

FABIOLA SCARANTO
2021

COMO SE FOSSE

UNDER RESPONSIBILITY AND COLLECTION OF H. & N. DALEC

Universidade do Estado de Santa Catarina –UDESC
Centro de Artes – CEART
Programa de Pós- Graduação em Artes Visuais - PPGAV

Fabíola Scaranto

Como se fosse

Tese de Doutorado elaborada junto ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais do CEART-UDESC para obtenção de título de Mestre em Artes Visuais, na linha de pesquisa Processos Artísticos Contemporâneos.

Orientadora: Profa. Dra. Maria Raquel da Silva Stolf

Florianópolis, julho de 2021

**Ficha catalográfica elaborada pelo programa de geração automática da
Biblioteca Central/UDESC,
com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)**

Scaranto, Fabíola
Como se fosse / Fabíola Scaranto. -- 2021.
156 p.

Orientadora: Maria Raquel da Silva Stolf
Tese (doutorado) -- Universidade do Estado de Santa
Catarina, Centro de Artes, Programa de Pós-Graduação em
Artes Visuais, Florianópolis, 2021.

1. Escritos. 2. Ficção. 3. Práticas artísticas. 4. Invenção. 5.
Escrita de artistas. I. Stolf, Maria Raquel da Silva. II.
Universidade do Estado de Santa Catarina, Centro de Artes,
Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais. III. Título.

Como se fosse

Tese de doutorado elaborado junto ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais do CEART-UDESC para obtenção de título de Doutora em Artes Visuais, na linha de pesquisa Processos Artísticos Contemporâneos.

Doutoranda: Fabíola Francisca Soares Scaranto

Orientadora: Profa. Dra. Maria Raquel da Silva Stolf (UDESC)

Banca examinadora:

Profa. Dra. Regina Melim Cunha (UDESC)

Profa. Dra. Sandra Maria Correia Favero (UDESC)

Profa. Dra. Claudia Zimmer de Cerqueira Cezar (IFC)

Profa. Dra. Telma Scherer (UFSC)

Para meu filho Bento.

Agradecimentos

À Raquel Stolf, pelas contribuições e apoio durante o doutorado e ao longo de todos esses anos como minha orientadora.

Às professoras, Dra. Regina Melim, Dra. Sandra Favero, Dra. Claudia Zimmer e Dra. Telma Scherer pela leitura e considerações ao trabalho.

Aos professores, amigos, colegas e funcionários do PPGAV.

Aos meus pais Elza e Reni e minhas irmãs Daniela, Sabrina e Bianca, pelo apoio e incentivo.

Ao meu filho Bento e ao meu companheiro André, pelo carinho, paciência, incentivo e compreensão.

“Tudo o que não invento é falso.”

Manuel de Barros

Resumo

Esta pesquisa consiste em uma série de práticas artísticas, que transitam entre a invenção e o existente, e apresentam-se na forma de escritos por meio de estruturas narrativas que operam através da ficção e suas variáveis. Tais escritos expõem-se sob diferentes formas e abordam assuntos, situações e procedimentos artísticos diversos como a caminhada na arte, a performance, o circuito artístico, etc. A tese investiga o conceito ficção a partir de autores como Hans Vaihinger, Gilles Deleuze, Juan José Saer, Eduardo Pallejero, entre outros, além de pensar a escrita como meio de apresentação e dispositivo ficcional através de artistas como Allan Kaprow, Marcel Broodthaers, Robert Morris, etc. Nesse sentido, esta pesquisa debruça-se, por meio de sua prática e dos artistas que a atravessam, a pensar as possibilidades desses trabalhos para contar e imaginar outros modos de existir.

Palavra-chave: escritos, ficção, práticas artísticas, invenção, escrita de artistas, dispositivo ficcional.

Abstract

This research consists of a series of artistic practices, which move between the invention and the existing, and are presented in the form of writings through narrative structures that operate through fiction and its variables. Such writings are exposed in different forms and address issues, situations and different artistic procedures like walking in the art, the performance, the artistic circuit, publication, etc. The thesis investigates the concept of fiction from authors such as Hans Vaihinger, Gilles Deleuze, Juan José Saer, Eduardo Pallejero, among others, in addition to thinking of writing as a means of presentation and fictional device through artists such as Allan Kaprow, Marcel Broodthaers, Robert Morris, etc. In this sense, this research focuses, through its artistic practice and that of other artists who cross it, to think about the possibilities of these works to tell and imagine other other ways of existing in art.

Keyword: writings, fiction, artistic practices, invention, artist writing fictional device.

SUMÁRIO

12	Sobre a impossibilidade considerações iniciais
39	Como se fosse escritos
43	Outros circuitos o que é bom para o lixo é bom para arte
58	Artista ausente
64	Deus te abençoe!
94	Precipitação em queda livre
106	Processos e ficções
128	Outras ficções
141	O verso da página
149	Referências

Sobre a Impossibilidade

considerações iniciais

Há alguns anos atrás, fui convidada para fazer uma exposição individual em um pequeno espaço, integrado a uma casa.¹ O convite vinha acompanhado pelas limitações estruturais e financeiras comuns dos espaços que correm pelas margens dos circuitos oficiais. Embora também não tivesse recursos para realizar uma exposição, decidi aceitar o convite, por considerar, na época, algo importante a fazer. Era 2013 e ainda estava envolvida na produção de vídeos e seus desdobramentos. O espaço não oferecia suporte técnico para expor tais materiais e também não estava disposta a correr atrás de equipamentos para tal montagem.

Junto ao convite foi anexado uma planta da sala e algumas fotografias do espaço. Decidi usar esse material como base para produzir uma exposição no formato de projeto. A

¹ NACASA – Coletivo Artístico, localizado em Florianópolis. Acesso em: <https://nacasaartes.wordpress.com/projeto-para-uma-exposicao-de-vento/>

exposição chamou-se *Projeto para uma exposição de vento*, na qual projetei, para cada parede do lugar, um trabalho em que o vento era o elemento poético. Os projetos eram estudos em desenho do próprio espaço/paredes e suas descrições práticas, conceituais, e os custos de cada trabalho fixados nas paredes correspondentes a cada trabalho/projeto. Como já previa, a exposição foi um fracasso com relação ao número de visitantes. Ao longo das duas semanas, a sua visitação foi mínima, resumiu-se aos próprios habitantes do lugar. Apesar disso, o que chamou atenção, em particular, foi a resposta de alguns dos poucos presentes no dia da abertura. Embora a exposição fosse, para mim, o projeto em si, o que significava que poderia ter abordado qualquer outro elemento poético, algumas pessoas apegaram-se aos trabalhos projetados, apresentando-me referências sobre o elemento vento. Na época, não havia me dado conta da narrativa que havia construído com os trabalhos no espaço e o apego da ideia do projeto como uma promessa de concretização. Pouco importava a minha posição, pois, para mim, a exposição já era concreta. Apesar de todos os meus argumentos, saí da exposição daquela noite carregando um motor de ventilador

de um dos organizadores do espaço, acreditando que aquele motor tornar-se-ia um dos trabalhos projetados no espaço.

O motor

Há um tempo atrás, ao ler a entrevista do linguista e filósofo Noam Chomsky, na qual, entre muitos assuntos, abordava o conceito de *pós-verdade*, uma frase, em especial, chamou atenção: “Algo que aparente ser verdade é mais importante que a própria verdade”². De alguma forma, isso me fez lembrar daquele motor de ventilador, mas não na relação entre os conceitos verdade e mentira, e sim sobre o processo de interpretação e ficcionalização que ocorre nesse meio. Na época da *Exposição de vento*, não havia me dado conta do seu teor ficcional. Estava centrada em outras questões, apegada à ideia do projeto como um meio em si, o que me fez negligenciar talvez um aspecto significativo na construção da exposição. Entretanto, um tanto ambíguo, uma ficção com disfarces de verdade ao pensar no próprio conceito de projeto, o desejo, intenção de fazer ou realizar

² CHOMSKY, Noam. *Noam Chomsky: “As pessoas já não acreditam nos fatos”*. [Entrevista concedida a Jan Martínez Ahrens]. *El País, online*, 2018, n.p. Disponível em: https://brasil.elpais.com/brasil/2018/03/06/cultura/1520352987_936609.html

(algo) que é simultaneamente uma ficção momentânea e uma promessa de verdade.

Sobre projetos

A elaboração de projetos sempre foi algo recorrente em minha prática e pesquisa artística, principalmente dentro do contexto acadêmico em que dedicamos boa parte do tempo projetando e defendendo ideias que se propagam na forma de artigos, ensaios, relatórios, resumos etc. O acesso a essas pesquisas dá-se, na sua maioria, também pelos meios que abrigam esses formatos de trabalho, como revistas, periódicos, diferentes formatos de publicação, circuitos e, porque não, o próprio espaço-tempo das aulas, onde passamos uma parte considerável durante o período de estudo. Aliás, boa parte dos trabalhos e artistas são acessados através de reproduções, relatos, conversas, leituras de escritos nesse espaço-tempo da aula.

O artista Hélio Ferverza, em seu texto *Registros sobre deslocamentos nos registros da arte* (2009), discorre sobre o efeito dos documentos como textos, depoimentos e imagens de produções artísticas na formação do artista e na sua produção artística. Ferverza menciona que “[...] grande

parte dos estudantes de arte, e talvez grande parte dos artistas, tem uma relação com a história da arte estabelecida por meio desses registros, sobretudo quando o tempo já decorrido aumenta.”³ Tais registros, segundo Ferverza, “[...] funcionavam como uma alavanca, um trampolim, uma mola para a imaginação: impulsionar a experiência, fazer viver algo do que ocorrera em outro momento e de outra forma.”⁴

Quando penso o artista e sua pesquisa em tal contexto, logo me vem à mente Allan Kaprow, que abandonou o circuito oficial artístico, renunciou ao título de artista e afastou-se do mundo e dos profissionais da arte, dedicando-se à docência e à vida de *an-artista*. Kaprow eliminou todas as estratégias que pertenciam ao mundo da arte para evitar que a sua obra se afastasse das pessoas, seguindo a ideia de *an-artista* criado por ele. Embora não tenha deixado de produzir, durante décadas, o seu trabalho só foi possível ser acessado através de seus escritos, artigos, ensaios e relatos de suas pesquisas e experiências *an-artísticas*. Esses escritos eram publicados ocasionalmente nas revistas de artes, muitas de

³ FERVENZA, Hélio. Registros sobre Deslocamentos nos Registros da Arte. In: *Dispositivos de Registro na Arte Contemporânea*. Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria/FAPERJ, 2009, p. 44.

⁴ *Ibid.*, p. 45.

natureza acadêmica. Embora Kaprow também evitasse esse tipo de inserção e circulação, como relata em seu texto *Sucessos e fracassos quando a arte muda* (2005), por acreditar na incoerência em fazê-lo, ao publicá-los, “[...]pelas regras do jogo então vigentes, ele falharia como arte.”⁵ O que indica de sua parte que os escritos eram equivalentes às produções artísticas convencionadas e absorvidas pelo sistema artístico ao qual era crítico. Kaprow ao assumir esse caminho de afastamento passou a ser acessado a certa distância, através dos relatos de suas experiências artísticas e imagens que circulam o mundo por meio de inúmeras traduções.

Pesquisa

Kaprow cria um território fértil ao negar o espaço convencional da arte e irradiar-se através de seus escritos. O teórico O’Doherty escreve sobre como “[...]os documentos e as fotografias desafiavam a imaginação na história da arte.”⁶ e,

⁵ KAPROW, Allan. *Sucessos e fracassos quando a arte muda*. In: *Arte do Século XX, Vol. II*,. Taschen, 2005, p. 152. Disponível em: https://www.ppgav.eba.ufrj.br/wpcontent/uploads/2012/01/ae18_allan_kaprow.pdf

⁶ O’DOHERTY, Brian. *No interior do cubo branco*. São Paulo: Martins Fontes, 2002, p.77.

ao mesmo tempo, como “[...] os projetos não documentados podem sobreviver como um rumor e associar-se à persona de seus criadores”⁷. Tal como Ferverza, que compara esses registros como molas para a imaginação, questiono-me também o quanto de invenção carregam esses escritos e documentos, e quanto nós ficcionalizamos esses trabalhos que chegam principalmente dentro de um contexto acadêmico, na sua maioria, por meio de reproduções e mediados. Quando penso na forma que acessamos tais pesquisas, atravessados pelo outro, através de suas variadas formas de traduções, e em nossas habilidades interpretativas, qualquer imagem/informação que acessamos ou produzimos, seja ela percepção, pensamento, interpretação, será repleta de distorções e imprecisões. Na imprecisão da nossa imaginação, ficcionalizamos. Assim, esta pesquisa consiste em uma série de escritos sobre trabalhos artísticos inventados que mimetizam escritos, sobretudo, no contexto acadêmico, como artigos, ensaios e relatos. Tais escritos apresentam-se na própria constituição da tese, em que proponho uma investigação acerca do conceito de ficção

⁷ Ibid., p. 77.

e seus desdobramentos no campo da pesquisa artística a partir da criação de tal dispositivo artístico.

Escrita

A escrita atravessa o meu processo e pesquisa artística desde os meus primeiros experimentos nas artes visuais como artista. Ainda que tal operação fosse recorrente em minhas práticas, a escrita tornou-se também parte da investigação de minha produção artística durante o mestrado ao escolher o ensaio como forma de expor e pensar uma pesquisa em processos artísticos. Embora a escrita tenha se tornado uma operação dentro da prática artística ao longo do mestrado como forma de abordar e pensar tais práticas, aqui a escrita é pensada também como meio. Hélio Ferverza, ao citar os escritos de artistas, em seu artigo *Formas de apresentação* (2017), afirma que tais textos podem “[...] se referir, por exemplo, a experiências e experimentações, a processos de criação e elaboração de obras, a atividades ou práticas, ou ao contexto no qual opera. E eles propiciam e experimentam a diversidade das formas de escrita.”⁸ Do mesmo modo,

⁸ FERVENZA, Hélio. Formas da apresentação: experiência, autonomia, escritos de artistas. In: COCCHIARALE Fernando; SEVERO, André; PANITZ, Marília (Orgs.). *Artes Visuais - Coleção*

Fervenza menciona que muitos artistas utilizam a escrita como linguagem “[...] da mesma forma como poderiam se apropriar de um martelo, uma garrafa, uma tábua de passar roupa [...]. Eles, todavia, podem também fazer referência ou utilizar gêneros literários, sem que esse uso se converta necessariamente em literatura.”⁹ Neste sentido, a operação ficção torna-se objeto e prática desta pesquisa, através da produção desses escritos.

Sumário fictício

Ao finalizar minha dissertação, alguns anos atrás, optei por não concluir com um escrito de considerações finais e conclusões sobre a pesquisa desenvolvida, finalizando a pesquisa com um sumário com títulos de ensaios ainda não escritos¹⁰. Neste índice de títulos propunha abordar o

Ensaios Brasileiros Contemporâneos. 1ed. Rio de Janeiro: FUNARTE - Fundação Nacional de Artes, 2017, v. 1, p. 108.

⁹ *Ibid.*, p.108.

¹⁰ *Índice II: Ensaio sobre o vento, “Corpo-partícula”, Sobre silêncio e suspensão, Ensaio sobre as margens, O tempo que antecede, Ensaio sobre a dúvida, Sobre um corpo sem causa, Experimentos na infância, Sobre olhar mais para o céu, Ensaio e erro, Movimento invisível, O “não-é-grande-coisa e o quase-nada”*. SCARANTO, Fabíola. *Ensaio sobre a poeira*. Dissertação (Mestrado) – Universidade do Estado de Santa Catarina, Centro de Artes, Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Florianópolis, 2015.

conceito de estudo como prática artística nas artes visuais, através da recuperação de esboços de trabalhos já existentes ou abandonados e ensaiar novos projetos através da escrita, e outros registros diante da impossibilidade de concretizar algo. Assim, esta pesquisa dá-se como meio de continuidade da investigação iniciada no mestrado sobre o ensaio e também sobre a impossibilidade de concretização de projetos artísticos e como a escrita pode tornar esse imaginário praticado/concretizado, além de legitimado no meio em que se insere através da ficção.

Ficção

O historiador Jeroen Dewulf trata em *E se toda a história fosse Ficção?* (2014), sobre a impossibilidade de diferenciar obras ficcionais e não ficcionais, visto a infinidade e complexidade de definições sobre ficção. Muitos teóricos, como destaca Dewulf, defendem que a própria ideia de tentar fazer distinção já é uma ficção. Tal situação instaure-se, pois, segundo o autor, baseado no pensamento de Nietzsche que define a realidade como uma ilusão, o que

Disponível em:
<http://www.tede.udesc.br/bitstream/tede/806/1/125679.pdf>

caracterizaria uma obra ser ou não ficcional como a veracidade ou a invenção de acontecimentos não seria válida, visto que toda realidade tratar-se-ia de uma ficção. De acordo com Nietzsche, em seu escrito *Sobre verdade e mentira* (2008), a verdade seria apenas mais uma criação do homem, uma ficção, assim como tudo, no entanto, necessária para a sobrevivência da espécie, ou seja, “mentimos para viver”¹¹. O “impulso da verdade” é um instinto de sobrevivência, a fim de manter uma ordem, organização social, atribuindo um valor moral em relação à verdade. A partir dessas ideias, Dewulf afirma que “[...] não existe uma realidade fora da percepção humana e que, conseqüentemente, seria um engano pensar que a realidade poderia ser captada por palavras, tudo que seja escrito é por definição uma ficção.”¹² A única diferença admitida estaria na forma do texto, como, por exemplo, os poemas e artigos científicos. Para Dewulf, os poemas “[...] mostram claramente a sua ficcionalidade, enquanto os artigos

¹¹ NIETZSCHE, Friedrich. *Sobre verdade e mentira*. São Paulo: Hedra, 2008, p.10.

¹² DEWULF, Jeroen. *E se toda a história fosse Ficção? Reflexões sobre a utilidade da ficção como critério para distinguir literatura e história*. Actas do Colóquio Internacional Literatuta e História, Porto, 2014, vol.I., p.210.

científicos tentam escondê-la o mais possível.”¹³ Nessa perspectiva, a ficção não seria exclusividade de um gênero, pois a forma ou o meio não definem se um trabalho é ficção ou não, assim como a distinção entre tais ficções seria um equívoco, pois a ficção pura hoje pode tornar-se uma ficção eficiente amanhã, como ocorre com os inúmeros exemplos de ficções científicas que projetaram através da arte realidades que posteriormente tornaram-se concretas.

Nietzsche ao abordar o tema da arte escreverá sobre a “potência do falso”, onde o artista dramatiza o conceito de verdade presente na vida. Deleuze, ao referenciar Nietzsche, descreve o artista como criador da verdade e onde o falso atinge a sua última potência. Vaihinger, em seu livro *A Filosofia do como se* (2011), estuda a ficção do ponto de vista da ciência, no qual defende uma concepção ficcionalista da teoria do conhecimento, em que a ficção é um instrumento do pensamento, “[...] uma técnica de pensar e do agir e instrumento indispensável da autorepresentação humana.”¹⁴ Vaihinger afirma que a “[...] ficção pode valer como ‘erro legitimado’, isto é, como constructo fictício de

¹³ Ibid., p.210.

¹⁴ VAHINGER, Hans. *A filosofia do como se*. Chapecó: Argos, 2011, p. 55.

representação que haverá de justificar seu direito de existência por seu êxito.”¹⁵ Foucault, em uma entrevista nos anos 70, declara que nunca escreveu nada senão ficções, contudo, reitera que tal afirmação não significava que seus escritos estivessem “fora da verdade”. Foucault descreve a ficção como “efeitos de verdade” ao afirmar: “Me parece que é possível aí fazer trabalhar a ficção na verdade, induzir efeitos de verdade com um discurso de ficção, e de fazê-lo de tal forma que o discurso de verdade suscite, fabrique qualquer coisa que não existe ainda, e assim ‘ficcione’.”¹⁶ Pellejero, em *O espaço da ficção* (2016) trata o espaço da ficção a partir da “fragmentação da modernidade”, caracterizada, de acordo com o autor, por sua natureza precária, indefinida e sem consenso ao não se encerrar “em nenhum dispositivo de saber-poder”¹⁷. Ao problematizar a ficção na contemporaneidade, Pellejero aborda os conceitos filosóficos como verdadeiro e falso, valores que deixam de existir como absolutos e universais na filosofia e tornam-se

¹⁵ Ibid., p. 261.

¹⁶ Apud ARAÚJO, Guaracy. Ficção e Experiência, ou Foucault Reconta a História. *Revista AISTHE*, Vol. V, nº 8, 2011, ISSN 1981-7827. 2011, p. 58.

¹⁷ PELLEJERO, Eduardo. O espaço da ficção: linguagem, estética e política. *Revista do programa de Pós-graduação em Geografia e do Departamento de Geografia da UFES*. Nº 22 – Vol. II, 2016. p.25.

“sujeito ao devir”. A filosofia, assim, segundo Pellejero, não se trata somente de verdades, mas de ficção.

