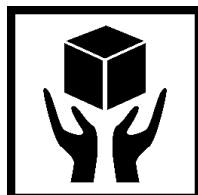
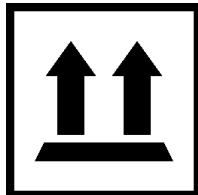


interferir



INTERFERIR





Universidade de Brasília - UnB
Instituto de Artes – IdA
Departamento de Artes Visuais – Vis
Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais - PPGAV

Felipi Souza dos Santos

INTER[FERIR]:

**MODELO LÍQUIDO PARA HABITAR UM MUNDO COMUM PELA
EXPERIÊNCIA RELACIONAL**

Brasília - DF

2020

BRASÍLIA – 2020

FELIPI SOUZA DOS SANTOS

INTER[FERIR]:

**MODELO LÍQUIDO PARA HABITAR UM MUNDO COMUM PELA
EXPERIÊNCIA RELACIONAL**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação do Instituto de Artes da Universidade de Brasília como requisito parcial para obtenção do Título de Mestre em Artes Visuais.

Orientadora: Prof. Dra. Virgínia Tiradentes Souto

Linha de Pesquisa: Imagem, Visualidades e Urbanidades (IVU)

Área de Concentração: Arte, Imagem e Cultura.

Brasília - DF

2020

*Dedico toda esta experiência
aos que, por um instante, se fizeram silêncio.*

Agradeço

Esta pesquisa só foi possível quando me permiti encarar afetos e memórias que pensei serem inúteis. Neles pude esclarecer modos de pensamento e percepção do mundo. Assim, como elogio ao que é supostamente inútil, agradeço às pessoas e suas escolhas.

À Universidade pública, gratuita e de qualidade.

Ao período de desenvolvimento de pesquisa que o PPGAV-UnB promoveu. Espero um dia poder retribuir em igual medida.

À CAPES e PPGAV – UnB, pela concessão e luta por permanência da bolsa durante a realização desta pesquisa.

Às coordenadoras e coordenadores, secretárias e secretários, professoras e professores e às (aos) representantes pela qualidade do seu trabalho.

À minha orientadora Professora Virgínia Tiradentes Souto. Suas orientações são como resgate de retorno para trilha sempre que estive perdido.

À professora Ana Mansur e o professor Rogério Camara, sensíveis em suas recomendações durante a qualificação.

Ao constante sentimento de não pertencimento, o primeiro passo para descoberta de um lugar possível para o diálogo.

À minha família que compartilhou dos meus sentimentos, valorizou, apoiou e me ouviu. Repito sempre que tudo que eu possa conquistar pertence a todos nós.

Aos amigos que sempre perguntam: quando acaba? Chegou o dia queridos. Obrigado por compreender minhas ausências.

Às conversas, às tentativas de se fazer entender, às fugas das estruturas, às orientações.

A todas e todos que me ouviram, me olharam e se fizeram presença nestes processos. Sou feito de partes de vocês.

Resumo

Esta pesquisa discute a criação artística segundo uma perspectiva relacional entre participante e artista, na qual, observa-se como se dão os processos de criação artística em que as tomadas de decisões são compartilhadas. Tal aproximação do participante é causadora de indeterminação de controle no processo artístico. Dessa forma, inicialmente, propomos uma discussão sobre o outro que estivesse aberta às especificidades dos indivíduos e às oscilações que tais especificidades possuem. Qualificados pela existência que pode ser descontinuada, esquecida e intermitente, pelas singularidades observadas pelo acontecimento, indeterminações e o sensível, pela alteridade e pela diferença, o outro, como múltiplo e sobreposto, pode habitar um mundo em comum pela relação artística.

Tratamos o “ser relacional” e “ter experiência” como fatores para habitar um mundo comum. No primeiro, pela aproximação das diferentes perspectivas da arte participativa (BISHOP, 2012), da interatividade (PLAZA, 2003) e da estética relacional (BOURRIAUD, 2009) e, na segunda, a arte como experiência (DEWEY, 1934) e subjetividade (DELEUZE, 1953). Partindo destes fatores, propomos a invenção de relações baseada em experiências e no “ato criador” (DUCHAMP, 1957) dialogado com o “pensar com arte” (BASBAUM, 2007). Como resultado, desenvolvemos um modelo metodológico/processual observável nas manipulações e mecanismos líquidos da represa. Por um sistema de contenção que recebe, contém e entrega, a represa é uma imagem para o modelo de relação criativa entre o artista e o participante que se configura por trocas feitas pelas entregas e recepções.

Como trabalho artístico realizado segundo este modelo, “Inter[ferir]” estrutura-se como processo online e de envio por correios. Ao abrir mão da expressão individual para um pensamento compartilhado, a construção da ideia do trabalho artístico é concretizada nas entregas, causando, a cada nova relação, uma experiência específica com diferentes resultados, ainda que possua uma única provocação aos afetos e sensível do outro. Das experiências realizadas, cinco objetos foram criados e entregues aos participantes, permitindo a esta pesquisa

observar, pelas especificidades do indivíduo, pela prática de ser relacional e ter experiência e pelo processo de criação compartilhada que exige abertura e permissão dos envolvidos, interferências. “Inter[ferir]”, como processo replicável de compartilhamento em criação, reconhece no ferir um ao outro uma figura de abertura para a criação artísticas visuais pelas concessões.

Palavras-chave: *Interferir, Outro, Relacional, Experiência, Ferir.*

Abstract

This research discusses artistic creation from a relational perspective between participant and artist, in which one observes how the processes of artistic creation in which decisions are shared take place. This approach of the participant causes indetermination of control in the artistic process. Thus, initially, we propose a discussion about the other that is open to the specificities of individuals and the oscillations that such specificities possess. Qualified by the existence that can be discontinued, forgotten and intermittent, by the singularities observed by the event, indeterminations and the sensitive, by otherness and difference, the other, as multiple and superimposed, can inhabit a world in common by the artistic relationship.

We treat "relational being" and "having experience" as factors to inhabit a common world. In the first, by the approximation of different perspectives of participatory art (BISHOP, 2012), interactivity (PLAZA, 2003) and relational aesthetics (BOURRIAUD, 2009) and, in the second, art as experience (DEWEY, 1934) and subjectivity (DELEUZE, 1953). Based on these factors, we propose the invention of relationships based on experiences and the "creative act" (DUCHAMP, 1957) dialogued with "thinking with art" (BASBAUM, 2007). As a result, we developed a methodological/procedural model observable in the manipulations and liquid mechanisms of the dam. By a containment system that receives, contains and delivers, the dam is an image for the model of creative relationship between the artist and the participant that is configured by exchanges made for deliveries and receptions.

As artistic work carried out according to this model, "Inter[ferir]" (Inter[hurt]) is structured as an online and mail-order process. By giving up individual expression for a shared thought, the construction of the idea of the artistic work is materialized in the deliveries, causing, to each new relationship, a specific experience with different results, even if it has a single provocation to the affections and sensitivity of the other. From the experiences made, five objects were created and delivered to the participants, allowing this research to observe, by the specificities of the individual, by the practice of being relational and having

experience and by the process of shared creation that requires openness and permission of those involved, interference. "Inter[ferir]", as a replicable process of sharing in creation, recognizes in hurting each other a figure of openness to visual artistic creation by the concessions.

Keywords: *Interfere, Other, Relational, Experience, Hurt.*

LISTA DE FIGURAS

Figura 1. Frame do documentário The Lovers - The Great Wall: Lovers at the Brink, 1988.....	34
Disponível em < https://bityli.com/vhrqJ > Acesso em 25/09/20.	
Figura 2. Rompimento da barragem 1 da Mina Córrego do Feijão, 2019.....	35
Disponível em < https://bityli.com/Hh8pH > Acesso em 25/09/20.	
Figura 3. Notas à maneira de obituários do jornal, Buenos Aires, 1985.....	36
Disponível em: MELENDI, 2017, p.239	
Figura 4. Assassinato de George Floyd filmado com um celular, 2020.....	37
Disponível em: < https://bityli.com/KrXPO > Acesso em 25/09/20.	
Figura 5. Quem matou Herzorg? Cildo Meireles, 1975.....	38
Disponível em: < https://bityli.com/u6eT3 > Acesso em 25/09/20.	
Figura 6. Monumento mínimo. Silkeborg, Néle Azevedo, 2017.....	39
Disponível em: < https://bityli.com/Ou9qm > Acesso em 25/09/20.	
Figura 7. Ascensão – CCBB Rio de Janeiro, Anish Kapoor, 2007.....	51
Disponível em: < https://bityli.com/EKsLs > Acesso em 25/09/20.	
Figura 8. Nimbus Visual, Berndnaut Smilde, 2013.....	52
Disponível em: < https://bityli.com/KCLNm > Acesso em 25/09/20.	
Figura 9. Envelope de carta entregue ao meu pai.....	68
Arquivo do autor	
Figura 10. Primeira página da carta entregue ao meu pai.....	78
Arquivo do autor	
Figura 11. Lágrimas de São João, Vinicius S.A., 2005-2017.....	80
Disponível em: < https://bityli.com/nEown > Acesso em 25/09/20.	
Figura 12. Série Receber, conter, verter, Movimento 1, Felipi Santos – 2020.....	92
Produção do autor	
Figura 13. Série Receber, conter, verter, Movimento 2, Felipi Santos – 2020.....	92
Produção do autor	

Figura 14. Série Receber, conter, verter, Movimento 3, Felipi Santos – 2020.....	93
Produção do autor	
Figura 15. Série Receber, conter, verter, Movimento 4, Felipi Santos – 2020.....	93
Produção do autor	
Figura 16. Série Receber, conter, verter, Movimento 5, Felipi Santos – 2020.....	94
Produção do autor	
Figura 17. Corpo Território, Pele Fronteira, Felipi Santos, 2020 (à esquerda os dois modelos de tatuagem, à direita o texto da plotagem)..	95
Produção do autor	
Figura 18. Corpo Território, Pele Fronteira, Felipi Santos, 2020 (registro de montagem. À esquerda as tatuagens nas caixas de acrílico, à direita, a mescla da plotagem com o fundo)	96
Produção do autor	
Figura 19. Corpo Território, Pele Fronteira, Felipi Santos, 2020. (registro de montagem)	96
Figura 20. Caixa de pergunta <i>story</i> do <i>Instagram</i> . Mostra de algumas participações. (na sexta imagem há um texto que exemplifica minha resposta à pergunta de que lugar aquele participante é para mim)	97
Figura 21. MEUS SILÊNCIO É APOIO, Felipi Santos, 2020.....	101
Produção do autor	
Figura 22. Marca INTER[FERIR], Felipi Santos, 2020.....	106
Produção do autor	
Figura 23. Imagem do comportamento do líquido	107
Produção do autor	
Figura 24. Imagem de produção artística que afetou a participante número 1.....	114
Mari Moura	
Figura 25. Postagem do <i>Instagram</i> da @ribeirowalmeri.....	115
Disponível em < https://bit.ly/2IIVbkh > Acesso em 09/11/20	
Figura 26. Objeto para a participante 1.....	116

Produção do autor	
Figura 27. CENÁRIO, 2020. Forma de entrega do objeto para a participante 1.....	117
Produção do autor	
Figura 28. Imagem de aquarela que afetou a participante número 2.....	118
Sophia Yoshida Arns	
Figura 29. Objeto para a participante 2.....	119
Produção do autor	
Figura 30. RE-POUSO, 2020. Forma de entrega do objeto para a participante 2.....	120
Produção do autor	
Figura 31. Objeto para a participante 3.....	123
Produção do autor	
Figura 32. MEMÓRIA FLAGRANTE, 2020. Forma de entrega do objeto a para participante 3.....	124
Produção do autor	
Figura 33. Fotografia que afetou o participante número 4.....	125
Cleber Cardoso Xavier	
Figura 34. Amostra das areias coloridas de Morro Branco - CE e trabalhos em silicografia do artesanato local.....	126
Disponível em: < https://bit.ly/35gHrjX >, < https://bit.ly/3lm644v > Acesso em 25/09/20.	
Figura 35. Objeto para o participante 4.....	127
Produção do autor	
Figura 36. ENCONTRO DE CAMADAS, 2020. Forma de entrega do objeto para o participante 4.....	128
Produção do autor	
Figura 37. Poesia que afetou a participante número 5.....	129
Thallita Michele Azevedo	
Figura 38. Objeto para a participante 5.....	130
Produção do autor	
Figura 39. CAFÉ, 2020. Forma de entrega do objeto para a participante 5.....	131
Produção do autor	
Figura 40. Caixa para postagem dos objetos para os participantes.....	132

Produção do autor

Figura 41. Fotografia de formatura da pré-escola, 1997. (detalhe na direita superior) 134

Arquivo do autor

Figura 42. Registros da performance Rhythm 0. Marina Abramović, 1975..... 135

Disponível em: <<https://bit.ly/3psY3xc>> Acesso em 25/09/20.

Figura 43. Registros da performance The Artist is Present. Marina Abramović, 2010..... 136

Disponível em: <<https://bit.ly/3psY3xc>> Acesso em 25/09/20.

LISTA DE TABELAS

Tabela 1. Cronograma das etapas com atividades por semana.	110
Produção do autor	
Tabela 2. Etapas e descrição de Atividades.....	110
Produção do autor	
Tabela 3. Esquema de relação dos movimentos com as ações do artista e participante.....	113
produção do autor	
Tabela 4. Movimento 4, Contenção (processo interno) do artista.....	113
Produção do autor.	

LISTA DE DIAGRAMAS

Diagrama 1. Seu silêncio seja apoio.....	100
Produção do autor	
Diagrama 2. CENA.....	116
Produção do autor	
Diagrama 3. NINHO.....	119
Produção do autor	
Diagrama 4. RELICÁRIO.....	122
Produção do autor	
Diagrama 5. CAMADAS.....	126
Produção do autor	
Diagrama 6. CAFÉ.....	130
Produção do autor	

SUMÁRIO

Introdução.....	17
1. SOBRE UMA DISCUSSÃO DO OUTRO.....	23
1.1. EXISTÊNCIA.....	28
1.1.1. Descontinuidade.....	30
1.1.2. Esquecimento.....	34
1.1.3. Intermitência.....	40
1.2. ALTERIDADE.....	45
1.3. SINGULARIDADE.....	49
1.3.1. Acontecimento.....	52
1.3.2. Indeterminado.....	54
1.3.3. Sensível.....	56
1.4. DIFERENÇA.....	58
2. SOBRE HABITAR UM MUNDO EM COMUM.....	66
2.1. SER RELACIONAL.....	68
2.2. TER EXPERIÊNCIA.....	79
2.3. INVENÇÃO DE RELAÇÕES.....	85
2.3.1. Ato criador e pensar com arte.....	87
2.3.2. Modelo líquido.....	89
2.4. REPRESA.....	91
2.4.1. Experiência 1 – Tatuagem Temporária.....	95
2.4.2. Experiência 2 – Meu Silêncio é apoio.....	98
3. INTER[FERIR].....	103
3.1. FENÔMENO DE ESPAÇO.....	107
3.1.1. Cronograma, formulário e roteiro.....	109
3.2. DISTORÇÃO DE SINAIS.....	112
3.2.1. Participante 1	114
3.2.2. Participante 2.....	118
3.2.3. Participante 3.....	121

3.2.4. Participante 4.....	134
3.2.5. Participante 5.....	128
3.2.6. Entregas.....	132
4. SOBRE FERIR UNS AOS OUTROS	134
Referências.....	139
Anexos.....	143

Introdução

Possuo uma memória que não consigo fixar no tempo porque ela atravessa anos e não posso descrevê-la por que não possui uma forma específica. Possivelmente por se repetirem, os fatos se confundem com *flashes* da percepção que possuo hoje daquele tempo. Meu pai era caminhoneiro e trabalhava com mudanças residenciais. Como parte da nossa formação (minha e dos meus irmãos) meu pai não renunciava a nos levar para o trabalho junto com ele desde novos. Confesso que odiava trabalhar com mudanças, mas era inevitável.

Dessa memória existiam questões recorrentes: a primeira era uma curiosidade sobre como as pessoas viviam. Quando se faz mudanças é possível conhecer interior de casas, organizações cotidianas, modos de vida e prioridades dos outros. Não era um interesse de conhecer intimidades de gavetas, mas a consequente conclusão de que mesmo que todos vivamos em residências, todas elas eram diferentes umas das outras e, principalmente, diferente da minha casa em seus cotidianos. A segunda questão foi provocada pela minha constante fuga de carregar móveis pesados que me tornou um excelente empacotador. Colocar coisas de outras pessoas em caixas exigiam duas qualidades: lembrar das coisas e organização. Eu conseguia lembrar de coisas específicas ao colocá-las dentro das caixas. Tal memorização também era associada ao peso e valores das coisas. Então, mais importante do que colocar coisas dentro de caixas, era, ao chegar na casa nova, dizer onde estavam os parafusos das prateleiras, equipamentos eletrônicos entre os cobertores ou peças frágeis enroladas em jornal, no qual o contratante quer certificar-se que não estão quebradas antes de executar o pagamento.

Essa memória sobre conhecer as casas e as coisas dos outros me permitiram reconhecer também minhas próprias coisas e minhas diferenças dos outros. Penso que essa percepção das diferenças possa ter sido causada por eu ter nascido gêmeo univitelino e estabelecer um constante exercício de percepção das pequenas diferenças em um universo de semelhanças. Acrescento que essa percepção das diferenças não é tão simples, porque quando vejo meu irmão gêmeo, não parece com a relação que tenho com o espelho. Quando olho para

meu irmão eu não me vejo, vejo outro, nisso me reconheço. Mas esta relação, quando vista por terceiros, são anuladas as diferenças. Nisto, as diferenças para nós se tornam um exercício constante de autoafirmação e de paciência diante das confusões.

Introduzo esse texto com essas memórias e suas provocações porque independentemente do que eu faça, minhas decisões estão baseadas em uma relação com outros estabelecida pela diferença. Isto, de certa forma, me aflige, porque há sempre uma fuga para o desconhecido. Todas as vezes que encontro semelhanças eu mudo minha direção. Isto não é um problema. Reconhecer isto desde o início torna esta pesquisa consciente de que todas as vezes que uma contribuição é aproximada à discussão, ela não se torna resposta para hipóteses, mas provocadoras de outros problemas. Sabendo disto, tenho aprendido que os processos artísticos podem permitir aberturas nas discussões, nos sentidos e nas pessoas.

Fazendo uso da lógica de um empacotador de mudanças, esta dissertação busca organizar um fluxo de processos poéticos e referências como se habitassem uma só casa. Esta ação de inserir objetos em caixas pelos seus ambientes, por seus formatos aproximados, pelos materiais e por suas fragilidades permitem a esta pesquisa o reconhecimento sobre tal morador. Inicialmente esse empacotamento se dá em minha casa, minhas referências, meus processos. Entretanto, pela hipótese de tornar este exercício relacional, empacotaremos também processos poéticos, referências, afetos e memórias de outras casas e outros moradores. Pela observação das particularidades e a criação de um vínculo entre diferentes casas e seus residentes podemos propor habitar um mundo comum. Esse tipo de aproximação (soma, extravio ou trocas) podem evidenciar as pequenas variáveis dos indivíduos e causar interferências.

De modo objetivo, esta pesquisa questiona o que pode ser provocado quando o participante que estabelecia relação com os trabalhos artísticos desloca-se para uma efetiva relação de criação artística participativa. Esta aproximação de cargas de processos e referências de outros indivíduos na criação artística torna-se provocante quando evidencia a potência de interferência que o participante pode provocar na metodologia de criação, no propositor e no resultado visual,

causando também a indeterminação de controle dos envolvidos no processo artístico. Como consequência, desenvolve-se um modelo de processo criativo que possui suas estruturas replicáveis em outros contextos.

Não se inaugura novidades pois trabalhos artísticos criados por comunidades, com ação efetiva dos participantes na criação de algo novo, já existem. Nosso recorte tem se atentado para os modos como as especificidades dos indivíduos, característica ausente nos coletivos e comunidades, causam uma criação artística relacional baseada na abertura ao olhar do outro sobre si, evidenciando concessões de escolhas e desejos, ao mesmo tempo que torna a experiência pessoal, como feridas que só podem ser sentidas por um.

Antes de concluir qualquer lógica ou metodologia de criação artística relacional, as formas e os caminhos que escolhemos para esta investigação estão intimamente ligadas às descobertas poéticas. Desse modo, conscientemente evitamos comprovações filosóficas do quão importante é o que estamos discutindo. Nossa primeira preocupação é que você, ao ler esta dissertação, questione as escolhas tomadas, pense em outros caminhos de abordagem, imagine quais diferentes resultados teríamos para este escrito caso, ao ser criado, fosse interferido pelo seu diferente olhar sobre a esta pesquisa.

Retorno outra vez à imagem do empacotador de mudanças para falar como a dissertação se organiza. Consideremos que cada uma das seções seja como caixas, seus conteúdos e espaço. Dentro desta caixa também existem outras caixas, auxiliando na organização e facilitando a recuperação das informações inseridas. Dessa forma, a leitura da dissertação será como abertura de caixas e a manipulação de seu interior.

