-discos também remete a *loops*, a inserção deste áudio na instalação tem muito de arbitrário. A ideia é estimular que os visitantes criem relações de sentido a partir de associações entre disparidades.

8 (Cinema Falado) apresenta pontos de contato com as máquinas imaginárias do cartunista norte-americano Rube Goldberg (1883-1970). Nestas máquinas, relações de causa e efeito são levadas ao absurdo, em um acúmulo de ações sequenciais cuja finalidade é realizar tarefas simples (usar um guardanapo, por exemplo). Em um primeiro contato, estes cartuns surgem como uma configuração. A sequencialidade só se torna clara no momento em que legendas revelam as etapas envolvidas na realização da tarefa. Tais aspectos permitem uma apreensão que oscila entre a configuração sugerida pelo acúmulo de objetos díspares e a cascata de relações de causa e efeito que culminam na execução da tarefa. Mesmo que com objetivos distintos, tanto as máquinas de Goldberg quanto 8 (Cinema Falado) envolvem uma orquestração de ações e objetos diversos. Esta comparação sugere que a instalação de Birck pode ser abordada por meio de um olhar que oscila entre dois estados. O primeiro deles foca na apreensão dos objetos individuais que compõem a obra. O segundo são as maneiras pelas quais estes objetos são concatenados, o que inclui tanto os facho de luz emitidos pelos projetores quanto as sombras projetadas. Tal situação tende a estimular a identificação de solidariedades entre objetos aparentemente apartados.

Arqueologia Doméstica

Este trabalho foi o primeiro realizado por Birck durante o isolamento da pandemia de Covid-19, em 2020. Neste contexto, lhe ocorreu a ideia de organizar o ambiente doméstico como uma instalação, na qual objetos diversos seriam recombinaados constantemente. Esta iniciativa incluiu tanto obras finalizadas quanto outras que viriam a ser criadas no período. O nome *Arqueologia Doméstica* se deve ao fato de que, com as restrições a deslocamentos, a coleta de materiais para a realização dos trabalhos passou a ocorrer dentro de casa.

Incluída na mostra online *WorkInProcess_ NovoNormal* (2020), com alunos da Profa. Dra. Darci Raquel Fonseca. Curadoria: Cristina Landerdahl, Milena Duarte Corrêa, Tainan Silva do Amaral. Demais artistas: Ceila Bitencourt, Kalinka Mallmann, Manausmir, Marcella

Tal estratégia de adaptação a um novo contexto conduziu à criação de um vídeo baseado em dois procedimentos. O primeiro deles foi uma atuação performativa concebida para o espaço doméstico convertido em instalação. O segundo procedimento foi a criação de uma animação que se vale de interferências realizadas sobre uma película de filme 35 mm para cinema. A fim de projetar os *frames* resultantes destas interferências, Birck utilizou o Cine Graf, um brinquedo óptico cuja finalidade original é a projeção de tiras de papel translúcido, contendo ilustrações similares a histórias em quadrinhos. Mediante uma reconfiguração do uso deste aparato, os *frames* da película foram fotografados com um celular, e em seguida editados.

As circunstâncias do isolamento social constituíram um catalisador das possibilidades de combinação dos materiais coletados por Birck em situações anteriores à pandemia. Ao longo da *Arqueologia Doméstica*, foram redescobertos brinquedos, embalagens, tomadas T, *slides*, canaletas para apresentação de pôsteres, abajures, garrafas coloridas, jarras, molduras, carretéis, antenas, discos de vinil, filmes, acrílicos, pedaços de madeira, páginas de uma lista telefônica e peças de eletrodomésticos, entre vários outros itens de uma lista extensa. Ao contrário das expectativas, diversos espaços vazios se revelaram, o que melhorou significativamente a circulação pelo apartamento.

Um dos critérios utilizados por Birck nesta reconfiguração foi o posicionamento de objetos estéticos e/ou utilitários de modo a favorecer a sua visualização. Mesmo nos casos em que foi preciso desmontar um trabalho, priorizou-se uma disposição das partes que colaborasse com a composição geral. Estas escolhas favoreceram a percepção de potencialidades dos materiais mediante encontros inesperados. Por exemplo, a percepção de aspectos antropomórficos em hélices de ventilador conduziu a uma montagem de peças que remetem à integrantes a um grupo de *street dance* (Figura 10).