Outro ponto importante entre a ficção e a verdade é o imaginário. Pellejero afirma que “[...] o domínio da ficção não é a realidade, mas o imaginário, ou, melhor, a realidade do imaginário, pelo que talvez a ficção não possa ser considerada senão como uma evasão”¹⁸. Ao abordar o imaginário como ponto de conexão entre realidade e ficção, ressalta que a realidade não é apenas uma apreensão de fatos e acontecimentos, mas se constrói “numa dinâmica incansável com o imaginário”¹⁹, tal como a ficção. Neste sentido, a verdade como conceito não se opõe ao fictício. Saer, em *O conceito de ficção* (2012), também defende que a “verdade não é o contrário da ficção”²⁰ e ele adverte “[...] que não devemos esquecer que uma proposição, por não ser fictícia, não é automaticamente verdadeira”²¹, do mesmo modo que ao optarmos pela prática da ficção, não significa que essa escolha seja com fins de subterfugir a verdade. Ao contrário, Saer declara que “[...] não se escrevem ficções

¹⁸ Ibid., p.28.

¹⁹ Ibid., p.23.

²⁰ SAER, Juan José. O conceito de ficção. *Revista FronteiraZ*, São Paulo, n. 8, julho de 2012, p. 02.

²¹ Ibid., p.02.

para eludir, mas sim para evidenciar o caráter complexo da situação, complexidade está em que o tratamento limitado ao verificável implica uma redução abusiva e um empobrecimento. Ao ir em direção ao não verificável, a ficção multiplica ao infinito as possibilidades de tratamento.”²² A ficção, assim, de acordo com Saer, não seria uma reivindicação do falso, mas um meio para “aumentar sua credibilidade”. Mesmo as ficções que fazem o uso do falso de modo deliberado, “[...] o fazem não para confundir o leitor, mas para assinalar o caráter duplo da ficção que mistura, de uma forma inevitável, o empírico e o imaginário.

”²³

Todos os teóricos mencionados colocam tanto verdade quanto falso como produtos de um trabalho criativo. Para além da verdade e da mentira, oculta-se a ficção, sendo esta uma operação usada tanto nas artes quanto na ciência. Arte e ciência não somente se complementam, mas constituem um sistema complexo que atua na elaboração da realidade sempre que necessário.

²² Ibid., p.02.

²³ Ibid., p.03.

Ainda sobre a impossibilidade

Na impossibilidade, costuma acomodar-se o possível. É um lugar fecundo para o imaginário. E, na impossibilidade e frustração de não conseguir ter sua própria coleção de arte, devido à falta de recurso, o artista francês Marcel Broodthaers decidiu criar a sua própria coleção de artes e, como consequência, seu próprio museu para abrigar sua coleção fictícia. Broodthaers tornou-se uma referência importante sobre processos de ficcionalização dentro do contexto artístico acionado pelo fator impossibilidade.

Em 1968, Broodthaers inaugurou o museu fictício *Musée d'Art Moderne, Département des Aigles*, que durou cerca de quatro anos por meio de diversas manifestações artísticas e situações, como a criação de um espaço, publicações, objetos de arte, entrevistas, postais etc. Desse modo, Broodthaers criou uma ficção para revelar a ficção. Nessa perspectiva, a legitimação também seria uma operação de ficcionalização. No contexto das artes, os instrumentos legitimadores operam sob várias formas e situações. Dentro desse sistema, o museu é entendido também como um lugar que não apenas abriga a ficção, como sua própria estrutura institucional é alicerçada pela ficção.

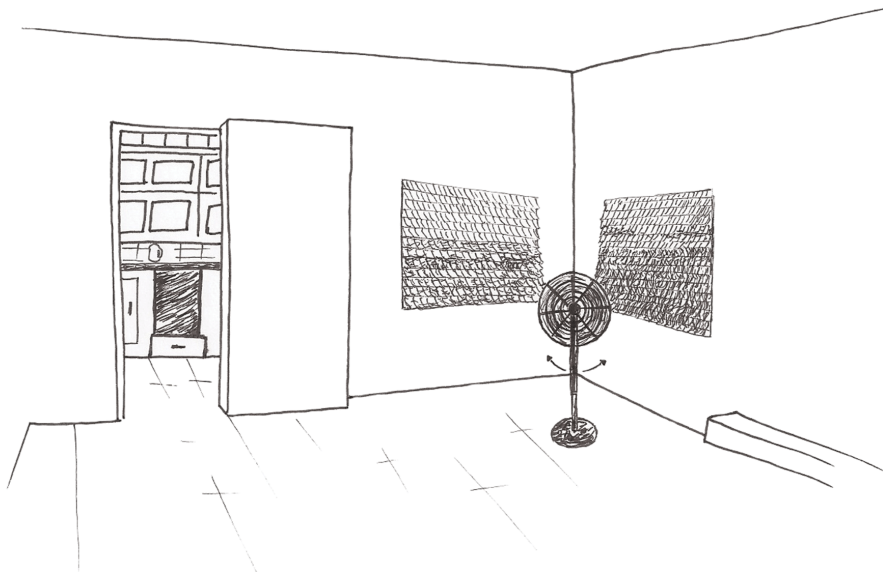
Broodthaers fez o uso de diferentes procedimentos na construção desse museu fictício, sobretudo, o uso de escritos e suas diferentes formas como autobiografia, textos científicos, ensaios, relatórios, críticas, diários, manual de instruções etc. Esses meios possuem um caráter legitimador e, através deles, busca desvelar o que seria essa *verdade da mentira* da instituição museu. Assim, essas práticas artísticas que se apropriam de processos e mecanismos de ficcionalização ao passar por aquilo que não são, quando descobertos, revelam muito mais sobre o outro mimetizado do que a si. Nas palavras de Broodthaers, “[...] a ficção permite-nos apreender a realidade e, ao mesmo tempo, o que é oculto pela realidade.”²⁴ Broodthaers é o falsário e também o homem verídico que Deleuze descreve em seu texto *As potências do falso* (2005), para explicar a teoria da *potência do falso* de Nietzsche em que o falso na arte não seria o contrário da verdade, como já mencionado, mas se anuncia como uma potência do falso que carrega a ficção. Deleuze afirma, através de Nietzsche, que mesmo “o homem verídico acaba compreendendo que nunca deixou de mentir”. De acordo com Deleuze, o falsário faz parte de uma

²⁴ Apud CRIMP, Douglas. *Sobre as Ruínas do Museu*. São Paulo: Martins Fontes, 2005, p. 177.

“cadeia de falsários” nos quais ele se metamorfoseia. Ele esclarece que “não há falsário único, e, se o falsário desvenda alguma coisa, é a existência atrás dele de outro falsário. O homem verídico fará parte da cadeia, numa ponta como artista, na outra como enésima potência do falso.”²⁵ Diante dessa possibilidade de abordagem epistemológica, esta pesquisa lança mão da ficção na produção do conhecimento, operando uma certa ficcionalização da realidade, dando visibilidade ao que Deleuze chama de fabulação e de potência do falso. A partir de uma zona de narração errante como discurso acadêmico possível, abre-se possibilidades de imaginar e produzir imagens sobre tais práticas de investigação artísticas, traçando, assim, caminhos desviantes no movimento do pensamento, como narração da impossibilidade.

²⁵ DELEUZE, Gilles. As potências do falso. In: *Cinema II: A imagem-tempo*. São Paulo: Brasiliense, 2005, p. 164.

Projeto para uma exposição de vento 2013



Projeto IV

Dois desenhos, ambos medindo 1m X 1,50m, dispostos lado a lado em paredes perpendiculares a 90° uma da outra. Os desenhos serão cortados em pequenas tiras de 5cmX2cm e montados na parede como um quebra-cabeça. Essas tiras serão fixadas na parede apenas pelo lado superior, deixando o resto do filete de papel solto. Um ventilador de coluna será posicionado entre os dois desenhos e através do movimento oscilatório combinado com a baixa velocidade das hélices, alternará o vento nos desenhos dando a impressão de movimento a imagem.

Orçamento

Item	Valor un.	Quantidade	Valor
Ventilador de coluna	167,90	01	167,90
Material p/ desenho	55,00	—	55,00
Valor total	—	—	222,90

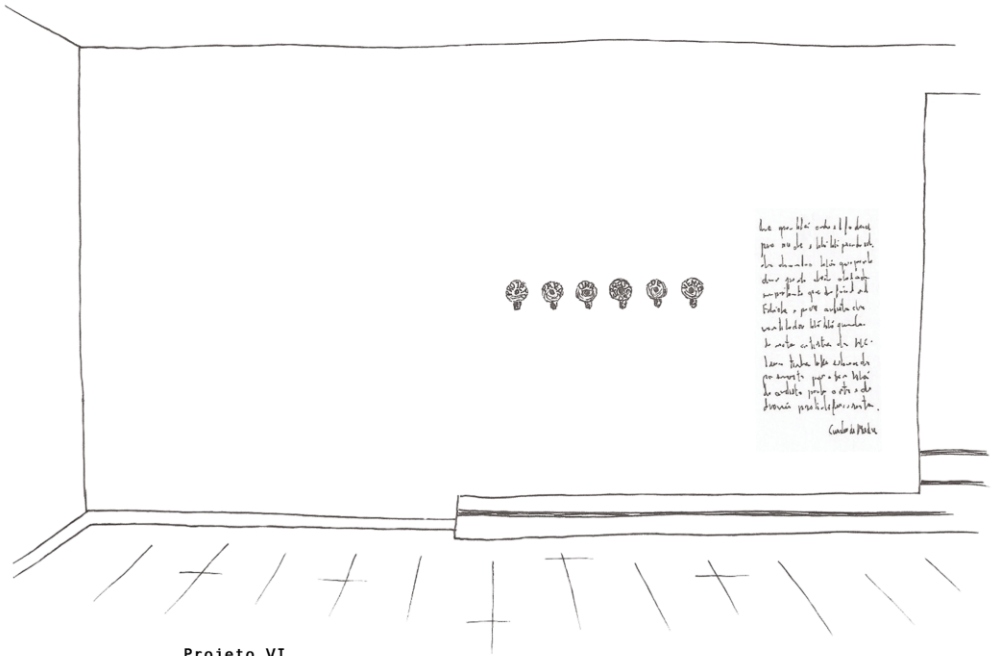


Projeto V

Espaço destinado para apresentar todo o processo de produção, como esboços, custos e demais informações dos trabalhos.

Orçamento

Item	Valor un.	Quantidade	valor
Produção intelectual	—	—	—
Produção executiva	—	—	—
Valor total			Valor não calculado

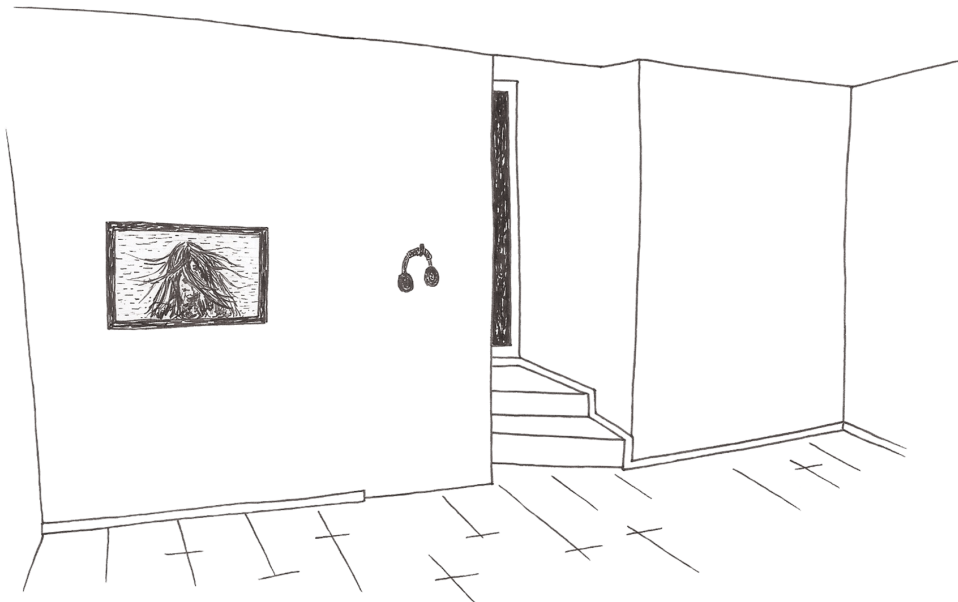


Projeto VI

Parede destinada para programação visual da exposição. O título da exposição será visualizado em mini ventiladores com letras de luz de led que se acenderão quando as hélices estiverem em movimento. Cada ventilador apresentará uma letra da exposição. Ao lado do título da exposição será apresentado um texto a ser escrito por um curador, crítico de arte, artista, professor, orientador, amigo ou mãe da artista.

Orçamento

Item	Valor un.	Quantidade	Valor
Mini-ventilador	39,90	06	239,40
Texto	?	?	?
Valor total			?



Projeto II

Video *Vento Contra*, apresentará o registro da imagem da artista sendo atingida pelo vento contrário a sua direção que movimentará seu cabelo e encobrirá seu rosto. O vídeo não terá áudio e será apresentado em um monitor de tv com tela plana.

Orçamento

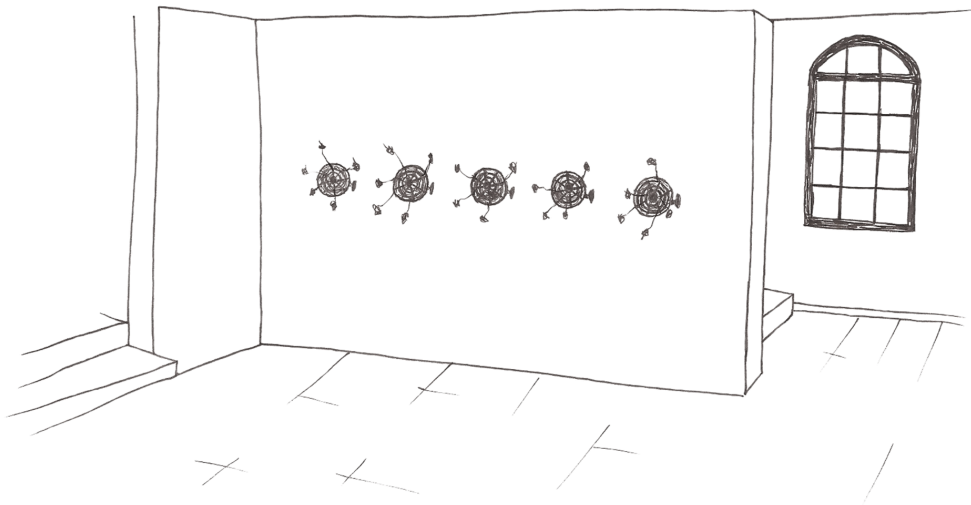
Item	Valor un.	Quantidade	Valor
Tv 32	1.050,00	01	1.050,00
Pendrive	19,90	01	19,90
Valor total	--	--	1.069,90

Projeto III

Trabalho sonoro com sons e ruídos do efeito do vento sobre as coisas. Está proposta está ainda em processo de concepção. O trabalho será apresentado através de um fone de ouvido com mp3 pendurado na parede.

Orçamento

Item	Valor un.	Quantidade	Valor
Fone de ouvido	249,90	01	249,90
Valor Total	—	—	249,90



Projeto I

Cinco ventiladores médios e brancos, fixados na parede lado a lado, formando uma linha horizontal. Cada ventilador terá uma série de objetos amarrados com fios em sua grade de proteção. Esses objetos serão leves o suficiente para flutuarem com a força do vento gerado pelo movimento das hélices. A intenção é compor com esses objetos flutuantes possibilidades de pa- geradas pelo vento.

Orçamento

Item	Valor un.	Quantidade	Valor
Ventilador	90,00	05	450,00
Objetos*	7,00	25	175,00
Valor total:	--	--	625,00

* Quantidade e valor médio de item



Espaço - NACASA – Coletivo Artístico

Índice
Dissertação Ensaio sobre a poeira

ÍNDICE II

Ensaio sobre o vento

“Corpo-partícula”

Sobre silêncio e suspensão

Ensaio sobre as margens

O tempo que antecede

Ensaio sobre a dúvida

Sobre um corpo sem causa

Experimentos na infância

Sobre olhar mais para o céu

Ensaio e erro

Movimento invisível

O “não-é-grande-coisa e o quase-nada”

Como se fosse

Escritos

Como se fosse apresentação

Estado de ser não sendo, passar por aquilo que não é ou deseja ser, fazer de conta. Tudo o que é arranjado, modelado, disfarçado, criado transforma-se em ficção¹. Nos termos da Psicanálise, saber jogar, por exemplo, com conceitos que a ficção dispõe no seu manancial linguístico é uma prática de subsistência. “É uma conquista você poder compreender e regular o seu discurso. Você escolher o que dizer e o que não dizer.”² A realidade seria apenas uma fração do que nos compõe enquanto sujeitos, constituídos essencialmente por memórias narradas no presente, na sua maioria, efeito da nossa imaginação. É por isso que, segundo um dito psicanalítico atribuído a Lacan, “a verdade só pode ser dita nas malhas da ficção”.

¹ MORA, J. Ferrater. *Dicionário de Filosofia*. São Paulo: Loyola, 2004. *Dicionário Básico de Filosofia*. 3.ed. Rio de Janeiro: Zahar, 1996.

² HOMEM, Maria. A mentira está apoiada na necessidade de voltar a um mundo ficcional. *In: Revista eletrônica A tarde*, 2020.

A série de escritos que compõe a prática desta tese transita por tais malhas. Parte de práticas artísticas, muitas inventadas, para criar uma estrutura narrativa na ficção na qual se abrigam como um contexto de apresentação. Ao todo, são quatro escritos que compreendem procedimentos, práticas e temas distintos entre si, assim como cada escrito também apresenta suas especificidades narrativas e formais.

O primeiro dos escritos trata-se do ensaio *Outros circuitos: o que é bom para o lixo é bom para arte*, que expõe o relato de uma operação artística acionada a partir de uma visita realizada ao Museu do lixo de Florianópolis. O texto traça relações entre o circuito do lixo e o da arte por meio de objetos artísticos lançados ao lixo para percorrem esse circuito a sua própria sorte, testando todas as etapas que o caracterizam e que, de muitas formas, assemelham-se as do circuito da arte.

O segundo escrito, *Artista ausente*, narra um desencontro com a artista Marina Abramovic, através de seu trabalho *Artista presente* que é performado por meio da própria escrita.

Deus te abençoe! é uma história de ficção, contada com estratégias documentais próprias da escrita acadêmica, que contaminam a escrita ao longo da sua narrativa, que aborda a caminhada enquanto prática artística e tem, como personagem central, uma jovem artista americana, atuante nos anos 80, que realiza ações que tangenciam a caminhada através de uma abordagem feminista. O escrito é baseado em experiências e vivências reais presentes ao longo da história da arte a partir de mulheres artistas e de uma análise histórico-crítica por meio de uma série de escritos de teóricas, historiadoras e artistas sobre a caminhada estética.

Precipitação em queda livre, o último da série, refere-se a uma publicação de autoria desconhecida, que apresenta e analisa um conjunto de aquarelas produzidas a partir de bilhetes suicidas que compõem a publicação.

Os escritos tensionam entre o real e imaginário e apresentam-se através de personagens e tramas que, por pertencerem à inflexão do *como se fosse* e na indefinição da sua própria natureza, podem induzir os descaminhos.

Outros circuitos

o que é bom para o lixo é bom para arte¹

O lugar está tomado por coisas. Todos os espaços ocupados: parede, chão, teto. Há pouca iluminação. Móveis e caixas cobrem parcialmente as janelas. A iluminação interna é atravessada por objetos pendurados, que caem do teto. As paredes internas, que formam uma trama de corredores estreitos, são feitas de estantes, caixotes, armários e objetos sobrepostos. Há poeira, umidade e infiltrações. Uma profusão de coisas: tvs antigas, brinquedos quebrados, máquinas fotográficas, aparelhos eletrônicos, máquinas de costurar, bibelôs, utensílios, eletrodomésticos, móveis, discos, instrumentos musicais, peças decorativas, pinturas, fotografias, livros, vestuários, acessórios, óculos, chapéus, bijuterias, calçados, instrumentos cirúrgicos.

Superada a impressão de desordem e caos, aos poucos descobre-se uma ordenação disfarçada entre o lugar e suas

¹ O título do artigo faz referência a um trecho do poema *Matéria de Poesia* de Manoel Bandeira: *O que é bom para o lixo é bom para a poesia*.

coisas. As paredes improvisadas criam cômodos, tais como uma casa. Os cômodos estabelecem aos objetos a sua classificação que anunciam em que espaço do lugar estamos. Sala de entrada, cozinha, quartos, sala principal, biblioteca, escritório. O lugar assemelha-se a um antiquário, um gabinete de curiosidades ou mesmo o interior da casa de um acumulador. Todas as coisas que arquitetam o lugar estão gastas, obsoletas e muitas estão quebradas. A falta de integridade dos objetos denuncia a sua origem: o lixo.

Todos objetos recuperados do lixo, formam o acervo e exposição do *Museu do Lixo* de Florianópolis². Esses objetos, que compõem a coleção do museu, são recuperados principalmente no processo de triagem de coleta seletiva³, onde ocorre o descarte de lixo sólido, mas também do lixo comum. O museu e seu acervo foram criados através da ação

² O Museu do lixo, que foi inaugurado em 2003, está Localizado dentro do Centro de Transferência de Resíduos Sólidos da Comcap – Companhia Melhoramentos da Capital em Florianópolis/SC, o lugar foi criado com o objetivo de visibilizar os objetos recuperados com foco na educação ambiental. O Museu fica em um galpão com cerca de 200 m² e tem um acervo com mais de 10 mil peças.