Ao abrir a primeira caixa, no primeiro capítulo, propomos uma discussão do outro que reconhecesse que as feridas causadas são determinantes para percepção de quem somos. Assim, consideramos que nossas formas são causadas pelos embates durante toda a vida. Ao propor um olhar sobre as formas dos outros como se fossem territórios (), poderemos perceber as variações que o existir está suscetível. Pelas discontinuidades, esquecimentos e intermitências desveladas pelo ser quebradiço, inconstante e instável, o outro pode não possuir existência

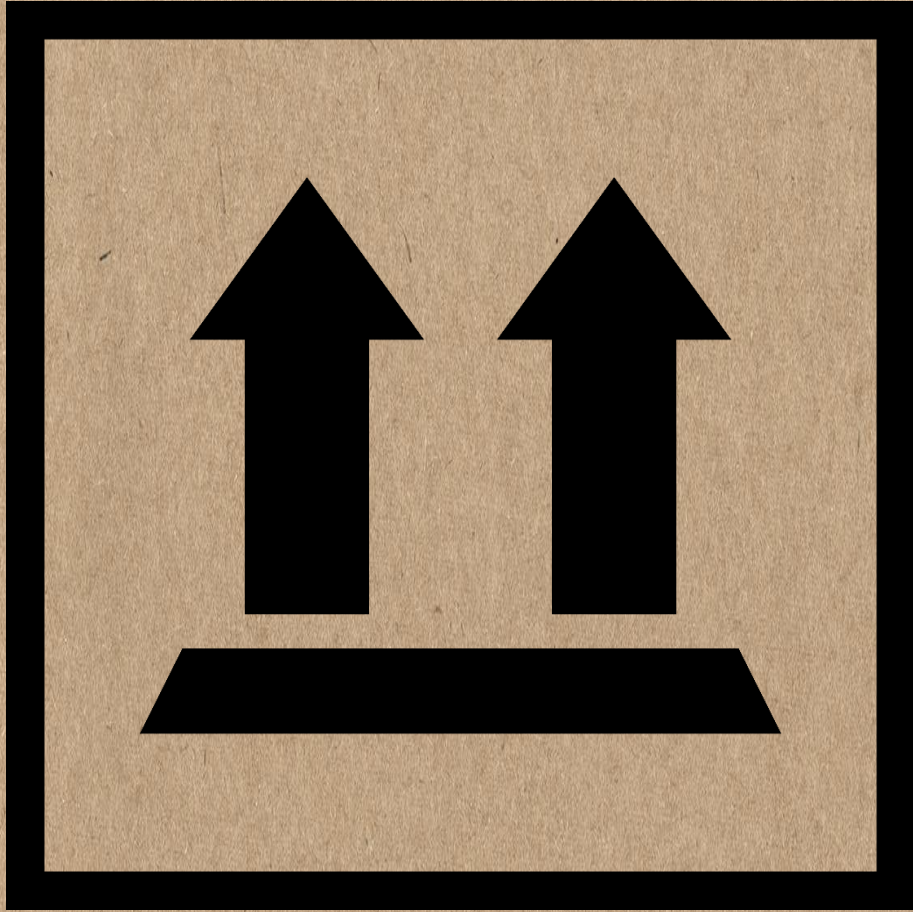
constante, necessitando de manutenção e esforço para permanência. Tal existência é possível pelo outro quando consideramos a ideia de alteridade e seus discursos, como também, no laço social, reconhecemos as nossas posições de agente e de outro nas relações predeterminadas pelos atos governamentais, educativo, histórico e analítico.

A forma do outro também possui características de singularidade na qual as transições irreversíveis podem ser observadas nos acontecimentos, as indeterminações de grandezas causam indeterminações de resultados e suas especificidades permitem, pelo sensível, múltiplos pensamentos. Pela diferença, o outro pode ser imperceptível pela exclusão, desfiguração e escravização, quando retirada dele sua parcela de humanidade.

Reconhecendo estas qualidades dos outros, o capítulo seguinte abordará o desejo de habitar um mundo comum. Tomando como referência as definições de arte participativa, interatividade e estética relacional como formas de pensar o ser relacional, aproximamos à estas definições a arte como experiência para defender que ter experiência ao ser relacional é a melhor maneira de habitar esse mundo comum. Como pesquisa, propomos a invenções de relações na qual aproximamos duas perspectivas críticas de processo artístico: o ato criador e pensar com arte. Na primeira, os processos artísticos são dependentes de um público para existirem e na segunda, como os processos de pensamento e de arte se mesclam na criação. Como invenção de relações, percebi, por experiências artísticas anteriores, a recorrência de pedidos como intenção e os modos como um modelo líquido seria a maneira na qual interferir fosse possível.

Este modelo líquido proposto a partir da represa possui cinco movimentos. No primeiro, uma provocação primária é feita pelo artista, encerrando na recepção do outro. Na segunda, a contenção como processamento é realizado pelo outro. Ao verter esse processamento como provocação complexa, o terceiro movimento encerra-se no recebimento complexo pelo artista. O quarto movimento é a contenção do artista. O quinto movimento é o verter do artista com perfil representativo, encerrando o movimento pelo recebimento do outro.

O terceiro capítulo, “inter[ferir]” descreve os processos da realização do trabalho artístico. Possuindo com referência as especificidades dos indivíduos, propõe-se experiências de trocas entre o artista e o outro segundo o modelo líquido desenvolvido. Em fenômenos de espaço organiza-se cronogramas, formulários e roteiros de postagens. Em um segundo momento, as distorções de sinais, é descrito o desenvolvimento dos objetos pelas experiências compartilhadas pelos participantes e sua relação com o artista. Destes processos, das discussões sobre o outro e habitar um mundo comum, vejamos o que pode haver dentro destas caixas.



S O B R E



U M A



D I S C U S S A O



D O



O U T R O

1. SOBRE UMA DISCUSSÃO DO OUTRO

“Você não acha estranho que existam os outros?”

Antônio Prata, *Os outros*, 2010

O encontro que tive com essa pergunta em uma leitura casual da crônica “Os outros”, do autor Antônio Prata (2010), foi muito necessário para a condução de uma série de pensamentos que permaneciam superficiais e não se inseria em discussões pertinentes. Eram problemas que não faziam sentido, como se fossem crises para problemas já resolvidos.

Ao iniciar seu conto com a pergunta direcionada ao leitor “Você não acha estranho que existam os outros?”, o autor logo responde que ele também não achava estranho. Passou a achar estranho quando teve uma “Súbita Consciência da Alteridade” ao notar que o outro “via o mundo com seus próprios olhos, sentia um gosto em sua boca, um peso sobre seus ombros, tinha antepassados, medo da morte” (PRATA, 2010, p. 17).

Tal estranheza nunca fora nada que incomodara meus pensamentos. Então quando ele comenta que “também” acha estranho, para mim, a alteridade sempre foi algo natural. Provavelmente eu tenha tal “consciência” há mais tempo do que eu imaginasse.

Posso afirmar que já pensei nisso quando, em uma conversa com meu irmão gêmeo, paramos para pensar: quando foi que nós decidimos que eu seria o Felipi e você o Flavio? Ao nascermos, éramos fisicamente diferentes, mas com poucos meses alinharam-se nossos pesos e ficamos iguais. Existem histórias de nossos pais nos confundindo em trocas de fraldas e amamentações, o que pode ter causado uma troca despercebida e permanente de quem era quem. Não lembro de alguma vez perguntarmos para nossos pais quem éramos nós, ou se por algum instante pensado que meu nome fosse o do meu irmão. Fato é que em algum dia de nossa existência, decidimos quem era quem e reconhecemos nossas diferenças.

Tenho outros dois irmãos, um mais velho e outro mais novo. A relação estabelecida com eles nunca provocou problemas dessa natureza. Por perceber

que somos fisicamente diferentes, não havia problematizações em nos distinguir. Me provoço a pensar que quanto mais as nossas diferenças são evidentes, menor é a distinção sobre as diferenças que possuímos. Ou seja, o fato de possuímos cores de pele diferentes, por exemplo, nos faz, na distinção, não perceber exatamente a minha cor e a do outro como características que nos tornam singulares. Qual o limiar dessa percepção de alteridade e singularidade dos indivíduos para que a existência do outro seja uma questão para a percepção das diferenças de si?

Na tentativa de responder esse problema, iniciamos uma investigação voltada para referenciais geográficos sobre territórios e fronteiras. Estes dois termos, nos ajudarão a demonstrar como nos diferenciamos uns dos outros, mas também, como tais diferenças estabelecem nossas formas e nossos limites, nos fazendo enxergar o outro como forasteiro, estrangeiro e, por vezes, desnecessário para a percepção de si.

Em seu artigo “Territórios em Trânsito”, o geógrafo Rogério Haesbaert (2013) aborda territórios na concepção filosófica defendida por Deleuze e Guattari em que “a propõem com dupla face, funcional e expressiva — pois também ‘nos expressamos’ por meio dos territórios que moldamos. Como na arte, o território é uma forma de expressão, de visibilidade, de criação”. Entretanto, o autor sinaliza que “não temos mais espaços fechados e identidades homogêneas, ‘autênticas’. Nossas vidas estão impregnadas de influências provenientes de inúmeros outros espaços e escalas”, completando que até “a própria singularidade dos lugares (e dos territórios) advém sobretudo de uma combinação específica de influências distintas, que podem ser provenientes das mais diversas partes do mundo” (HAESBAERT, 2013, p.72,73).

Estas definições fluidas dos territórios nos auxiliam no pensamento sobre o modo como nos relacionamos e nos identificamos em comunidade. Quando dito que os territórios possuem funções, expressão e suas organizações são moldadas por trocas com outros territórios, o que somos como indivíduos é também modelado por todas as influências que constituem os nossos territórios e como expressamos as nossas combinações para outros territórios. Tal sistema territorial, quando encontra outro e se distingue dele, possibilita as fronteiras.

As fronteiras, assim como os territórios, não são simples. Não se trata de uma linha limitadora, mas “uma zona de contato, de abertura para a alteridade, de encontro com o desafio de reaprender quem somos pelo defrontar com o Outro”. Haesbaert (2013, p. 67) completa que “na fronteira — que é também *front* — os territórios não deveriam se separar, mas se mesclar, sobrepor-se ou, no mínimo, confrontar-se.”

Nesta negociação de reconhecimento de territórios (nossos e dos outros), há um confronto no qual “necessitamos tanto dominar o espaço e usufruir dele quanto, por apropriação simbólica, marcar diferenças, e por meio delas, buscar nosso reconhecimento para além da indiferença” (HAESBAERT, 2013, p. 73).

Esta imagem do confronto de territórios e suas fronteiras ilustram e significam a relação que possuo com meu irmão gêmeo. Nossas escolhas de vidas sempre foram em oposição. É raro escolhermos cursos, *hobbies* ou produtos culturais semelhantes. Apesar da busca por distinguir-nos, há uma série de sobreposições que tornam mistas nossas individualidades. Por exemplo, cada vez que recebíamos presentes iguais ou quando usamos documentos um do outro para resolvermos problemas, nos substituímos, nos tornamos o mesmo indivíduo ou negociamos as vantagens e desvantagens desta condição.

É nítido, para mim, que minha relação territorial com meu irmão gêmeo é muito mais fluida e sobreposta que minha relação com os outros irmãos. Sim, existem trocas, confrontos e mesclas com todos os irmãos, ainda mais que nós 4 dividimos um único quarto e único guarda-roupas por cerca de 8 anos. Nessa fase, não existiam roupas que não fossem de todos nós ao mesmo tempo. Recorro a essas lembranças para responder à pergunta que fiz sobre perceber a existência dos outros. Quando territórios se fecham e enrijecem suas circulações por vias expressas e muros, protegendo “nosso olhar da desolação alheia”, é possível que o outro deixe de ser uma questão. Passa a não mais existir, chegando ao ponto de surpreender-se com a ideia de que existam “sete bilhões de narradores em primeira pessoa, soltos por aí [...] Sete bilhões de mundinhos. Sete bilhões de chulés. Sete bilhões de irritações” (PRATA, 2010, p. 18).

Antes de seguir, preciso fazer uma ressalva. Ao dialogar com esses dois autores, estamos cientes que ambos possuem outras intenções distantes do problema que estamos levantando. Reconhecemos seus lugares poético e bibliográfico ao realizarmos uma deslocação de seus conteúdos. Bourriaud (2009, p. 95) ao tratar sobre a relação da arte com seus equipamentos, compreende uma “lei de deslocação” que só é possível quando a arte exerce seu dever crítico diante da técnica ao deslocar seus conteúdos. Por definição, tal “lei” propõe o movimento de mudança de lugar. Isto nos leva a pensar que há uma direção. Como exemplo, o autor cita Degas e Monet, que “sem abdicar de sua consciência crítica”, produziram “um pensamento do fotográfico que ultrapassa em muito as concepções da época” porque “trabalharam a partir das possibilidades oferecidas pelos novos instrumentos, mas sem representá-los como técnicas.”

Dessa forma, a deslocação dos conhecimentos de territórios e fronteiras permite-nos sensibilizar o olhar sobre os indivíduos e suas relações. Tal deslocação não nega, mas move de lugar um conteúdo instrumentalizado pela geografia humana para responder questões sobre a forma e a relação com o “outro”. Da mesma maneira, a aproximação da crônica provoca-nos perguntas que até então não eram possíveis, enquanto acrescenta olhar sobre o mundo, segundo a percepção pessoal do seu autor.

Meu questionamento inicial apontava para o sentido de que quanto mais evidentes as nossas diferenças, menor seria nosso reconhecimento sobre os detalhes das características individuais que possuímos. Nisto, a percepção da existência do outro tem importância para a percepção de si. Nessa ideia, quanto mais nos distinguirmos, mais independente nos tornamos do outro, como se nossas diferenças tornassem o outro sem importância, chegando ao ponto de ignorarmos a sua existência. Se a ideia de que a percepção da existência do outro tem importância para a qualidade da percepção de si, a inexistência do outro é um problema.

Entretanto, este questionamento da percepção sobre o outro a partir de uma comparação inversamente proporcional, cria uma lógica omissa que ignora outros movimentos, combinações, mesclas e sobreposições de percepções sobre os outros que os conceitos de territórios e fronteiras nos acrescentaram.

Diante desta situação, faz-se necessário remodelar este questionamento, pois discutir sobre a relação com o outro a partir das diferenças é basear-se na exclusão e não na plenitude. Diferença não é uma qualidade que torna especial, é resultado violento “das diferentes formas de colonização”, mostrando “o quanto essas instituições foram verdadeiras fábricas de diferenças” (MBEMBE, 2013, p.45). O que quero dizer é que a percepção sobre si não pode estar na comparação do que falta, mas pelo reconhecimento de que o outro possui, o que nós possuímos quando juntos, o que falta em mim e é completado pelo outro, assim como, qual parte de mim completa o outro.

Em primeiro lugar, estamos cientes que a ideia e existência do outro vincula-se com a ideia e existência de si. Ao tratar da forma e do olhar do outro, Bourriaud concorda com Gombrowicz que a forma do indivíduo “nasce nessa zona de contato em que o indivíduo se debate como o Outro para lhe impor aquilo que julga ser o seu ‘ser’”. Assim, “o indivíduo quando acredita que se está olhando objetivamente, no final das contas está contemplando apenas o resultado de intermináveis transações com a subjetividade dos outros.” Ou seja, “nossa forma é apenas uma propriedade relacional que nos liga aos que nos reificam pelo olhar” (BOURRUAUD, 2009, p. 30).

Quando relembro sobre a minha natureza de ter nascido gêmeo, a reconheço agora como uma imagem clara de debater-se com o outro, uma tentativa de impor aquilo que julgava ser meu ser, quando de fato a minha forma de indivíduo é uma propriedade relacional do olhar do outro sobre mim, capaz de enxergar algo abstrato como concreto.

Então, reconhecendo que uma forma do outro não se direciona pela diferença, mas por uma existência baseada no olhar do outro, nos perguntamos quais as qualidades (aquilo que determina a essência ou a natureza de um ser, ou coisa) nos permitem olhar e perceber a forma específica do outro? Tal forma é sempre transparente e bem definida ou possui opacidades que exige esforço para delimitar-se?

Para respondermos essa questão propomos diálogos entre autores, áreas de conhecimentos e referências artísticas que identifiquem qualidades quando

olhamos para o outro. Por tratarmos de percepção e olhar, as qualidades que serão destacadas a seguir são resultados de processos experienciados. Nesse sentido, a forma do outro será uma propriedade relacional e, assim como os territórios e suas fronteiras, podem ser moventes, sobrepostos, mesclados e combinados.

Nessas condições de determinações fluidas, a seguir reconheceremos que a existência do outro pode perder sua continuidade, estar vulnerável e frágil; a sua diferença ser fruto de violência; a sua singularidade evidenciar suas especificidades; e a sua alteridade estar baseada em um vínculo social determinante.

1.1. EXISTÊNCIA

Ao deparar-se com a problemática que é definir o que é existência, a filosofia contemporânea, sem restringir a um autor ou modo de filosofar específicos, nos coloca em uma encruzilhada na qual é preciso escolher dois caminhos radicalmente deferentes. Segundo Fanton (2009) por um lado, “a palavra ‘existência’ é correlata da palavra ‘vida’”, “expressando, basicamente, a atividade ou o processo de alguns entes tem de se manterem presentes no espaço por determinado período de tempo”. Neste sentido, os estudos preocupam-se na descrição do modo de existir, exemplificado pela “autopreservação da vida, a relação entre corpo e alma, [...] a compreensão de si mesmo e de outros objetos, a capacidade de ser um membro cooperativo de uma sociedade, entre outros”.

Por essa direção, a amplitude das teorias “dependerá, em grande parte da amplitude do conceito de existência [...] da consideração de quais entidades podemos dizer, de maneira filosoficamente correta, que existem e como existem” (FANTON, 2009, p. 9).

Por outro lado, o segundo caminho leva-nos “em direção ao problema do modo como falamos que algo existe, tornando-se, assim, um problema de linguagem”. Nesse sentido, “a investigação filosófica atém-se, em um primeiro momento, à constatação de que, no nível da linguagem natural, a compreensão que temos da palavra ‘existência’ não é, de modo algum, clara”. O autor exemplifica essa problemática ao comparar sentenças como “Unicórnios existem” com “sentenças

assertóricas” do tipo “eu corri doze quilômetros hoje”. Nessa direção, o ato de falar que existe ou não existe necessita de “um esclarecimento teórico específico das assim chamadas ‘sentenças existenciais’, realizado, em grande parte, através da análise da linguagem e do instrumental lógico” (FANTON, 2009, p. 9).

Por não realizarmos uma investigação filosófica apoiada em instrumentos lógicos, vamos considerar ambas as direções de modo que nos permita experimentar as duas possibilidades. Se, como investigação, estamos olhando para existência como uma qualidade da natureza do outro, consideremos as descrições dos termos e as formas como falamos sobre.

Bertrand Russell (1918) argumenta, após realizar análises minuciosas de sentenças existenciais, que “o conceito de existência não pode ser visto como uma propriedade de indivíduos, mas de funções proposicionais, cuja relevância é dizer que tais funções são verdadeiras pelo menos uma vez” (FANTON, 2009, p. 9). Então, a sentença existencial que fazemos de “o outro existe” possui problema de linguagem, pois, na falta de clareza que possuímos sobre a palavra existência, causadora, segundo Russel, de “uma quase inacreditável quantidade de falsa filosofia [...] por não se perceber o que ‘existência’ significa” (RUSSELL, 2009, p. 198), não esclarece, necessitando de investigações minuciosas sobre esta declaração.

Nossa experiência na direção do problema de linguagem na definição de que algo existe nos causam dois efeitos, o primeiro é a necessidade de debruçar em investigações minuciosas sobre a sentença através de análise da linguagem, escapando drasticamente do processo proposto a esta investigação. O segundo efeito provocado é a fragilidade dos modos como falamos que algo existe. Para esta pesquisa, há um pressuposto de que o outro exista. Nossa investigação busca pensar como se dá essa existência, quais são suas especificidades.

Na outra direção, Martin Heidegger (1998) “delimita o conceito de existência a apenas uma entidade, o ser humano, já que o utiliza como um elemento de diferenciação ontológica desta em relação às demais entidades”. “Com isso, o tema da existência tem como foco a descrição do modo de ser do ser humano” (RUSSELL, 2009, p. 198). Confesso que essa direção é mais acessível por

articular-se no modo de “ser” concebido como tendo uma natureza comum que é inerente a todos.

Recuperando o sentido de ‘existência’ ser correlata da palavra ‘vida’ o Dicionário Michaelis, nos acrescenta que existência pode ser considerado “o estado do que ou de quem subsiste”, “pessoa ou coisa que permanece viva”. Tais definições, apesar de estarem relacionadas com a vida, trazem as palavras “subsiste” (conservar sua força ou ação) e permanece (continuar sendo, prosseguir existindo, conservar-se). Este “sentimento” sobre algo que persiste, acrescenta à definição de existência um vínculo complexo com o tempo.

Quando o sentido de existência é correlato à vida, o termo vida é uma referência temporal passível de mudança. Concordando que a existência possui relação com a vida, quando a vida deixa de existir pela morte, a existência também deixa de existir? A morte como característica da vida, trata do seu encerramento ou transformação para outra existência, mas a vida como um tempo de duração também não é simples, entre estar vivo e morto, a existência está sensível à descontinuidade (deixar de existir), ao esquecimento (existência vulnerável) e às intermitências (sobrevivência). Com finalidade de observar as oscilações da correlação entre existência e vida, aproximamos percepções que acrescentem à noção de existência do outro, características fluidas com variações de intensidade.