Figura 10. Detalhe da *Arqueologia Doméstica*. Foto: Marcelo Birck, 2020.



Figura 11. Detalhe da *Arqueologia Doméstica*. Foto: Marcelo Birck, 2020.

As fotos a seguir trazem algumas soluções obtidas durante a implementação da Arqueologia Doméstica (Figuras 11 e 12).



Figura 12 - Detalhe da *Arqueologia Doméstica*. Fonte: Marcelo Birck, 2020.

de registro da instalação doméstica. Para tanto, foi concebido um roteiro inspirado em filmes de ficção científica, no qual o *performer* (o próprio Birck) é teletransportado para o ambiente da *Arqueologia Doméstica*. Neste local, ele realiza movimentos improvisados ao redor de totens. Tais movimentos estão baseados no gestual de músicos de *rock*. Cinco teletransportes ocorrem ao longo do vídeo, todos captados de diferentes ângulos. Para esta atuação, foi criado um traje bricolista similar aos utilizados em *Anti-Remix*, com o acréscimo de óculos, fones de ouvido, uma cúpula de lustre, um colete de manobrista e uma malha preta.

Após o último teletransporte, a câmera sobrevoa o apartamento e se dirige ao pátio, aonde está o Cine Graf. Sobre panos de prato que pendem de um varal, o Cine Graf projeta as imagens criadas com as interferências no filme cinematográfico 35 mm. Em seguida, o vídeo passa a apresentar a animação editada a partir das interferências, a qual permanece até o final. Não há nenhuma relação aparente entre a atuação performativa e a animação, exceto pelo fato de que, ao



Figura 13. Atuação performativa do vídeo *Arqueologia Doméstica*. Fonte: Marcelo Birck, 2020.

menos inicialmente, o filme é projetado no pátio da *Arqueologia Doméstica*.

A ideia de realizar interferências sobre uma película de filme cinematográfico 35 mm surgiu da percepção de que a película tem a mesma largura das tiras de papel utilizadas no Cine Graf. Tal compatibilidade entre mídias distintas acabou por conduzir à experiência de projetar a película com as interferências, as quais incluem vários procedimentos de adição e supressão (Figuras 14 e 15). Dentre os procedimentos aditivos, estão desenhos feitos com canetas e tintas translúcidas, e sobreposições de transparências diversas (negativos de fotos, *slides*, filmes 8mm, 16 mm e super-8, linhas costuradas, folhas coladas, e fragmentos da própria película 35 mm). Quanto aos procedimentos de supressão, destacamos recortes, raspagens,

perfurações e diluições da emulsão da película. Nesta etapa, não houve qualquer preocupação com possíveis continuidades entre as imagens. A concepção se baseou na alternância entre diferentes maneiras de interferir sobre o material. As imagens assim obtidas foram projetadas sobre uma folha de papel A4, posicionada entre o Cine Graf e o celular que registrou os *frames*. 1407 imagens digitais foram captadas com o celular, e, em seguida, editadas como uma animação.

O fato de que as interferências foram realizadas na vertical e de modo contínuo - e não quadro a quadro, como ocorre na orientação usual de filmes para projeção em cinema - veio a sugerir um movimento infinito para o alto, o que relacionamos aos totens



Figura 14. *Frame* contendo uma interferência realizada na película de filme cinematográfico 35 mm. Fonte: Marcelo Birck, 2020.



Figura 15. Interferências realizadas sobre o filme cinematográfico 35 mm. Fonte: Marcelo Birck, 2020.

incluídos na instalação (Figura 16). A remissão a totens ocorre também em outras obras da pesquisa de Birck (como é o caso da instalação 8 (*Cinema Falado*), por exemplo).

De modo similar ao contraste entre a atuação performativa e a animação, duas trilhas sonoras foram utilizadas. Os sons sintetizados da primeira parte sugerem ausência de gravidade justo por não trazer ritmos reconhecíveis. Esta trilha permanece após a entrada da animação, e em seguida é sucedida por um *rock* criado a partir de edições de materiais gravados previamente. Ao invés de sincronizações, são priorizados encontros aleatórios entre áudio e vídeo.



Figura 16. Totens incluídos na *Arqueologia Doméstica*.
Fonte: Marcelo Birck, 2020.