³ Florianópolis foi a primeira cidade no Brasil a implantar a coleta seletiva pelo sistema de porta em porta no final dos anos 80, através do projeto Beija-Flor.

voluntária de funcionários locais⁴, que começaram a recolher objetos no vasto volume de material reciclável, coletado diariamente, e alçou-os a outra condição, o de objetos de coleção e exposição.

Contrário aos espaços normativos de exposição que são projetados para expurgar a consciência de um mundo exterior – através de paredes brancas, janelas suprimidas, temperatura e umidade controladas –, neste lugar, somos a todo momento lembrados que estamos em meio ao lixo. Os sons do entorno com os caminhões carregados de lixo que chegam a todo momento, o cheiro que acompanha a movimentação, os funcionários que circulam com seus uniformes. Não há intenção alguma em abafar o seu entorno.

Não há textos explicativos, etiquetas nem sinalização. Não há também reserva técnica, o que faz com que a exposição contenha todos os objetos do museu. A entrada de objetos a todo momento torna a exposição movente, pois está sempre se transformando, conforme os objetos chegam. Os objetos

⁴ Entre seus idealizadores, destaca-se o gari Valdinei Marques, também conhecido como Nei. Figura central na criação do Museu e, atualmente, coordenador e curador do espaço.

expostos também não têm garantia de sua permanência, pois correm o risco de serem substituídos por outros objetos equivalentes que surgem em melhores condições, o que faz com que o acervo e o espaço estejam sempre em movimento constante e crescente.

Um grupo de funcionários locais faz o trabalho de curadoria do espaço. Os objetos passam, primeiro, pela triagem de recicláveis, onde catadores selecionam objetos que julgam serem interessantes para compor o acervo e, depois, seguem para os funcionários responsáveis pela administração e curadoria do museu tomarem a decisão final. Tal modo de operação traz ao acervo/coleção do museu ares de acumulação que se refletem no espaço e no modo como nos relacionamos com sua arquitetura. Não há distância suficiente a tomar-se a fim de observar os objetos, pois o espaço está todo tomado. Não existem vazios consideráveis, apenas bolsões e corredores estreitos, salvo uma sala no meio do museu com cadeiras para receber grupos visitantes. Uma aproximação física tal que nos tornamos involuntariamente íntimos. Podemos tocar e experimentar tudo que está ao nosso redor. Agachamos, esticamos e esbarramos a todo momento. O acervo em movimento

crecente⁵ faz lembrar o trabalho *O Pleno* (1960)⁶, do artista Arman, o qual enche de lixo uma galeria do chão ao teto, impedindo de ser penetrada, podendo ser observada apenas do lado de fora.

Os olhos não dão conta do volume de coisas acumuladas no lugar, e passam concentrar-se nas fotografias e pinturas espalhadas pelos cômodos. Algumas encostam o rodapé e outras quase o teto. Fotografias com cenas domésticas. Famílias reunidas em festas, aniversários e casamentos.

⁵ O *Museu do Lixo* é questionado por esse modo de operar, considerado por seus críticos um espaço de acumulação e não uma coleção e que já estaria no seu limite físico. Desde sua criação, o Museu vem sendo objeto de pesquisa, principalmente na área de museologia. Entre os estudos, muitos questionam a sua institucionalidade. A pesquisadora Lúcia Valente levanta esse debate em seu trabalho “O Museu do Lixo é um Museu” (2015) que ocorre dentro da própria instituição que está inserida. Embora o criador do espaço e grande parte do seu público reconhecem-no como museu, parte da administração local encara o lugar como um problema, pois não o enxerga como um museu e sua dinâmica de coleção, mas um problema estrutural. No entanto, em defesa do lugar, a autora apresenta o conceito “museus em devir” de Mário Chagas, que define algo que ainda está se estruturando, um lugar em movimento, que pode ser várias coisas ao mesmo tempo.

⁶ *Le Plein* (*O Pleno*) (1960), do artista francês Arman, é uma resposta ao trabalho de Yves Klein, que apresentou uma galeria vazia chamada *Le vide* (*O vazio*). Arman encheu a mesma galeria de lixo “[...] contrapondo dialeticamente a pressuposta de Klein de que um espaço transcendental está no mundo, mas não pertence a ele”. (O’DOHERTY, 2002, p.107.)

Fotos emolduradas de crianças e bebês. Dezenas de fotos de casais aparentemente felizes. As pinturas, por sua vez, apresentam motivos e técnicas variadas, alguns retratos, paisagens, naturezas-mortas, quase todas assinadas. Embora, a maioria das coisas expostas no museu foi descartada no lixo por obsolescência, alguns objetos têm seu abandono questionado. Por que alguém jogaria no lixo a fotografia de um bebê ou uma série de fotos de uma criança em um parque de diversão? Ou mesmo uma pintura assinada? Tais imagens levam-nos involuntariamente à criação de narrativas sobre elas. O casal feliz não está mais junto. A pintura talvez presenteada não tenha agradado tanto. O bebê quem sabe tenha morrido. O desejo de eliminar lembranças. Quem jogou tinha consciência do destino final dessas fotografias e quadros? O que, em princípio, seria para ser esquecido ao ser descartado em uma lixeira qualquer, ironicamente, torna-se objeto de exposição.

Os objetos que integram o acervo passam por uma série de etapas até a sua exposição no museu. Tal processo denominado de triagem também é conhecido como *circuito do lixo*. Tanto o circuito como o espaço de exposição e todos os envolvidos nesse processo assemelham-se ao que ocorre

nas artes visuais e, de certo modo, pode-se entender como metáfora do circuito artístico. Neste processo, além do espaço e objetos, pode-se perceber outros personagens envolvidos, como crítico, curador, colecionador e público. O crítico de arte Guy Amado (2003) apresenta algumas variações irônicas que, segundo ele, definiriam o circuito nas artes e que se modificam conforme a relação estabelecida.

1. Trajetória realizada por um objeto artístico (quadro, escultura, gravura, fotografia, caixinha de lembranças, livro de memórias, objetos de uso cotidiano ou tudo isso junto) após seu lançamento pelo artista. Em seu itinerário, percorre diversas paragens, cuja somatória circunscreve o “circuito de arte” (ou seria circulação de arte?): museus, galerias, catálogos de exposições, residências de colecionadores, revistas especializadas, colunas sociais, cadernos de cultura, textos (auto) laudatórios de curadores geniais, leilões, canecas promocionais de conhecidas marcas de café, capas de caderno, embalagem de papel etc. **2.** Por vezes, depois de um breve período de circulação, o objeto acaba desaparecendo em algum espaço desconhecido. **3.** Atualmente, entretanto, é mais comum presenciarmos a transmutação de qualquer coisa em obra de arte após a sua introdução no círculo mágico do circuito. (AMADO, 2003, n.p)

O circuito nas artes torna-se percebido mais intensamente (e de um modo crítico) dentro do sistema da arte entre os anos

60 e 70, com os artistas conceituais e o modo como operavam através da conscientização desse circuito, dos seus personagens e as relações estabelecidas, como observa o artista e pesquisador Ricardo Basbaum (2002), ao afirmar que tais artistas “[...] depositaram uma grande atenção nestas relações e fizeram trabalhos que traziam à tona, com muita lucidez, o papel de várias operações dessas instâncias que vêm a compor o circuito de arte, apontando-as como também responsáveis pela construção do sentido da obra.”⁷ Sobretudo, o circuito é um processo de triagem de seleção e descarte que ocorre nesse trânsito. Thaís Rivitti (2007), ao referir-se ao circuito das artes, lembra que o trabalho está sujeito a situações conceituais diferentes neste circuito, como o de se institucionalizar ou mesmo o de se desmaterializar, assim como Guy Amado (2003) apresenta a variação em que o objeto pode desaparecer nesse deslocamento.

⁷ BASBAUM, Ricardo. O papel do artista como agenciador de eventos e fomentador de produções frente à dinâmica do circuito da arte. In: *O Visível e Invisível na Arte Atual – Ciclo Internacional de Palestra/CEIA*. Belo Horizonte: Centro de Experimentação e Informação de arte, 2002, p. 104.

As relações e similaridades entre esses dois circuitos, o das artes e do lixo, despertou o interesse nesse trânsito do lixo e a na possibilidade de infiltrar-se em tal circuito e tornar-se parte do seu acervo, apropriando-se e submetendo-se as regras do seu processo de triagem e seleção. Para tal, realizei algumas operações em momentos diferentes. A primeira operação, foi a doação de um trabalho ao Museu do lixo, por meio do seu próprio processo seletivo, como mencionado acima. Consciente desse circuito e do procedimento de triagem, avaliei todos riscos que envolviam e o melhor modo de inserção para aumentar as chances de o trabalho chegar ao destino final vislumbrado. O trabalho escolhido, foi uma série de duas fotografias com suportes de fixação que estavam ambas na parede do corredor de minha casa. Junto ao trabalho anexe um termo de doação da obra e um certificado de autenticidade seguindo os protocolos institucionais comuns nas artes. As fotografias foram protegidas e inseridas em uma embalagem de papelão. Em uma das faces do pacote coloquei a inscrição “p/ museu do lixo”. Todas as outras informações estavam na documentação enviada junto com as fotografias, nas quais apresentava os dados técnicos do trabalho e demais informações. Não havia necessidade de destacar a

embalagem, assim coloquei dentro de um saco de recicláveis, junto com pets, caixas, e restos de papelão. Depois coloquei em frente à minha casa no dia de coleta seletiva que ocorre entre a madrugada e início da manhã.

Algumas semanas depois enviei outro trabalho, uma escultura em cerâmica de uma artista local protegida em plástico bolha e embalada em uma caixa de papelão. Diferente da primeira vez, na segunda, não inseri o termo de doação e nenhum outro tipo de identificação que denunciasse a natureza do objeto, pois não queria interferir no julgamento durante o processo de triagem, a fim de avaliar todas as possibilidades de trânsito.

A terceira operação foi o envio para o lixo de um coletivo artístico, no qual realizei a seleção de uma série de trabalhos de outros artistas que ganhei ou adquiri ao longo dos anos. Foram selecionados 10 trabalhos, todos em pequeno formato, entre objetos, publicações, desenhos, fotografias e vídeos. Todos esses trabalhos foram armazenados em uma caixa, com a inscrição - *coletivo artístico*. Nenhuma outra informação ou instrução foi inserida, a maioria dos objetos tinham a autoria identificada no próprio trabalho. Mais tarde também enviei uma seleção de livros de arte, visto que o

Museu também tem sua própria biblioteca para consulta local e empréstimo e avaliar o trânsito do livro por este circuito e sua absorção em comparação aos objetos artísticos.

Esta ação é submetida a várias situações, que fogem do controle, mesmo que se tente impor algumas estratégias que possam interferir nesse deslocamento. Situações mais variadas, como o trabalho ser resgatado do lixo por catadores autônomos, mesmo antes da coleta seletiva chegar, se perderem ou serem descartados durante o próprio processo de triagem e não chegarem ao destino final ao serem reprovados enquanto objetos na sua condição museal, ou seja, na decisão de conservar o objeto. Assim, joga-se a decisão de valor do objeto para o outro tal como ocorre no circuito das artes e também pesam outros fatores, como sorte, ao conseguir passar por situações adversas mesmo antes de chegar à jurisprudência deste objeto.

Apropriando-se do mesmo circuito em uma operação semelhante o artista Francis Alÿs realizou o trabalho *As 7 vidas do Lixo* (1994), no qual distribuiu sete peças de bronze em lixeiras espalhadas pela Cidade do México, e depois passou a procurar pelos anos seguintes essas mesmas peças

em mercados de pulgas reencontrando algumas. O título de seu trabalho faz menção as sete fases do lixo ao passar pelo processo de triagem até chegar ao seu destino final⁸.

Estes trabalhos operam no seu deslocamento, velocidade e o no processo de resistir a tal circuito que pode culminar na sua desintegração, mas também podem instaurar novos circuitos. Um exemplo disso é Cildo Meireles, ao apropriar-se de outros circuitos, como é o caso do trabalho *Inserções em Circuitos ideológicos*, onde ele insere inscrições em garrafas de Coca-Cola retornáveis nos anos 70. Meireles descreve que tais questionamentos sobre circuitos e deslocamentos nessas operações passam a ocorrer no interior dele mesmo, ao verificar sua velocidade e força dentro dele. A crítica de arte Thaís Rivitti (2007) ao debruçar-se sobre o trabalho de Cildo Meireles e os circuitos gerados por tal operação menciona que a circulação do trabalho que o constitui também pode ser considerada a sua forma, pela posição estratégica ao abordar o movimento, “[...] sem negar

⁸ O número de fases do lixo reciclável pode variar dependendo do resíduo sólido e do lugar em que ocorre o processo de triagem. Algumas etapas desse ciclo: separação, coleta, triagem, seleção, redistribuição, descontaminação, reaproveitamento.

o potencial corrosivo e destrutivo muitas vezes iminentes à circulação, o trabalho consegue erguer-se a partir dele.”⁹

Tais ações são caracterizadas sobretudo pelo modo silencioso de operar e apropriar-se de circuitos já constituídos e que são reativados através do seu uso. São ações que envolvem riscos, e interferem em campos com códigos e usos já estabelecidos. Infiltram-se em tais circuitos fazendo o uso de suas regras o que leva a um estado de indeterminação. De acordo com Certeau (1994), esse modo de operação se define por sua condição tática, ou como denomina, *tática desviacionista*, ao tirar proveito de um sistema usando e assimilando suas regras, a fim de introduzir outros usos ou *maneiras de fazer*. Ainda segundo Certeau (1994), essas *maneiras de fazer* “[...] criam um jogo mediante a estratificação de funcionamentos diferentes e interferentes (...) cria para si um espaço de jogo para maneiras de utilizar a ordem imposta do lugar.”¹⁰ Deste modo, embora se calcule e conjecture uma intencionalidade,

⁹ RIVITTI, Thaís de Souza. A ideia de circulação na obra de Cildo Meireles. Dissertação de Mestrado. São Paulo: Escola de Comunicação da Universidade de São Paulo. ECA/USP, 2007, p. 59.

¹⁰ CERTEAU, Michel de. Fazer com: usos e táticas. In: *A invenção do cotidiano: artes de fazer*. Petrópolis, RJ: Vozes, 1994, p. 92-93.

tal como ocorre no jogo, não há controle sobre nada, pois há uma dependência do outro, que pode ser situações ou os seus personagens.

Algum tempo depois retornei ao museu e como esperado o espaço já havia sofrido alterações. Depois de algum tempo procurando os objetos enviados, quase como quem procura uma agulha no palheiro, encontrei as duas primeiras fotografias deixadas no lixo. Estavam lá, uma pendurada sobre a outra, fixadas na lateral de um armário, encontradas ao acaso, pois estava atenta às paredes. Os outros objetos não foram encontrados. Coincidentemente o trabalho encontrado era o que havia sido enviado há mais tempo e com mais informações sobre sua natureza o que talvez tenha facilitado sua inserção no acervo. No entanto, não há certeza. Não significa que não estavam lá. Precisaria de mais visitas para chegar a alguma conclusão devido o volume de coisas e sua diversidade. Em princípio surge o sentimento de perda pelos objetos não encontrados, que foram cuidadosamente escolhidos para serem lançados no lixo, pois como versa Manoel Bandeira, as coisas jogadas fora têm grande importância - como um homem jogado fora. No entanto, como afirma Basbaum (2002), “[...] o melhor lugar

para o aparecimento do trabalho de arte depende de sua própria estratégia[...]”¹¹, e neste caso, o risco de desaparecimento é uma das possibilidades de aparecimento.

¹¹ BASBAUM, Ricardo. O papel do artista como agenciador de eventos e fomentador de produções frente à dinâmica do circuito da arte. In: *O Visível e Invisível na Arte Atual – Ciclo Internacional de Palestra/CEIA*. Belo Horizonte: Centro de Experimentação e Informação de arte, 2002, p.117.

Artista ausente

O espaço

Ao redor, o mesmo murmúrio dos que velam um corpo. Todos concentram-se a certa distância, marcada por quatro linhas que formam um quadrado e, no seu centro, o corpo imóvel e face pálida. No entanto, o corpo pulsa e mantém todos ao seu redor à espera do seu encontro.

O corpo

Com um longo e pesado vestido vermelho que se derrama pelo chão como sangue, o corpo repousa sobre uma cadeira quase como quem reina, mas o seu semblante cansado e ombros curvados para frente revelam a sua fragilidade.

O entorno

A atmosfera oscila entre a tensão de um iminente atentado ao corpo vulnerável e a plenitude de um templo em prece.

As pessoas enfileiram-se na borda do quadrado como em procissão, horas a fio.

A espera

A borda, nítida e invisível, separa espectador e participante. Nesse perímetro, as pessoas sussurram entre em si enquanto observam os que se sentam na cadeira em frente a artista petrificados como se olhassem a Medusa. Como num ritual, segue-se um roteiro entre a artista, participante e espectadores, mediado por seguranças que guardam seu corpo como se estivesse em constante ameaça. A concentração da espera coletiva leva a um comum estado meditativo que cresce à medida que se aproxima o momento de transbordar a linha para seu interior.

O encontro

Sou orientada e conduzida até a borda vazada do quadrado que indica a entrada. Sob a mira de dezenas de olhares, sigo em direção à cadeira vazia ainda quente. Ansiosa, observo-a sentada de olhos fechados e cabeça inclinada para baixo como se estivesse descansando, permanecendo, assim, durante alguns instantes. Sinto-me dentro de uma cena, dividindo o centro do palco com a personagem central em

meio aos holofotes dispostos em cada canto do quadrado como num set de filmagem. Um conflito estranho entre atuar e estar. Lentamente, ela levanta a face e abre os olhos em direção aos meus. Nesse instante, o encontro inicia-se e uma sensação de *déjà vu* me toma.

O murmúrio é abafado subitamente por um silêncio como se o interior do quadrado fosse impenetrável. Todo movimento ao redor dilata-se e todo resto do mundo apaga-se. Perco a consciência do que está acontecendo ao redor. Estamos conectadas. O olhar vem em ondas. Há algo incrivelmente poderoso em olhar profundamente nos seus olhos como se pudesse tocá-la. Dizem que os olhos são a única parte do cérebro que está diretamente exposta ao mundo. Talvez o mais próximo de tocar-se o seu cérebro ou a sua alma.

Minha respiração torna-se lenta e entra em sincronia com a sua. Sinto meu corpo todo sincronizar com o seu, numa espécie de mimetismo. Cada piscar, movimento de cabeça, uma respiração mais intensa, uma oscilação ocular. Uma sensação insólita, como se conseguisse prever cada “frame” da cena, ciente de tudo o que vai acontecer. O agora e o porvir transformam-se numa coisa só. E, de repente, tudo fica imprevisível. Começo a perder-me em pensamentos

aleatórios. Pego-me observando-a minuciosamente, numa espécie de leitura formal da obra, como se fosse uma pintura.

Ela está olhando para mim e somente para mim e à disposição. Teria permissão para olhar para ela o dia todo, se quisesse. Seus lábios cheios e desenhados, seu nariz forte, olhos amortecidos e lacrimejantes, talvez um pouco tristes, mas também estranhamente nobre e grandioso. Fios de cabelo desalinhados, mesmo a maior parte do tempo imóvel, a pele branca e pastosa. Estudo seu rosto com a mesma intensidade mistificada, de quem produz algo grandioso, – não ganharia nada-, mas sua quietude oferece algo, uma imagem, talvez, que eu devesse reter.

Devaneio

Nesse encontro com o tempo e dentro dele, sou atraída por um instante paradoxo e levada para um estado, incapaz de racionalizar o que está acontecendo. Um sentimento vertiginoso, que oscila quanto mais tempo permaneço. Hesita entre estar presente e não estar, entre ser e parecer. É real? Ela está ali mesmo? Às vezes, parece distante, perdendo sua presença. Uma imagem ambígua de si mesma,

que flutua entre o semirreal e o semifictício. O que torna tudo mais instigante. Quase como numa fantasia, ela mostra-se como um híbrido entre um retrato de si e um personagem de ficção dentro da mise-en-scène meticulosamente construída por ela. Mas ela está em silêncio e imóvel, o silêncio é o mais perto do que podemos chegar da verdade, pois, no silêncio, não há a necessidade de desempenhar nenhum papel ou esconder-se sob sua própria imagem a não ser como protagonista de sua obra, pois “um artista não deve mentir a si mesmo, nem aos outros”¹.

É tão intenso que sinto minhas reservas cognitivas esvaírem-se. Como se ela estivesse ali se alimentando da energia dos que se sentam para observá-la numa espécie de ritual vampiresco. Mas sua exaustão visível revela reciprocidade entre ela e os que se sentam à sua frente em um esgotamento mútuo.

Despedida

O entorno, antes inexistente, começa a voltar ao seu movimento normal. Começo a considerar o momento de

¹ Trecho do *Manifesto sobre a vida do artista*. Marina Abramovic, Moma, NY, 2010.

sair. Passo a olhá-la com mais intensidade mergulhando num olhar que vem em ondas como quem se despede do mar dando o último mergulho. Início uma contagem regressiva mental e, ao fim, respiro fundo, fecho os olhos e inclino a cabeça para baixo da mesma forma que ela recebeu-me. Uma experiência incomum, quase mística, de ser e sentir pelos olhos do outro. Saio do quadrado como quem acorda de um delírio.

Deus te abençoe!

Por volta das 5h 30 min da tarde do dia 23 de agosto de 1987, um casal em viagem por uma rodovia interestadual norte-americana encontrou o corpo de uma jovem mulher agonizando à beira da estrada. Ela estava seminua e o rosto desfigurado devido a um tiro na têmpora direita. Ao lado do corpo, havia uma mochila de viagem e alguns pertences espalhados, entre os quais, um caderno.