1.1.1. Descontinuidade

*Wish I could. I could've said goodbye.
I would've said what I wanted to. Maybe even cried for you
If I knew. It would be the last time*

*“Gostaria de poder, poder ter dito adeus.
Eu teria dito o que eu queria. Talvez até choraria por você.
Se eu soubesse que seria a última vez”
Lady Gaga, 'Il Never Love Again', 2018*

Recordo-me que a trilha sonora do filme “Nasce uma Estrela” de 2018 prometia ser um sucesso. Na época, não pude assistir ao filme, mas, assim que foram liberadas, ouvi as músicas que compunham a trilha sonora. Lembro-me que

quando ouvi o trecho inicial da música “*I’ll Never Love Again*”, pensei comigo mesmo: alguém morreu! Por quem estava cantando, também pude prever quem seria a personagem que tinha sua despedida apresentada em forma de canção. A percepção sobre a morte é uma das coisas que sabemos que um dia iremos experimentar ou já experienciamos. Ditos populares afirmam que esta é a única certeza que se pode ter. Seria a morte igual a deixar de existir?

Para pensarmos na descontinuidade da existência, devemos olhar para ela associada ao seu oposto: a inexistência. Este olhar provoca duas variáveis. Na primeira a existência e a inexistência estão dependentes da capacidade de comprovação por provas. A segunda variável é a noção de que algo que exista pode deixar de existir e vice-versa, causando descontinuidade a ambas.

A primeira variável está muito ligada ao que já falamos na direção que considera a existência um problema de linguagem. Quando falamos, por exemplo, que “não existe vida fora da terra” é uma declaração que depende do tempo (a qualquer momento pode ser revogado, ou não); é uma inexistência baseada na limitação das nossas possibilidades e instrumentos (como registros fotográficos questionáveis de óvnis com pouca nitidez); e, por fim, independentemente de afirmações científicas, culturalmente há uma permissão para que indivíduos e comunidades discordem entre si em relação à existência e à não existência, ignorando provas opostas.

A relação entre existência e inexistência nesse sentido é movente. Poderíamos discutir com os argumentos mais convincentes, mas a decisão por concordar ou não parece livre e fortalecida quando somadas a de outros. Então, não se acredita em “Papai Noel” sozinho, há um movimento cultural, comercial e familiar que reforça a existência de algo que posteriormente é descoberto como inexistente. Quero dizer, nunca existiu Papai Noel em seus moldes atuais, mas por um tempo, para convencer indivíduos específicos, parece não haver pudor em trazer à existência algo que não existe. Não houve liberdade ao indivíduo convencido que “Papai Noel existe”. Os fatos manipulados os convence. Não há questionamento porque não há liberdade de escolha.

Esse exemplo é superficial, mas quando afirmam existências absurdas como “a terra é plana” em dias como os nossos, na qual possuímos equipamentos e ciência que confirmam tal inexistência, percebemos o quão fluido e manipulável possa ser essa relação entre existência e inexistência. Isso repercute na saúde pública quando se acredita que vacinas são métodos de manipulações do governo ou que uma pandemia mundial é rebaixada para “gripezinha”. De modo extremo e criminoso essas relações manipuladas ficam evidentes nas “*Fake News*” que chegam a interferir em sistemas de governos.

Reconheço as discussões filosóficas sobre existência nas quais toco apenas a superfície e reforço o quanto eu mesmo possuo falta de clareza sobre a palavra existência, ao ser alertado por Russell (2009). Por isso, não quero propor nenhuma certeza, inclusive sobre a fluidez e manipulação da relação entre a existência e inexistência, porque estão envolvidas também com sentidos de verdade e mentira. Esse diálogo busca apenas contribuir a esta discussão na medida em que não enrijece a polarização entre existência e inexistência, mas percebe as sobreposições, hora gerando combate entre si, hora ignorando-se mutuamente.

A segunda possibilidade de relação está ligada ao tempo, no qual em um momento existe e em outro, passa a não existir mais. No exemplo do Papai Noel, podemos perceber que inicialmente ele existe e, ao ser descoberta a farsa, ele passa a não existir mais. Entretanto, ele nunca existiu de fato. Nisto, é importante deixarmos evidente que para nós, nesta possibilidade, uma falsa existência não pode ser considerada uma existência evidente.

Quando consideramos que o outro existe, essa é uma afirmação evidente. É perceptível pelos sentidos, pela matéria, pelo espaço que ocupa no mundo, mas tal existência é temporária, porque somos perecíveis. Dessa forma, quando aproximamos a ideia da morte com a inexistência, possuímos a ausência.

Nossa relação com a morte e luto aponta para particularidades dos modos como cada sujeito reage, pelas suas construções históricas e suas crenças, a essa ausência. Tal ausência é percebida e lembrada por registros, fotos, memórias e histórias vividas, que são traços da existência que não existe mais. A ideia de

descontinuidade na morte não nega a existência, apenas comprova uma mudança. Desse modo quando alguém morre, deixa de existir em parte. Há uma parte de existência em quem pode o compartilhar. Por isso as despedidas são importantes, é um fenômeno de troca de percepção.

Não posso deixar de mencionar uma situação que estamos vivendo este ano de 2020 com a pandemia do Corona Vírus. As pessoas contaminadas com a saúde agravada, ao serem internadas, possuem esperança do reestabelecimento da saúde. Em suas lutas, elas não se despedem dos seus porque todos esperam pela recuperação da saúde. Pelo agravamento dos problemas respiratórios, o entubamento silencia ambos envolvidos, a espera distante nos faz almejar o dia do reencontro. Quando não acontece, quando a morte chega, ambos não puderam despedir-se. A oportunidade póstuma que o enterro permitiria, também não é possível. Falo por experiência própria, sem despedida a ideia de encerramento torna-se completamente sem forma.

Esta ação da despedida é um marco da transição entre a existência e a inexistência. Um relacionamento amoroso que acaba ou um parente que fará uma longa viagem, marcam uma transição. O relacionamento morreu, a convivência diária com o parente morreu, mas isto não impede a criação de outras relações, outras existências.

Houve um casal que marcou o fim de seu relacionamento com uma obra performática chamada “The lovers” (1988). A artista Marina Abramović e seu então companheiro Ulay eram famosos por 14 “trabalhos de relacionamento” concebidos ao longo de uma década. Após doze anos de relacionamento, despediram-se. A performance consistia em uma jornada de 90 dias com mais de 2,500 quilômetros percorridos por cada um. Ambos caminharam dos extremos da grande muralha até se encontrarem. A essa altura selaram a separação com um último abraço e partiram em sentidos opostos. Esta performance foi registrada no documentário “*The Lovers (The Great Wall: Lovers at the Brink)*” (Figura 1). Abramović comenta que “aquela caminhada se tornou um drama pessoal. [...] Precisávamos desse encerramento” (ESTEVES, 2018).



Figura 1. Frame do documentário *The Lovers - The Great Wall: Lovers at the Brink*, 1988. Fonte: <https://bityli.com/vhrqJ>

Apesar de todo processo e contexto do trabalho, penso sobre a consciência dos artistas em reconhecer que precisavam de uma despedida e como ela ser feita em uma jornada longa e árdua, dependente da participação e compromisso do outro, é significativo. A existência da parceria entre eles em trabalhos perigosos e exaustivos foi encerrado de modo semelhante. Parece-me que a potência da despedida necessita ser proporcional à existência.

É possível afirmar que a morte é semelhante ao deixar de existir, mas a morte é um evento que marca uma transição. Segundo a medicina atual a morte (como encerramento da vida) é mensurável a partir dos batimentos do coração e pulsos elétricos do cérebro, mas a existência é menos palpável. Reconhecer a importância das despedidas é fundamental para que esses dois fenômenos tenham seus lugares. A morte como a descontinuidade e a inexistência como a transição de sentido das partes que ficam. A despedida, quando feita a tempo, de modo proporcional, evita o esquecimento e a vulnerabilidade da existência.

1.1.2. Esquecimento

Faz quase cinco anos que aconteceu o maior desastre ambiental do Brasil. A barragem de rejeitos Fundão se rompe em Mariana — MG. Foi uma comoção nacional, um evento de proporções inesquecíveis. Pouco mais de três anos depois, acontece uma nova tragédia, rompe-se a barragem de rejeitos da Mina Feijão em Brumadinho — MG. Esta recorrência possui gravação em vídeo (Figura 2), era possível ver pessoas correndo na tentativa de salvar-se, reportagens enormes em todos os jornais e um problema toma evidência: como

estarão as demais barragens de rejeitos construídas de modos semelhantes? Estes crimes ambientais causaram irreparáveis danos à saúde dos rios próximos e mostraram uma vulnerabilidade da consciente exposição ao perigo de muitas pessoas (G1 MINAS, 2019).



Figura 2. Rompimento da barragem 1 da Mina Córrego do Feijão, 2019.
Fonte: <https://bityli.com/Hh8pH>

Uma das maiores durezas destas tragédias foi a dificuldade de encontrar sobreviventes em um mar de lama. A corrida contra o tempo, voluntários especializados, riscos de contaminações. Quanto tempo as buscas por sobreviventes se tornariam buscas por corpos? As vulnerabilidades são expostas. Decorrente disto, inúmeras famílias estão alertadas sobre o perigo do rompimento de outras barragens. Como viver no aguardo de ter que fugir de um rompimento sem aviso? Em nossos cotidianos, esquecemos, mas aos vulneráveis, não há esta opção.

Kell Smith (2020) canta sobre estar vulnerável. A sua composição declara “Estou entre mudar de vida e não saber viver. Metade de mim é coragem e a outra quer correr”¹. A vulnerabilidade, na música, é tratada como coragem em um momento hostil e de abandono que é chamado, na mesma canção, de “fundo do poço”. Mesmo havendo vida, há medo do esquecimento. Em momento nenhum a

¹ Vulnerável. Música com composição de Kell Smith e Bruno Alves. Álbum: O velho e bom novo - Lado A. Brasil, 2020.

composição que citamos fala de morte, mas um exercício de continuidade repleto de dúvidas. A fragilidade de não saber lidar com a força da existência da vida e o medo do esquecimento expressa a vulnerabilidade de ter sua própria existência dependente do olhar do outro.

Melendi (2017), em seu livro “Estratégias da arte em uma era de catástrofes”, apresenta a imagem das “lápides de papel” ao abordar as fotografias de pessoas desaparecidas em jornais como permanência da existência. Mais que isso, o como o uso de fotografias de eventos e documentos são deslocadas para esse fim, tornando este espaço indeterminado para a existência entre a vida e o desaparecimento. As lápides de papel são um esforço para o reconhecimento de desaparecidos, para quando, por um lapso de luminosidade tenham sua existência reavivada, mas também funcionam como provas de uma existência quando ausente.

Tais imagens fotográficas (Figura 3) são acompanhadas de textos e palavras de familiares e “constituem-se como uma rede de afetos que contextualiza o luto dos vivos e se abre para o desejo de uma memória continuamente renovada” (MELENDI, 2017, p. 240).



Figura 3. Notas à maneira de obituários do jornal, Buenos Aires, 1985. Fonte: MELENDI, 2017 p.239

Para a autora, “a natureza da imagem fotográfica faz com que se acredite que ela seja capaz de certificar a existência do seu referente.” Como a fotografia, para esse fim, funciona como prova irrefutável da existência, “a aderência da

imagem fotográfica ao referente explica a importância do seu uso estratégico para lembrar tempos ou seres desaparecidos” (MELENDI, 2017, p. 241).

Para além da comum memória, a existência vulnerável dos desaparecidos (vivos, mas muito próximos do esquecimento) exige dos outros (aqueles que não esquecem) uma “memória ativa”, um termo criado pela psicanalista Eva Gilberti que aponta para “uma memória que se colocaria a serviço da justiça para se servir do passado sob o domínio da vida”. Para Melendi, tal memória é constituída de “uma ação coletiva, consciente e constante que se faria efetiva através da reclamação [...], função maior de uma memória que não cessa de se fazer ouvir” (MELENDI, 2017, p. 245, 246).

Pela memória ativa, ainda que reconhecida a morte, estas subtrações podem permanecer ativas por estratégias que “permitiria aos homens refazer a esgarçadas tramas dos dias, suturar as feridas abertas pela violência do Estado e convocar para junto dos vivos os que já foram e os que ainda hão de ser.” A exemplo de reclamações que se tornaram memórias ativas, lembremos dos gritos “Marielle, presente!” que ecoam desde 2018, para que não se esqueça. Outra reclamação, “*I can’t Breathe*”, traduzido no Brasil para “Eu não consigo respirar”, foi repetido incessantemente pelo segurança negro estadunidense George Floyd enquanto era sufocado e morto com o joelho de um policial branco (Figura 4). Ele foi morto em maio de 2020. Não nos esqueçamos.



Figura 4. Assassinato de George Floyd filmado com um celular, 2020. Fonte: <https://bitly.com/KrXPO>

Esse grito de vulnerabilidade de quem encerrava sua existência baseada na vida tornou-se grito de visibilidade para a existência e resistência de uma comunidade que, em vida, compartilham o sentimento de não conseguir respirar. Esse grito por justiça consolida “uma memória que restituiria as redes de sentidos e, ao repor o que falta, o que não está, ou o que está no modo de não estar, resgataria do vazio, aquilo que foi subtraído” (MELENDI, 2017, p. 245, 246).

Por essa percepção, artistas tomam para si, pela memória viva, reclamações para que não se esqueça. Nos anos 70 Cildo Meireles faz sua reclamação pelas “Inserções em Circuitos Ideológicos”. No projeto “Cédula”, ele carimbava seu grito em notas de um cruzeiro (Figura 5). Diante do medo e silêncio forçado pela promulgação do AI-5 nos anos de censura. A pergunta “quem matou Herzog?” (Vladimir Herzog foi um mártir da ditadura militar) ecoou, tendo a expressão artística como linguagem.



Figura 5. Quem matou Herzog? Cildo Meireles, 1975.

Fonte: <https://bityli.com/u6eT3>

Também pela memória viva, a artista Néle Azevedo (2005) aborda, de forma sensível, a fragilidade da vida e sua memória na obra “Monumento Mínimo”. Na instalação itinerante, milhares de figuras humanas de gelo em tamanho reduzido são dispostas próximo a monumentos históricos (Figura 6). Ao reduzir dimensões e usar material perecível, a ideia de monumento torna-se móvel e fugaz ao “homenagear homens comuns em lugar de dirigentes e heróis” (AZEVEDO, 2005).

Fazendo essas escolhas, a artista “inverte os cânones oficiais do registro da memória em monumentos públicos no mundo ocidental” trocando a “estabilidade por movimento” e “peso por leveza” (AZEVEDO, 2005).

Por outra vertente, a artista propõe um monumento que representa a perda, a ausência e a forma como essas pessoas podem ser esquecidas. Ela transforma um dado numérico em formas sensíveis. Essa alteração de dados numéricos que costumam reduzir vidas a um somatório comparável costuma ser dificilmente mensurável.



Figura 6. Monumento mínimo. Silkeborg, Nêle Azevedo, 2017.
Fonte: <https://bityli.com/Ou9qm>

Quando transportado para outras formas de visualização, alcançam outros sentidos e resgatam o que foi subtraído. Em relação aos mortos pela pandemia do Corona-vírus, o artista Edson Pavoni (2020) em colaboração com outros artistas, jornalistas e voluntários, adicionam continuamente na plataforma digital “inumeraveis.com.br” a história de cada uma das vítimas mortas em decorrência da Covid-19 no Brasil, na elaboração de um memorial. Segundo ele, “não há quem goste de ser número, gente merece existir em prosa”.

Enfim, o estado de vulnerabilidade da existência é uma constante, resta saber até que ponto nossas lutas poderão perpetuar-se em outros para que nossa existência seja lembrada. Lembrar-se é permanência de existência, mas não é preciso esperar o desaparecimento para reconhecer as lutas dos que estão vulneráveis. Na reclamação, pela memória ativa, pode-se repor o que falta, entretanto, mover-se para enxergar a luminosidade dos que estão vulneráveis é o melhor caminho para compreender o outro e a si mesmo.

1.1.3. Intermitência

Nesta terceira abordagem sobre as características da oscilação entre existência e inexistência reconheço um ato de coragem. É o mais demorado trecho deste escrito, pois, ao construí-lo com enorme coragem, quando o leio posteriormente, há um constrangimento diante das fragilidades expostas, então eu apago. Se essa escrita fosse sobre papel, tal superfície estaria impossibilitada de reescritas. Perceba neste lapso de coragem um relance fugaz de luminosidade, pois, se eu não desejar mais apagá-lo, deixaria de ser intermitente.

Quando trato de luminosidade fugaz como imagem para intermitência, tomo como referência o livro “Sobrevivência dos Vaga-lumes” do filósofo, historiador da arte e professor Didi-Huberman (2011). A partir de um artigo escrito por Pier Paolo Passolini em 1975, sobre sobrevivências, ele aborda o gesto luminoso dos vaga-lumes e suas intermitências em luzes menores. O autor usa estas imagens para tratar de questões políticas e os modos como produções de imagens e experiências podem reaparecer e redesaparecer.

Em certo ponto do livro, percebemos que ele trata das intermitências dos vaga-lumes como se, aos nossos olhos, eles apenas desaparecessem. Na verdade, Didi-Huberman defende que “seria bem mais justo dizer que eles ‘se vão’, pura e simplesmente.” Neste não estar, “eles desaparecem de sua vista porque o espectador fica no seu lugar que não é mais o melhor lugar para vê-los” (DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 47).

Ao pensar dessa forma, o autor provoca-nos um movimento como espectador, pois “depende apenas de nós não vê-los desaparecerem”. Nisto, “nós mesmos devemos assumir a liberdade do movimento” e assim, fazer “aparecer parcelas de humanidade, o desejo indestrutível” para uma “retirada que não seja fechamento sobre si”. Para isso, “devemos, portanto, [...] nos tornar vaga-lumes e, dessa forma, formar novamente uma comunidade do desejo, uma comunidade de lampejos emitidos, de danças apesar de tudo, de pensamentos a transmitir” (DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 154).

Nesta natureza, as intermitências luminosas dos vaga-lumes somente podem ser percebidas pelos olhares atentos dos espectadores que os seguem. Mas,

por que alguém seguiria tais lampejos? Didi-Huberman trata essa luminosidade como experiências clandestinas que se dirigem “aos povos que poderão ou estarão dispostos, em determinado momento, a ouvi-las” (DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 145). Apesar de desaparecidos aos olhares parados, a formação de comunidade do desejo é resultante de pensamentos em transmissão. De seus interiores, “por mais ‘subjéctiva’, por mais ‘obscura’ que seja, pode aparecer como um lampejo para o outro”. Essa experiência interior permite contato quando encontra a forma justa da sua construção, narrativa e transmissão (DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 135).

Tomando meus próprios processos e existência intermitente, reconheço estratégias para sobrevivência e continuidade. Todas às vezes que percebia que estava desaparecendo, me movimentava para outras direções propondo experiências clandestinas. As tomadas de decisões diante de mudanças estruturais, do fracasso iminente e readaptações evidenciaram a importância de outras linguagens para a permanência e sua comunicação a outros.

Ao expor minhas fragilidades, sei que elas não se opõem à coragem, elas coexistem. Entretanto, o frágil continua existindo apenas quando olhado por outros. Talvez seja por isso que toda caixa que transporta fragilidades anuncia em seu exterior, com letras garrafais, o cuidado exigido e, pela atenção empregada pelo outro, o frágil mantém sua existência. Ao anunciar exteriormente minhas fragilidades, dirigindo-me a quem pode e está disposto, em determinado momento, a me ouvir, significa escolher existir. Tal reconhecimento de si, permite saber que, no fim, as fragilidades existam nos outros também.

Durante esta pesquisa, identifiquei três tipos de fragilidades: material (quebradiço), de constância (inconstante) e equilíbrio (instável). O que se pode ler desta dissertação é uma construção possível por aquelas e aqueles que me viram nestes momentos, que se movimentaram para que eu não deixasse de existir.

Na primeira fragilidade, ser quebradiço é uma fragilidade material e física, aquilo que não suporta impactos, de manipulação cuidadosa, difícil de lidar.

Reconhecendo que não posso deixar de ser quebradiço, em uma situação de risco de acidentes, assim como as coisas que são quebradiças, enrolo-me em jornais e espero para uma movimentação mais segura.

Por ser uma fragilidade física, é uma fragilidade que permanece, mas isso não impede movimentos nem causa perda de função. Há beleza no que é quebradiço. Como fragilidade, ser quebradiço nos deixa intermitente quanto à existência, mas não enfraquece as construções possíveis. Mesmo após sucessiva reprovação na seleção do mestrado, pude realizar pequenas construções, pequenos movimentos que puderam aprofundar as discussões desta investigação. Estar vulnerável é muito arriscado ao quebradiço, entretanto não pode negar sua existência.

A segunda fragilidade, ser inconstante, é definida como o que está sujeito a mudanças, às variações, que não se mantém uniforme, mutável, transitório, volúvel. Esta é uma fragilidade na constância e confiança.

A fragilidade da inconstância é muito recorrente em minhas intermitências investigativas. Ela acontece a cada nova leitura, cada nova orientação e cada revisão. Sinto-me lançado para caminhos diferentes, seccionado em meus próprios pensamentos. Comumente, para uma entrega como esta dissertação, lanço uma âncora, uma pedra angular, para cada vez que esta fragilidade me lançar para longe, possa retornar ao ponto de partida e lembrar se tenho trilhado caminhos úteis. Para essa investigação, enquanto escrevia o projeto de pesquisa, escrevi uma carta para mim mesmo depois de um período doloroso. Retorno sempre a este escrito quando minha inconstância atrapalha minhas entregas.