Conclusão

Neste artigo, a bricolagem é entendida como qualquer tipo de junção entre materiais, conceitos e métodos em maior ou menor grau de disparidade, os quais podem ser improvisados durante a realização da tarefa. A ideia é estimular a deflagração de processos significativos. As obras aqui apresentadas estão fundamentadas sobre estes princípios. Assim, a atuação performativa e audiovisual *Anti-Remix* é uma dinâmica concebida para se modificar conforme as circunstâncias, e consiste em uma combinação de cinema, espaço expositivo e atuações musicais performativas. A proposta inclui projeções de *slides* e filmes super-8 garimpados em sebos, vídeos editados digitalmente, e execuções de música ao vivo nas quais os músicos vestem trajes formados pela combinação inusitada de materiais heterogêneos.

Quanto à instalação *8 (Cinema Falado)*, ela é composta por uma sequência de objetos concatenados pela luz de um projetor super-8. Este projetor roda um filme em loop, contendo uma animação com rabiscos aleatórios, desenhada direto sobre filme super-8. Esta animação é projetada sobre um LP branco, com um corte em círculo no canto inferior direito. A luz que passa por este corte ilumina dois totens feitos com garrafas, plásticos e discos de vinil, posicionados sobre dois toca-discos que giram. As sombras resultantes são projetadas na parede, ao final da sequência de totens. Ao lado desta projeção, está um antiprisma construído com garrafas pet de várias cores e formatos, iluminado pela luz de um projetor de *slides*. A instalação inclui ainda um áudio, disponível em fones de ouvido, e que consiste em uma montagem dos *riffs* de guitarra de *Day Tripper*, dos Beatles, e *Satisfaction*, dos Rolling Stones.

O vídeo *Arqueologia Doméstica*, realizado no primeiro ano da pandemia da covid-19, surgiu a partir da conversão do espaço doméstico em uma instalação baseada no reaproveitamento de materiais. Tal instalação logo veio a se constituir como um ambiente para uma atuação performativa. Em complemento, também foi concebida uma animação a partir de interferências realizadas diretamente sobre um filme 35 mm. Tais interferências incluem raspagens, cortes, colagens de transparências diversas, desenhos e costuras. A fim de montar esta animação, os frames da película 35 mm foram projetados por um brinquedo óptico (o Cine Graf), e fotografados um a um com uma câmera de celular. O nome *Arqueologia Doméstica* se refere ao fato de que, devido à restrição a deslocamentos vivenciada durante a pandemia, os materiais utilizados por Birck foram garimpados dentro de casa. Na edição final do vídeo, a atuação performativa e as animações surgem como uma colagem que não prioriza a continuidade narrativa entre uma e outra parte, o que também se aplica à trilha sonora.

Ainda que Birck considere que seus processos criativos sejam, em última análise, inverbalizáveis, ele destaca que a experiência de realização de sua poética veio a favorecer uma vivência que talvez seja a mais inverbalizável de todas: uma sensação de “encaixe” entre as incomensurabilidades envolvidas nas interações visual/audível que constituem a poética do artista.

REFERENCIAS

AVERSA, Paula Carpinetti. Bricolagem: procedimento artístico e metodológico. *In*: ENCONTRO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISADORES EM ARTES PLÁSTICAS, 20, 2011, Rio de Janeiro. **Anais** [...]. p. 1038 – 1050.

BORRIAUD, Nicolas. **Estética relacional**. Tradução Denise Bottmann. São Paulo: Martins Editora Livraria Ltda, 2009a.

BORRIAUD, Nicolas. **Pós-produção**: como a arte reprograma o mundo contemporâneo. São Paulo: Martins Editora Livraria Ltda, 2009b.

DEZEUZE, Anna. **Assemblage, bricolage, and the practice of everyday life**. *In*: Art Journal, Vol. 67, No. 1 (Spring, 2008), CCA, 2008.

The Rube Goldberg Institute for Innovation and Creativity. Disponível em: <www.rubegoldberg.org>. Acesso em: 17 nov. 2023.

KINCHELOE, Joe L.; BERRY, Kathleen. **Pesquisa em educação**: conceituando a bricolagem. Porto Alegre: Artmed, 2007.

LÉVI-STRAUSS, Claude. **O pensamento selvagem**. Tradução Tânia Pellegrini. Campinas: Papirus, 1989.

Esta revista é composta pela família tipográfica Proxima Nova, feita em 2005 por Mark Simonson e que é baseada na Proxima Sans, de 1994 e do mesmo autor.

031

PARALELO031