A cena descrita revela os últimos momentos de vida da artista americana Jody Penny, morta aos 23 anos.

Passados mais de 30 anos, o crime segue em investigação. O responsável, embora tenha deixado vestígios genéticos na cena do crime, nunca foi descoberto. O próprio trabalho da artista foi usado na época como parte da investigação do seu assassinato. No entanto, a trágica morte de Jody revela mais que um assassinato precedente de abuso sexual.

Jody Penny foi morta, somente alguns meses após a conclusão de seus estudos em artes, enquanto caminhava sozinha à beira de uma estrada. A caminhada era o centro de sua pesquisa artística e embora fosse seminal, deixando apenas indícios de seu processo artístico, revela discussões importantes que envolvem a prática da caminhada nas artes, a qual Jody dedicou-se até o momento de sua morte.

Influenciada pelos artistas dos anos 60-70 da Land Art, Jody Penny percorria longas distâncias sozinha por rodovias e estradas rurais. Ela carregava sempre consigo um caderno e uma máquina fotográfica que desapareceu no dia do crime. Jody morreu deixando para trás o seu caderno de anotações, uma espécie de diário, no qual fazia listas do que encontrava ou chamava sua atenção durante os percursos junto com esboços e desenhos.

Apesar de deixar poucos registros, pessoas próximas à Jody Penny relataram, na época, seu interesse durante o período da faculdade na caminhada do ponto de vista da mulher, provavelmente influenciada pelo movimento feminista das décadas anteriores que teve grande influência nas artes. De fato, o que chama atenção entre suas anotações são os assédios sofridos durante suas caminhadas. Ainda que suas

anotações não se centralizassem exclusivamente nos assédios vivenciados por ela, na época, tornaram-se material de investigação na tentativa de identificar seu assassino. Como num diário, suas anotações eram sempre acompanhadas de datas e, no dia de sua morte, Jody Penny havia listado duas abordagens por parte de homens desconhecidos.

Embora sua morte tenha chamado atenção na época, por tratar-se de uma jovem artista e a sua forma trágica, até então pouco se sabia sobre sua atuação artística, a não ser as informações reveladas no próprio processo de investigação de sua morte. Recentemente, no entanto, Jody Penny, junto com outras artistas desconhecidas do grande público, vem sendo identificadas e reconhecidas por grupos na arte que buscam reparar a sub-representação histórica da mulher, principalmente nos movimentos artísticos reconhecidos pela predominância masculina como é caso da Land art/Walk art.

Você está sozinha? É perigoso.

A caminhada é abordada por muitos teóricos que analisaram seus múltiplos conceitos e significados sob diferentes

perspectivas. Passando pelas flanâncias (século XIX-XX), as deambulações (1910-1930) com os movimentos dadaísta e surrealista, pelas derivas (1950-1960) com os situacionistas e as caminhadas épicas dos land artistas (1960-1970). Há uma bibliografia extensa sobre a psicogeografia que se tornou uma tendência nas últimas décadas, principalmente entre os artistas, na sua grande maioria, influenciados pela figura do *flâneur* de Baudelaire e Walter Benjamin. Em uma breve análise sobre *flâneur*, descrito por inúmeros autores, todos são unânimes e até fazem uso dos mesmos termos ao descrevê-lo como uma “figura de privilégios”, com “tempo e dinheiro” para vagar pelas ruas, “ator e observador” da multidão, ele também é sempre um homem, embora nenhum declare isso explicitamente. O cânone construído em torno da caminhada que se inicia com Rousseau, a quem se atribui as primeiras reflexões sobre caminhada como uma prática estética no final do século XVIII, até escritos mais recentes, supõe que as mulheres não caminharam e nem escreveram ao longo desses quatro séculos.

As referências históricas e mesmo as contemporâneas das práticas psicogeográficas são praticamente desprovidas de mulheres. Numa rápida revisão bibliográfica sobre o

caminhar nas artes e na história como um todo, os escritos e as reflexões são apresentadas quase na sua totalidade por homens. Os exemplos de caminhantes que habitam essas páginas também são dominados por homens. São todos artistas, filósofos, escritores, aventureiros, desbravadores, geógrafos, tal como descreve a teórica Lauren Elkin, em seu livro *Flâneuse: Women Walk the City* (2016), criando-se um cânone reificado de caminhantes masculinos, “[...] como se um pênis fosse um apêndice para caminhar, assim como uma bengala.”¹

A reivindicação da figura da *flâneuse* vem sendo usado recentemente por algumas teóricas compromissadas com revisões historiográficas como o caso de Lauren Elkin. A *flâneuse*, substantivo francês, palavra para designar o gênero feminino do *flâneur*, seria a mulher artista caminhante, uma observadora. No entanto, o termo ainda é uma definição controversa no meio. Elkin destaca que, ao longo da revisão sobre o assunto, muitas escritoras descartam a possibilidade de existir ou até mesmo de inventar o *flâneur* feminino devido às divisões sexistas do século XIX e pela própria

¹ ELKIN, Lauren, 2016, *on-line*, tradução nossa. *As if a penis were a requisite walking appendage, like a cane.*

impossibilidade de haver um equivalente feminino, pois esse caminhante em sua concepção foi considerado uma figura exclusivamente masculina. Elkin propõe uma revisão conceitual, pois ao sugerirem que não poderia haver uma flâneuse significava limitar as formas pelas quais as mulheres interagiram com as cidades e campos, porque certamente não foram da mesma maneira que os homens interagiram.

Na definição da flâneuse, Elkin aponta características que se opõem ao flâneur. A flâneuse ao invés de vagar sem rumo, como seu oposto masculino, tem um elemento de transgressão: “[...] ela vai para onde ela não deveria ir. Andar onde outras pessoas (homens) andam sem provocar comentários. Esse é o ato transgressivo. Você não precisa usar uma *Gore-Tex*² para ser subversivo, se você é uma mulher. Basta sair pela porta da frente.”³

²*Gore-Tex* muito comum em vestimentas de caminhadas como jaquetas e calças constituindo-se de uma membrana que permite seu corpo respirar mesmo sob uma superfície impermeável. *Gore-Tex* também se tornou uma marca de acessórios e equipamentos, esportivos.

³ ELKIN, Lauren, 2016, *on-line*, tradução nossa. *She walk where they're not meant to. Walking where other people (men) walk without eliciting comment. That is the transgressive act. You don't need to crunch around in Gore-Tex to be subversive, if you're a woman. Just walk out your front door.*

Elkin não é a primeira a reivindicar o status quo da flâneuse. A escritora Rebecca Solnit traça um percurso histórico da caminhada estética em seu livro *A história do caminhar* (2016) que parte de uma análise da literatura e passa pelos movimentos artísticos do século XX aos mais recentes como a *Land Art*. Nesse percurso, ela escreve sobre as limitações impostas ao caminhar da mulher e como esse caminhar difere do caminhar do homem, mesmo num contexto artístico atual. Solnit reconhece que a história da arte de caminhar tecida através de seu livro é inevitavelmente dominada pelos nomes de escritores e artistas masculinos como Baudelaire, Jean-Jacques Rousseau, André Breton, Guy Debord, Hamish Fulton, Richard Long. Embora cite algumas exceções como Sophie Calle, Virginia Wolf, Marina Abramovic, Patricia Johnson, Ingrid Pollard, ela é categórica ao afirmar que “[...] chegou a hora de investigar por que mulheres não saíam também para caminhar e se estavam caminhando porque foram silenciadas?”⁴

Solnit busca essas mulheres perdidas, entre uma página e outra, sempre mencionada de forma breve e aleatória em

⁴ SOLNIT, Rebecca. *A história do caminhar*. São Paulo: Martins Fontes, 2016, p. 387.

algum escrito qualquer. Elas estavam lá desde sempre, como Flora Thompson, que, no final do século XIX, escreveu sobre suas viagens a pé pela zona rural do interior da Inglaterra para entregar correspondência sob qualquer estação ou condição climática. Algumas mulheres, inclusive, criaram táticas, para circularem livremente pelos espaços, como a adoção de identidades masculinas como é o caso da romancista George Sand, que se vestia como homem, para poder percorrer as ruas livremente. Assim como George Sand, há inúmeros exemplos de outras mulheres que criaram identidades masculinas, em busca de oportunidades que não teriam como mulheres, ou mesmo à procura da sensação de “liberdade” que é frequentemente descrita pelos caminhantes masculinos.

Também há os exemplos frequentes de mulheres que escreveram sobre o caminhar, mas sobre a sua privação de ir e vir, como é o caso da escritora Sylvia Plath, que relata em seu diário aos dezenove anos o desejo de caminhar livremente à noite sem correr o risco de ser atacada.⁵ Essa

⁵ Ter nascido mulher é minha terrível tragédia (...) Sim, meu desejo ardente de andar com tapadores de buracos, marinheiros ou soldados, frequentadores de bares – de participar da cena, anônima, ouvindo, registrando-, o fato de ser uma moça, fêmea em

relação entre liberdade e caminhar recorrente nos discursos contribuiu para especificar um caminhante universal. Solnit aponta de forma crítica para a universalização da experiência do caminhar por esses escritores por ser uma universalização “[...] para lá específica de ser homem e, por vezes, branco e privilegiado.”⁶

Não há dúvidas que, para os homens, sempre foi mais fácil caminhar pelas ruas, estradas e campos do que para as mulheres. O deslocamento da mulher implica, do ponto de vista masculino, um caráter sexual, caminham para serem vistas. Por séculos, como relata Solnit, “[...] caminhar para a mulher era considerado algo “impróprio”, apenas as prostitutas tinham “liberdade” para caminharem.”⁷ Essa diferença, como aponta a autora, reflete-se até mesmo no vocabulário, com expressões e palavras que sexualizam seu deslocamento: ambulatriz, mulher de rua, mulher da vida e mulher pública, enquanto expressões equivalente aos

risco perpétuo de ser atacada e espancada, estraga tudo isso. (...) Sim, por Deus, quero falar com todo mundo, tanto e tão profundamente quanto possível. Quero ser capaz de dormir em campo aberto, ir para o oeste, caminhar livremente à noite. (Sylvia Plath apud Solnit, 2016 p. 387-388)

⁶ Ibid., p. 205.

⁷ Ibid., p. 387.

homens possuem significados muito diferentes associados a desbravadores, aventureiros, errantes, filósofos etc.;

Assim, esses pensadores, artistas e poetas, a partir de suas próprias experiências de ser corpóreo, contribuíram para criar a ideia de um corpo capaz de andar sozinho muito longe de ser um corpo feminino.

Ei garota, bela bunda.

Recentemente, na Inglaterra, há um movimento de mulheres na arte que envolve artistas, críticas, teóricas, historiadoras que buscam respostas para várias questões sobre a sub-representação da mulher ao longo da história da arte em relação à caminhada enquanto prática estética. As artistas e pesquisadoras Deirdre Heddon e Cathy Turner, criadoras do projeto *Walking Women*, exploram “o gênero do espaço e da caminhada”. O projeto realizou um levantamento histórico e atual das artistas mulheres que caminham, que resultou numa série de entrevistas, exposições e artigos. No ensaio *Walking Women Interviews with artists on the move* (2010), elas levantam algumas questões em torno da existência de mulheres artistas que caminhavam e por quais razões essas mulheres foram ofuscadas, sugerindo, assim, novas

perspectivas sobre suposições que predominam no cânone da caminhada.

Heddon e Turner verificaram se a ausência de artistas mulheres no campo da arte de caminhar era devido ao desinteresse em tal prática ou se, de alguma forma, elas eram apagadas. Em resposta, depois de uma divulgação à procura dessas caminhantes, Heddon e Turner receberam uma avalanche de artistas com as quais, posteriormente, realizaram diversos encontros, conversas e caminhadas. O resultado foi uma série de entrevistas com as quais puderam traçar um perfil bastante variável. Mulheres que caminhavam sozinhas e em grupos, que variavam entre 20 e 70 anos, com produções recentes e de décadas anteriores, que praticavam caminhadas curtas e longas, urbanas e rurais. Uma grande diversidade, que, segundo Heddon e Turner, as impediu de cair em “essencialíssimos de gênero”, embora cada uma das mulheres entrevistadas reconheça seu gênero enquanto caminha. Ao contrário de Elkin, que reivindica a figura da *flâneuse*, as artistas Heddon e Turner evitam propor um conceito específico sobre o andar da mulher, visto não existir uma mulher singular, como a própria pesquisa apontou, mas procuram repensar – ou

acrescentar – as teorias que se relacionam com práticas estéticas da caminhada. No entanto, elas reconhecem, em um ensaio posterior *Walking Women: Shifting the Tales and Scales of Mobility* (2012), “[...] que o corpo que caminha potencialmente faz diferença na experiência de caminhar⁸.

Outra dupla inglesa atuante do movimento *Walking Women* é formada pelas artistas Amy Sharrocks e Clare Qualmann que reuniu mais de 50 artistas que praticam e pensam a caminhada nas artes no *Utopia 2016: A Year of Imagination and Possibility*⁹. O que chama atenção é a motivação que levou Amy Sharrocks e Clare Qualmann a reunirem tantas artistas. Elas descrevem o episódio que consideram o ponto de virada em que Sharrocks relata sua participação em uma palestra sobre a história do caminhar, proferida por Iain Sinclair, escritor e cineasta inglês, conhecido por seus escritos sobre psicogeografia. Durante a fala de Sinclair, Sharrocks questionou-o sobre ausência das mulheres

⁸ HEDDON & TURNER, 2012, p.225, tradução nossa. *The body that walks potentially makes a difference to the experience of walking.*

⁹ Foi uma série de eventos realizados entre julho e agosto de 2016 na Inglaterra celebrando e divulgando o trabalho das mulheres que usam a caminhada em sua prática criativa. Disponível em: <http://www.walkingartistsnetwork.org/>

praticantes em sua fala, o qual justificou pelo fato de não haver mulheres fazendo esse tipo de trabalho.

Como resposta, durante o evento *Utopia*, foi produzida uma sessão de edição da Wikipédia, em que criaram novas páginas para mulheres artistas que usavam caminhada, visto que o Wikipédia, é o “[...]repositório de conhecimento compartilhado com mais buscas no google, porém, menos de 10% de seus colaboradores se identificam como mulheres, resultando em conteúdo distorcido e preconceito de gênero”.¹⁰

Chupe meu pau!

A *Land Art*, movimento artístico dos anos 60-70, que envolveu principalmente artistas americanos e ingleses também adotou a caminhada como experiência estética. Os artistas americanos, em particular, eram também conhecidos como artistas da terra, vistos como cowboys colonizando o território americano, criando-se, assim, um

¹⁰ SHARROCKS & QUALMANN, 2017, p.04, tradução nossa. *Wikipedia is an important repository of shared knowledge, with its pages ranking top in google searches. But less than 10% of its contributors identify as female, resulting in skewed content and gender bias.*

clichê em torno desses artistas como figuras quase míticas do homem contra a natureza. Entretanto, a *Land Art* é considerada, entre os críticos, um dos movimentos de arte contemporânea que mais deve ser revisado pela exclusão das mulheres. As artistas e pesquisadoras Leigh Arnold e Connie Butler discutem, em *360 Speaker Series: Off the Pedestal: Women Artists in Art Museums Panelists* (2017), a representação da mulher e a desigualdade de gênero na arte e em particular na *Land Art*, movimento em que coexistiu não só a segunda onda do movimento feminista, como também a um tempo na arte declaradamente *anti-establishment*, mas que, na perspectiva gênero, aponta para uma leitura conservadora. Dezenas de artistas mulheres estavam produzindo e trabalhando com as mesmas matérias-primas e explorando os mesmos locais que seus contemporâneos masculinos. No entanto, as mulheres foram, assim como em toda a história da caminhada, por várias razões, deixadas para trás. A *Land Art* aparece como uma representação da história dos privilégios masculinos, com a convicção de que o homem tem a liberdade para vagar e deixar sua marca por onde quiser. A crítica de arte Suzaan Boettger, em seu artigo *Excavating Land Art by Women in the 1970s* (2008), descreve a representação das artistas

femininas em tal cenário como uma espécie de “[...] triângulo das Bermudas de invisibilidade histórica.”¹¹

Como relatam Leigh Arnold e Connie Butler (2017), as mulheres eram muito menos propensas que os homens a encontrar financiamento para seus trabalhos. Essas obras eram geralmente caras de fabricar e exigiam patrocínio – o que muitos land artistas encontraram na galerista Virginia Dwan, que, embora mulher, não subscreveu projetos de mulheres. Um exemplo é a artista Nancy Holt e seu trabalho *Sun Tunnels* (1973-76), o qual pagou do próprio bolso, mesmo sendo, na época, viúva de Robert Smithson, um dos artistas com maior apoio financeiro da Land Art. Exemplos de artista como Nancy Holt são inúmeros como Agnes Denes, Alice Aycock, Lita Albuquerque, Maya Lin, Michelle Stuart, Beverly Buchanan entre outras.

Uma característica importante que envolve as obras dessas artistas é não possuir uma relação explícita com gênero e sexualidade.¹² Não estavam fazendo uma arte abertamente

¹¹ BOETTGER, 2008, p.41, tradução nossa. *Bermuda Triangle of historical invisibility*.

¹² Embora tenha sido realizada a exposição “Decoys, Complexes and Triggers: Feminism and Land Art in the 1970s,” com algumas artistas que produziam Land Art, com curadoria de Catherine

política diferente da arte feminista da época, criando-se a ideia de que para uma artista mulher ser reconhecida dentro do sistema sua produção deveria necessariamente discutir sua própria representação. Uma das poucas artistas reconhecidas na época, que costuma ser associada ao movimento *Land Art*, foi Ana Mendieta, embora tal visibilidade também deva-se a sua relação direta ao movimento artístico feminista. Ana Mendieta, assim como Jody Penny, teve uma morte trágica e polêmica, ao morrer de forma suspeita em uma queda da janela do 34º andar do apartamento que dividia com seu companheiro e também artista Carl Andre. No entanto, todas as evidências indicavam que Ana foi assassinada por Carl Andre, ironicamente um dos grandes nomes da *Land Art*¹³.

Morris, segundo Suzaan Boettger, a mostra foi sobreposta pela mostra, "WACK: Arte e a Revolução Feminista". Suzaan Boettger destaca "Podemos ter certeza de que as mulheres que faziam Land Art, como artistas de vanguarda em um ambiente de vanguarda, estavam alinhadas de várias maneiras, intelectualmente, socialmente, com o feminismo. Mas os trabalhos da mostra, e a Land Art das mulheres em geral, não exibem uma relação explícita com gênero e sexualidade no assunto". (2008, p.44).

¹³ Carl Andre a teria empurrado até a janela após uma discussão. Não houve testemunha, entretanto, ouviram Ana Mendieta gritando "não" diversas vezes antes de sua queda, além de marcas de unha recém feitas nos braços de Carl Andre. Protegido, entretanto, pela comunidade artística, ele foi absolvido e o

Recentemente, tal como ocorre na Inglaterra, há um movimento nos Estados Unidos que busca reparar essa lacuna deixada, a fim de mostrar outra história da arte pelas mulheres dos anos 60-70, além da abertamente feminista. Surgem também jovens artistas, críticas a esses movimentos, como o caso das artistas Jacinda Russell e Nancy Douthey que, em 2009-11, viajaram pelo oeste americano, visitando seis grandes obras de *Land Art*, criadas por artistas homens em locais remotos como *Spiral Jetty* e *Rampa Amarillo*, ambas de Robert Smithson. Com humor, realizaram essas visitas fantasiadas, vestidas de rosa, usando bigodes, trajes de cowboy, ursinhos de pelúcia, entre outros acessórios. Jacinda Russell e Nancy Douthey realizaram várias “homenagens” aos artistas e trabalhos visitados, as quais relatam como uma espécie de masturbação, simulando o que teria alimentado a criação desses trabalhos na vasta paisagem americana.

inquérito policial decidiu concluir que Ana havia se suicidado. Inconformadas, as artistas feministas da época mantiveram protestos por um bom tempo, chegando a invadir a abertura de uma exposição no Guggenheim onde havia uma obra de Carl Andre, aos gritos de “Onde está Ana Mendieta?”. Ao chegarem diante da obra dele, as mulheres jogaram sobre ela diversas imagens de Ana. (GURANTZ, 2017, *on-line*)

Putá! Vou te pegar

Jody Penny estabelecia rotas que ligassem uma cidade a outra sempre guiada por estradas. Ao longo desses percursos, descrevia, em seu caderno, o que aparentemente chamava sua atenção. Anotações, desenhos e esboços reunidos em forma de listas diárias que formavam uma espécie de inventário de sua caminhada. Suas anotações dão corpo a sua própria experiência ao caminhar e apresentam-se de forma sistemática e direta. Não explica, não apresenta, não interpreta. Apenas listava acontecimentos e uma espécie de guia visual descritivo do percurso. Não há nenhum indício também que Jody tenha realizado alguma intervenção na paisagem ou deixado alguma marca por onde passou. Ao contrário, seu interesse parecia concentrar-se somente na caminhada e pelo que ocorria no seu interior.