“O eu de hoje passou por um processo muito importante. Precisei defender uma ideia que eu mesmo não acreditava. Considerei este lugar errado para o meu hoje. Não sei como estará seus pensamentos, mas se tiver perdido, pare. Relembre o que te levou até este ponto, porque eu estou fazendo isso agora.

Felipi, olha para mim. Como você é inseguro! Não que isso seja um defeito. Aparentemente você busca aprovação, mas, na verdade, você deseja criar vínculos que se estenda para além dos seus braços. Por outro lado, percebo que você não busca correspondência, você escapa de qualquer relação simples. Silencioso, entra e sai com o esforço de ser imperceptível. Talvez seja por isso sua sina em estabelecer hipóteses sobre as relações. Por ser silencioso, os objetos que propõe é uma fissura controlada do que contém. Te incomoda não ter a forma exata como o outro interfere nessas construções.

Lembre-se: concentre tudo isso que você carrega; cuidado com os conceitos, com as palavras; delimite-se e tenha base sólida; faça um caminho na qual o trabalho seja ponto de partida para discussão, apesar de sua escrita não ser tão clara. Atenção às novas possibilidades: o trabalho como gatilho, a delimitação de um ambiente de ativação e atentar para a organização de um método mais do que seu teste.

Se me permitir dar uma dica, você vai sobreviver! É corajoso apesar de seus terrores. Mas, que tudo isso fique encoberto.”

A ideia de encobrir, para essa situação, estava em demonstrar e fazer lembrar que lancei um alicerce de escolhas que não estariam expostas na pesquisa, mas, nos dias de maiores inconstâncias, poderia relembrar as recomendações que eu mesmo fizera a mim.

Na terceira fragilidade, ser instável define aquilo que é suscetível de tombar, cair, virar e que não é seguro nem garantido. Essa fragilidade no equilíbrio é causada por dois fatores: a sua forma (assimetrias e pesos das composições) e o quando a gravidade exerce força às suas formas. Assim, ela se manifesta em relação ao outro, o quanto podemos ser interferidos pela ação do outro. Essa é uma fragilidade que está exposta a relações de força entre a forma do ser e a força exercida pelo outro. Não pressupõe controle. Continuo instável.

Tratamos da intermitência quando se está quebradiço, inconstante e instável. Reafirmo não se tratar de defeitos de fabricação ou perda de função. A intermitência não é um defeito, ela acontece quando a existência oscila. Desse modo, faz parte do que determina a existência do outro. Esta qualidade nos permite identificar quando a fragilidade do outro pode apagar sua existência ou movê-lo de modo que não permita que vejamos seu movimento, como um vagalume em seus lapsos de luminosidade.

As fragilidades reconhecidas por tornar o indivíduo quebradiço, inconstante e instável pode alcançar extremos em situações de abuso, violência, abandono ou apagamento. Essa fragilidade extrema não pode ser esquecida em nenhuma circunstância. Ainda que não possam ser vistos com clareza por outros, cabe, a esse outro, o movimento de acompanhar os pequenos lampejos, permitindo a continuidade das existências vulneráveis. Como Caetano Veloso e Gilberto Gil (1968) pedem “atenção para o refrão” em “Divino Maravilhoso”, “é preciso estar atento e forte, não temos tempo de temer a morte”. O que se pede é atenção.

O olhar infantil da menina em “O paraíso são os outros” de Valter Hugo Mãe (2014) faz todo sentido nesse propósito de mantermos a existência uns dos outros. Intrigada pelos casais de bichos, casais de gente e o amor, ela toma conclusões sobre suas escolhas futuras e como essas questões funcionam para ela mesma. Nestas observações, ela diz, “fico atenta a toda gente. Gosto de olhar discretamente. Confesso. Imagino a vida dos outros. Não é por cobiça. É por vontade que dê certo”. Considerando que nas relações “precisa de sorte e, depois, empenho. Precisa de respeito. Respeito é saber deixar que todos tenham vez. Ninguém pode ser esquecido” (MÃE, 2014). Ela também diz que “Por vezes, faço uma lista de nomes das pessoas importantes para mim para lembrar delas. Mesmo que não lhes fale, penso em como estarão se bem ou mal”. Em outro momento ela reconhece sentido quando “Descubro cada vez mais que o paraíso são os outros. Vi num livro para adultos. Li só isso: o paraíso são os outros” (MÃE, 2014).

Tais recomendações de estar atento aos outros, respeitar para que todos tenham vez, não deixar ninguém ser esquecido e lembrar-se delas são as formas de reforçar a existência plena do outro quando oscilante. A essa altura, a existência

do outro não precisará mais de confirmação filosófica por análise cuidadosa das afirmações existenciais e nem será um problema de linguagem. Entretanto, os outros são muitos, possuem diversas formas, são, cada um, universos em primeira pessoa. Concordo com a percepção da menina ao dizer que “As pessoas são tão diferentes. [...] Fico a pensar se me acharão diferente. Adoraria que o achassem. Ser tudo igual é característica do azulejo na parede e, mesmo assim, há quem misture” (MÃE, 2014).

Na conferência “Olhar no olho do outro” para a 27ª Bienal de São Paulo, Maria Rita Kehl (2006, p. 292) trata da relação com desconhecidos. Segundo ela “O outro é, bem o ou mal, um semelhante”. Dessa forma, “O preço de conviver com desconhecido não pode ser o desconhecimento de sua existência.”

A seguir trataremos sobre alteridade como uma qualidade que define o outro. Tal qualidade não reconhece a individualidade do “eu” como totalidade, mas que “ser” já é uma construção de outros. Neste sentido, como condição do convívio, “é necessário olhar nos olhos”, mas “olhar nos olhos dos outros é arriscado, você pode se enxergar nesse olhar” (KEHL, 2006, p. 293).

1.2. ALTERIDADE

*Quando eu olho pra você
Vejo silêncio e lágrima
Incrustados num mundo de solidão
O que se mostra, o que dá pra ver, não é lástima
Do que de fato habita o seu coração.
Dani Black, Só sorriso, 2013*

Maria Rita Kehl (2015, p.22) alerta em sua conferência que, “não querer me identificar com meu semelhante, naquilo que ele mais se parece comigo, que eu o discrimino” porque “o que eu temo, na proximidade com o semelhante, é o mesmo que temo em mim. Por isso procuro não me reconhecer nele, para não reconhecer o mal em mim”. Imaginar possuir a capacidade de escolha de se identificar ou não com um semelhante, poder viver independente, é problemático, pois “não há sujeito sem o outro” já que “Um eu nunca vem sozinho

— ele está sempre acompanhado do outro, seu eu ideal. Eis porque a instância do eu é fundamentalmente paranoica” (QUINET, 2012, p. 6,8).

Nestas condições que a alteridade se estrutura como conceito. Para discuti-la, tomamos como referência a publicação “Os outros em Lacan” que condensa uma série de publicações sobre alteridade que percorre toda a obra de Lacan e seu referencial, Freud. Antônio Quinet (2012) realiza uma abordagem introdutória das modalidades da alteridade descrevendo o desenvolvimento da pesquisa feita por Lacan. Nossa perspectiva não é repetir seus resultados nem os descrever, mas concordar com a defesa feita na qual não há sujeito sem o outro.

Como ponto de partida, o autor afirma que “Freud revolucionou a subjetividade ao mostrar que o eu não é senhor de sua própria casa” ao passo que “Lacan desfez a ilusão da totalidade, a pretensão de síntese e a miragem da unidade do eu, mostrando que o eu é — antes de mais nada — outro”. Ao descentralizar a forma e o conteúdo do eu, inverte-se a premissa que “aquele que eu vejo na minha frente, como outro” não foi feito à minha imagem e semelhança, mas “foi a partir dele que eu fui feito. Eu é que sou feito à imagem e semelhança do outro” (QUINET, 2012, p. 7).

Quando quebrada a ilusão de totalidade “o eu e o outro se confundem. Eu projeto nos outros conteúdos, intenções e até pensamentos meus; eu me vejo nesse outro no qual identifico traços meus [...] o vejo como meu ideal”. Esse olhar faz com que “esse próximo que se assemelha a mim e a quem me ensinaram dever amar” seja “um intruso”. Ou seja, “o outro é igual e rival”. Quando “o sujeito identifica-se com este outro, de modo imaginário, o eu é indissociável do outro” (QUINET, 2012, p. 8), entretanto, há um registro desse imaginário confuso na qual, segundo Freud, o eu é corporal. “A percepção visual do corpo é a base do imaginário e da identificação especular. A unidade do eu é imaginária.” Esse “imaginário é o registro da consciência e do sentido que faz com que o homem se julgue um eu — o que é efetuado através da identificação com o outro”. Conforme esse imaginário, “o outro é o gêmeo do eu”, meu olhar projetado afirma que “o outro é o eu ideal” (QUINET, 2012, p. 8–12).

Citei no início deste trecho uma música. Dani Black canta “quando olho pra você vejo silêncio e lágrima incrustados num mundo de solidão”. Pela forma da declaração, tal afirmação não é literal, trata-se de uma projeção na qual traços pessoais são reconhecidos no outro. O autor não está falando sobre si, ele se identificou com o outro e afirmou o que pôde ver. No trecho que segue, “O que se mostra, o que dá pra ver, não é lástima do que de fato habita o seu coração”, questiona-se que o que se pode ver não está em conformidade com o que se sente. A música inteira segue nessa mesma estrutura de afirmações sobre o outro, sobre suas decisões, sobre íntimo de outro.

Estamos discutindo neste capítulo sobre o outro. Entretanto, até que nível a constituição do outro está separada do que se pode ver, do imaginário que fazemos sobre o outro e o quanto isso interfere também na forma do eu. A música que citei exemplifica essa confusão entre o eu e o outro. Além disto, meu próprio eu se confunde ao considerar-me o assunto da composição. Aquele outro da música é meu eu ideal.

No desenvolvimento de sua pesquisa, Lacan discute a alteridade do eu consciente. A este deu o nome de “grande Outro” que “se escreve com a inicial maiúscula e assim dispensa o adjetivo ‘grande’, pois já se sabe que se trata do Outro, que se distingue do (pequeno) outro”. Pensando-o como discurso do inconsciente, o Outro é um lugar simbólico e de significantes “onde as cadeias significantes do sujeito se articulam determinando o que o sujeito pensa, fala, sente e age”. Entretanto, “Nada do sujeito escapa ao Outro: Sua mente e seu corpo, seus movimentos e seus atos. Seus sonhos e sua vigília” (QUINET, 2012, p. 15).

O sujeito não escapa ao Outro porque para todo ser humano “o Outro é o tesouro dos significantes e, como tal, é prévio ao sujeito, é anterior ao nascimento. Antes de vir ao mundo já lhe dão um nome, um sexo, um time de futebol, uma profissão” sem escolhas, “já nasce em uma determinada classe social com seus valores e preconceitos e num país com sua cultura e sua língua — tudo isto constituirá o Outro para ele” (QUINET, 2012, p. 18–19).

Lacan também determina diferenciações entre discursos, na qual o laço social provoca paradigmas que geram pares de agente-outro. “O ato que determina o

laço é sempre o do agente do discurso, pois o ato é, segundo Lacan, um dizer que funda um fato, no caso, um fato de discurso, o próprio laço social” (QUINET, 2012, p. 32). No cotidiano das relações nos deparamos com conhecidos e desconhecidos que ocupam seus lugares já predeterminados. Cada um por um indivíduo. Segundo Lacan, o laço social é um vínculo “estruturado sempre por um par composto de um agente e de um outro que não estão em uma relação de simetria. O agente é dominante e o outro é dominado”. Pare ele, “A predeterminação do laço social é estabelecida e transmitida de geração em geração aos agentes e seus outros” (QUINET, 2012, p. 31).

Como exemplo podemos citar a educação como uma forma de laço social em que está predeterminado que “existe uma relação entre alguém que ensina — o agente, que é o professor — e alguém que é o outro — o aluno, que é ensinado.” Lacan conta cinco destes paradigmas: “o senhor e o escravo; o professor e o aluno; a histórica e o médico; o analista e o analisante; a mercadoria e o consumidor” (este último é uma derivação do professor e aluno). Evidentemente, esses laços sociais não são fixos, eles determinam quatro distintas formas de atos: “o ato governamental, o ato educativo, o ato histórico e o ato analítico.”. Por ser ato e não discurso, o ato de educar, por exemplo, “é o tratamento do outro objetivado pelo saber: o que pode ocorrer na sala de aula, na administração, na mesa do bar, no consultório do analista” (QUINET, 2012, p. 32, 35).

Pela alteridade compreendemos não apenas a existência do outro, mas a inexistência do eu sem o outro. No outro temos um lugar predeterminado no mundo. Tal qualidade é significativa aos processos que abordaremos futuramente sobre a função do artista em criações relacionais. Quando a noção do eu está acompanhado do outro, observar os discursos e atos nas quais podemos ocupar o lugar de agentes ou de outros nos processos criativos como laços sociais ou se tais processos criativos que proporemos não está enquadrado como discurso. Como exemplo para relacionamentos que não se enquadram num laço social, Quinet (2012, p. 32) dá-nos o exemplo do amor “pois não há um discurso sobre o amor que possa predeterminar um relacionamento afetivo”.

Para tratar sobre uma discussão do outro, consideramos a sua existência e as variações de intensidade de tal existência. Neste segundo momento, tratamos o outro como dependência relacional. A seguir, trataremos do outro como singular, aquilo que torna o outro específico, destacado dos semelhantes quando acontece, em suas indeterminações e experiências sensíveis.

1.3. SINGULARIDADE

Singularidade tem potência pelo seu sentido de definir aquilo que é único, ímpar. A menor unidade de algo distinto e raro. Esta é uma qualidade importante ao discutir indivíduos. Para esta investigação, a singularidade como uma qualidade do outro é um problema porque aquilo que é singular, só é possível pela não semelhança. Como pesquisa, não se podem estabelecer comparativos, sistemas de organização ou afirmações generalizadas.

Para termos uma referência sistêmica para compreensão das singularidades dos outros, a aproximaremos do comportamento do som. Nesta aproximação, assim como o som possui suas determinações físicas de ondas mecânicas que podem ser audíveis ou não, permitindo-nos reconhecer diferentes funções para as diferentes amplitudes de ondas, algumas singularidades dos outros são perceptíveis e outras são determinadas por outras formas de reconhecimento.

Como exemplo, do espectro de ondas que podemos ouvir, conseguimos diferenciar os sons de forma complexa, reconhecemos pessoas e suas emoções pelo som da sua voz, identificamos instrumentos musicais com uma nota, instintivamente reconhecemos sons de perigo e de conforto. Além destas diferenciações, há uma camada afetiva, emocional e de memória dos sons que são tratados fora do sistema lógico, pertencem ao sensível. Entretanto, como fenômeno, não podemos definir as singularidades sonoras daquilo que não conseguimos ouvir. Essas partes dos sons que não podemos ouvir, como o silêncio, o infrassom e o ultrassom são verificados por interfaces como equalizadores e analisadores de espectros que certificam sua natureza. A última observação sobre o som é o lugar. Para ouvir, distinguir e sentir é preciso estar no lugar certo, por ser uma onda mecânica, a distância causa distorção e perda de informação.

Pelos seus usos em definições, a singularidade marca um ponto exato como um alfinete no mapa, como o instante antes de desfazer-se. Ao deslocar minimamente qualquer uma das variáveis, deixa de ser singular. Nessa ideia, a singularidade é um evento, um acontecimento possível pelas especificidades de condições. Como exemplo, a Singularidade Tecnológica tem como aspecto a alteração da “ecologia tecnológica” no qual “o surgimento de uma superinteligência tornaria o mundo e a tecnologia infinitamente mais complexos”, ao considerar o “forte ritmo de inovação transformaria continuamente o mundo e o próprio ser humano, tornando inútil (ou extremamente difícil) o esforço de previsão”. Em suma trata-se da hipótese de um avanço tecnológico irreversível em um curtíssimo espaço de tempo (ALVES, 2008, p.58); A singularidade gravitacional, um conceito da cosmologia para a “região do espaço-tempo onde, na teoria da relatividade geral, quantidades físicas associadas ao campo gravitacional assumem valor infinito. Em particular, o próprio campo gravitacional deixa de ser observável” (NOVELLO, 2014); Singularidade aerodinâmica de Prandtl-Glauert, caracterizada pelo fenômeno que acontece quando uma aeronave atinge a velocidade do som formando algumas nuvens por causa da queda da pressão atmosférica. Esta é uma singularidade matemática.

Tais exemplos são modelos de singularidades determinadas por transições irreversíveis, indeterminações de grandezas e momentos específicos para acontecimentos. Para dialogarmos com essas noções da singularidade, o trabalho “Ascensão” de Anish Kapoor (2003) evidencia, de forma material, dicotomias referentes à presença e ausência, à materialidade e imaterialidade das coisas. Nesta obra, o artista encontra uma situação específica para quebrar a gravidade ao criar um objeto que, ao mesmo tempo, seja um não-objeto. A montagem da obra no Centro Cultural Banco do Brasil (CCBB) do Rio de Janeiro foi composta de uma coluna de vapor de água que subia do piso até a cúpula percorrendo os 36 metros de altura a 120 km/h, formando um redemoinho controlado por um poderoso exaustor (Figura 7).



Figura 7. Ascensão – CCBB Rio de Janeiro, Anish Kapoor, 2007.
Fonte: <https://bityli.com/EKsLs>

Como técnica, esta instalação é durável durante período de visitação, mas é singular na exata relação da saída do vapor de água, com o controle do exaustor, a criação da imagem, a visualização do fenômeno é dual entre a existência e não existência, qualquer mudança de variável, desmonta-se.

Outro trabalho artístico que busca esse instante, ao manipular variáveis, são as “Nuvens” do escultor Berndnaut Smilde (2013). Usando uma máquina de fumaça e borrifadores de água o artista controla a atmosfera e cria nuvens em ambientes fechados. Pela agilidade com que se desfazem, o artista registra suas nuvens em fotografias (Figura 8). Esse trabalho artístico aborda a singularidade pela resposta de um desejo. Como é possível colocar nuvens em lugar fechado? São perguntas que questionam a possibilidade de criar existência e quais as condições necessárias para isto. Como hipótese ou como previsão calculada, a singularidade é resposta para fenômenos específicos.

Quando deslocada para qualificar o outro, a singularidade o pensará como um fenômeno específico previsível ou hipotético como uma nuvem em uma sala fechada. Pode-se tratar a singularidade do outro pelo acontecimento, uma

ocorrência perceptível sem possibilidade simulação, apenas observação de transições irreversíveis; Com grandezas indeterminadas, não pode ser determinado nas semelhanças e sim na medição de sua transformação; e, por fim, a sensibilidade como a parte única pela qual os indivíduos podem significar, de formas específicas, um mesmo fenômeno.



Figura 8. Nimbus Visual, Berndnaut Smilde, 2013.
Fonte: <https://bityli.com/KCLNm>

1.3.1. Acontecimento

Assim como “existência”, o acontecimento, como conceito filosófico, é ambíguo quanto aos seus significados. Mautner (2010) esclarece que, na metafísica contemporânea, o conceito de acontecimento preocupa-se “em saber o que é um e o mesmo acontecimento. Ou seja, no problema da individuação de acontecimentos”. Ao citar duas perspectivas, o autor menciona uma que “defende que um acontecimento é sempre o mesmo quando tem as mesmas causas e os mesmos efeitos”, entretanto outros filósofos alegam que “causas e efeitos são eles próprios acontecimentos”. Na segunda perspectiva, “dois acontecimentos são idênticos se ocorrem ao mesmo tempo no mesmo lugar”, mas alguns filósofos argumentam que “para uma só ocorrência no mesmo lugar e tempo podemos ter mais do que um acontecimento” (MAUTNER, 2010).

Sobre a existência do acontecimento, há uma discussão que o divide em “actuais”, como “acontecimentos que estão a ocorrer, ou ocorreram, ou vão ocorrer”, ou “possíveis” que “não existem como ocorrências no sentido das

primeiras, mas poderiam ocorrer”. Neste debate, concordamos com a parcela que defende o acontecimento como “algo que de fato ocorreu, está a ocorrer, ou vai ocorrer. Só os fatos ou os estados de coisas atuais são acontecimentos”. Por fim, “ainda é possível dividir os acontecimentos em contingentes e não contingentes”. O primeiro é “um acontecimento que ocorreu, mas podia não ter ocorrido” e o segundo “é um acontecimento que, não só ocorreu, como não poderia deixar de ter ocorrido” (BRANQUINHO; et.al, 2006, p.23).

Ao aproximarmos essa ideia de acontecimento para a percepção de uma singularidade, podemos tratá-la (a singularidade) como ocorrência flagrante e irreversível. Quando a singularidade aerodinâmica de Prandtl-Glauert é registrada como fenômeno de transição causada pela relação entre a velocidade da aeronave e características atmosféricas, o acontecimento é observável pelos fatos e os estados das coisas atuais. A singularidade, como característica de transição irreversível, quando aproximada do acontecimento, atribui às suas causas e efeitos, a impossibilidade de confirmação de constância.

Recordo um episódio da minha infância que tive ciência sobre o que acontecia quando se colocava fogo em uma esponja de aço de lavar louças. Aquela queima muito específica, quando rotacionada, gerava um círculo de faíscas que, naquela época, alcançava potência imaginativa de fogos de artifícios. Meu problema foi recriar essa experiência na área de serviço da minha casa. No momento da diversão não percebi que os pontinhos luminosos eram matérias incandescentes que, ao tocar as superfícies da máquina de lavar roupas, tanque, parede e teto, provocavam pontinhos queimados. Essa artimanha secreta foi descoberta pela minha mãe ao ver tais vestígios em todas as direções.