O que desperta atenção em seu caderno e que fez parte das investigações sobre seu assassinato na época, como já mencionado, foi a série de registros de assédios sofridos. Gestos obscenos, insultos, buzinas, aproximações e ameaças que se misturam entre registros banais sobre a paisagem, o tempo, o lugar e os animais. Suas anotações transmitem parte de suas experiências e sensações que passam a

impressão de um corpo em estado de iminência. Ao ver as páginas, ciente do seu fim trágico, o trabalho de Jody leva a um processo de des-romantização do caminhar. Oposto do que ocorre entre os artistas homens, como a exemplo dos britânicos Richard Long e Hamish Fulton, que trazem uma herança cultural romântica da prática de caminhar. Embora a caminhada de Jody assemelhe-se a dos artistas ingleses, centrada na ação de caminhar sem deixar marcas e o uso da escrita como um meio de materializar a experiência, não há o mesmo romantismo em Jody, pelo contrário. Enquanto Long e Fulton trazem, em seus escritos, essa relação romântica com o espaço, reveladas nos próprios títulos de seus trabalhos como: *Caminhando em um mundo em movimento* (2001), *Passeio em uma floresta verde* (1997), *Caminhada na Primavera* (1991), *Caminhada pela natureza humana* (2011)¹⁴, *Vento através dos pinheiros* (1985), *Gansos voando para o sul* (1990), *Lua cheia do solstício de inverno* (1991)¹⁵. Jody reveza-se entre a calma da paisagem e a tensão do assédio iminente como: *Descanso embaixo de árvore. Vacas mugindo à beira da estrada. Crianças brincando no campo. Um homem dirige silenciosamente e*

¹⁴ Sequência de trabalhos de Richard Long.

¹⁵ Sequência de trabalhos de Hamish Fulton.

*lentamente ao meu lado por alguns minutos. Gafanhotos por todos os lados. Um cão morto na estrada. Buzina. Chuvisco. Corredor de pinheiros.*¹⁶

Jody não caminhava no campo, mas à beira da estrada. Talvez isso seja um ponto importante ao analisar suas anotações. Durante a revisão sobre os escritos e a caminhada estética, faz-se a distinção entre a caminhada urbana e rural, cidade e campo. A estrada, entretanto, integraria características urbanas e rurais, pois beira os campos e conduz às cidades. Wordsworth, escritor inglês do final do século XIX, analisado por Rebecca Solnit, na *História do Caminhar* (2016), ficou conhecido como um caminhante de beira de estrada. Wordsworth declara que as pessoas caminham pelas ruas com o intuito de estabelecer contatos e pelas trilhas em busca de solidão, a estrada seria um ideal intermediário, [...] um espaço que propiciava longos intervalos de tranquilidade interrompidos por uma ou outra

¹⁶ PENNY, Jody. *Diário*. 1987. Tradução nossa. *Rest under the tree. Cows mooing by the roadside. Children playing in the field. A guy in a black car drives quietly and slowly beside me for some minutes. Grasshoppers on all sides. A dead dog on the road. Honks. Drizzle. Pine corridor.*

entrevista.”¹⁷ No entanto, para alguém vulnerável, a estrada pode conter a ameaça do isolamento do campo e o movimento perturbador da cidade. Assim, os riscos assumidos nessas travessias não são os mesmos para homens e mulheres, tal como o conceito de selvagem implícito na vastidão e isolamento desses espaços. O selvagem para o homem pode ser um urso, enquanto para a mulher, o "selvagem" é de gênero. Todos os momentos de perigo e ameaça registrados por Jody, partiram de homens. Nenhum coioite à espreita, urso faminto ou puma perdido, até porque, como lembra Solnit, “[...] os predadores não humanos foram radicalmente reduzidos na América do Norte e eliminados na Europa.”¹⁸ Diga-se de passagem, também por homens selvagens.

O registro desse tipo de predação por mulheres já ocorre algum tempo nas artes e torna-se cada dia mais frequente, como imagem icônica da fotógrafa norte-americana Ruth Orkin, *Garota Americana na Itália*, 1951, que se tornou um símbolo contra assédio. Uma jovem norte-americana caminhando pelas ruas de Florença que, ao passar por um

¹⁷ SOLNIT, Rebecca. *A história do caminhar*. São Paulo: Martins Fontes, 2016, p. 186.

¹⁸ *Ibid.*, p. 288.

corredor de homens, é provocada. A foto foi parar na revista *Cosmopolitan* de 1952, em um ensaio sobre viajar sozinha com dicas sobre como não gastar muito e divertir-se com segurança, inclusive a lidar com os homens. “[...] Os galanteios públicos não devem te abalar. Gracejos para mulheres nas ruas são um passatempo popular, inofensivo e lisonjeiro.”¹⁹ A foto, entretanto, traz a sensação de que a rua não é um lugar seguro para uma mulher sozinha, oposto do que a matéria queria expressar.

Várias artistas vêm explorando e denunciando esse tipo de predação que a mulher sofre ao caminhar, como é o caso da artista Laurie Anderson, em seu trabalho, *Fully Automated Nikon (Object/Objection/Objectivity)* (1973), que resolveu fotografar seus assediadores, uma vez que se achava exausta das abordagens ofensivas e constantes que os homens lhe faziam nas ruas de Nova York. Mais recentemente, a fotógrafa Caroline Tompkins realizou o trabalho *Hey Baby* (2014). Tal como Laurie Anderson, incomodada com o

¹⁹ SALDANHA, Leo. Uma garota americana na Itália. In: *Revista Fhox*, 2017. (online, n.p). Disponível em: <<https://fhox.com.br/news/garotamericana/>> Acesso em: 07 de nov.

assédio sexual presente nas ruas, Caroline passou a fotografar esses homens, usando a sua câmera como forma de confrontação direta. Outro projeto recente é 10 Hours of Walking in NYC as a Woman (2014), realizado pela ONG Hollaback, no qual uma atriz usando jeans e camiseta registra mais de 100 abordagens em um vídeo filmado durante uma caminhada de dez horas pelas ruas de Manhattan. Uma média de 10 assédios por hora.

Oi menina, para onde vai?

As anotações de Jody levaram-me a pensar na minha própria relação com a caminhada, em particular na infância, quando saía para andar sozinha ou acompanhada de outras crianças em uma cidade pequena de veraneio, que ficava quase vazia durante os períodos de baixa temporada. Recordo-me das ruas tomadas por terrenos baldios e casas aparentemente abandonadas. Passava tardes inteiras caminhando por essas ruas e entrando nos quintais das casas vazias para pegar frutas. Lembro-me também de um episódio em particular em que caminhava com algumas amigas em uma daquelas ruas desertas, quando surgiu um homem do meio do mato, se masturbando e nos ameaçando. Não me lembro de correr

tanto e tão rápido, embora ele não tenha nos seguido. A partir desse episódio, as caminhadas tornaram-se menos frequentes, menos distantes e acompanhada do receio de ser atacada.

Tocada pelo trabalho de Jody, decidi realizar uma caminhada à beira da estrada. Sempre tive interesse, principalmente ao conhecer artistas que caminhavam durante o curso de artes na faculdade, da mesma forma que Jody. Mas ao contrário de Jody, talvez por minha experiência em caminhar, a vontade já vinha acompanhada de bloqueios. Como poderia fazer uma caminhada assim, se não conseguia caminhar em segurança até o ponto de ônibus? Na época, esse era um pensamento recorrente, sem nenhuma consciência crítica, mas de conformismo, como se essa situação fosse algo normal. Não haviam referências de mulheres caminhando nas artes, apenas homens, que eram os exemplos comumente apresentados e os que estavam nos livros, com exceção de Marina Abramovic e sua caminhada na muralha da China. No entanto, uma caminhada controlada quando conhecemos o processo do trabalho e a burocracia para realizá-lo. Tanto ela quanto Ulay foram acompanhados e fiscalizados durante todo o percurso.

Ao contrário de Jody que realizava caminhadas que duravam dias, tracei um percurso que pudesse realizar em um dia. No total, foram 64 km percorridos em pouco mais de 16 horas. Passando por vias urbanas, rodovias e uma estrada rural. O caminho percorrido ligava Florianópolis, onde moro, a Angelina, uma pequena cidade serrana, conhecida por atrair peregrinos com destino ao Santuário Nossa Senhora de Angelina.

Assim como Jody, levei um caderno para anotar, porém, as anotações foram seletivas. Ao longo do percurso, concentrei-me apenas nos acontecimentos relacionados a algum tipo de assédio, tendo a certeza que ocorreriam, no entanto, sem saber de que forma e quantas vezes ocorreriam. Sai às 6h da manhã de minha casa, chegando ao destino final por volta das 22h. No total, foram anotadas 23 buzinas, cinco provocações e três caronas oferecidas todas por homens sozinhos, sendo um deles caminhoneiro. Durante o percurso, tive receio em dois momentos. O primeiro quando atravessava a passarela embaixo da Ponte Pedro Ivo Campos, que liga Florianópolis ao continente, com cerca de um quilômetro metro e meio, pois não havia circulação de pedestres, apenas moradores de rua e alguns

usuários de droga que ocupavam o lugar. Outro momento foi ao ser abordada por um homem em um carro prata, que insistentemente ofereceu-me carona.

Repetir a ação de Jody, seguindo seus procedimentos, foi uma tentativa de aproximar-me do que ela viveu, quase como uma peregrinação imaginária sobre sua existência, fazendo aquilo que lhe fez perder a vida. Há poucas informações sobre sua pesquisa, ela era uma jovem artista que havia acabado de começar e teve seu percurso interrompido da pior maneira que poderia imaginar-se. Algumas páginas de caderno foram o que sobrou para pensar Jody, ressuscitadas de um arquivo policial, e suposições próximas de uma ficcionalização dos rastros deixados por ela junto ao seu corpo. Ela não foi absorvida pelo sistema. Ironicamente, a caminhada, ao longo da história da arte, também foi pensada como uma possibilidade expressiva de *anti-arte*, como as deambulações dadaístas e a teoria da deriva situacionista que elegeu o caminhar como uma manifestação crítica ao sistema artístico. Porém, cabe ressaltar, que tanto dadaístas quanto situacionistas, na sua maioria homens, foram todos absorvidos pelo sistema ao qual eram críticos e devidamente canonizados na história da

caminhada nas artes, pois, ao final, esses artistas personificavam o próprio sistema, enquanto homens, brancos, europeus e privilegiados. Jody e muitas outras artistas, de fato, perderam-se, tal como desejaram os praticantes das derivas e deambulações, a ponto de não as encontrarmos. Assim, por reivindicação e reparação, o/a antiartista é uma mulher que caminha.

Sob o sol do meio dia

Agnes Denes, Agnès Varda, Aileen Harvey, Alexandra David-Neel, Alice Adams, Alison Lloyd, Alice Aycock, Amalie Hind-Davis, Amira Hanafi, Amy McKenny, Ana Laura López da Torre, Ana Mendieta, Ana Panero Gómez, Ann-Marie LeQuesne, Anna Best, Anna Birch, Anna Macdonald, Anne-Marie Lerjen, Athena Tacha, Barbara Dean, Barbara Hepworth, Beatrice Jarvis, Beverly Peppe, Beverly Buchanan, Caroline Tompkins, Catherine Nesci, Cathy Turne, Christine Quoiraud, Clare Qualmann, Celia Johnson, Claire Collison, Claire Hind, Claudia Zeiske, Cecile Abish, Christine Quoiraud, Diane Arbus, Deirdre Heddon, Doreen Massey, Dorothea Lange, Dorothy Wordsworth, Elizabeth Zetlin, Elspeth Owen,

Emma Bush, Emma Rochester, Eve Arnold, Flora Thompson, Fran Cottell, Ffyona Campbell, Graeme Miller, Gail Burton, George Sand, Gioconda Rizzo, Giulia Fiocca, Giulia Matera, Göze Saner, Harriet Feigenbaum, Hayley Whelan, Helen Billingham, Helen Clarke, Helen Frosi, Helen Levitt, Helen Spackman, Helen Stratford, Hilary Ramsden, Idit Nathan, Ingrid Pollard, Isabella Bird, Isabelle Eberhardt, Janet Cardiff, Jane Austen, Jean Rhys, Jeni Cumming, Jeni Orjeni, Jess Allen, Jacinda Russell, Jennie Savage, Jody Loomis, Jody Pinto, Jackie Ferrara, Karen Elaine Spencer, Karen Lloyd, Karen Gabbitas, Karen Tobias-Green, Karin Sagner, Kate Corder, Kubra Khademi, Laurie Anderson, Lauren Elkin, Laura Nanni, Laura Oldfield Ford, Lee Miller, Leigh Arnold, Lesley Wood, Lizzie Philips, Linda Cracknell, Lita Albuquerque, Leonie Dunlop, Louise Ann Wilson, Lucy Frears, Lucy Furlong, Margaret Bourke-White, Magdalena Abakanowicz, Marianne Breslauer, Marielen Baldissera, Margarida Relvas, Maggie O'Neill, Marie Bashkirtse, Marina Abramovic, Martha Gellhorn, Mary Ellen Mark, Mary Miss, Mary Paterson, Marlene Creates, Maya Lin, Michèle Bernstein, Michelle Perrot, Michelle Stuart, Mikyoung Jun Pearce, Misha Myers, Mona Hatoum, Monique Besten, Morag Rose, Nancy Holt, Nancy Douthey, Nancy Grossman, Nathania Hartley, Ninalee

Craig, Nimmi Naidoo, Norma D Hunter, Nusa Pavko, Oreet Ashery, Paola Berestein Jacques, Pat Law, Patricia Johanson, Patti Lean, Patsy Norvell, Penny Newell, Rachel Gomme, Rebecca Schneider, Rebecca Solnit, Rebecca Woodford Smith, Régine Robin, Regina Sebald, Rosana Cade, Romany Reagan, Ruth Orkin, Sandra Favero, Sarah Hazlitt, Sara Zaltash, Serena Korda, Sian Gledhill, Silvia Krupinska, Simon Whitehead, Simone Kenyon, Siobhan O'Neill, Sonia Overall, Sophie Calle, Sorrel Muggridge, Sue Porter, Suzanne Harris, Sylvia Plath, Tamara Ashley, Tania El Khoury, Tina Modotti, Tracy Mackenna, Una Lee, Virginia Woolf, Vivian Maier, Vivian Maier, Yasmeen Sabri, Yasmeen Sabri, Yoko Ono, Zoe Benbow, Zoo Indigo...

In memoriam Jody Penny

Transcrição de parte do diário

Dead snake on the road.
Bikers and deafening horns honking
Gas station.

21/06

Distant mountains to the left.
Man in cowboy hat offers ride.
Fallen tree by the roadside.
A distant tractor plowing the earth
Barking dogs
Three tank trucks with low horns honking.
Closed sky and lightning.
Rain.
Wet feet
Honks
Couple in car: what do you do here?
You are alone? It's dangerous.
Honks.

22/06

cyclist duo
Hi girl where are you going?
honks
Young man in an old car
Hello good morning!
god bless you!
The road follows the river.
Crossing the old bridge.
Corn plantation.
Long silence.
Under the midday sun.
train tracks
Freight train.
Pickup truck with men shouting.
Man out car window holding his penis.
Suck my dick!
Flat landscape.
Near City.

23/06

Honks.
Do you wanna a ride? I'll take you wherever you want.
Yo girl, nice ass.
How are you doing? Where you going? you don't
wanna talk?
Bitch! I will catch you.
Rest under the tree.
Cows mooing by the roadside.
Children playing in the field
Guy in a black car drives quietly and slowly
beside me for some minutes.
Grasshoppers on all sides.
A dead dog on the road.
Honks.
Drizzle.
Pine corridor.

Cobra morta na estrada.
Motoqueiros e buzinas ensurdecedoras.
Posto de gasolina.

06/21

Montanhas distantes a esquerda.
Homem com chapéu de cowboy oferece carona.
Arvore caída na beira da estrada.
Trator distante arando a terra
Cachorros latindo ao longe.
Três caminhões tanques com buzinas graves.
Céu fechado e raios.
Chuva.
Pé molhado
Buzinas.
Casal em carro: o que você faz aqui?
Você está sozinha? É perigoso.
Buzinas.

06/22

Uma dupla de ciclistas.
Oi menina para onde vai?
Buzina.
Homem jovem em um carro velho.
Olá, bom dia
Deus te abençoe!
Estrada contornando o rio.
Travessia da velha ponte.
Plantação de milho.
Longo silêncio.
Sob o sol do meio dia.
Estrada contornando trilho.
Trem de carga.
Caminhonete com homens gritando.
O carona está em pé na janela segurando seu pênis.
Chupe meu pau!
Paisagem plana.
Cidade à vista.

06/23

Buzinas.
Quer carona? Eu te levo pra onde você quiser.
Ei garota, bela bunda.
Como vai? Aonde você vai? Você não quer
conversar?
Putá! Vou te pegar.
Descanso embaixo de árvore.
Vacas mugindo a beira da estrada.
Crianças brincando no campo.
Homem em um carro preto - dirige silenciosamente e
lentamente ao meu lado por alguns minutos.
Gafanhotos por todos os lados.
Um cão morto na estrada.
Buzina.
Chuvisco.
Corredor de pinheiros.

Precipitação em queda livre

A velhice me cobra mais do que poderia imaginar. É horrorosa. Me perdoem. Tudo que tinha já foi partilhado. Todos meus pertences foram doados nos últimos dias. Meu sepultamento já está pago. Não tenho mais nada a não ser as roupas que visto. Por favor, me enterrem do jeito que estou.¹

Embora seja breve, fica evidente tratar-se de um escrito de alguém responsável sobre seu próprio fim. Uma carta destinada aos que encontrariam seu corpo. A mensagem está no verso de uma aquarela com letras excessivamente miúdas junto às informações periciais sobre o episódio e seu autor, um homem de 73 anos que se enforcou.

Esse escrito compõe, junto com outros bilhetes de mesmo teor, o livro de aquarelas *Precipitação em queda livre*. Ao todo, são 32 aquarelas e o mesmo número de escritos que subentendem uma relação dialógica. A transcrição desses bilhetes acrescidos de informações periciais como sexo,

¹ Autoria desconhecida.

idade, ano, profissão e método de autoexterminio, como já mencionado, localizam-se nos versos dessas aquarelas como se fossem notas de rodapé.

A publicação é envolta em mistérios por tratar-se de autoria desconhecida. Não há nenhuma menção em seu corpo de quem poderia ser o criador ou criadora. As notas, segundo se pode pressupor, teriam sido extraídas de arquivos policiais, algumas, inclusive, podem ser facilmente encontradas na internet. A publicação traz apenas o título em capa branca e uma dedicatória aos autores dos bilhetes também anônimos. Não há também qualquer outra informação editorial, o que poderia indicar certo amadorismo, pela subtração de informações caras ao editorial. Entretanto, ao aparente descuido contrariam o cuidado gráfico e conceitual do trabalho, o que leva ao entendimento de uma intencionalidade no que seria uma falta de elaboração ou negligência.

Esta publicação de aquarelas começou a circular há alguns anos atrás, principalmente entre o meio de ilustradores, em circuitos alternativos, como feiras, fóruns e plataformas virtuais. O livro tornou-se objeto de muitas especulações pelo seu teor e autoria desconhecida. Entre as muitas teorias

que circulam envolvendo sua criação, é a respeito de um jovem ilustrador que alguns anos atrás cometeu suicídio. A trama torna-se mais interessante, pois umas das aquarelas que compõe o seu conjunto seria do próprio autor, na qual a descrição da nota corresponderia às mesmas descrições periciais do suicídio do suposto ilustrador.

O que atraiu minha atenção sobre esse trabalho, antes de saber as especulações que o tornaram conhecido, foi a sua delicada operação retórica entre o teor das imagens e a sua forma expressa, uma espécie de paradoxo que leva a uma experiência estética dúbia. Por sua posição secundária em relação às imagens, as notas passam despercebidas num primeiro encontro. No verso e em letras mínimas, os escritos contrapõem as aquarelas que sagram as páginas. Uma sensação de estranhamento pelo uso da técnica em imagens que fogem ao aspecto romântico, geralmente atrelado à aquarela. Imagens ora melancólicas, ora concretas e frias, entre o figurativo e abstrato, algumas imagens minimalistas como uma página coberta de preto ou figuras humanas em situações incompreensíveis. Absorta pelas imagens na tentativa de conferir-lhes algum sentido inteligível, fui surpreendida pela nota de rodapé de uma das imagens.

Impactada com o seu teor, que descrevia de maneira fria como uma mulher havia cometido suicídio e suas últimas palavras.

Sexo/Idade: F, 66

Cor: branca

Meio: ingestão de inseticida e gás liquefeito de petróleo

Forma da mensagem: bilhete manuscrito com esferográfica azul
Sofro demais, não aguento. Querida Joana não entre só: não choquem Antônio e Maria.

Quase como uma miragem fui iludida pelas imagens. Ao descobrir do que se tratava, fui levada a uma incomum sensação de traição e um estranho estado de luto como se as imagens morressem naquele instante.

As aquarelas apresentam os bilhetes metonimicamente. Embora tenha achado as imagens intrigantes e algumas um tanto melancólicas, não há nada que denunciaria ato tão violento que sugerissem uma cena/ação de autoextermínio. Talvez uma resposta a tal sentimento de traição esteja associada ao próprio uso da aquarela. Em meu imaginário ingênuo sobre a aquarela, habitavam paisagens etéreas, cenas cotidianas, narrativas atmosféricas, estudos de natureza, imagens ligadas mais à exterioridade das coisas.

Certamente, não é uma regra, mas não me recordo de abordagens tão carregadas.

Ao aprofundar-me mais sobre a aquarela, principalmente ao que se refere o uso da técnica conceitualmente, chama a atenção a ênfase que se dá ao simbolismo da água e como isso é levado em consideração por muitos artistas, visto que a água representaria a “transitoriedade do existente”. Sob essa perspectiva, a intencionalidade do tempo impresso e diluído nas páginas através da aquarela não poderia haver outro meio para elaborar e pensar a transitoriedade consciente dessas existências.

O corpo do livro também chama atenção ao apresentar uma elaboração particular e sutil como objeto. É criada uma espécie de geologia que trata as páginas em camadas como se, ao folhá-las, cavássemos o livro. Embora não haja capítulos ou seções que possam sugerir explicitamente essa geologia, tal impressão é causada pela articulação dos métodos suicidas que opera um sequenciamento que resultam nas camadas. As páginas tornam-se densas e pesam uma sobre as outras. Como um mergulho que se inicia pelo salto, seguido da queda, impacto e, por fim, a submersão. As primeiras imagens referem-se às mortes causadas por

quedas intencionais de grandes alturas, passando por disparos de arma de fogo, envenenamentos, overdoses, enforcamentos, asfixia até o afogamento.

Uma das primeiras aquarelas trata-se de uma página quase totalmente coberta de tinta preta, deixando aparecer alguns espaços do papel. Uma espécie de *Quadrado Negro* de Malevich, só que com um aspecto inacabado. No verso, uma nota que descreve o suicídio de um homem de 67 anos. O homem lançou-se, numa madrugada, da janela de seu apartamento do sexto andar. A mensagem deixada por ele é a transcrição de um áudio gravado pouco antes de cometer suicídio, na qual relata a cegueira que lhe acometera nos últimos anos, a solidão de viver sozinho e a sua angústia de não conseguir saber mais a diferença entre o dia e a noite lançando-se na escuridão da madrugada e estourando o silêncio da noite.

As imagens ganham outra dimensão quando se acessa as notas de rodapé. Torna-se quase inevitável não pensar no teor ilustrativo contido nelas, sobretudo quando se supõe que seu autor tenha sido um ilustrador. No entanto, é interessante perceber também como o teor ilustrativo é subvertido, ao pensar a forma que esses escritos

acompanham as imagens. Como sabido, as notas de rodapé têm como propósito esclarecer ou incluir informações complementares, que não possam ser inseridas no trabalho, pois interromperiam o fluxo lógico da leitura. Há uma necessidade de estarem ali e, embora reforce a importância das informações contidas nelas, a própria nota de rodapé apresenta-se numa posição hierárquica de menor relevância em relação ao todo. Deve-se considerar também, por estar em tal posição, o fato, não incomum, de serem ignoradas por muitos leitores, mesmo que possam conter informações valiosas. A disposição desses escritos faz nossos olhos voltarem-se primeiro para as imagens. O texto na forma de nota de rodapé torna-se uma espécie de etiqueta da imagem. Assim, o artista cria um movimento contrário do livro ilustrado em que a imagem comumente estaria a serviço do texto. Embora não se possa deixar de considerar palavra e imagem no seu conjunto e no modo que se mediam através de relações essencialmente dialógicas, o artista atribuía uma complexidade através do posicionamento da palavra e da imagem no espaço físico do livro e as possibilidades de relações criadas por essa escolha.

A forma como se apresenta o trabalho evidencia que ele também não foi condicionado a uma demanda editorial comum a um trabalho de ilustração, assim como não há nenhuma menção a um editor, geralmente o responsável pela escolha do ilustrador, formato, quantidade de ilustrações, disposição, sequenciamento etc. Ao contrário, seu autor não parece estar a serviço de ninguém ou qualquer outro tipo de demanda, nem mesmo dos autores dos bilhetes que estão mortos e mantidos anônimos. Essa autonomia artística atribui-se principalmente a escolhas conceituais. As aquarelas não são resultado de uma criação literária, mas de um movimento de apropriação. Ao apropriar-se desses escritos e desdobrá-los por meio das aquarelas, ressalta-se a dimensão polifônica das múltiplas vozes sobre um mesmo gesto motivados por razões e sentimentos diferentes expressos em imagens que se referem muitos mais aos efeitos e sensações do que ao gesto em si. Não há uma reconstituição em imagens dos fatos narrados e descritos, ao contrário, as aquarelas preservam a integridade de seus narradores não reproduzindo a imagem de suas fragmentações físicas e desintegrações descritas pelas informações periciais.

Realmente, trata-se de um tema espinhoso, envolto por controvérsias decorrentes de situações socioculturais, questões éticas e até mesmo jurídicas, principalmente ao que se refere à publicização do ato em si e seus vestígios como bilhetes e cartas. Por outro lado, os escritos deixados tornam-se materiais de pesquisa que resultaram, nos últimos anos, numa extensa bibliografia. Há livros dedicados exclusivamente à análise desses escritos, baseados na epistolografia que tornou a prática de escrever cartas em um gênero literário. A pesquisadora Sandra Pasavento, em seu ensaio *Morrer de amor: o suicídio* (2006), afirma que uma carta pressupõe um destinatário e, logo, um leitor. Tais escritos de acordo com a autora carregam consigo o *desejo da permanência*, eternizando o relato da vida que se encerra. A palavra escrita testemunharia uma experiência de vida na tentativa de guardar a memória de um acontecimento. A autora conclui que “[...] na palavra daquele que se despede, a narrativa escrita espera ficar na lembrança e afirmar sua versão, e não apenas restar no domínio da oralidade.”²

² PESAVENTO, Sandra Jatahy. *Morrer de amor: o suicídio – da escrita do eu ao romance*. In: *História e linguagens: texto, imagem, oralidade e representações*. (Orgs) Antônio Herculano Lopes, Mônica Pimenta Velloso e Sandra Jatahy Pasavento – Rio de Janeiro: 7 Letras, 2006, p. 83.

Alguns estudos indicam o aumento do número de bilhetes deixados por suicidas com o surgimento dos jornais e sua circulação³. Essa análise vai ao encontro com o desejo de permanência citado por Pasavento (2006), como forma de reivindicar e afirmar a própria narrativa sobre o acontecimento em si aos que ficam. De fato, como afirma ironicamente Ercília, personagem de Sérgio Sant’Anna (2008), no conto *Rascunha de um bilhete suicida*⁴, o “bilhete do suicida é o mais breve dos gêneros literários”.

Criar e vincular imagens a um gesto traumático como o de findar a própria vida pode operar em princípio algumas implicações estéticas e éticas em torno da dor e sofrimento, o que exige um olhar e uma interpretação cuidadosa. O teórico linguista Andreas Huyssen (2015) faz uma análise sobre a problemática e os limites da representação na arte, sobretudo ao que se refere a episódios traumáticos⁵, ao

³ O cientista e roteirista de cinema Marc Etkind autor do livro *Or Not To Be - A Collection of Suicide Notes*, (1997), afirma que os bilhetes de suicídio só se tornaram comuns quando surgiu um escoadouro para eles serem lidos.

⁴ SANT’ANNA, SÉRGIO. Rascunho de um bilhete suicida. In: *Revista Piauí*. Editora Alvinegra, Rio de Janeiro, Vol. 20 s/p. maio de 2008.

⁵ Andreas Huyssen faz uma análise sobre a dor e o sofrimento e sua representação na arte que tornou-se uma questão importante, principalmente após a segunda guerra mundial. A partir das

assinalar que “qualquer sofrimento tem direito a representação.”⁶ É importante frisar que essa análise parte da forte hipótese de que seu criador esteja incluído entre os narradores, que já não estão presente entre nós. Quando o artista apropria-se e translada a dor e o sofrimento presentes nos bilhetes deixados por seus autores, ele também ocupa o lugar da experiência vivida. Desse modo, o autor reescreve, de modo bastante particular, o que seria seu bilhete de encerramento, por meio de uma estética sensível e sem fetichizações inapropriadas sobre tal gesto, evitando, assim, uma possível iminência do esquecimento.

reflexões de Adorno e sua famosa afirmação que depois do holocausto não poderia existir poesia.

⁶ *Incertezas Críticas: Andreas Huyssen*. Direção Daniel Augusto. Documentário. Canal Curta: São Paulo, SP, 2015. (26min.).

Processos

Processos e ficções

Artista ausente

Certa vez, fui questionada por referenciar Marina Abramovic em um escrito processual sobre uma prática artística. Na ocasião, o questionamento, em tom crítico, apontava o suposto desgaste da artista nos últimos anos. Embora a crítica tenha surpreendido, na época, não atribuí tanta importância. Ao longo desses anos, dentro do meio acadêmico, pude observar a recorrência, não só de artistas, mas teóricos, conceitos, correntes que antes eram unânimes deixarem de ser, sendo substituídos por equivalentes mais atuais, na sua maioria, edificados sobre os escombros dos substituídos. Com o tempo, assimilei os escapes para evitar discussões e problematizações, buscando novas citações artísticas, referências teóricas e até a evitar as palavras que

por algum motivo tornaram-se suspeitas ou propriedades nominais, trocando-as por sinônimos.

Meu primeiro encontro com Marina, embora não consiga precisar, foi há 20 anos em uma sala de aula em projeções de slides e vídeos. Era presença frequente nas disciplinas da universidade. Afinal, Marina é avó da performance, como a própria artista se autodeclara. Realizei muitos trabalhos envolvendo a relação do corpo e tempo, em ações sem audiência registradas em vídeo. Tudo isso levou-me a criar costuras com os trabalhos de Marina, embora se distanciassem em muitos aspectos discursivos e conceituais. A própria performance, centro de seu trabalho, foi um assunto que nunca trouxe para minha prática, embora compreendesse essa possível leitura, também era uma daquelas questões que evitava discutir por não me sentir confortável e não me reconhecer na posição de uma artista performer.

Em 2004, realizei uma ação na qual carregava uma placa no peito que pedia a doação de um tempo de silêncio, especificamente, meio minuto, a desconhecidos na rua, e registrava o momento em vídeo. Anos mais tarde, Marina produziu uma retrospectiva de sua carreira no Moma. Nessa

retrospectiva, Marina realizou a performance *Artista Presente* que também dá nome à mostra. Na performance, Marina sentava-se em uma cadeira por horas em silêncio e dividia esse momento com desconhecidos que se sentavam a sua frente também em silêncio. Ela ganhou grande popularidade com esse trabalho fora do circuito artístico através de vídeos virais na internet de trechos da performance. O trabalho, *Artista Presente*, de Marina, levou-me a pensar sobre minha experiência de anos anteriores e nessa relação entre o silêncio compartilhado com o outro. Passei a imaginar como seria estar frente ao seu silêncio entre as diferenças e similaridades das nossas ações, surgindo assim a ideia do escrito *Artista Ausente*.

Com o passar dos anos, à medida que se tornava popular, sobretudo depois da retrospectiva no Moma, Marina passou a ser alvo de críticas. Embora já sentisse tal movimento, tive essa certeza ao ser criticada por referenciá-la como mencionado no início. Comentários giravam em torno do esgotamento da artista que passou a circular por circuitos mais abrangentes e comerciais. Contudo, ao debruçar-me sobre material de estudo sobre Marina, para começar este escrito, fui mais uma vez surpreendida. Os meios usados

para reprovar Marina eram bastante abrangentes. Desde simples *twetes* em plataformas de mídias sociais a críticas em jornais, matérias de revistas e até artigos acadêmicos que, embasados teoricamente, criticavam seus procedimentos estéticos ao paralisar suas expressões faciais e as relações temporais com o zen budismo. Acusavam o teor terapêutico de seus métodos e uso de técnicas meditativas deslocadas de seu contexto de culto, fragmentando-as de suas complexas referências em meros exercícios artísticos, apenas para “atrair audiência”.

Devo confessar, que, em um primeiro momento, deixei-me afetar por essa onda crítica atravessada pela “síndrome do público traído”¹.

Decidi, então, concentrar-me na reflexão da artista sobre si, através de seus escritos, entrevistas, documentários e trabalhos. Embora ainda reconhecesse algumas das críticas, entrei num processo de reconsideração à medida que me debruçava sobre seu trabalho até o momento da escrita. O envolvimento durante o processo de pesquisa levou-me a

¹ Quando o consumidor ou público deixa-se afetar negativamente por alguma mudança sofrida em um produto consumido, colocando-se numa posição semelhante a de um sujeito traído.

sonhar inúmeras vezes com a artista, sobretudo, durante o período de escrita. Embora nenhum sonho relacione-se ao momento da escrita, fui tocada por esses encontros noturnos. Em um dos sonhos, e o mais marcante, estávamos na sua casa, em uma cozinha muito pequena, na qual só podíamos nos manter em pé para podermos nos acomodar no espaço. Tomávamos café e conversávamos telepaticamente sobre banalidades. Ironicamente, ela estava envelhecida no sonho. Era muito afetuosa e maternal. Não havia aquela vaidade de uma virtude autoproclamada de quem dá o próprio nome para um método ou instituto. Ela parecia tão presente que as sensações desencadeadas pelos sonhos influenciaram substancialmente a escrita sobre o encontro. Passei a considerar o gesto de performar na própria escrita ao escrever esse encontro-performance. Pela primeira vez, trazia à consciência o teor performático em um trabalho e como essa consciência estendeu-se aos outros escritos que se seguiram na tese.

Deus te abençoe!

Quando questionada, na infância, sobre o que seria quando me tornasse adulta, entre as muitas respostas singulares a tal questão, uma delas era que seria andarilha. Uma resposta em tom provocativo para muitas perguntas inconvenientes de infância. Embora tenha sido uma espécie de provocação, sempre nutri certa admiração pelos caminhantes, sobretudo, os andarilhos de caminhar marginal em modo de sobrevivência, desprovidos de conceitos elaborados para tal ação.

Ao iniciar a graduação em artes, fui apresentada a uma outra perspectiva sobre o caminhar ao conhecer artistas que tinham a caminhada como prática artística. Chamava-me atenção, sobretudo, o movimento dos artistas ingleses que realizavam longas caminhadas solitárias. Embora me interessasse por tais experiências, também as considerava impraticáveis. Durante muitos anos, tive uma produção que se limitava ao espaço doméstico e, ainda que tivesse projetos que envolvessem deslocamentos a lugares distantes e inóspitos, não me sentia segura em realizá-los sozinha. Anos mais tarde, alguns desses projetos chegaram a ser realizados,

no entanto, todos acompanhados por uma presença masculina que me garantisse a sensação de segurança. Assim, o escrito *Deus te abençoe!* partiu dessa vontade, na qual a escrita tornou-se o caminho de praticá-la.

O processo inicial da escrita sobre uma caminhada estética, em princípio, se aterias apenas a uma experiência pessoal, através de um relato de caminhada, atravessada pelos desafios de gênero. Um diário de percurso com anotações de experiências já vividas ao caminhar. Entretanto, no decorrer da pesquisa, decidi criar uma personagem que pudesse viver de forma intensa e fatal essa experiência, surgindo, assim, a artista Jody Penny. A construção da personagem foi inspirada em algumas histórias de mulheres que tiveram experiências negativas ao caminhar. Entre as histórias pesquisadas para compor a artista, destaco a de uma jovem americana de 20 anos, assassinada a beira de uma rodovia nos anos 70 ao fazer um pequeno percurso para visitar o estábulo que abrigava seu cavalo próximo a sua casa. Uma aspirante a artista, que, horas antes de ser assassinada, havia concluído a pintura de um mural na parede de seu quarto. Esse caso ganhou repercussão, pois seu assassino foi identificado 47 anos após o crime, através de uma técnica de

genealogia genética². O nome Jody Penny é uma junção entre um de seus nomes e o antigo nome da rodovia onde ela foi encontrada agonizando antes de morrer. A descrição da cena inicial do escrito também se baseia nas descrições periciais de sua morte.

Outra personagem importante trata-se de Lillian Alling, uma imigrante polonesa nos Estados Unidos e que, na década de 20, decidiu voltar para sua terra natal, mas, por falta de recursos, realizou a viagem de retorno, caminhando. Alling percorreu todo território americano, Canadá, Alasca e atravessou de barco o Estreito de Bering até a Rússia, onde não se teve mais notícias. Os relatos e registros da época sobre sua história inspiraram livros e filmes e descrevem o percurso que durou anos. Durante a travessia, Alling chegou a ser presa, acusada de “vagabundagem”, e até ganhou um cachorro para tornar sua viagem de retorno mais segura. No entanto, tudo indica que Alling não conseguiu concluir sua

² A técnica em questão analisa o DNA do acusado desconhecido e identifica o suspeito por meio da compatibilidade de seu material genético com outros membros de sua árvore genealógica que, voluntariamente, cedem material para um banco genético nacional.

viagem, desaparecendo no caminho, o que também gerou muitas especulações sobre seu destino.

A partir da personagem Jody e suas referências narrativas, a escrita explora a relação entre o documental e ficcional numa referência a docuficção no cinema. A escrita é atravessada de muitos modos pelo cinema, além das relações entre as narrativas ficcionais e documentais. A escolha por iniciar a escrita pela cena do crime é influenciada pelo gosto particular por obras cinematográficas que iniciam pelo fim desencadeando toda narrativa. Uma referência importante, neste sentido, e por muitas perspectivas, é o filme de Agnès Varda, *Sem teto, nem lei* (1985). O filme de ficção confunde-se com a realidade por seu teor documental ao acompanhar os passos de Mona, uma mulher que caminha sem rumo. O filme desenvolve-se numa tentativa de conhecer Mona ao longo do filme, através de relatos das pessoas que cruzaram seu caminho ao longo de sua jornada. O filme não segue uma ordem cronológica, começando pelo que seria o fim. A primeira cena trata-se do momento em que encontram o cadáver de Mona, vítima, provavelmente, de hipotermia. Agnes produziu o filme baseado na observação de mulheres andarilhas na França, a partir de

experiências e vivências de um caminhar desromantizado, sem objetivo, sem causa, sempre em frente. As próprias cenas do filme colocam a personagem numa série de *travellings*³ sempre na mesma direção, numa caminhada sem retorno.

Em *Deus te Abençoe!*, a cena inicial do corpo da artista sendo encontrado é significativa para desenrolar o artigo e traçar as relações entre a caminhada e questões de gênero. Sobretudo, pela cena de introdução apresentar o diário encontrado na cena do crime, pois o diário torna-se uma espécie de roteiro para a escrita que rastreia a existência apagada de Jody Penny. Assim, como a artista, é baseado em histórias de mulheres que tiveram experiências fatais em torno da caminhada, o diário é construído através da articulação entre anotações verídicas e ficcionais. As anotações contidas na folha de diário apresentada no escrito são datadas e descrevem pouco mais de dois dias de caminhada da artista. Todos os insultos presentes nas anotações foram retirados de relatos de mulheres que vivenciaram tais insultos em escritos e vídeos que abordam

³Terminologia do cinema para descrever deslocamento/movimento de câmera contínuo.

o tema, como é o caso do vídeo citado no próprio artigo *10 Hours of Walking in NYC as a Woman*. A partir dessa série de insultos articulados com anotações fictícias sobre o percurso de Jody, é traçado o roteiro através da apropriação de trechos do diário como título e subtítulos. Com exceção do trecho final, nomeado *Sob sol do meio dia*, no qual listo uma série de nomes de mulheres reais que têm ou tiveram alguma relação com a caminhada na arte, todos os outros trechos referem-se aos insultos na sua maioria de cunho sexual, incluindo o próprio título, uma expressão religiosa. Assim, a tragédia de Jody desencadeia uma análise histórico-crítica da caminhada enquanto prática artística a partir da experiência de artistas mulheres.

Para tal análise, utilizei um referencial teórico exclusivamente escrito por mulheres. Essa especificidade bibliográfica, em princípio, não foi proposital, mas se apresentou ao decorrer da pesquisa como única possibilidade. O referencial teórico difundido sobre o tema é hegemonicamente masculino e coincidentemente a produção artística pensada por esses teóricos também é hegemonicamente masculina. Tal particularidade sobre o tema prolongou significativamente o tempo de pesquisa,

visto a dificuldade em encontrar uma bibliografia que incluísse mulheres artistas em suas reflexões. A maioria da bibliografia encontrada que inclui artistas mulheres está em inglês com exceção do livro *História do Caminhar*, de Rebeca Solnit, que fui ter conhecimento, de fato, quando comecei a pesquisar sobre o assunto. Só vamos ter a dimensão dessa produção artística, por outras mulheres que fazem quase um trabalho arqueológico de escavação, não somente de uma produção esquecida, mas também de uma produção recente de artistas soterradas já em sua contemporaneidade, o que torna a história de Jody Penny plenamente possível, por se confundir com muitas narrativas apagadas ao longo da história da arte.

Antes de encerrar o escrito, relato uma experiência de caminhada que dialoga com a prática de Jody ao caminhar. O percurso nunca ocorreu, ainda que relate experiências pessoais e reais no diário imaginário que me ocorreram pela simples ação de caminhar percursos ordinários do cotidiano como ir a pé à faculdade, escola, ponto de ônibus etc. Embora já tenha sido um desejo realizar práticas que envolvessem deslocamentos solitários a lugares remotos, não realizaria hoje essa caminhada com tal propósito. A ideia

romântica, como a busca de suposta liberdade, algo recorrente associado ao caminhar, é um romantismo possível na sua integridade somente aos homens.

Por fim, encerro o escrito com o trecho homenagem, *Sob sol do meio dia*, em que listo uma série de mulheres que cruzaram meu caminho ao longo do escrito que tiveram ou ainda têm alguma relação com a caminhada na arte, trazendo-as à luz no momento em que o sol se eleva a pino e não deixa nada à sombra.