Quando propomos pensar nessa memória como um acontecimento, ela pode ser seccionada em várias partes menores que possuem suas próprias causas e efeitos. Ao girar a palha de aço, podemos citar como causa a influência de amigos e, como efeito, as marcas de queimado provocadas; as marcas de queimado possuem como causa a rotação da queima da palha de aço e, como efeito, o castigo proporcional ao perigo dos meus atos. Entretanto se eu considerar minha singularidade explicitada nas tomadas de decisões, pela não

percepção de perigos possíveis e pelo desejo de experiência por exemplo, tal acontecimento ou múltiplos acontecimentos é individual e irreversível.

Ao considerar as pessoas como fator da ocorrência, o acontecimento é uma característica da singularidade na medida em que não pode ser desfeito e é flagrante. Assim como um bolo não pode, depois de pronto, devolver suas parcelas de ovos ou farinha, por já ter se tornado outro, o acontecimento é sempre outro e irreversível. Nesta percepção não há a possibilidade de escolher o melhor lugar ou tempo para o acontecimento pois o local onde se está e o tempo do agora, é e não poderá ser outra coisa, outro estado, outra forma. Assim como os acontecimentos são ocorrências, as pessoas, os outros nas relações de criação, são singulares, na qual, além de flagrante e irreversível, são indeterminados e específicos.

Em pesquisa sobre o outro em suas singularidades, qualquer tentativa de encontrar ou propor semelhanças entre acontecimentos pertence ao campo teórico e hipotético pois, ainda que se igualem as causas e os efeitos, o tempo e o espaço, as pessoas não são idênticas e os indivíduos não são constantes.

1.3.2. Indeterminado

Erwin Schrödinger (1935) criou um experimento mental que utilizava um objeto macroscópico para enfatizar “aspectos contra-intuitivos” das superposições que ocorrem em teoria matemática à escala quântica. De forma simplificada, “imagine um gato preso em um quarto hermeticamente fechado no qual há um frasco de veneno e uma amostra de material radioativo”. Esse material radioativo tem “50% de possibilidade de emitir uma partícula (decair) no decorrer de uma hora”. Também foi proposto que “se a partícula for emitida, um mecanismo é ativado de modo que o frasco de veneno é quebrado [...] e o gato morre.” Nessa ideia, “se nenhuma partícula for emitida, o frasco continua intacto e o gato permanece vivo. Para saber como está o gato, ou seja, qual é o seu estado depois de uma hora, o cientista abre a porta do quarto e observa o gato” (KRAUSE, 2019 p.107).

A interpretação usual deste paradoxo, segundo Décio Krause (2019) é equivocada quando considera que “antes da medição o gato está vivo e morto

ao mesmo tempo, partilhando, a uma só vez, de ambos os estados possíveis”. Para ele, esta situação de superposição é denominada de “emaranhamento”. Para o autor, é errado dizer que o gato está vivo, é errado dizer que está morto. Ao afirmar que está vivo e morto ao mesmo tempo, “exigiria que considerássemos a sua conjunção, e não a sua soma!” Para ele, “O estado do gato é dado pelo vetor $A + B$, portanto nem por A e nem por B , mas pelo terceiro vetor, que não é uma conjunção lógica, mas uma soma vetorial (KRAUSE, 2019 p.109).

Esse paradoxo discutido no campo da filosofia lógica contribui aos pensamentos sobre singularidade dos indivíduos pela indeterminação de grandezas. Indeterminados, é errado dizer sobre as situações dos indivíduos sem medição, sem olhar e concluir objetivamente. Dizer sobre o outro a partir de distinções feitas por sistemas métricos, suas formas físicas, as cores de suas peles e seus gêneros é equivocado, pois os determina pelas semelhanças que não são fixas, assim como não são fixas suas ocupações no espaço e tempo. Ainda que seja social enquanto formação, cultura e relações, cada indivíduo é um universo singular sem clara medição e por isso não deve dizer o que pode ou não ser. O que se pode determinar é a transformação, na qual, tendo acontecida, é a melhor informação que temos a respeito de determinado indivíduo.

A noção de indeterminação não propõe a impossibilidade de respostas, propõe a impossibilidade de fixação e restrição do indivíduo em comparação. Dessa forma as relações possíveis entre estes indivíduos singulares pode ser conforme a relação compositor-interprete na “música indeterminada”. Desenvolvida nos anos de 1950 por John Cage e seus companheiros da *The New York School*, a música indeterminada “explora diferentes métodos de trabalhar com o acaso e a indeterminação, utilizando novas notações e estabelecendo novas relações entre compositores e intérpretes” (ROSSI; BARBOSA, 2015, p. 1). Os compositores “passaram a deixar alguns elementos da sua obra à mercê do acaso ou da opção do intérprete”. A partir das suas experimentações, “surtem novas formas de notação musical, como partituras gráficas ou textuais, [...] com um grau de precisão bem menor” (ROCHA, 2001: p.14).

De modo semelhante, a singularidade dos indivíduos os torna indeterminados. Resta aos propositores de processos criativos, possibilitar a abertura ao acaso e indeterminação nas relações de criação, para que, em transformação, o que possamos dizer dos outros sejam suas transformações como “somadas vetoriais”.

1.3.3. Sensível

No lugar onde moro, há uma quantidade grande de passarinhos, eles entram em casa e comem as coisas, fazer ninhos no telhado colonial e cantam sempre muito cedo. A relação que temos aqui em casa é complicada porque apesar de parecer legal, eles sujam tudo. Outra característica dessa relação são os filhotinhos que as vezes aparecem, caídos dos ninhos, no chão. Alguns são bem novinhos e já não resistem à queda, mas tem outros que continuam tentando voar, esforçando-se, apesar dos machucados.

Enquanto existência, os filhos dos passarinhos são imperceptíveis, esquecíveis. Quando feridos e expostos, essa relação muda. Ao “sentir muito”, nos esforçamos muito para que continuem vivos. Entretanto descobri que essa afirmativa que fiz anteriormente não pode ser tão generalizada. De fato, eu sentia muito a necessidade de dar continuidade à existência desses filhotes, mas minha avó, por exemplo, não tinha nenhum pesar de retirá-los de dentro de casa e lançá-los no gramado do quintal para que o que tivesse de acontecer, acontecesse. Mesmo nenhum dos passarinhos que eu tenha cuidado, alimentado e protegido, até que se recuperasse, tenha sobrevivido, a minha sensibilidade diante da imagem que construí sobre o sensível dos outros seres, ainda me fazem ter o mesmo comportamento. Racionalmente sei que é um esforço desnecessário, mas ontem, aconteceu novamente e estou com um filhotinho sob minha tutela. Ele pode até falecer, mas não será de fome.

Ser sensível é uma singularidade que provoca especificidades. Cada indivíduo demonstra diferentes intensidades de sensível diante de um mesmo fenômeno. O filósofo Emanuele Coccia (2010), ao escrever “A Vida Sensível”, toma como ponto de partida que “vivemos porque podemos ver, ouvir, sentir, saborear o mundo que nos circunda”, entretanto, chegamos a pensar graças ao sensível, porque “sem as imagens que nossos sentidos são capazes de captar, nossos

conceitos, tal qual já se escreveu, não passariam de regras vazias, operações conduzidas sobre o nada”. Segundo o autor, a filosofia esforçou-se muito para “provar e fundar a racionalidade do homem, procurando separá-lo a qualquer custo do resto dos animais” esquecendo que “todo homem vive no meio da experiência sensível e que pode sobreviver apenas graças às sensações” (COCCIA, 2010, p.9).

O autor trata de sensações e sensível. Para ele, “A sensação não é aquilo que transforma um animal em algo humano; ela é [...] a faculdade através da qual os viventes, para além da posse da vida, se tornam animais”. O sensível, menos instintivo, “é aquilo pelo qual vivemos indiferentemente à nossa diferença específica de animais racionais: paradoxalmente, ele define a nossa vida enquanto ela ainda não tem nada de especificamente humano”. Dessa forma, “integralmente tecida pelo sensível” pertence à “uma vida inferior ao pensamento, não necessariamente definida pela autoconsciência”.

Ao realizar um epítome sobre a abordagem de Coccia sobre o sensível, Isabela Gaglianone (2017), recomenda que “deve-se aceitar, portanto, as premissas de que a imagem é o sensível e o homem é um ser sensível que vive na esfera da sensibilidade e, mesmo, por ela.” Ao citar o crítico de arte Jean-Louis Poitevin, o livro poderia ser resumido pelo silogismo: “a imagem é o sensível, o homem é o sensível, portanto o homem é imagem ou vive como uma imagem” (GAGLIANONE apud POITEVIN, 2012). Assim, “viver como imagem, segundo o crítico, é questão técnica e ética, artística e estética” (GAGLIANONE, 2017).

O sensível, como característica humana, nos permite pensar sobre o que nossos sentidos podem conhecer do mundo, entretanto estes pensamentos enquanto processo artístico e estético, ocorrem de modo específico e indeterminado. Ao tratar o sensível como uma singularidade do indivíduo, os pensamentos diante das experiências e relações com o mundo e outras pessoas serão sempre específicas. Assim, atualmente, quando eu cuido de filhotes que não sobrevivem, minha avó, em seu sensível sobre mim, me mostra os filhotes para que eu os cuide, apesar dela, racionalmente, sempre estar certa em sua forma de reagir a essa situação.

1.4. DIFERENÇA

Há alguns dias percebi que tenho uma orelha diferente da outra. Uma delas tem a curva mais fluida e a outra tem uma dobrinha nessa curva. Foi uma descoberta casual, do nada, não estava comparando nem investigando minhas assimetrias. Pensei que talvez seja por isso que pareça que todos os óculos de sol que uso estão tortos. Enfim, a parte mais curiosa dessa descoberta é eu não a ter feito antes. Ainda que tenha passado mais de duas décadas e meia olhando no espelho todos os dias, essa nunca foi uma questão. Lembro-me que na procura por semelhanças e diferenças entre meu irmão gêmeo e eu, as pessoas destacam uma pintinha que tenho na orelha direita que parece um brinco, o que não acontece com meu irmão. A forma da orelha nunca foi uma questão. Na verdade, enquanto escrevo aqui, não sei dizer se as orelhas do meu irmão gêmeo são assimétricas assim como a minha.

Como causa desta descoberta, tenho pensado qual a necessidade de determinar diferenças nesta relação de percepção do outro. Conseqüentemente me questiono se as diferenças são criadas ou se estão dadas desde sempre. Sei que o exemplo das assimetrias das minhas orelhas são superficiais, mas quando aplicadas ao extremo na qual as diferenças nos distinguem a ponto de não reconhecermos semelhanças de naturezas, as diferenças de lugar onde se nasce, gênero, cor de pele e outras características que não escolhemos e nem podemos mudar, pode ser tão violenta ao nível de determinarem o outro como um ser tão distinto de mim que me autoriza a dominá-lo, subjugar-lo e o esvaziar de sua humanidade.

Aproximo a esse diálogo a perspectiva antropológica de Philippe Descola (2016) em uma breve conferência proferida em *Montreuil*, perto de Paris, dirigida tanto aos jovens a partir dos dez anos como àqueles que os acompanham. Nesta conferência intitulada “Outras naturezas, outras culturas” o autor faz um “inventário das diferenças” e explica as razões delas entre as muitas culturas humanas, convidando-nos a refletir sobre as origens e os limites do nosso próprio estar na terra.

Como ponto de partida, Descola aponta que em sua perspectiva “é natural tudo o que se produz sem a ação humana” e “é cultural tudo que é produzido pela ação humana”. Esta distinção entre o cultural e o natural parece clara, mas “a maior parte dos objetos que nos rodeiam, incluindo nós mesmos, encontram-se nesta situação intermediária: são naturais e culturais ao mesmo tempo”. Como exemplo ele cita a fome como uma necessidade natural que não se pode controlar, mas culturalmente podemos escolher os modos de alimentação que escolhemos seguir. Independentemente de sermos seres intermediários, os humanos reconhecem uma diferença importante entre humano e não humano. Tal percepção autoriza o humano ser um sujeito que possui direitos por conta da sua condição de homem, e que “os não humanos são objetos naturais ou artificiais que não tem direitos sobre si mesmos” (DESCOLA, 2017, p. 7–9).

Um dos problemas da antropologia é compreender as diferenças culturais, os modos de vida, hábitos comunitários e o quanto a convivência em uma comunidade diferente de sua nativa pode te tornar diferente quando retornar para sua comunidade de nascimento. Entretanto, a questão de Descola (2017) é a diferença entre os humanos e os não humanos. Ao narrar experiências *in loco* o autor menciona alguns exemplos nas quais os seres que pertencem à natureza e os seres que pertencem à cultura não possuem diferenças, não havia exercício de direitos sobre o outro.

Em um dos exemplos, Descola menciona uma comunidade de índios da alta Amazônia, na fronteira entre o Equador e o Peru que se autodenominam “Achuar”. Na convivência com aquela cultura ele percebe que os Achuar dormiam muito cedo e acordavam pouco antes de amanhecer e “se reuniam ao redor de uma fogueira para decidir o que fariam durante o dia em função daquilo que haviam sonhado à noite”. Algo recorrente eram as formas incomuns de interpretações de tais sonhos e como os animais e plantas apareciam sob a forma humana. O antropólogo, ao questioná-los sobre tais coisas, os Achuar não entendiam tamanha ingenuidade, respondendo que “a maior parte das plantas e dos animais são pessoas como nós”. Eles dizem que “de fato, a grande maioria dos seres da natureza possuem uma alma análoga à dos humanos” porque “sua humanidade é moral, repousa sobre a ideia que fazem de si próprios; não é uma

humanidade física que repousaria sobre a aparência que têm aos olhos do outro” (DESCOLA, 2017, p. 11–13).

A humanidade de alguns animais e plantas “repousam sobre a ideia que fazem de si mesmos.”, não está na aparência que tem aos olhos do outro. Isso quer dizer que o fato de darmos nomes a animais domésticos, considerá-los parte da família e dotá-los de humanidade, ainda sim estamos exercemos domínio sobre eles, ou seja, não possuem direitos sobre si mesmo. Nós, ocidentais, conseguimos exercer domínio sobre todas as coisas. Somos capazes de tornar seres humanos meros seres naturais, não possuindo direitos sobre si mesmos.

O outro exemplo citado pelo mesmo autor foi narrado pelo etnólogo inglês Adrian Tanner que viveu entre os índios Cri, no norte do Quebec, que consideram que “a diferença entre os animais e os homens é mera questão de aparência”. Tal aparência é uma “ilusão dos sentidos baseada no fato de que o corpo dos animais é um tipo de fantasia que vestem quando os humanos estão por perto”. O missionário Kemlin viveu junto aos Reungao, nos planaltos do Vietnã central, que criavam uma aliança que podiam ser estabelecidas entre humanos e não humanos. São “pessoas que acham absolutamente normal travar com animais certas relações que, para nós, são reservadas apenas aos humanos”.

Essas diferentes maneiras de conceber a relação dos humanos com os animais e plantas também ocorrem no ocidente, na Europa e na América do Norte. Os aborígenes australianos e seus sistemas de organização totêmica reconhecem todos os seres por suas classes e características abstratas na qual, “a despeito da diferença de forma, eles possuem as mesmas características que derivariam do totem” que “não é de fato um ancestral, ele é antes um protótipo [...] é antes um molde que serve para fazer cópias idênticas [...] que reproduz qualidades”. Enfim, “cada exemplar da classe totêmica, seja qual for sua forma particular, é uma cópia das qualidades do molde totêmico”. Por esse sistema “tudo é natural e cultural ao mesmo tempo” (DESCOLA, 2017, p. 18–22).

Diante do desenvolvimento técnico e científico, causador de uma observação sobre o mundo em pequenas partes, reinos e espécies, somado à exploração excessiva de recursos naturais, o “homem se fez mestre e senhor da natureza”.

A essa altura, “a natureza havia perdido sua alma e nada mais nos impedia de vê-la unicamente como fonte de riqueza” (DESCOLA, 2017, p.23).

Esta perspectiva antropológica das diferenças entre o que é cultural e o que é natural é uma referência lógica para compreensão das múltiplas formas de existência em comum. Ao considerar que as maneiras de pensar e técnicas são soluções criadas por homens, Descola exemplifica que “o desenvolvimento científico somente foi possível quando a natureza passou a ser algo exterior aos humanos”, entretanto, outras formas de pensar não significam não terem passados por processos evolutivos, pelo contrário, “os outros evoluíram, só que de outra maneira” (DESCOLA, 2017, p. 39–41).

Ao diferenciar duas ou mais coisas, elas saem do mesmo lugar e passam a pertencer lugares diferentes. Quando diferenciei minhas orelhas, o segundo passo foi determinar que uma estava certa (tinha um padrão) e a outra tinha uma pontinha diferente, um defeito. Essa forma de comparação autoriza afirmar que uma unha está mais torta que sua respectiva em outra mão ou uma sobancelha é mais rala que a outra. A diferença aparece ao diminuir uma coisa em relação a outra que deveria ser semelhante. Este é um pequeno exemplo para pensar nossas formas, nossos corpos, nossas decisões, nossas habilidades em comparação com outros que supostamente deveríamos ser semelhantes.

Sim, somos todos diferentes. Inclusive os gêmeos. O problema está quando a diferença surge quando se deseja semelhanças. Uma pessoa só é gorda porque conseguimos diferenciá-la de uma pessoa magra. Por que esta relação deveria ser comparativa? É uma diferença simples, mas se torna problemática quando se espera que os corpos de todas as pessoas sejam semelhantes. Tal problema é agravado quando um corpo se torna o correto um padrão e o outro errado.

Esta diferenciação problemática provoca também um certo “padrão” impossível de alcançar. Como lidar quando a altura não é padrão do seu gênero, a cor da pele, os traços do rosto, a quantidade de pelos do corpo? Viola-se o próprio corpo para alcançar uma semelhança, quando o normal deveria ser a diferença.

Achille Mbembe (2013, p.45) trata, por uma perspectiva geográfica, da diferença em seu texto “Existe um Mundo Apenas”. Ao considerar que “Existe um único

mundo apenas, e todos temos direito a ele” temos em comum um sentimento, um desejo, de “sermos, cada um de nós, seres humanos singulares, habitantes plenos do mundo e herdeiros de sua totalidade”.

Apesar desse desejo, estamos partilhando este mundo com outros. Isso “não significa [...] que, para nós, é natural nos sentirmos semelhantes uns aos outros”, pelo contrário, o passado mostra que, por vezes, “sequer considerávamos uns aos outros humanos”. Mbembe (2013, p.49) nos lembra que para grande parte da nossa humanidade, “a história moderna foi um processo de acostumar-se à morte do Outro — morte lenta, morte por asfixia, morte súbita, perda radical”. Acostumar-se é aceitar que a “parcela do outro não me pertence”. Quando se acostuma com a morte do Outro, “daqueles com quem não acreditamos compartilhar nada”, “múltiplas formas de esgotamentos das fontes da vida em nome da diferença racial e do lucro [...] deixou traços tanto no imaginário quanto na cultura, [...] nas relações sociais e econômicas” (MBEMBE, 2013, p.49).

O desejo da diferença para o filósofo e cientista político Mbembe (2013, p.51) “nasce precisamente onde se vive a experiência da exclusão mais intensa”. Nessa definição, as vítimas, “aqueles que foram submetidos à violência da desfiguração, que tiveram sua parcela de humanidade roubada em determinado momento da história,” reivindicam a diferença como a inversão do “desejo de inclusão, de pertencimento e, às vezes, de proteção.” Por um lado, “a história das escravidões, das diferentes formas de colonização, mostra o quanto essas instituições foram verdadeiras fábricas de diferença” resultando na diferença como “uma operação complexa de abstração, reificação e hierarquização”. Em contraponto, as vítimas têm essas operações internalizadas, provocando reprodução em “seus gestos cotidianos, sua intimidade, seu inconsciente.”