Precipitação em queda livre

Antes de tornar-se uma resenha sobre uma publicação que não existe, este escrito vislumbrou outras possibilidades de existência. Sua primeira forma foi como argumento quando ainda cursava cinema alguns anos atrás. O exercício de escrever argumentos, ou seja, quando a ideia começa tomar forma, era uma prática muito comum no curso. Durante aquele período, produzi muitos argumentos e alguns, mais tarde, se concretizariam, não dentro de uma narrativa cinematográfica, mas ainda dentro do espectro de projetos em imagem em movimento.

O argumento em questão partiu de um arquivo em pdf com registros de bilhetes suicidas junto às informações periciais, encontrado ao acaso durante uma pesquisa sobre epistolografia com o objetivo de produzir um argumento que teria como referência uma carta. O teor das cartas e sobretudo as descrições das cenas suicidas no arquivo encontrado, chamaram muito a minha atenção, pela riqueza de detalhes visuais e as narrativas por trás de cada carta.

Reconhecia nas cartas um bom material argumentativo, mas minha reação à época também foi um tanto confusa, pois,

apesar da dramaticidade contida nas cartas, também as achava por vezes cômicas. Entre as muitas mensagens que me afetaram de tal modo, havia a de um jovem de 15 anos que escreveu sua mensagem direcionada a sua mãe na parede do seu quarto, com guache vermelho. Na mensagem, ele relatava que não queria mais ser uma ovelha do sistema e pedia para ser enterrado como estava. A perícia descrevia minuciosamente seu quarto e cada peça de roupa e acessórios que o jovem vestia no momento de sua morte, uma espécie de vestuário *punk rock*. Muitos bilhetes deixados também traziam informações além de suas motivações suicidas, como instruções sobre seus corpos, seus bens, entre outras mensagens inusitadas. Pedidos de desculpas pelos erros de português, alertas de cuidado com os dispositivos suicidas utilizados por seus autores, como veneno ou a arma de fogo deixado na cena, até mesmo inventários informais, como o caso de um homem que espalhou bilhetes pelos objetos da casa com o nome de seus futuros herdeiros, incluindo a faca no seu peito destinada a uma mulher para cortar sua língua, a quem acusava de ter destruído seu casamento com fofocas. Muitas cenas eram descritas na perícia como cenários detalhadamente arquitetados pelos seus autores, alguns, inclusive,

ambientavam com trilhas sonoras como o de um homem que deixou tocando a peça *Tocata e Fuga em Ré maior* de Bach no toca fitas de um opala Chevrolet, onde seu corpo foi encontrado vitimado por um disparo de arma de fogo na cabeça.

O argumento não seguiu adiante, entre os motivos, a dificuldade naquele momento de pensar a dualidade presente nos bilhetes e pela complexidade do próprio tema e o risco de tratá-lo de forma imprudente. O projeto do argumento acabou sendo abandonado temporariamente, quando também abandonei o curso de cinema.

Ao reencontrar, anos mais tarde, o antigo argumento junto aos bilhetes suicidas, o interesse pelo material retornou, porém, passei a reconsiderá-lo por outros meios, esboçando-se assim, as primeiras ideias do que seria uma publicação com desenhos que articulariam os bilhetes às informações periciais. O trabalho tornou-se, de fato, um projeto de publicação submetido a edital de incentivo à cultura local, no entanto, não foi contemplado. A negativa não me frustrou na época, pelo contrário, pois não me sentia preparada para realizar o trabalho como havia projetado. A insegurança passava pela minha falta de domínio técnico para produzir as

imagens e minha incapacidade de interpretação e tradução desses escritos, além do risco de tornar a publicação um trabalho meramente ilustrativo.

O projeto voltou novamente para gaveta à espera de uma oportunidade de materialização. Apesar de minha insegurança em realizá-lo, sempre me pareceu uma boa ideia e foi justamente na falta de oportunidade para sua materialização que ele se tornou possível, numa nova possibilidade de existir pelo avesso, agora pela escrita dessa ideia que me acompanhou por muito tempo.

Ao escrever o trabalho, pude resolver muitas questões que não conseguiria resolver efetivamente enquanto uma publicação de fato. No entanto, também tive que recorrer a outros caminhos para torná-lo tangível através de uma narrativa que escapasse da ideia inicial do argumento. Desde o início da escrita, optei por não me colocar como a autora da publicação, deixando de ser uma escrita processual em primeira pessoa para tornar-se uma escrita sobre o outro, uma análise que se deu na forma de resenha, formato recorrente de crítica. Em princípio, construiria um artista fictício, no entanto, não queria comprometer-me com uma narrativa personificada. Optei, assim, pela autoria

desconhecida, traçando apenas um possível perfil, sem muitos detalhes do suposto ilustrador, mas que tornou a trama ao redor do trabalho analisado decisiva para realizar sua leitura.

Durante a produção da resenha, defini quatro questões a serem abordadas para desenvolver a análise. Partindo do argumento, agora não mais de um filme, mas de uma publicação, defini, além dos próprios bilhetes suicidas, questões acerca da aquarela, técnica escolhida para desenvolver os desenhos, a ilustração, visto a hipótese de seu autor ser um ilustrador, o conceito de nota de rodapé, formato que os bilhetes são apresentados na publicação, além do próprio tema suicídio. A partir dessas quatro abordagens sobre a publicação, foi tramada sua análise.

As escolhas processuais descritas na elaboração da publicação foram, na sua maioria, definidas anteriormente, quando a publicação ainda era uma promessa, como o uso da aquarela e notas de rodapé. Outras questões foram se definindo na construção da própria análise, como sua suposta autoria. Essa escolha vinha de uma preocupação anterior com a possibilidade de o trabalho tornar-se

ilustrativo e sugerir um ilustrador justificaria o possível teor pelo perfil de seu autor.

Um dos motivos de recuar anteriormente na concretização do projeto também se devia ao receio pelo tema. Assim, incluir o autor entre as cenas traduzidas em aquarelas contornaria possíveis leituras e problematizações éticas envolvendo a autoria e apropriação de cartas suicidas autênticas. Neste caso, o autor teria motivos e propriedade para realizá-lo ao usar o trabalho como uma forma de concretizar sua despedida, não dando margens para questionamentos.

A escrita, assim, possibilitou contornar muitos dos receios que me fizeram recuar por mais de uma vez e ao mesmo tempo concretizar o projeto idealizado através da criação do outro.

Outros circuitos: o que é bom para o lixo é bom para arte

Produzido como trabalho final de uma disciplina do doutorado, sobre Intervenções em espaços públicos, *Outros circuitos* foi o primeiro da série de escritos desenvolvidos para tese. Durante o período da disciplina, foi realizada uma série de visitas a espaços da cidade. Como proposta final, cada aluno deveria desenvolver uma prática artística a partir das visitas a esses espaços e, por fim, entregar um texto sobre o trabalho artístico produzido.

Na forma de artigo, o escrito referiu-se à primeira visita realizada durante a disciplina ao Museu do Lixo da cidade. Uma visita guiada que apresentava o espaço e os objetivos de um museu com fins educativos, voltado, principalmente, para questões ambientais destinadas, sobretudo, aos grupos escolares da educação básica.

Tal mediação concentrava-se, principalmente, em torno do processo de triagem dos objetos que compunham o acervo do museu e nas questões de descarte e acúmulo também gerada pelo que se denomina de circuito do lixo. Assim, o escrito partiu de um relato processual sobre uma ação

ficcionada que costurou as relações entre o circuito de lixo e o da arte, através do descarte de trabalhos artísticos no lixo com o intuito de se inserir e testar o processo de triagem desse circuito, traçando relações com o próprio circuito de arte.

Por ser o primeiro escrito, considero-o um ensaio, no sentido de experimento, no qual comecei a tentar a tramar e a ficcionalizar uma produção artística. Devido à dificuldade particular a invenções, pois sempre parto de observações concretas e tangíveis para desenvolver uma prática artística, esse escrito é o que mais se aproxima do factível entre todos os escritos. Embora não traga considerações mais aprofundadas por sua forma e trama menos elaborada, talvez seja o que melhor fale sobre a própria tese na sua concepção.

Produzido paralelamente ao desenvolvimento do projeto de doutorado, a decisão pelo objeto de pesquisa resultou num processo que me levou a desfazer-me de práticas e procedimentos artísticos pesquisados e desenvolvidos durante anos para reorganizá-los e continuá-los por outros caminhos possíveis. Assim, ainda que esse primeiro escrito aborde as relações entre circuitos e processos curatoriais,

em torno do lixo e da arte, numa análise íntima, ele conversa justamente sobre o ato de se desfazer, o parar de fazer e o fazer de conta, jogar esses objetos no lixo, tomar a decisão de não os produzir mais e passar a ficcionar as ideias como meio possível de existir.

Outras ficções

Investigada por muitas disciplinas que se debruçam a estudar todo seu espectro, a ficção na arte, além de substância prima, produz inúmeras possibilidades criativas como lugar. Romances, autoficções, dramaturgia, cinema de ficção, metaficções, hiperficções. Nas artes visuais, artistas operam a ficção por múltiplas vias, criando suas próprias estratégias e absorvendo qualidades de áreas vizinhas como a literatura, por exemplo. Há artistas que criam *pseudônimo* e *heterônimos*, os que ficionam a própria biografia, os que procedem através de personagens fictícios, os que criam dispositivos ficcionais. Há os que anunciam a ficção através de identificações conceituais ou de gênero, os que atribuem efeitos de verdade e que não geram suspeita alguma, os que deixam subentendido através de rastros e rumores e os que nunca assumem, embora todos desconfiem. Os que se valem da ficção como meio de revelar engrenagens do sistema ou crítica institucional, os que projetam um modo existencial de

ser, os que se apropriam para discutir conceitos de arte e autoria, os que buscam impessoalidade estética ou fuga, os que desejam tornar possível o que não é factível ou ter domínio das narrativas construídas, os que usam para jogar com o outro e assim por diante.

Os exemplos artistas que operam por tais possibilidades são inúmeros. A artista brasileira Dora Longo Bahia cria duas personas, Marcelo do Campo e Marcelo Cidade, apresentado pela artista como uma “experiência de arte disfarçada de narrativa”, entre imagens e textos que compõe o livro-tese *Do Campo a Cidade* (2010). Dora investiga com suas construções ficcionais o tema da identidade do artista contemporâneo e o sistema institucional da arte em épocas diferentes. Marcelo do Campo, em referência a Marcel Duchamp, atuou em meados dos anos 70 durante a ditadura militar com trabalhos de teor político. Já Marcelo Cidade inicia sua formação artística nos anos 2000 por meio de trabalhos que flertam com a marginalidade e que buscam subverter relações de poder entre a arte e as instituições e mercado da arte. Como a própria artista descreve Marcelo Cidade é Marcelo do Campo adaptado para o capitalismo tardio. Ambos com uma produção engajada dentro de seus

contextos político sociais, mas que acabam se decepcionando e abandonam a carreira artística. Campo e Cidade são ficcionais, mas seus contextos de atuação não, como aponta Dora, “[...] a ficção ocupa o lugar da “realidade” destruída, e o falso é apresentado como verdade.”⁴

Outro artista brasileiro que criou personas foi Bruno Moreschi, que produziu 50 artistas ficcionais para enciclopédia de arte *Art Book* (2014). Moreschi criou personagem-artistas com diferentes nacionalidades e usos de linguagem e temáticas, procurando recriar padrões artísticos contemporâneos através não somente da produção dos trabalhos desses artistas fictícios como as suas biografias, tal como ocorre nas enciclopédias de arte, além de textos de críticos de arte que ele convidou para participar da publicação. A enciclopédia foi lançada como um livro do gênero, sem indícios que revelassem tratar-se de uma enciclopédia fictícia.

O artista escocês Peter Hill inventou o conceito de “superficcões” em referência a trabalhos ficcionais que

⁴ BAHIA, Dora Longo. Do campo a cidade. 2010. 144 f. Tese (Doutorado em Artes Visuais)– Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010, p.254.

superam os limites usuais entre ficção e realidade. O artista criou, em 1989, o museu fictício, *Museu de Ideias Contemporâneas*, sediado em Nova York, que existiu por meio de sua assessoria de imprensa, através da divulgação de materiais de comunicação e investimento publicitário. Apropriando-se da mesma estratégia, o artista brasileiro Yuri Firmeza criou um artista japonês fictício, Souzousareta Geijutsuka, que produz trabalhos de arte tecnologia e ele passou a divulgar a exposição desse artista no Museu de Arte Contemporânea da capital cearense. Com o apoio institucional do museu, Firmeza contactou a imprensa local e, a partir de uma assessoria de imprensa também fictícia, o artista enviou *press realese* que, posteriormente, foram noticiados e publicados nos principais meios de comunicação locais sem ninguém suspeitar ou conferir as informações divulgadas, sendo a ação descoberta apenas no dia da suposta abertura da exposição, que não ocorreu, causando uma reação negativa da imprensa local. Mais tarde, o artista-personagem Souzousareta Geijutsuka (2006), de Yuri Firmeza, também participaria da revista *Alteria* (2015), organizada pelo artista e pesquisador Fabio Oliveira Nunes, na qual convidou vários artistas fictícios criados por artistas/autores (poetas, fotógrafos, designers, artistas etc.)

para compor a publicação. A revista foi produzida a partir de um processo de mimetização da revista experimental *Arteria*, produzida desde 1975 pelos poetas brasileiros Omar Khouri e Paulo Miranda, que tem como foco a poesia visual, na qual reúne periodicamente artistas de diferentes contextos e que é conhecida por assumir variados formatos e suportes. Ao mimetizar uma revista para abrigar esses trabalhos fictícios, Oliveira mimetizou também um instrumento de legitimação dentro do processo de ficção, visto que a revista, assim como outros meios de propagação, possui um entendimento comum de credibilidade.

Como se percebe, entre tantas estratégias usadas pelos artistas, a escrita torna-se meio para muitos operarem o ficcional. A prática da escrita no campo visual ganhou força de modo significativo nos anos 60, quando os artistas passaram a buscar uma relação direta com o público, sem interlocutores, e passaram a assumir o discurso e as narrativas de suas próprias produções, inclusive assumindo como lugar da obra. Como descreve Glória Ferreira, esses artistas “[...] falam na primeira pessoa, focalizam os problemas correntes da própria produção; indicam uma mudança radical tanto pelo deslocamento da palavra para o

interior da obra, tornando-se constitutiva e parte de sua materialidade, quanto, em alguns casos, apresentando-se enquanto obra”⁵. Os escritos desses artistas assumem múltiplas formas, como ensaios, manifestos, *statements*, produções teóricas e também os escritos ficcionais. Emergem, nesse contexto, práticas de escrita que habitam o hiato entre a imagem e o texto e, nesse lugar, os artistas encontram um território fértil para ocupar e torná-lo o lugar da obra e de criação. Trabalhos que parem os seus próprios modos de existir e que não precisam de um lugar específico como uma parede de exposição, um catálogo, uma revista ou um arquivo online para serem o que são, pois não existem fora de si e, por essa razão, podem habitar qualquer lugar.

Embora muitos desses escritos sejam extensões das produções visuais, há uma produção de teor essencialmente ficcional que se apropria de qualidades literárias, sem, contudo, ambicionar uma legitimidade de tal. “Ao mesmo tempo em que são suportes de inscrição para os trabalhos de arte, marcando o caráter contextual do signo visual e a instauração de um novo tipo de ficção, não subordinada à

⁵ FERREIRA, Glória. *Escritos de artistas*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2009, p.10

literatura.”⁶ Jogam com a imprecisão do constructo ficcional, operando, muitas vezes, no espaço da “ambiguidade, da dúvida, do fingimento e da mentira”⁷. Confundem-se com seu entorno, em um processo semelhante ao mimetismo, sobre a condição de contorno em que o animal é incapaz de manter a distinção entre si e seu meio como descreve Caillois, em seu ensaio *Mimetismo e psicastenias legendárias* (1986), ao comparar esse processo a condição descrita por esquizofrênicos que se sentem despossuídos e até mesmo devorados pelo espaço em torno deles em que o indivíduo “[...] atravessa a fronteira de sua pele e habita o outro lado dos seus sentidos. Ele mesmo se sente virar espaço. Ele é semelhante, não semelhante a alguma coisa, mas simplesmente semelhante. Ele inventa espaços dos quais ele é a “possessão convulsiva”.⁸

Muitos desses artistas recorrem a práticas de escritas ao mesmo tempo que exploram as aberturas que a ficção atua

⁶ Ibid., p. 17.

⁷ NUNES, Fábio Oliveira. *Artista de Mentira: a arte (tecnologia) que nos engana para repensarmos o mundo*. São Paulo: Cosgonias Elétricas, 2016, p.34.

⁸ Apud SCARANTO, Fabíola. *Ensaio sobre a poeira*. Dissertação (Mestrado) – Universidade do Estado de Santa Catarina, Centro de Artes, Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Florianópolis, 2015, p. 89.

para levantar questões, gerar opacidade, evocar imagens, infiltram-se nos espaços como a exemplo do artigo *The art of existence. Three extra visual artists: Works in process* (1971)⁹, produzido por Robert Morris para revista *Artforum*, na qual o artista era um colaborador assíduo. No artigo, Morris apresenta considerações sobre obras de três artistas que abordam demandas acerca da escultura moderna e seus limites de representação e existência. Entretanto, esses artistas nunca existiram, a não ser dentro da narrativa inventada por Morris. Por meio de uma escrita de domínio acadêmico e insuspeita por transitar por referências teóricas e artísticas reais, Morris usa a ficção como meio condutor para indagar e refletir sobre questões recorrentes em seu próprio trabalho e presente no seu contexto histórico-artístico.

Como Morris, outro artista a explorar as possibilidades ficcionais junto a escrita a fim de apontar demandas existentes a serem pensadas na arte é o seu contemporâneo Robert Smithson, por meio de registros-diários como em *Um*

⁹ MORRIS, Robert. The art of existence. Three extra visual artists: Works in process. In: *Artforum*, Janeiro de 1971, Vol. 9, no. 5
Disponível em: <https://www.artforum.com/print/197101/the-art-of-existence-three-extra-visual-artists-37532>

*passeio pelos monumentos de Passaic, Nova Jersey (2011)*¹⁰, em que o artista realiza um relato fabulado, acompanhado de uma série de imagens, realizado a partir de uma incursão pela cidade de Passaic para pensar o não-lugar e o antimonumento. Ambos os artistas fazem uso de meios inventivos de construção de ideias vindas das correntes teóricas. Ficcionizam processos e meios que ganham corpo pela leitura ao expor, dentro dessas narrativas, razões factuais que legitimam sua existência.

Estruturas narrativas para abordar/pensar arte podem se dar também por outros meios como o romance. É o caso de *Contar tudo sem saber como (2012)*¹¹ do curador espanhol Martí Manen que traz no seu interior uma exposição de arte com cerca de 50 trabalhos. *Contar tudo sem saber como* faz parte de um projeto de exposição de formato duplo, uma

¹⁰ SMITHSON, Robert. Um passeio pelos monumentos de Passaic, Nova Jersey. In: *Revista Arte&Ensaíos*, #22, 2011. Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais EBA-UFRJ. pp. 162-167. Disponível em: https://www.ppgav.eba.ufrj.br/wp-content/uploads/2012/01/ae22_-Robert_Smithson.pdf

¹¹Romance/exposição *Contarlo todo sin saber como* que acompanhou exposição CA2M no Centro de Arte Dos de Mayo em Madrid de 13 de junho a 11 de novembro de 2012. MANEN, Martí. *Contarlo todo sin saber como*.CA2M Centro de Arte Dos de Mayo, Comunidad de Madrid, 2012.

física com trabalhos de dez artistas e o romance de Martí que inclui as obras desta exposição junto com outros trabalhos que servem de base para a estruturação do romance protagonizado por dois jovens que são apresentados no romance apenas como ele e ela e que tem incomum a paixão pela arte. Manen tira a arte do espaço expositivo e do catálogo ao criar um romance, que nos leva a percorrer uma exposição de arte através de uma história de amor para falar sobre arte e vice-versa. Contudo, Manen nos oferece um contexto alternativo às obras, ou seja, não nas suas especificidades como objetos artísticos, mas evocadas da imaginação dos protagonistas como relatos do cotidiano de vidas imaginadas, ou ficções inseridas em outra ficção maior. O leitor tem conhecimento que determinado trecho do romance trata-se de um trabalho artístico pela indicação de notas que se apresentam como etiquetas ao final do romance.

Outro exemplo que se estrutura por meio do livro é o trabalho *Antão, O Insono* (2003)¹² do autor fictício Tomé

¹² O trabalho trata-se da dissertação de Marcelo Coutinho, que posteriormente desdobrou-se num livro. COUTINHO, Marcelo. *Antão, o Insono: estudo sobre as relações dialógicas entre a visão e a cegueira*. Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de

Cravan, criado por Marcelo Coutinho, no qual o autor escreve sobre sua vivência com a família Belarmino composta por sete irmãos, dos quais, seis cegos de nascença. A narrativa gira em torno do único irmão vidente, Antão Belarmino, que desaparece depois de terminar seus estudos em medicina no exterior em que realizou a descoberta de uma síndrome que levou seu nome, *síndrome de Antão*, um tipo de cegueira na qual a pessoas acometidas não sabem que estão cegas. Antão abandona tudo, convencido de que embora fosse “[...] dotado de um aparelho visual intacto, era constituído por uma cegueira fundadora.”¹³ Marcelo Coutinho, se apresenta no livro como convidado de uma edição comentada da obra, sendo a primeira edição de *Antão, O Insope*, publicada em Portugal numa versão em braile de poucas tiragens. Na edição brasileira Marcelo Coutinho escreve a apresentação e posfácio do livro além dos comentários na forma de notas de rodapé com uma extensa fundamentação teórica sobre a obra. Ao longo do escrito não há indícios de que o autor Tomé Cravan na verdade não existe. O escrito se mantém no limite, visto que

Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal de Pernambuco. Recife, 2003.

¹³ *Ibid.*, p. xii.

a própria família Belarmino é real, formada por cinco irmãos cegos, com a qual Marcelo Coutinho de fato conviveu e registrou diálogos que compõem em parte seu texto, assim como síndrome citada no livro também existe.

Os artistas que operam e tensionam suas práticas entre ficção e realidade são inúmeros. Contudo, como aponta um dos personagens do romance de Martí Manin, essa distinção seria um equívoco, pois “quando se diz algo, a verdade sofre, é como um primeiro passo para construir algo, e na construção há ficção”¹⁴. Com efeito, no romance, o personagem ao descrever em uma carta um documentário de ficção¹⁵ visto em uma exposição, sobre uma ilha “real” na Finlândia que se move cinco centímetros por ano, ele também confessa, "Não sei se é verdade, embora jurassem que era. Na verdade, acho que não importa muito se é verdade ou ficção"¹⁶, mas, no caso, a capacidade desses

¹⁴ MANEN, 2012, p. 116, tradução nossa. *Cuando cuentas algo la verdad se resiente, es como un primer paso a construir algo, y en la construcción está la ficción.*

¹⁵ O trabalho que o personagem se refere é um documentário ficcional *Outwardly from Earth's centre* da artista Rosa Barba presente na exposição física CA2M.

¹⁶ MANEN, 2012, p. 81, tradução nossa. *Creo que no importa mucho si es verdad o es ficción.*

trabalhos para contar a nossas existências e as formas de
imaginar o mundo.

O verso da página

Escrever

O processo de escrita nunca foi um território amigável, ao contrário, há um conflito invariável com as palavras, acentuado por uma dislexia que, até hoje, me faz silabar mentalmente o alfabeto. Ao contrário de produzir imagens, escrever sempre foi um processo angustiante. Contudo, a decisão de abandonar a imagem e tomar o caminho da escrita deu-se por muitas razões que, somadas, tornaram essa decisão inevitável. Apesar de todo receio, a escrita é um processo sedutor, não há impeditivos econômicos nem técnicos quando se escreve. A escrita supre o desejo de realização ao tornar-se o lugar do acontecimento. Não há necessidade de lugar fixo, ou qualquer outro tipo de dependência. Numa perspectiva do *site discursivo*, que

Miwon Kwon apresenta em *Um lugar após o outro*¹⁷ (2008), ao abordar os desdobramentos do *site specific*, implicaria entre a *mobilidade e especificidade*, na qual, o lugar da obra *adota a mobilidade fluida*, e ao não se fixar, o *site discursivo* remeteria e acomodaria outros lugares dentro de si.

Escolha

No entanto, escrever, como destaca o escritor Pellejero, “[...] não é um ato da pura vontade, no sentido em que seria suficiente uma decisão para conduzi-lo a bom termo, mas também não é um simples resultado do acaso, como se bastasse se abandonar ao imprevisível fluir da escrita para dar lugar ao sentido”¹⁸. Tomar essa decisão levou um tempo de elaboração resultante de um longo processo de esgotamento da imagem que, hoje percebo, ter se desencadeado no momento que iniciei os estudos em artes. De fato, até hoje não consigo elaborar o que motivou exatamente a própria decisão de estudar artes, contudo,

¹⁷ KWON, Miwon. "Um lugar após o outro: anotações sobre site-specificity" (1997). In: *Arte & Ensaio* n. 17, PPGAV-EBA-UFRJ, 2008, 166-187.

¹⁸ PELLEJERO, Eduardo. *Perder por perder e outras apostas intelectuais*. Natal: EDUFRN, 2017.p.254.

meus primeiros experimentos com a imagem já estavam envoltos por procedimentos de apagamento.

Cansaço

Há alguns anos atrás, em conversa com a artista Teresa Siewerdt, que, na época, investigava sobre processos criativos de alguns artistas, descrevi-lhe que tal processo dava-se principalmente num plano mental, numa espécie de filtragem em que a ideia sobre um possível trabalho era processada por uma série de filtros e só se materializava caso superasse todos esses filtros. Teresa, à época, questionou-me se esses filtros não seriam capazes de fazer o trabalho não ter mais necessidade de existir materialmente. Hoje, não tenho dúvida disso. A atração pela impermanência foi dando lugar ao cansaço da imagem. Uma das ideias, quando o projeto foi concebido, seria produzir imagens junto aos escritos. Cheguei a realizar algumas imagens, mas a sensação ao produzi-las era como se estivesse cometendo um erro. Decidi, assim, junto a Raquel, minha orientadora, pela eliminação de qualquer tipo de imagem.

Desorientar

A intenção desse conjunto de trabalhos, desde o início, seria um meio de realização de projetos artísticos não concretizados, abandonados ou desejados, atrelando-os a referências artísticas e teóricas, quando necessário. Os argumentos dos escritos por si só já carregavam seu teor ficcional, entretanto, ao decorrer da produção, surgiu a necessidade de inserir outros elementos, por meio da criação de personagens e referências que submergiram junto a situações, personagens e referências reais. Transitando entre o improvável e o verossímil e por essa indefinição desorientar.

O que fazer

Esses escritos tinham como destino inicial suas publicações em revistas acadêmicas, com a intenção de inseri-los, posteriormente, na seção de produções artísticas do currículo lattes como uma espécie de tática de vingança acadêmica, processo que ficou suspenso e o qual não cumpri. Nenhum desses escritos foi submetido à avaliação ou a qualquer tipo de publicação. O destino ainda é incerto,

inclusive findar junto à tese, embora esta também seja uma via de acesso, além dos fantasmas lançados para fora de cada escrito.

Autoescrita

Numa cisão em outros eus, esses escritos poderiam definir-se por uma prática de autoescrita nos termos da *autoficção*¹⁹ e suas variáveis, mas também como da *escrita de si*²⁰, que Foucault define como uma prática de construção de si, em que a subjetividade é imediata ao próprio ato de narrar a si mesmo, ou seja, quando nos narramos, constituímos-nos como sujeitos, somos transformados e performamos diante do outro. Assim, ao escrever a caminhada, eu caminho, ao escrever o silêncio, eu silêncio, ao escrever a performance, eu performo.

¹⁹ Termo cunhado por Serge Doubrovsky em seu livro *Fils e*, posteriormente, objeto de reflexão em seu ensaio *O último eu*, mas também de muitos teóricos que se debruçam sobre os diferentes sentidos. Nas palavras de Doubrovsky “a Autoficção, para mim, não mente, não disfarça, mas enuncia na forma que escolheu para si.” p.13 DOUBROVSKY, Serge. *O último eu*. In: *Ensaaios sobre Autoficção*/Jovita Maria Gerheim Noronha. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.

²⁰ FOUCAULT, Michel. *A escrita de si*. In: *Ética, sexualidade, política*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006. p.144-162.

A escrita possibilitou, de certa forma, colocar-me em risco ao experimentar no processo de fazer, o que não me permitia com a imagem. Os escritos foram construindo-se no seu próprio tempo e movimento, sem um roteiro pré-definido, o que já havia tentado durante a dissertação ao trazer o conceito de ensaio para pensar a imagem.

Desaparecendo

As relações entre aparecer e desaparecer, que antes davam-se como conceito nas imagens, agora apresentam-se como estratégia de ficção nos escritos sob um processo mimético, ao qual Roger Caillois define, como um meio de transformar-se em espaço ao ser tomado pelo seu entorno. Um “espaço ao qual o além-espaço dá ser”²¹ e nesse, *além-espaço*, dá-se o ensaio do *como se* e a possibilidade de existências, mesmo isso implicando o abandono de si ou em um “[...] processo de despersonalização pela assimilação do espaço”²², o que

²¹ CAILLOIS, Roger. Mimetismo e Psicastenia Legendária. *In: Revista Che Vuoi? Psicanalise e Cultura*, Ano um nº zero, Outono/1986, p. 66.

²² *Ibid.*, p.63

pode ser uma “[...] armadilha em direção a um modo de existência reduzida.”²³

Os escritos, enquanto um conjunto, realizam um percurso de apagamento e afastamento. Esse percurso realiza-se nos trabalhos/ações abordados no interior de cada escrito, como o abandono dos trabalhos jogados no lixo, a ausência no encontro com Marina, a invisibilidade e morte de Jody e no suicídio artístico do artista anônimo. Esse percurso também ocorre na minha própria construção narrativa, que vai se apagando na sequência dos escritos que se inicia como protagonista das ações, passando a coadjuvante, narradora e terminando como espectadora/leitora.

Por fim

*Esse era o receio, que tudo foi um caminho para o fim.*²⁴ O flerte com o abandono sempre me acompanhou e refletiu-se

²³Segundo Callois, “Esta assimilação ao espaço é obrigatoriamente acompanhada de uma diminuição do sentimento da personalidade e da vida; é notável em todo caso, que nas espécies miméticas o fenômeno efetua-se sempre em um sentido: o animal mimetiza e dissimula ou abandona suas funções de relação. A vida recua de um grau. Ibid., p.64.

²⁴ MANEM, Martí.p.48 *Ese era el miedo, que todo fuera un camino hacia el final.*

em toda minha prática artística. Contudo, foi durante o doutorado e a escrita da tese que fui atingida em pelo que o escritor espanhol Vila-Matas chama de *pulsão negativa ou atração pelo nada*²⁵, agora absorvida de modo consciente, por esse conjunto de escritos. Apesar disso, não significa uma caminhada sem volta, mas a margem, em silêncio, e à beira da queda.

²⁵ VILA-MATAS, Enrique. *Bartleby e Companhia*. São Paulo: Companhia das letras, 2021. p.10. O autor Henrique Vila-Mattas nomeia essa pulsão negativa ou atração pelo nada de síndrome Bartleby em que os escritores que renunciam a escrita "(...) faz com que certos criadores, mesmo tendo consciência literária muito exigente (ou talvez por isso), nunca cheguem a escrever; ou então escrevam um ou dois livros e depois renunciem à escrita; ou, ainda, após retomarem sem problemas uma obra em andamento, fiquem, um dia, literalmente paralisados para sempre". Idem. p.10.

Referências

ABRAMOVIC, Marina. Manifesto sobre a vida do artista. In: *Revista digital Arteref*, 2010. Disponível em: <<https://arteref.com/gente-de-arte/manifesto-sobre-a-vida-do-artista-por-marina-abramovich/>> Acesso em: 13 de out. 2019.

AMADO, Guy. Rotas alternativas “atitude” ou sintoma? In: *Revista Número: 1*. São Paulo, 2003.

ARNOLD, Leigh, BUTLER, Connie; CRAFT, Catherine. *360 Speaker Series: Off the Pedestal: Women Artists in Art Museums Panelists: Lynda Benglis, Connie Butler, Elizabeth Sackler, Jenni Sorkin*. Presented February 11, 2017 at Nasher Sculpture Center. Disponível em: <<https://www.nashersculpturecenter.org/Portals/0/Documents/Learn/360%20Transcripts/360-Transcript-Off-the-Pedestal.pdf>> Acesso em: 07 de nov. 2019.

ARAÚJO, Guaracy. Ficção e Experiência, ou Foucault Reconta a História. *Revista AISTHE*, Vol. V, nº 8, 2011, ISSN 1981-7827. 2011.

BAHIA, Dora Longo. Do campo a cidade. 2010. 144 f. Tese (Doutorado em Artes Visuais)– Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010.

BARROS, Manoel de. *Memórias inventadas: a segunda infância*. Rio de Janeiro : Alfaguara, 2018.

_____. Matéria de Poesia. In: *Gramática Expositiva do Chão (Poesia quase toda)* - Manoel de Barros. Editora Civilização Brasileira, 1990.

BASBAUM, Ricardo. O papel do artista como agenciador de eventos e fomentador de produções frente à dinâmica do circuito da arte. In: *O Visível e Invisível na Arte Atual – Ciclo Internacional de Palestra/CEIA*. Belo Horizonte: Centro de Experimentação e Informação de arte, 2002.

BOETTGER, Suzaan. Excavating Land Art by Women in the 1970s, Discoveries and Oversights. In: *Sculpture magazine*, November, 2008.

CAILLOIS, Roger. Mimetismo e Psicastenia Legendária. In: *Revista Che Vuoi? Psicanalise e Cultura*, Ano um nº zero, Outono/ 1986.

CERTEAU, Michel de. Fazer com: usos e táticas. In: *A invenção do cotidiano: artes de fazer*. Petrópolis, RJ: Vozes, 1994.

CHOMSKY, Noam. *Noam Chomsky: “As pessoas já não acreditam nos fatos”*. [Entrevista concedida a Jan Martínez Ahrens]. *El País*, online, 2018, n.p. Disponível em: <https://brasil.elpais.com/brasil/2018/03/06/cultura/1520352987_936609.html> Acesso em:12 de nov.2019.

COUTINHO, Marcelo. *Antão, o Insone: estudo sobre as relações dialógicas entre a visão e a cegueira*. Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal de Pernambuco. Recife, 2003.

CRIMP, Douglas. *Sobre as Ruínas do Museu*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

DELEUZE, Gilles. As potências do falso. In: *Cinema II: A imagem-tempo*. São Paulo: Brasiliense, 2005.

DEWULF, Jeroen. *E se toda a história fosse Ficção? Reflexões sobre a utilidade da ficção como critério para distinguir literatura e história*. Actas do Colóquio Internacional Literatuta e História, Porto, 2014.

DOUBROVSKY, Serge. O último eu. In: *Ensaio sobre Autoficção*/Jovita Maria Gerheim Noronha. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.

ELKIN, Lauren. Flâneuse-ing. In: *Flâneuse: Women Walk the City in Paris, New York, Tokyo, Venice, and London*. London: Vintage, 2017. Capítulo disponível em: <<https://longreads.com/2017/03/02/flaneuse-women-walk-the-city-in-paris-new-york-tokyo-venice-and-london/>>. Acesso em: 09 de nov. 2019.

FERVENZA, Hélio. Registros sobre Deslocamentos nos Registros da Arte. In: *Dispositivos de Registro na Arte Contemporânea*. Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria/FAPERJ, 2009.

_____. Formas da apresentação: experiência, autonomia, escritos de artistas. In: COCCHIARALE Fernando; SEVERO, André; PANITZ, Marília (Orgs.). *Artes Visuais - Coleção Ensaio Brasileiros Contemporâneos*. 1ed. Rio de Janeiro: FUNARTE - Fundação Nacional de Artes, 2017, v. 1, p. 101-111.

FOUCAULT, Michel. A escrita de si. In: *Ética, sexualidade, política*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006.

GURANTZ, Maya. *Carl Broke Something: On Carl Andre, Ana Mendieta, and the Cult of the Male Genius*. The LA Review of

Books, July 2017. Disponível em: <https://lareviewofbooks.org/article/carl-broke-something-on-carl-andre-ana-mendieta-and-the-cult-of-the-male-genius/?fbclid=IwAR1tl_pyi9s5MiyRMBqtQI7tIN1fnSs3p1VVQxBCP3xpmFdpDv6ln3PW2wQ>. Acesso em: 07 de nov.2019.

HOMEM, Maria. A mentira está apoiada na necessidade de voltar a um mundo ficcional. In: *Revista eletrônica A tarde*, 2020.

HEDDON, Deirdre; TURNER, Cathy. *Walking Women Interviews with artists on the move*. London, december, 2010. *Performance Research*, vol. 15, n. 4, pp. 12-20.
_____. *Walking Women: Shifting the Tales and Scales of Mobility*. *Contemporary Theatre Review*, vol. 22, n. 2, 2012, pp. 224-36.

KAPROW, Allan. Sucessos e fracassos quando a arte muda. In: *Arte do Século XX, Vol. II*,. Taschen, 2005. p. 148 – 155. Disponível em: <https://www.ppgav.eba.ufrj.br/wp-content/uploads/2012/01/ae18_allan_kaprow.pdf> Acesso em: 17 de out. 2019.

KWON, Miwon. "Um lugar após o outro: anotações sobre site-specificity" (1997). In: *Arte & Ensaios* n. 17, PPGAV-EBA-UFRJ, 2008, 166-187.

MORA, J. Ferrater. *Dicionário de Filosofia*. São Paulo: Loyola, 2004. *Dicionário Básico de Filosofia*. 3.ed. Rio de Janeiro: Zahar, 1996.

MORRIS, Robert. The art of existence. Three extra visual artists: Works in process. In: *Artforum*, Janeiro de 1971, Vol. 9, no. 5

Disponível em:
<<https://www.artforum.com/print/197101/the-art-of-existence-three-extra-visual-artists-37532>> Acesso em: 23 de fev. 2021.

NIETZSCHE, Friedrich. *Sobre verdade e mentira*. São Paulo: Hedra, 2008.

NUNES, Fabio Oliveira. *Artista de Mentira: a arte (tecnologia) que nos engana para repensarmos o mundo*. São Paulo: Cosgonias Elétricas, 2016.

O'DOHERTY, Brian. *No interior do cubo branco*. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

PELLEJERO, Eduardo. *Perder por perder e outras apostas intelectuais*. Natal: EDUFRN, 2017.

_____. O espaço da ficção: linguagem, estética e política. *Revista do programa de Pós-graduação em Geografia e do Departamento de Geografia da UFES*. Nº 22 – Vol. II, 2016.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. Morrer de amor: o suicídio – da escrita do eu ao romance. In: *História e linguagens: texto, imagem, oralidade e representações*. (Orgs.) Antônio Herculano Lopes, Monica Pimenta Velloso e Sandra Jatahy Pasavento – Rio de Janeiro: 7 Letras, 2006.

RIVITTI, Thaís de Souza. *A ideia de circulação na obra de Cildo Meireles*. Dissertação de Mestrado. São Paulo: Escola de Comunicação da Universidade de São Paulo. ECA/USP, 2007.

SAER, Juan José. O conceito de ficção. *Revista FronteiraZ*, São Paulo, n. 8, julho de 2012.

SALDANHA, Leo. *Uma garota americana na Itália*. *Revista Fhox*, 2017. Disponível em: <<https://fhox.com.br/news/garotamericana/>> Acesso em: 07 de nov. 2019.

SANT'ANNA, SÉRGIO. Rascunho de um bilhete suicida. In: *Revista Piauí*. Editora Alvinegra, Rio de Janeiro, Vol. 20 s/p. maio de 2008.

SCARANTO, Fabíola. *Ensaio sobre a poeira*. Dissertação (Mestrado) – Universidade do Estado de Santa Catarina, Centro de Artes, Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Florianópolis, 2015. Disponível em: <http://www.tede.udesc.br/bitstream/tede/806/1/125679.pdf>

SHARROCKS, Amy; QUALMANN, Clare. *Walking Women: A Study Room Guide on women using walking in their practice*. Live Art Development Agency, London, March, 2017.

SMITHSON, Robert. Um passeio pelos monumentos de Passaic, Nova Jersey. In: *Revista Arte&Ensaio*, #22, 2011. Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais EBA-UFRJ. pp. 162-167. Disponível em: <https://www.ppgav.eba.ufrj.br/wp-content/uploads/2012/01/ae22_-Robert_Smithson.pdf> Acesso em: 12 de set. 2020.

SOLNIT, Rebecca. *A história do caminhar*. São Paulo: Martins Fontes, 2016.

VAIHINGER, Hans. *A filosofia do como se*. Chapecó: Argos, 2011.

VALENTE, Lúcia Seara Berka. *O Museu do Lixo é um Museu?* Trabalho de conclusão de curso. Centro de Filosofia e Ciências Humanas. Graduação em Museologia. Universidade Federal de Santa Catarina. UFSC, 2015.

VILA-MATAS, Enrique. *Bartleby e Companhia*. São Paulo: Companhia das letras, 2021.

Sites

<<http://www.agnesdenesstudio.com/works.html> >. Acesso em:08 de nov.2019.

<<https://www.carolinetompkins.com/> >. Acesso em:07 de nov.2020.

<<https://www.tate.org.uk/art/artists/hamish-fulton-1133>>. Acesso em:31 de out.2020.

<<http://www.laurieanderson.com/>>. Acesso em:10 de nov.2019.

<<http://www.richardlong.org/index.html>>. Acesso em:07 de nov. 2019.

<<https://www.wikiart.org/pt/nancy-holt>>. Acesso em:10 de out. 2019.

<<https://www.reed.edu/raw/2011/jacinda.html>>. Acesso em:15 de nov.2019.

< <https://mai.art/>>. Acesso em: 10 out. 2019.

<<https://www.guggenheim.org/artwork/artist/robert-morris>>. Acesso em: 28 de mar.2021.

<<https://www.moma.org/calendar/exhibitions/1542> >. Acesso em: 23 de nov. de 2019.

<<https://www.moma.org/collection/works/147115>>.
Acesso em 14 de jul. de 2021.

Flimografia

INCERTEZAS Críticas: Andreas Huyssen. Direção Daniel Augusto. Documentário. Canal Curta: São Paulo, SP, 2015. (26min.).

SEM Teto Sem Lei. Direção de Agnès Varda. [Os Renegados – Vagabond]. França, 1985. (1h 45min.).