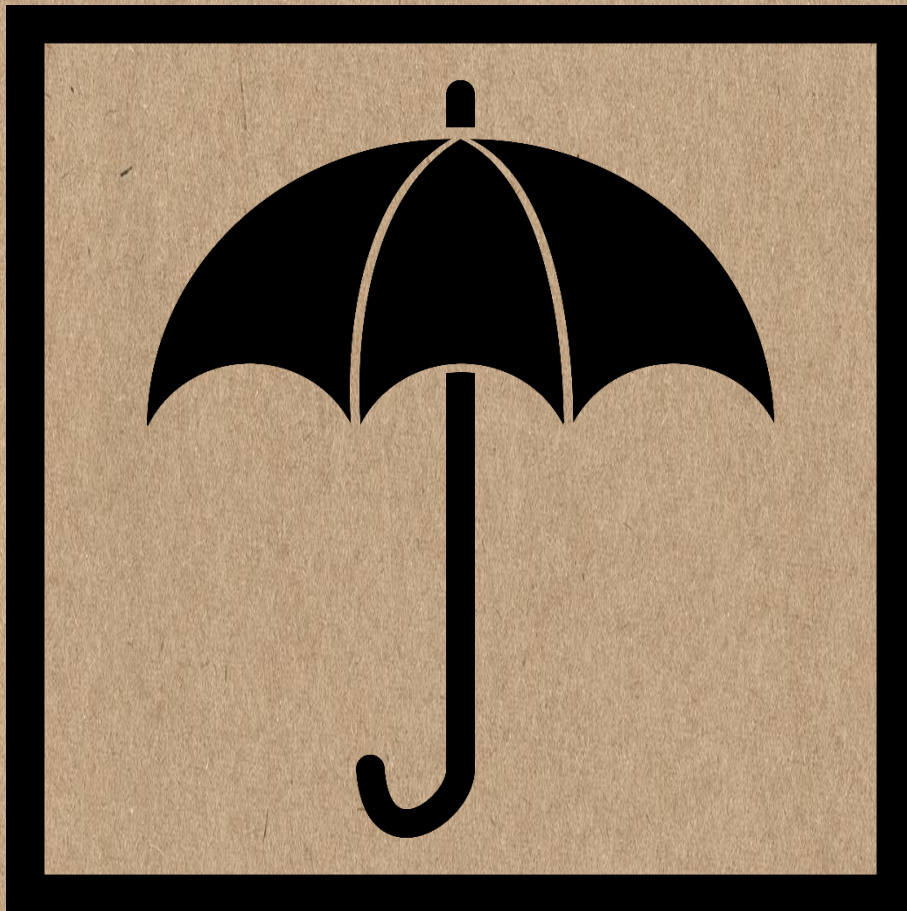
Nisto, a diferença se apresenta muitas vezes como “desejo de ser poupado, isentado, preservado de uma violência cega e inútil, que tem como função desfigurar”, e não como um desejo de potência. Na modernidade, segundo o mesmo autor, “a raça constituiu uma das formas mais brutais de proclamação da diferença. Sabe-se que ela não existe; mas é precisamente desse vazio que extrai sua força perturbadora” (MBEMBE, 2013, p.51).

Vimos demonstrando que ao discutir sobre o outro, uma construção de percepção e nem sempre é estática. A percepção do quão violento é a diferença e o desejo que as vítimas fazem dela deve ser evidenciado. Assim como nossa forma de pensamento tornam outros animais e plantas externos a nós e, sem parcela de humanidade, espelhamos esse comportamento nas relações com outros humanos. A questão que pede atenção é reconhecer que, como humanos, devemos abraçar conscientemente “a porção fragmentada” da nossa própria vida, “que se obrigue a desvios e aproximações às vezes improváveis; que atue nos interstícios; que faça questão de dar uma expressão comum a coisas que habitualmente dissociamos” (MBEMBE, 2013, p.63), pois “não é proibido pensar que nós também podemos imaginar formas novas, quem sabe até melhores, de viver juntos” (DESCOLA, 2017, p.27). Para isso, estejamos prontos para, no lugar de encontro com o Outro, sejamos capazes de “abrir caminhos para a conscientização de si mesmo, não só como indivíduo, mas enquanto estilhaço seminal de uma humanidade mais ampla” e assim, possamos lutar contra “a fatalidade de um tempo que não para jamais” (MBEMBE, 2013, p.63).

No início deste capítulo tínhamos uma pergunta na qual sustento e conecto tantas condições, conceitos e argumentos. Questionei-me quais as qualidades nos permitem olhar e perceber a forma específica do outro? Como complemento, tive interesse em saber se essa forma é sempre transparente ou se possuía opacidades que exigissem esforço para focagem. A primeira percepção que tenho, depois de tanto, foi um enorme esforço para dizer que não há semelhanças no outro. O outro não pode ser determinado como um conjunto limitável ou agrupável. Com isso, as relações também são múltiplas para se determinar que o olhar e percepção sobre a forma do outro possa ser simples, pois nenhum dos fatores são fixos. O eu, o outro, a relação, a existência, a singularidade e a diferença não são fixas. São lugares de visão para um ponto de partida de percepção da forma do outro, uma forma mutável e baseada em uma relação específica.

Pode parecer que este seja um lugar desfavorável para uma pesquisa. De fato é. Poderíamos ter escolhido apenas uma dessas qualidades e, a partir dela, delineássemos uma forma de relação artística. Entretanto esta escolha desviaria

do desejo que move todos os meus processos, o encanto e assombro que é existir sem poder escapar das relações, dos conflitos, das concessões, dos ataques, do medo da morte. Enfim, penso que essa investigação atravessa de forma muito certa um medo que tenho: não saber o quanto sairei ferido de uma nova relação, quando estar aberto e ser permissivo é estar suscetível ao desconhecido.



S O B R E



H A B I T A R



U M



M U N D O



E M



C O M U M

2. SOBRE HABITAR UM MUNDO EM COMUM

Cada um de nós tem o seu próprio jeito de ser.

Mas, tudo que foi feito, só fizemos juntos

Porque você ouviu a minha, e eu, a sua voz.

Nando Reis, Só posso dizer, 2016.

No capítulo passado discutimos sobre o outro e como sua existência, alteridade, singularidade e diferença podem ser impermanentes, variáveis e sobrepostas, ao reconhecer indeterminações de padrões e proposição de uma forma única às pessoas. Para se pensar um processo criativo conjunto, estabelecido no contato entre o artista e o outro possível, há que se reconhecer a invenção de relações entre sujeitos como a essência da prática a artística.

Nando Reis possuía suas intenções ao compor “Só posso dizer”, entretanto este pequeno trecho é esclarecedor como descrição das intenções desta pesquisa. Quando se canta que “cada um tem o seu próprio jeito de ser”, declara-se que não há semelhança entre as pessoas porque cada indivíduo tem o “seu próprio” jeito de ser. Apesar de defendermos que nosso próprio ser, o eu, não existe sem o outro e que a nossa compreensão de nós mesmos é uma percepção relacional do olhar do outro. Cada indivíduo tem suas próprias reações, suas especificidades. Além disso, não é fixa, pois tais especificidades são mutáveis.

Diante de tantos fatores que pertencem ao ser, “tudo que foi feito. Só fizemos juntos porque você ouviu a minha, e eu, a sua voz”. Independentemente das indeterminações do ser, o ser em relação, como quem correaliza, só pode fazer algo quando há diálogo, quando um fala e o outro, em silêncio, ouve. Tentar fazer algo com outros que não ouvem ou que não se expressam é arriscar-se à não realização.

Como esta pesquisa propõe um processo artístico com desejo relacional que interfira na criação artística de modo a se fazer junto, ela não pode considerar as relações com os resultados, os objetos ou interfaces, mas relações entre pessoas. Isto somente será possível se ouvirmos a voz uns dos outros. Ao introduzir esta dissertação, illustrei cada capítulo como caixas que são abertas depois de uma mudança. Na primeira caixa, sobre definir quem seja o outro,

encontramos uma série de pensamentos sobre a forma do outro e como as suas transparências e opacidades tornam a ideia de ser, como indivíduo, movente e sobreposto, assim como os territórios e as fronteiras. Nesta caixa que acaba de ser aberta, sobre habitar um mundo em comum, trataremos a forma dos contatos entre estes indivíduos com objetivo de realizar criações e ter experiências, atento às negociações que as trocas podem articular.

O termo “habitar um mundo em comum” foi criado por Bourriaud (2009). Para ele, quando a essência da prática artística residisse na invenção de relação entre sujeitos, proposta de cada obra particular do artista buscaria habitar um mundo em comum. Por esta definição, cada obra encontraria um espaço de contato em uma relação entre pessoas, anunciando a coexistência quando os envolvidos na relação artística se propõem a ser relacional e ter experiências.

Para discutir como “ser relacional” em processos artísticos, associaremos três formas teorizadas no campo das artes visuais: Estética Relacional, Arte Participativa e Interatividade. O objetivo é provocar conexões e, em provocações aos seus limites, encontrar um lugar de construção de discurso que se interessa e se move em direção ao outro, na qual, o trabalho artístico toma forma.

Neste processo, não delinearemos novos contornos às definições de referência, não as questionaremos. Encontraremos um lugar de aproximações, procedimentos e formas de observações nas quais, de seus resultados, puderam reconhecer correspondência entre trabalhos artísticos. Nosso objetivo é entrar nessa correspondência, não para dar nome, mas, pelas afinidades, em nossos procedimentos, poder observar semelhanças e distinções das experiências.

Considerando “habitar um mundo comum” como experiência, faz-se necessário observar as relações e as indeterminações de grandezas que o espectador/público/outro ocupa. Assim, após dialogarmos como as teorias de “ser relacional” e com os processos de “ter experiência”, abordaremos mecanismos para a invenção de relações com estratégias e ferramentas que estruturarem um modelo/método para as relações artísticas suscitadas deste processo de investigação.

2.1. SER RELACIONAL

Não sei qual motivo estimulou em mim, ao final da minha infância, a necessidade de expressão para que eu escrevesse uma carta para meu pai em seu aniversário e, escondido, durante a madrugada, a colocasse entre seus pertences. Na minha memória foi uma experiência de emergência, uma ação de supetão que logo em seguida foi substituída por um arrependimento. Não sei que ano foi, mas lembro com clareza dessa experiência de criar alguma relação que poderia ser feita em uma conversa. Mas, por não saber, planejei, articulei e realizei, sem nenhum contato, essa expressão. Lembro-me que, na manhã seguinte, o envelope estava aberto em um lugar visível. Percebi que provavelmente minha mãe o teria lido também. Lembro-me de ter ficado constrangido e chateado do meu pai deixar tão acessível aquele objeto que me expunha. Não escrevi nada comprometedor, eram algumas perguntas e coisas que não falávamos com naturalidade. A parte mais interessante desse acontecimento é a forma como este envelope está acessível depois de cerca de 15 anos. Sempre que abro o guarda-roupas dos meus pais, ele está lá, visível, em cima de umas caixas de documentos. Nunca dentro das caixas, sempre visível.

Como um artefato, sempre que o vejo, lembro dessa experiência, da tentativa de ser relacional. Para meus pais talvez seja um objeto de memória da minha infância. Para meus irmãos talvez não seja nada. Essa memória e seu objeto físico são registros desta proposta de relação (Figura 9).

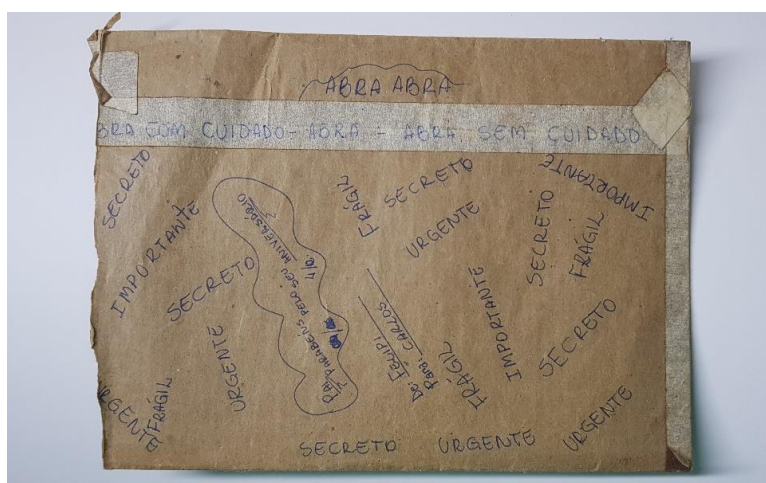


Figura 9. Envelope de carta entregue ao meu pai.
Fonte *Arquivo do Autor*

Pessoalmente percebo semelhanças entre esse acontecimento com processos artísticos relacionais. Poderia ser uma instalação pública, uma performance coletiva ou a forma como essa dissertação constrói-se a partir de experiências que me constroem em imaginar que se tornarão visíveis durante muito tempo.

Apesar de minhas vulnerabilidades e fragilidades estarem totalmente entregues, o desejo de ser relacional e de ter experiências são necessárias. Elas têm mais importância para que habitemos um mundo em comum externo ao rigor dos sistemas que esperam semelhanças de seres que fluem pelas suas próprias contradições. Este desejo de construção, vivências e criações artísticas relacionais estimularam muitas formas e intensidades de participações que expandem a criação artística, movendo os artistas do lugar de criadores de objetos para a criadores de situações. Ao introduzir seu livro *“ARTIFICIAL HELLS Participatory Art and the Politics of Spectatorship”*, Claire Bishop (2012, p. 1) observa uma tendência de um “campo expandido de pós-estúdio”. Para a autora essas múltiplas práticas com “interesse artístico em participação e colaboração que ocorrem desde o início dos anos 90, em uma infinidade de localizações globais” recebem vários nomes, dentre eles “arte socialmente engajada, arte comunitária, comunidades experimentais, arte dialógica, arte litoral, arte intervencionista, arte participativa, arte colaborativa, arte contextual e [...] prática social”.

Nesta perspectiva, para a autora, o artista “é menos concebido como produtor individual de objetos discretos do que como colaborador e produtor de situações”. Desse modo, o trabalho artístico de “um produto finito, portátil e comodificável é reconcebido como um projeto em andamento ou de longo prazo com início e fim pouco claros” e o público-alvo, “anteriormente concebido como 'espectador' ou 'observador', agora é reposicionado como coprodutor ou participante” (BISHOP, 2012, p. 2).

Ao referir-se a esse campo expandido como “arte participativa”, a autora “conota o envolvimento de muitas pessoas (em oposição à relação individual de interatividade)” evitando algumas questões ambíguas como o “engajamento social” na qual, “a medida em que a arte sempre responde ao seu ambiente (mesmo que negativo), que artista não está socialmente envolvido?” (BISHOP,

2012, p. 2). Estas definições de características do participativo proposto por Claire Bishop foram construídas de modo a estabelecer confrontos entre leituras de trabalhos artísticos e críticas sobre as obras e seus contextos. Dessa forma, ela reposiciona o artista, o público e o trabalho artístico em um lugar de maior atividade e consciência.

Para entendermos melhor, por uma abordagem que narra outra história da arte, Claire Bishop, em sua pesquisa, analisa trabalhos artísticos a partir de uma discussão provocada pela perspectiva de Bourriaud na proposição de uma Estética Relacional. Ampliando a perspectiva europeia de Bourriaud, ela percebe que as diversas manifestações artísticas que apresentavam esta preocupação participativa e colaborativa envolviam também preocupações políticas muito evidentes, como também preocupações estéticas.

Em seu Artigo “Antagonismo e Estética Relacional”, Bishop (2004, p. 1) antevê essa tendência ao analisar o “*Palais de Tókyo/Site de création contemporaine*”, um antigo pavilhão japonês para a Feira Mundial de Paris de 1937 que foi transformado em um centro de arte contemporânea que reconceitualiza “o modelo ‘cubo branco’ de exibição de arte contemporânea substituindo-o pelo modelo ‘estúdio’ ou ‘laboratório’ experimental”. Essas novas estruturas enquadram “exposições ideológicas” em que “a montagem buscava reforçar ou sintetizar as ideias contidas nos trabalhos”.

Neste artigo, anterior ao seu livro, ela trata essa arte produzida nos anos 1990 como “trabalhos abertos, interativos, resistentes ao fechamento, frequentemente parecendo estar ‘em andamento’ ao invés de objetos concluídos”. Para ela, “tais trabalhos parecem resultar de uma má interpretação criativa da teoria pós estruturalista”, pois, “em vez das interpretações dos trabalhos de arte estarem abertas à reavaliação contínua, o trabalho de arte é quem está em fluxo perpétuo” (BISHOP, 2004, p. 1). Entretanto, a autora acrescenta que “há muitos problemas com essa ideia; o mais importante deles é a dificuldade em definir com clareza um trabalho cuja identidade é propositadamente instável” (BISHOP, 2004 p.1).

Aproveito essa citação para esclarecer algumas escolhas. Não sei se ficou perceptível, mas venho citando (e ainda citarei) trechos iniciais e introdutórios, por vezes de primeira página. Reconhecemos que a densidade dos escritos exige um desenvolvimento que não pode ser esclarecido em um texto introdutório. Não buscamos discutir o conceito em teoria, mas encontrar um lugar de reconhecimento. Buscamos desenvolver um diálogo a partir das formas com as quais, cada autor, estabelece uma lógica que delimita seu lugar de provocação. O que para Bishop é um problema de pesquisa, definir com clareza a falta de estabilidade e perda de controle, para esta pesquisa é uma oportunidade de reconhecimento. Em sua discussão e crítica, ela reconecta e ressignifica importantes características destes trabalhos artísticos, abordando e questionando, com a complexidade necessária, percepções anteriores como a “Estética Relacional” de Nicolas Bourriaud. Por buscar um lugar de reconhecimento, não analisaremos as formas e características de trabalhos artísticos para legitimarmos as diferenças e darmos nome ao novo. Pelo que se deseja fazer e como fazer, buscamos encontrar aproximações e diferenças entre os processos realizados é o que estamos propondo, para que possamos trazer clareza às partes que forem sendo revelados pelo contato.

Retornando à distinção feita entre arte participativa (envolvimento de muitas pessoas) e interatividade (relação individual), colocamos em diálogo Julio Plaza (2003) com sua abordagem sobre arte e interatividade. Ao pensar a relação autor-obra-recepção ele reconhece inicialmente que “no decorrer deste século, verifica-se um deslocamento das funções instauradoras (a poética do artista) para as funções da sensibilidade receptora (estética)” (PLAZA, 2003, p. 9). Bishop também reconhece esse deslocamento quando argumenta que os espaços de “laboratório” ou “usina artística (*Art factory*)” promovem “projetos baseados em ‘trabalhos em andamento (*work-in-progress*)’ e em ‘residências artísticas’”. Para ela, tais projetos “geram uma excitação criativa e uma aura em torno de se estar na vanguarda da produção contemporânea” com isso, “começam a ficar compatíveis à ‘economia da experiência’, a estratégia de venda que busca substituir bens e serviços por experiências pessoais encenadas e roteirizadas”. Percebo mais clara aproximação entre estes autores com o questionamento de Claire Bishop diante destes deslocamentos sobre a falta de

clareza sobre qual seja “o suposto benefício obtido do observador a partir da tal ‘experiência de criatividade’ — que nada mais é do que atividade institucionalizada de ateliê” (BISHOP, 2004, p.1).

Atento a estes deslocamentos, Plaza (2003, p. 10), ao organizar esse universo da interatividade, indica um percurso. Ao realizar um “levantamento conceitual das interfaces, tendências e dispositivos que se situam na linha de raciocínio da inclusão do espectador na obra de arte”, ele propõe uma trajetória de inclusão na qual, menos inclusiva, há uma “participação passiva (contemplação, percepção, imaginação, evocação etc.)”. Em um segundo nível de inclusão, há uma “participação ativa (exploração, manipulação do objeto artístico, intervenção, modificação da obra pelo espectador)”. Por fim, o maior nível de inclusão, há a “participação perceptiva (arte cinética) e interatividade, como relação recíproca entre o usuário e um sistema inteligente” (PLAZA, 2003, p. 10). Uma ressalva. Plaza trata a inclusão do espectador na obra de arte de participação. Ou seja, a interatividade possui espectadores, não interatores ou participantes. Esse modo de definir o público entra em conflito, neste diálogo, porque ambos utilizam a mesma palavra com sentidos diferentes na busca de diferenciar os trabalhos artísticos e suas críticas.

Julio Plaza, como Claire Bishop, também diferencia a participação de interatividade. Para ele, essas noções estão em aberturas de graus diferentes, na qual: a abertura de primeiro grau “remete à polissemia, à ambiguidade, à multiplicidade de leituras e à riqueza de sentido”. Na abertura de segundo grau identifica-se “alterações estruturais e temáticas que incorporam o espectador de forma mais ou menos radical”. Neste grau de abertura, o autor aborda a ‘arte de participação’, na qual “processos de manipulação e interação física com a obra acrescentam atos de liberdade sobre a mesma”. A abertura de terceiro grau é postulada por “processos promovidos pela interatividade tecnológica, na relação homem-máquina”. Para ele, “esta abertura, mediada por interfaces técnicas, coloca a intervenção da máquina como novo e decisivo agente de instauração estética, próprio das Imagens de Terceira Geração” (PLAZA, 2003, p. 9).

Nesse sentido, a interatividade e suas discussões sobre autor-obra-recepção estão vinculadas ao advento de aparatos tecnológicos que criem uma relação

recíproca em um sistema inteligente. Nesse percurso desenvolvido por Julio Plaza para mostrar o lugar da interatividade, ele passa pelo que ele chama de “arte de participação” e a desenvolve baseada em uma relação homem-objeto que restringe a ideia de participação em comparação com Claire Bishop.

Preocupado em permitir um processo artístico que seja modificado, durante a criação, por outros como desenvolvimento investigativo, os procedimentos da interatividade, por se estruturarem na relação com interfaces tecnológicas, escapa do interesse dessa pesquisa. Como parte importante, a interatividade trata o público como indivíduo da experiência, aproximando-nos das especificidades dos indivíduos em trabalhos baseados em relações. A arte participativa e a estética relacional são, respectivamente, essencialmente coletiva e formadora de comunidade. Apesar de atentas às relações entre sujeitos, ao desenhar esses contornos conceituais, os autores encontram um lugar para uma série de trabalhos artísticos que escapavam de definições estabelecidas anteriormente. Da mesma maneira, o que estamos fazendo escapa das definições apresentadas, mas encontra apoio e aproximação referencial em trabalhos artísticos participativos.

Quando pensamos trabalhos artísticos envolvidos com relações, o sugestivo título de uma coletânea de ensaios de Nicolas Bourriaud de 1997, “Estética Relacional”, que caracteriza a prática artística dos anos 90, se torna um convite irrecusável para encontrarmos uma identificação. Desde a primeira leitura houve identificação, pois ele inaugura uma tendência e relata trabalhos que me permitiram ampliar minhas possibilidades. Entretanto, algumas definições lhe escapam, pois ele, como curador, inserido no contexto da emergência desses trabalhos, evitou restringir seu lugar, estabelecendo critérios pouco evidentes.

Iniciamos o diálogo com Nicolas Bourriaud (2009) pelo olhar de Claire Bishop que, apesar de suas críticas, considera que “o livro de Bourriaud é um passo inicial importante para a identificação de tendências recentes na arte contemporânea.” Para ela, “Bourriaud busca oferecer novos critérios pelos quais abordar tais trabalhos de arte — em geral, um tanto obscuros — enquanto também afirma que não são menos politizados que o de seus precursores dos anos 1960” (BISHOP, 2004, p. 2).

Para Bishop, “a arte relacional busca estabelecer encontros intersubjetivos (sejam eles literais ou potenciais) em que o sentido é elaborado coletivamente e não realizado em um espaço privatizado de consumo individual”. Essa forma implica a esse trabalho a inversão dos objetivos do “modernismo greenberguiano”. Ela observa que “em vez de um trabalho de arte discreto, portátil e autônomo que transcenda seu contexto, a arte relacional fica inteiramente sujeita às contingências do ambiente e do público.” Para além disto, “esse público é visto como uma comunidade” na qual “a arte relacional estabelece situações em que se dirige aos observadores [...] de modo que a eles estivessem sendo dados os meios para criar uma comunidade” (BISHOP, 2004, p. 2).

Nicolas Bourriaud estabelece, como ponto de partida, uma definição própria de arte relacional como o “Conjunto de práticas artísticas que tomam como ponto de partida o teórico e prático ou grupos das relações humanas e seu contexto social, em vez de um espaço autônomo e privativo”. Essa definição possui referência em sua ideia de arte como “uma atividade que consiste em produzir relações com o mundo com auxílio de signos, formas, gestos ou objetos” (BOURRIAUD, 2009, p. 147). Diferentemente, a Estética Relacional, para ele, é uma “Teoria estética que consiste em julgar as obras de arte em função das relações inter-humanas que elas figuram, produzem ou criam.” (BOURRIAUD, 2009, p. 151).

De modo semelhante, tanto pelas próprias palavras de Bourriaud quanto pelas críticas de Claire Bishop, as definições conceituais que dão forma à estética ou arte relacional reconhecem na pluralidade e na comunidade, características do contemporâneo em oposição ao individualismo nas relações artísticas do moderno. Além da contribuição do relacional estar na atenção às relações humanas, essa noção torna pouco definível a relação autor-obra-receptor, ao desmontar essa estrutura condicionada pela dependência, movendo-a para uma estrutura de existência baseada nas relações entre pessoas.

Apesar das definições de participativo, de relacional ou da interatividade serem independentes, desejamos tratar, na associação destas referências, como o comportamento do outro é determinante nas relações nas quais pessoas são

fatores irrevogáveis da/na criação. Em seu artigo “Antagonismo e Estética Relacional” Claire Bishop questiona que as “relações estabelecidas pela Estética Relacional não são intrinsecamente democráticas”, mas “permanecem confortavelmente dentro de um ideal de subjetividade como um todo e de uma comunidade como união imanente.” Ou seja, tal perspectiva cria uma situação de “microutopia” caracterizada como “uma comunidade cujos membros identificam-se uns com os outros porque têm algo em comum”. Ao questionar essa ideia de relação que não considera o diálogo e o debate no trabalho artístico, a autora apoia-se no conceito de antagonismo, baseada na teoria da subjetividade de Laclau e Mouffe, em que, “a partir de Lacan, eles argumentam que a subjetividade não é transparente, racional e pura presença, mas que é irremediavelmente descentrada e incompleta” (BISHOP, 2004, p. 9).

Para Laclau e Mouffe, “a presença do ‘Outro’ faz com que eu não seja eu mesmo completamente”. Para eles, “A relação não surge de totalidades completas, mas da impossibilidade de sua constituição” (LACLAU, MOUFFE, apud. BISHOP, 2004, p.10). Bishop compreende nisto que, “a presença do que não sou eu torna minha identidade precária ou vulnerável e a ameaça do que o outro representa transforma o próprio senso de mim mesmo em algo questionável.” (BISHOP 2004 p.10). Nisto, as relações humanas, que é uma questão da estética e arte relacional, é mais complexa do que propor algo na espera de uma recepção aceitável. Mais que uma obra dependente da existência do outro (ou outros se relacionando a partir da obra), é preciso considerar que as relações interferem na identidade, na presença e na constituição dos indivíduos.

Entre seus ensaios em “Estética Relacional”, Bourriaud aborda “A forma relacional”. Para ele, forma é “A unidade estrutural que imita um mundo [...] fazendo com que entidades heterogêneas se encontrem num plano coerente para produzir uma relação com o mundo” (BOURRIAUD, 2009, p. 149). Neste ensaio há um subtítulo, “A forma do olhar do outro”, que trata da busca pela compreensão da dimensão do diálogo nos processos artísticos que sejam essencialmente relacionais. Para ele, a arte atual mostra que “só existe forma no encontro fortuito, na relação dinâmica de uma proposição artística com outras formações, artísticas ou não” (BOURRIAUD, 2009, p. 30).

Tomando como referência os romances de Witold Gombrowics, Bourriaud enxerga que “cada indivíduo gera sua própria *forma* através de seu comportamento, sua maneira de se apresentar e se dirigir aos outros”. Para ele essa forma “nasce nessa zona de contato em que o indivíduo se debate com o Outro para lhe impor aquilo que julga ser o seu ser”, ou seja, “nossa forma é apenas uma propriedade relacional que nos ligam aos que reificam pelo olhar”. Porque “o indivíduo, quando acredita que se está olhando objetivamente, no final das contas está contemplando apenas o resultado de intermináveis transações com as subjetividades dos outros.” (BOURRIAUD, 2009, p. 30).

Julio Plaza, falando de seu lugar da interatividade, em um grau diferente da participação, concorda com Philippe Quéau que “o conceito de modelo deve substituir a noção de forma, visto que os criadores de modelos são demiurgos que criam universos simbólicos dotados de vida própria” (PLAZA, 2003, p. 21). Se para Plaza “a interatividade é uma simulação da interação e graças a ela o diálogo entre realidades diferentes se torna possível” (PLAZA, 2003, p. 22), o outro não estabelece mais uma simples relação baseada em sua existência, mas sugere outras realidades nas quais as relações se estabelecem como agenciamento. Desse modo, “para além da ilusão, a possível simulação mimética do sujeito humano, o ‘outro’, numa situação interativa, é sempre um horizonte, uma referência” Nisto, não se espera apenas “uma presença suscetível de ser duplicada e idêntica. É mais uma perspectiva complementar; a interatividade constrói, pois, seu *spect-acteur* como, de resto, qualquer outro meio” (PLAZA, 2003 p. 24). Plaza trata do outro na interatividade como matéria para criação de simulações e de realidades outras. A simulação do outro não faz parte das nossas intenções como pesquisa, mas, ao ultrapassar os nossos interesses, reconhecemos nestas outras perspectivas os limites do nosso lugar.

Ser relacional não ostenta um lugar de definição. É uma reação dos que desejam habitar um mundo em comum. Ao iniciamos essas abordagens de teóricos sobre processos artísticos participativos, relacional e interativos, não delimitamos características, mas buscamos um lugar de reconhecimento de si em relação aos que já existem (os outros). Neste lugar reconhecemos semelhanças, mas as distinções delimitam melhor nossa forma. Assim, somos parte participativos, mas escapamos das noções de coletividade, também somos parte relacionais,

mesmo não formando comunidades. Um pouco distante, nos mostrando outras complexidades, nos aproximamos da interatividade na medida em que acrescenta a experiência artística de indivíduos, entretanto, estar mediado por interfaces técnicas, escapa de nosso lugar de investigação. Outras linguagens, como a performance por exemplo, poderiam contribuir com essa formação de lugar relacional, entretanto estas demais linguagens não integram questões relacionais como princípio e, quando o fazem, se aproximam e se integram em uma dessas definições que já abordadas.

Estando ainda neste lugar de indeterminação, convido a essa discussão Gilles Deleuze (2012), em seus ensaios sobre a natureza humana segundo Hume. Dentre os ensaios, destaco o que dá título à coletânea: “Empirismo e Subjetividade”, em que o autor acredita “ter encontrado a essência do empirismo no problema preciso dá subjetividade”. Se no empirismo o conhecimento sobre o mundo vem pela experiência sensorial, na subjetividade é acrescentada a noção de “mediação” e a “transcendência” na qual o sujeito, definido como “um movimento, movimento de desenvolver-se a si mesmo”, pode “se ultrapassar” e “se refletir” (DELEUZE, 2012, p. 99).

Vimos falando sobre como o outro em relações inter-humanas, mediadas por trabalhos artísticos, pode provocar complexidades. Tais complexidades podem ser percebidas pelas características da natureza humana: “a inferência e a invenção, a crença e o artifício.” Em resumo, “crer e inventar, eis o que faz o sujeito como sujeito” (DELEUZE, 2012, p. 99). Para o autor, “crer é inferir de uma parte da natureza uma outra parte que não está dada”. Por outro lado, “inventar é distinguir poderes, é constituir totalidades funcionais, totalidades que tampouco estão dadas na natureza” (DELEUZE, 2012, p. 100).

Para Deleuze (2012, p. 118), há dois tipos de relações “aquelas que podem variar sem qualquer variação das ideias (identidade, relações de tempo e de lugar, causalidade)” e “aquelas que dependem inteiramente das ideias que comparamos entre si (semelhança, contrariedade, graus de qualidade e proporções de quantidade e de número)”. Baseando-nos nesta segunda relação, não se pode esquecer “quais são as normas desse juízo, dessa decisão, quais as normas da subjetividade”.

Ao iniciarmos as referências artísticas sobre ser relacional, contei sobre a carta que entreguei para meu pai. Na primeira página desta carta existia alguns comandos específicos, quase como ordens (Figura 10).

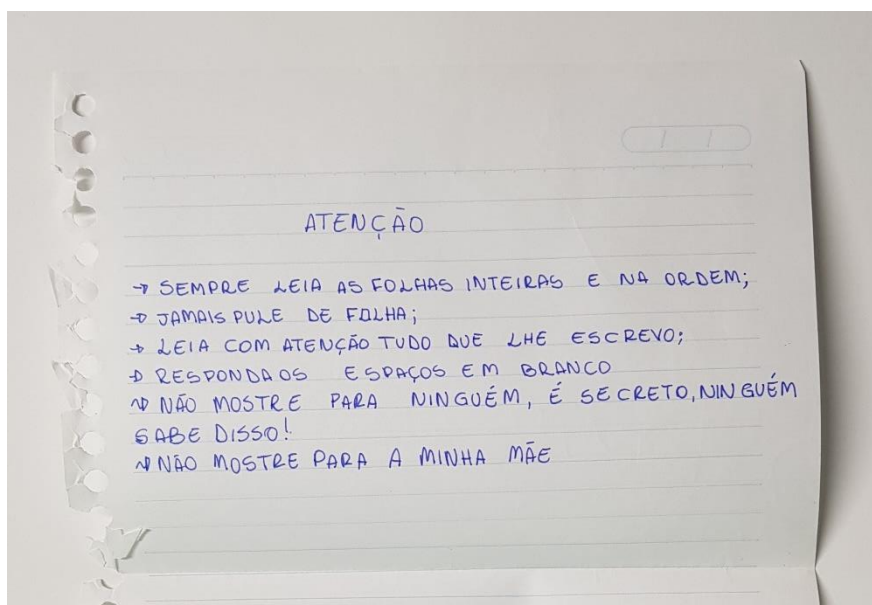


Figura 10. Primeira página da carta entregue ao meu pai.
Fonte *Arquivo do Autor*

Ao retornar na leitura dessa carta reconheci a recorrência de comandos em meus trabalhos artísticos. Tais comandos não são tentativas de controle do comportamento do outro, trata-se do desejo de organização de um fluxo que atualmente percebo não poder ser contido. Propositor da experiência, além de simples escritas, enxergo, a partir desta releitura com distanciamento crítico, que as poucas cartas que escrevi e pedidos de namoro que fiz com uso de objetos, seguiam essa estrutura de recomendações iniciais, uma condução que raramente foi obedecida.

Nesta primeira página, as recomendações evidenciam a preocupação em ser secreto, pertencer apenas a dois indivíduos. Não podia mostrar pra ninguém e depois foi enfatizado para não mostrar para minha mãe. Havia uma sequência, um pedido por atenção e um pedido de resposta. Consigo comparar esse comportamento no método aplicado na oficina da Semana Universitária descrita anteriormente. Também ocorreu nos objetos entregues naquela disciplina que fiz como aluno especial. Nas minhas entregas era esperado que, quando recebido, fossem realizadas ações específicas, mas chegavam narrando ações que não faziam sentido para mim, como por exemplo dar o objeto para outra

pessoa. Este comportamento ocorreu até em meus “TCCs” de licenciatura e especialização, nas quais eu saía da apresentação feita à banca com o pedido de uma ação.

Ao relacionar as perspectivas artísticas relacionais, participativas e interativas, as coloco em diálogo com a subjetividade para delinear um lugar para criar uma relação. Quando Deleuze caracteriza a natureza humana, ele apresenta dois polos que faz o sujeito como sujeito: crer e inventar, a crença e o artifício. Como sujeito que crê, inferindo uma parte não dada a partir de outra dada, suas relações com o outro estão pautadas na projeção, como sujeito que inventa, suas relações com o outro distingue poderes e constitui totalidades funcionais, mas que não estão dadas na natureza. Esta relação está baseada na imaginação.

Para ser relacional e criar algo que habite um mundo comum, esta relação começa pela definição de Bourriaud da arte como “uma atividade que consiste em produzir relações com o mundo com auxílio de signos, formas, gestos ou objetos com o mundo” (BOURRIAUD, 2009, p. 147); e arte relacional como o “conjunto de práticas artísticas que tomam como ponto de partida o teórico e prático ou grupos das relações humanas e seu contexto social, em vez de um espaço autônomo e privativo” (BOURRIAUD, 2009, p. 151). Acrescenta-se a isto, que os indivíduos, como sujeitos desta relação, projetam sobre o outro seus interesses a partir do que viu do outro e inventa totalidades funcionais à forma do outro, sem que conheça a sua completude (DELEUZE, 2012, p. 100).

2.2. TER EXPERIÊNCIA

Em 2009 conheci por acaso um trabalho que mudou minha vida. Eu ainda estava no último ano do ensino médio e já sabia que queria estudar artes visuais. Fui com meus pais visitar exposições na Caixa Cultural de Brasília. Sem verificar a programação, iniciamos a visita até encontrar com o trabalho “Lágrimas de São Pedro” do artista Vinícius S.A. O trabalho é um site-specific imersivo como bulbos de lâmpadas incandescentes cheias de água e penduradas como gotas de chuvas paradas no ar (Figura 1). Não sou viajado, conheço pessoalmente poucas obras famosas que vieram para Brasília e em uma visita a São Paulo. De tudo que pude conhecer, esta obra é minha experiência mais marcante

relacionado a artes visuais. Racionalmente não sei explicar qual espaço significativo esta obra ocupa como experiência em minha memória porque a experiência em si, quando a visualizo hoje, se compara a um filme “ruim” que sei todas as falas. Questiono-me se a experiência pertence ao casual que guardamos na memória ou é ação ativa e consciente diante do mundo.

Há uma posição perceptível de John Dewey (2010), em seu livro “Arte como Experiência”, que colabora com a posição que esta pesquisa toma como princípio. Em seu capítulo inicial ele se questiona sobre algumas questões que a teorização da arte pode provocar na apreciação artística. Sobre as questões



Figura 11. Lágrimas de São João, Vinicius S.A., 2005 – 2017.
Fonte: <https://bityli.com/nEown>

teóricas ele alerta que “meu propósito é indicar que as *teorias* que isolam a arte e sua apreciação, colocando-as em um campo próprio, desvinculado das outras modalidades do experimentar, não são inerentes ao assunto”, entretanto tem consciência que elas podem ser explicitadas pelas condições externas (DEWEY, 2010, p. 70).

Para ele, “Já existem muitas teorias sobre a arte”. Desse modo, a justificativa para propor mais uma filosofia do estético deve “ser encontrada em uma nova abordagem”. De modo simples, Dewey considera mais eficiente que

“Combinações e permutações entre teorias existentes podem ser facilmente propostas pelos que tem essa inclinação” (DEWEY, 2010, p. 71).

Ainda sobre essa questão, para ele, “o problema das teorias existentes é que elas partem de uma compartimentalização pronta ou de uma concepção da arte que a ‘espiritualiza’, retirando-a da ligação com os objetos da experiência concreta” (DEWEY, 2010, p. 71). Ou seja, “se as obras de arte fossem colocadas em um contexto diretamente humano na estima popular, teriam um atrativo muito maior” em comparação com “quando as teorias compartimentalizadas da arte ganham aceitação geral” (DEWEY, 2010, p. 72).

Nesta característica de afastamento “Na concepção comum, a obra de arte é frequentemente identificada com a construção [...] em sua existência, distinta da experiência humana” (DEWEY, 2010, p. 59). Mas, para Dewey, a obra de arte “só tem estatura estética na medida em que se torna uma experiência para um ser humano” na qual, “Até uma experiência tosca, se for genuína, está mais apta a dar uma pista da natureza intrínseca da experiência estética do que um objeto já separado de qualquer outra modalidade da experiência” (DEWEY, 2010, p. 71).

Temos percebido, na prática da pesquisa, que o exercício de teorizar e compreender trabalhos artísticos e suas relações de importância e na busca por identidade e referência, isolamos a arte de sua materialidade e experiência. Assim, como “O artista desenvolve seu raciocínio nos meios muito mais qualitativos em que trabalha, e os termos ficam tão próximos do objeto que ele produz que se fundem diretamente com este”, não se pode esperar um caráter comparativamente remoto do seu fim. Quer dizer, “O artista tem seus problemas e pensa enquanto trabalha. Seu pensamento se incorpora de maneira mais imediata ao objeto” não podendo separar o objeto de seu sentido, pois ambos se constroem em dependência (DEWEY, 2010, p. 78).

Assim, como em uma produção artística, desejamos esta integralidade entre o pensamento e o objeto no desenvolvimento dessa dissertação. Reconhecemos que para compreensão foi preciso dividir o texto de forma rígida, em partes. Preocupamo-nos em incorporar ao texto, pensamentos, processos de dúvidas,

de identidade, desejos e expressão, para além de apenas um registro, uma documentação. Segundo as recomendações de Dewey, “Temos que chegar à teoria da arte por meio de um desvio”, porque para ele, “a teoria diz respeito à compreensão, ao discernimento, [...] sem exclamações de admiração e sem o estímulo da explosão afetiva comumente chamada de apreciação” (DEWEY, 2010, p. 60–61). Dessa maneira, na tentativa de compreender, teoriza-se sobre uma experiência estética. Interessados mais em suas aplicações, nossa investigação procura propô-las e reconhecê-las nas relações.

Para além das questões de teoria e apreciação, para Dewey, “A experiência, na medida em que é experiência, consiste na acentuação da vitalidade”. Não se encerrando nos sentimentos e nas sensações privadas, “significa uma troca ativa e alerta com o mundo; em seu auge, significa uma interpretação completa entre o eu e o mundo dos objetos e acontecimentos” (DEWEY, 2010, p. 83).

Segundo ele “a vida se dá em um meio ambiente; não apenas nele, mas por causa dele, pela interação com ele” (DEWEY, 2010, p. 74). Desse modo, “a experiência direta vem da natureza e da integração entre os seres humanos”, assim, “Nesta interação, a energia humana é acumulada, liberada, represada, frustrada e vitoriosa. Há pulsações rítmicas de desejo e realização, pulsos do fazer e do ser impedido de fazer” (DEWEY, 2010, p. 79).

A experiência por si só é uma definição que contempla uma ampla diversidade de ações, podendo ser aplicada em diversos contextos, pois “a experiência ocorre continuamente, porque a interação do ser vivo com as condições ambientais está envolvida no próprio processo de viver.” Entretanto, “nas situações de resistência e conflito, os aspectos e elementos do eu e do mundo, implicados nessa interação, modificam a experiência com emoções e ideias, de modo que emerge a intenção consciente”. Por ocorrer continuamente, às vezes, a experiência pode ser incipiente e assim, “coisas são experimentadas, mas não de modo a se comporem em uma experiência *singular*” (DEWEY, 2010, p. 109). Por diversos fatores, “Há distração e dispersão; o que observamos e o que pensamos, o que desejamos e o que obtemos, discordam entre si”, “não porque a experiência tenha atingido o fim em nome do qual foi iniciada, mas por causa de interrupções externas ou da letargia interna” (DEWEY, 2010, p. 109).

Por outro lado, em contraste com experiências dispersas, temos uma experiência *singular* “quando o material vivenciado faz o percurso até sua consecução”. Nesse momento, e só nele, ela “é integrada e demarcada no fluxo geral da experiência proveniente de outras experiências” (DEWEY, 2010, p. 109). Nesta lógica, essa experiência singular “define-se pelas situações e episódios a que nos referíamos espontaneamente como ‘experiências reais’ — aquelas coisas de que dizemos, ao recordá-las: ‘isso é que foi experiência’.” (DEWEY, 2010, p. 110).

Como uma forma de explicar a complexidade da experiência, Dewey propõe a imagem de um rio em oposição a de um lago em que, para ele, o rio se diferencia pela fluidez, pelo seu fluxo mais interessante em suas partes do que o que pode ser percebido na calma do lago. “Em uma experiência, o fluxo vai de algo para algo”. Com essa afirmação ele conclui que é característico da experiência, o surgimento de algo ter dependência de um fluxo anterior, esse algo também dá continuidade ao que veio antes e, distinto, compõe a um todo duradouro, diversificado em suas partes (DEWEY, 2010, p. 111).

Dessas fases, “ao repassar mentalmente uma experiência, *depois* que ela ocorre, podemos constatar que uma propriedade e não outra foi suficientemente dominante, de modo que caracteriza a experiência como um todo” (DEWEY, 2010, p. 112). Apesar de caracterizar mentalmente toda a experiência por uma de suas propriedades, ela “é limitada por todas as causas que interferem na percepção das relações entre o estar sujeito e o fazer”. Nisso, “Pode haver interferência pelo excesso do fazer ou pelo excesso da receptividade daquilo a que se é submetido” (DEWEY, 2010, p. 123).

Para essa investigação, a definição de experiência não é movida como as definições anteriores, mas nos apresenta alguns contornos para discutir a documentação, as formas de contato e as relações com o outro. Ao concordar que desejamos provocar uma experiência singular que não se perca pela distração, dispersão ou letargias internas, desejamos que ela seja lembrada com uma experiência real. Considerando que a experiência seja caracterizada em completude pelas partes lembradas posteriormente à sua ocorrência, as anotações deste trabalho artístico não se referem a uma construção, mas a uma

especulação turva do que possa acontecer. Da mesma forma, a documentação da experiência está condicionada à forma que as lembranças caracterizarão a experiência. Percebemos nisto que a experiência relacionada com as demais definições, ainda que não tenha se movido para outros lugares, não trazem clareza, mas tornam mais sensíveis às nuances possíveis em um resultado. Além disso, a documentação, entrega apenas partes determinantes de um todo inacessível.

Há ainda uma limitação da experiência que se dá em sua descrição posterior. Sua documentação não adequada a “registros contábeis, nem em um tratado de economia, sociologia ou psicologia organizacional”, mas sim em teatro ou na ficção de modo que “sua natureza e importância só podem expressar-se pela arte, porque há uma unidade da experiência que só pode ser expressa como uma experiência” (DEWEY, 2010, p. 121). Reconhecendo na experiência singular como parte fundamental da criação artística, na qual, por completo o artista pensa e produz, esse movimento também tem continuidade no espectador, pois, “Para perceber, o espectador ou observador tem de criar sua experiência” (DEWEY, 2010, p. 137).

Dewey afirma que “A percepção é um ato de saída da energia para receber, e não de retenção da energia. Para nos impregnarmos de uma matéria, primeiro temos de mergulhar nela” (DEWEY, 2010, p. 136), nisto, “há um trabalho feito por parte de quem percebe, assim como há um trabalho por parte do artista” (DEWEY, 2010, p. 137) que “ao trabalhar, incorpora em si a atitude do espectador” (DEWEY, 2010, p. 128). Ciente que “receptividade não é passividade” (DEWEY, 2010, p. 134), “A fase estética ou vivencial da experiência é receptiva. Envolve uma rendição. A entrega adequada do eu só é possível através de uma atividade controlada, que pode ser bem intensa” (DEWEY, 2010, p. 136).

Na experiência, torna-se evidente a responsabilidade do receptor como alguém que exerce um papel fundamental no jogo. Reconhecendo nessa responsabilidade o desejo por uma relação mútua entre artista e participante/outro, nos interessa a ideia de reconhecer nas relações, produções artísticas que não estejam baseadas em seus modos de exibição para outros,

mas na transformação de subjetividades. Partindo de experiências anteriores, a seguir discutiremos um modelo que permita ter experiências em proposições relacionais.

2.3. INVENÇÃO DE RELAÇÕES

O senhor Palomar, protagonista de um conto de Ítalo Calvino (1983), é reconhecido pela sua observação de mundo. Por uma escrita que mistura descrição, narração e reflexão, Calvino faz dessa personagem olhos cuidadosos e observador detalhista de seu cotidiano. O fator que mais me atrai nesse conto é a forma como Palomar tira conclusões, adquire conhecimento e questiona seus processos e decisões a partir daquilo que ele experiencia.

Em um certo momento, perto do fim do conto, Palomar supõe, em imaginação, a formulação de um modelo que “lhe permitiria enfrentar os mais emaranhados problemas humanos”. Para isto ele investiga um “modelo dos modelos” (CALVINO, 1983 p.60). Em sua forma de controle, estabelecia regras: em primeiro lugar, deveria ser construído “um modelo, o mais perfeito, lógico, geométrico possível”, em segundo lugar, “verificar se modelo se adaptava aos casos práticos observáveis na experiência” e em terceiro lugar, “introduzir as correções necessárias para que o modelo e a realidade coincidisse” (CALVINO, 1983 p.60).

Seus esforços por alinhar a realidade humana a esse método seria preciso “lacerações, contorções e compressões” sobre essa realidade, ou então, reconhecer que esses ajustes iriam provocar às linhas desse desenho do modelo, deformações e distorções. “Em suma, se o modelo não consegue transformar a realidade, a realidade deveria conseguir transformar o modelo” (CALVINO, 1983 p.61). Considerando as multiplicidades de modelos que a natureza humana provocaria, Palomar “encontra-se cara a cara com a realidade pouco controlável e não homogeneizável, a formular seus ‘sim’, os seus ‘não’, os seus ‘mas’”. Para fazer isto, é melhor que “a mente permaneça vazia, mobilada apenas pela memória de fragmentos de experiência e de princípios subtendidos e não demonstráveis” (CALVINO, 1983 p.62).

Me reconheço nesta mesma tentativa de estruturar um modelo, uma metodologia para desenvolver e organizar os processos desta pesquisa. De modo semelhante, por não contemplar a realidade da natureza humana, dispensei muita energia na tentativa de encontrar ou criar uma estrutura que pudesse ser aplicável aos diversos outros. Ao invés de sistematizar um modelo, sigo a recomendação de Palomar que “prefere manter as suas convicções no estado fluido, verificá-las caso a caso, e fazer delas a regra implícita do seu próprio comportamento cotidiano”. Uma importante questão sobre as decisões de Palomar é que elas acontecem em teoria, apenas no pensamento. Quando somos retirados de um lugar metodológico, é preciso encontrar outro, ou mesmo criar um lugar baseado em negociações entre modelos que conduzam pesquisas e gerem resultados.

Ao tratar de metodologias, Hernández (2013, p. 41) lembra que as noções de investigação e as formas de abordá-la foi se ampliando para a compreensão de “fenômenos complexos e fluidos, como são aqueles que encontram maneiras de dotá-los de significados das atuações e experiências dos seres humanos”. Sullivan (2004, p.109) afirma em seu livro que “a prática da arte pode ser reivindicada como uma forma legítima de pesquisa e que abordagens de investigações podem se localizar na experiência do ateliê”.

A própria estética relacional, vista como uma metodologia criativa por Martinez (2006, p. 281) também nos ordena nesta investigação ao considerar que “A interação de subjetividade é fundamental para a produção de novas formas de sociabilidade”. Desse modo seus procedimentos levantam questões como “emoções, trocas discursivas, generosidade e negociação entre indivíduos” que direcionam a arte para duas perspectivas: a “reinvenção de uma nova ética de mudança social” ou apenas “entretenimento” (MARTÍNEZ, 2006, p. 281).

Pelas conclusões de Palomar, segui suas recomendações de permanecer com a mente vazia possuindo apenas memórias de fragmentos de experiência e de princípios subtendidos e não demonstráveis. Durante toda a pesquisa tenho recorrido à memórias de experiências com princípios subtendidos e não demonstráveis com as memórias de experiências familiares, artísticas e de relações. Mantendo minhas convicções em estado fluido, verificando caso a

caso e fazendo delas regra implícita do meu comportamento, formulo um modelo aberto referenciado por manipulações líquidas. Ilustrado pela imagem da represa, o processo de criação artística se assemelha a modos de proteção em contenções.

Relembro que a proposição de um modelo transforma a realidade e é transformado por ela provocando distorções, lacerações, contorções e compressões a ambas, as negociações que descreveremos a seguir são organizações de atuações e experiências preocupadas com trocas discursivas, generosidades, negociações entre indivíduos e emoção. Pelo desejo de habitar um mundo comum, trataremos a seguir do ato criador na relação de criação do artista e seu público mediado pelo trabalho artístico. Aproximando mais o público do processo criativo, apresentaremos processos experimentais baseados em pedidos. Ao fim, delinearemos um modelo para desenvolvimento da criação artística que interfira nos indivíduos para a criação em relação.

2.3.1. O ato criador e pensar com arte

O ato criador é o título dado por Duchamp (1957) a um ensaio elaborado a partir de seu trabalho apresentado na Convenção da Federação Americana de Artes, em Houston. Em resumo, “o ato criador não é executado pelo artista sozinho; o público estabelece o contato entre a obra de arte e o mundo exterior” ao decifrar e interpretar as suas “qualidades intrínsecas”. Esse olhar externo “acrescenta sua contribuição ao ato criador”. Duchamp acrescenta que “Isto torna-se ainda mais óbvio quando a posteridade dá o seu veredicto final e, às vezes, reabilita artistas esquecidos” (DUCHAMP, 2008, p.73).

Em seus argumentos, Duchamp localiza a posição do artista e a posição do público, esclarecendo seus papéis. “No ato criador, o artista passa da intenção à realização, através de uma cadeia de reações totalmente subjetivas”, assim, “todas as decisões relativas à execução artística do seu trabalho permanecem no domínio da pura intuição e não podem ser objetivadas numa auto-análise, falada ou escrita, ou mesmo pensada” (DUCHAMP, 2008, p.72,73). John Dewey (2010) ao discutir “o ato de expressão” considera que “toda experiência, seja ela de importância ínfima ou enorme, começa com uma impulsão”. Para ele

“impulsão designa um movimento de todo organismo para fora e para adiante, e dela alguns impulsos especiais são auxiliares. [...] constitui o estágio inicial de qualquer experiência completa” (DEWEY, 2010, p.143). Como impulso, o ato criador do artista resulta no conflito que diferencia a “intenção e a sua realização, uma diferença de que o artista não tem consciência”. Duchamp chama essa diferença de “o coeficiente artístico”. Se neste processo, a “cadeia de reações que acompanham o ato criador falta um elo. Esta falha que representa a inabilidade do artista em expressar integralmente a sua intenção” (DUCHAMP, 2008, p.73).

Nesta pesquisa estamos tratando a relação artística como experiências. O artista, em seu lugar no ato criador, apesar de possuir dependência do público para o fechamento do ato criador, detém a responsabilidade da expressão e proposição de experiências. Na relação de alteridade, o artista é sujeito e o público o outro que recebe, assim, pode realizar sua função crítica acrescentando e contribuindo ao ato criador. Nesta dependência do público e artista, “se o artista [...] não desempenha papel algum no julgamento do próprio trabalho, como poderá ser descrito o fenômeno que conduz o público a reagir criticamente à obra de arte?” (DUCHAMP, 2008, p.72).

Ao propor uma imagem do pensamento, Basbaum (2016, p.65) menciona a presença de um “vetor criativo’ nos processos de produção” quando cita a proposta de “discurso singular” de Foucault como “modalidade da linguagem adequada à elaboração discursiva do processo de mergulho na experiência”. Para o autor, “ao tornar visível a disjunção entre os campos heterogêneos em que habitam palavras e coisas, ocorre o envolvimento com um processo que é de criação”. A inabilidade do artista de clara expressão de intenções diante dos campos desiguais pode encontrar no vetor criativo, entrelaçar “os diferentes campos que se põe em relação”. Ao aproximarmos Basbaum à discussão do ato criador elaborado por Duchamp, buscamos enfrentar o desafio de abertura para “um lado de fora” na qual a proximidade da experiência sobrepõe à preocupação da permanência e manutenção das obras e artistas. Nesta posição, cabe ao público “determinar qual o peso da obra de arte na balança estética” por meio da experimentação do “fenômeno da transmutação” na qual” para transformação da

matéria inerte numa obra de arte, um transubstanciado real processou-se” (DUCHAMP, 2008, p.74).

Segundo Basbaum, “o esforço de investimento na intensidade da experiência apresenta a possibilidade de potencialização do novo”. Concordando com o autor, importa-nos uma posição simultânea (que não ocorrem em um tempo posterior) na qual o público (o outro na relação ou terceiros observadores), exerça a operação na qual “pensar com arte” avança em direção à abertura do espaço do fora. Neste espaço, o artista e o público se sobrepõem na relação entre a “produção de arte” e “produção de pensamento”. A partir desta heterogeneidade de produções, deve-se considerar “as regiões de contato, as membranas e interfaces”. Simplificando, ao conversar um com os outros durante os processos, durante as entregas, no ouvir atento, do olhar nos olhos, causemos um lançamento ao desconhecido, ao lugar de fora na qual as experiências sejam desordenadas, concedendo, à própria relação, o encontro da produção artística com a produção do pensamento.

2.3.2. Modelo líquido

Ao observar as recorrências de intenções que conduziam uma conexão entre meus trabalhos artísticos antigos, reconheci o desejo expresso na carta ao meu pai de continuamente realizar pedidos a outros. Destas recorrências que expressam a forma como enxergo o mundo e diálogo com ele, busco destacar permanências que possam estruturar um modelo em que os pedidos sejam composição para o modelo de criação. Nesta experiências artística anteriores destaco desejos determinantes para a elaboração do modelo para desenvolvimento deste processo de criação. Como principais destaco três: crer na simplicidade das emergências; obedecer ao desejo de fazer junto; e trocar de posição de agentes e outros durante a criação.

Outra recorrência nas minhas criações são os líquidos como referência e nas construções dos meus trabalhos como matéria de representação de fluxos internos. Por meio de representações de superfícies líquidas de rios, lagos e mares, tenho tratado sobre pensamentos relacionados à morte, solidão, superficialidade de relações, ausências e submersão por meio de instalações,

pinturas, gravuras e fotografia. Essa produção perpassada por esse fio condutor possui continuidade.

As trocas entre imagem e texto, pensamento e arte, representação e sensações são realizadas em trocas de evidências, ou seja, o trabalho artístico toma forma para representar um pensamento, uma sensação. Dessa forma, a evidência está nestes formadores de intenções. Quando em exposição, o trabalho artístico toma evidência e identidade em forma e conteúdo. Completo, o trabalho artístico é resposta para o motivo de sua própria criação. Quando observado criticamente, em seu funcionamento e seus desdobramentos, o trabalho artístico é provocador de outras relações e transformações do ser. Não há medição de forças, há uma conversa com falas e escutas atentas. Trocas que ampliam e contribuem-se mutuamente.

Como modelo, foi desenvolvida uma ideia inicial de manipulação líquida. Nos exemplos de submersões, poças e mares, os trato como fenômenos que possuem comportamentos específicos. Manipulações não são fenômenos, são decisões humanas diante dos líquidos. Quando colocamos água no copo e a bebemos, quando regamos plantas, quando enchemos uma piscina ou quando fazemos gelos, estamos manipulando líquidos. As manipulações líquidas quase sempre são formas de contenções dos fenômenos líquidos.

A manipulação líquida que usaremos é baseada na escolha humana de barrar o fluxo de um rio, córrego ou fonte de águas para finalidades pessoais. As represas são construídas para armazenamento de águas, para abastecimento de cidades, para geração de energia hidrelétrica, para gerar potencial hídrico, paisagístico e lazer. Como criação humana, as represas comumente destroem habitats, e causam desapropriações.

Apesar da autocontenção, a represa possui uma contradição. Ela tem controle sobre tudo, menos sobre o que entra. Ela não controla o rio que a alimenta. Uma tempestade na cabeceira deste rio é capaz de transbordá-la, e, na pior das condições, rompê-la, destruindo todo o caminho adiante. A represa é uma situação constante de trocas proporcionais para objetivos externos. Essa troca possui válvula de escape na qual se controla a vazão. A represa só pode dar

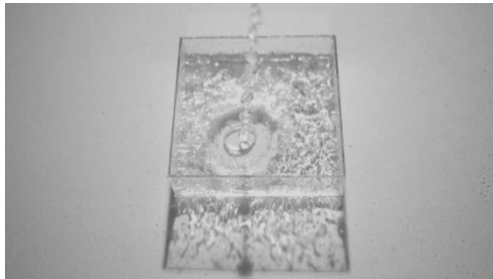
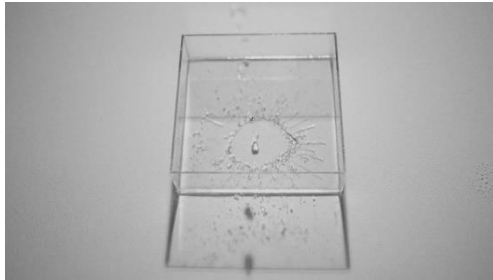
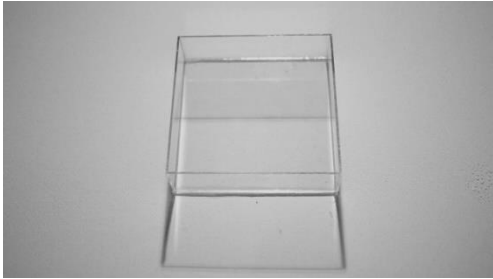
daquilo de possui ou que excede, nunca o que diretamente recebeu. Dessa forma, ser represa é um mecanismo. Nesta manipulação, receber e verter é ser relacional, conter é ter experiência.

Tendo a represa como representação e estrutura de um modelo, o desenvolvimento do trabalho artístico não será direcionado quanto a técnicas e visualizações, mas mecanismos de trocas de ações. Dessa forma, com a contribuição de um processo fotográfico, descreveremos as etapas que compõem este modelo.

2.4.REPRESA

Represa é um modelo de trocas que correspondem dois indivíduos e suas aberturas um para o outro e de ambos para o mundo. Estas trocas possuem dependência dos pedidos feitos a partir de experiências anteriores. Ao descrever cada etapa/momento, a série fotográfica “Receber, conter, verter” realizada como resposta aos pensamentos descritos, da represa como mecanismos de contenção e manipulação líquida, contribuirão com os sentidos de linguagem, expressão e atos de correspondência e dependência que são esperados.

O modelo “represa” está organizado em cinco movimentos. No primeiro movimento (Figura 12) o artista provoca o outro à participação. Este movimento tem o encerramento quando o outro recebe e aceita fazer parte; No segundo (Figura 13), o outro processa, pensa e faz escolha a partir do pedido feito pelo artista; O terceiro movimento é retorno complexo (Figura 14) como demonstração de intenções. O terceiro movimento tem encerramento quando o artista recebe estas cargas; tendo recebido as contribuições do outro, o quarto movimento (Figura 15) contém a criação visual do trabalho artístico. É a contenção do artista; O quinto movimento (Figura 16) é a entrega dos objetos aos outros que participaram da criação e deram sentido às suas formas.



MOVIMENTO 1

Saindo do artista em direção a um público recortado, escolhido por quaisquer decisões preconcebidas (por se tratar de uma conversa, não está aberto a todos), o primeiro movimento é provocação primária. Um problema, uma dúvida, um acontecimento. A provocação é como iniciar uma conversa sincera e necessária. O primeiro fermento.

Figura 12. Série Receber, conter, verter.
Movimento 1, Felipi Santos – 2020.
Fonte: *Produção do autor*

MOVIMENTO 2

Ao público interessado, pela sua forma e oscilações de existência e natureza, conterà provocações e processará com tomadas de decisões. As decisões são baseadas em escolhas, seleções, olhar sobre o mundo e formulações pessoais.

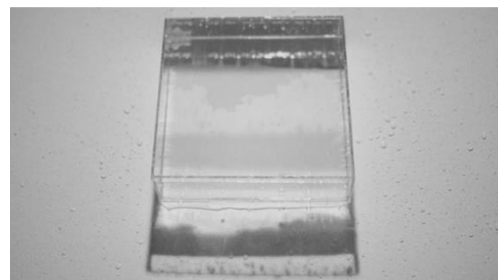
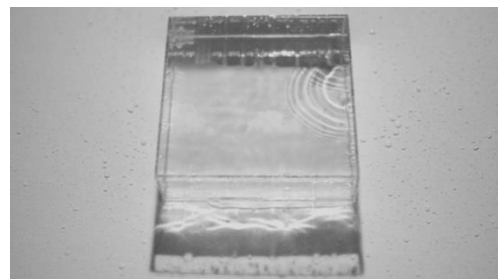
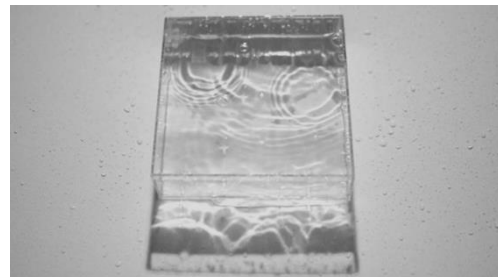


Figura 13. Série Receber, conter, verter.
Movimento 2, Felipi Santos – 2020.
Fonte: *Produção do autor*.



Figura 14. Série Receber, conter, verter.
Movimento 3, Felipi Santos – 2020
Fonte: *Produção do autor.*

MOVIMENTO 3

O terceiro movimento é complexo. Não pode ser uma resposta clara, mas a tradução em imagens, sensações, percepções, referências e memórias que dão continuidade à conversa. Respostas simples reduzem experiências, por isso devem ser feitas em imagens, sons, movimentos ou escrita e expressão poética.

MOVIMENTO 4

Por receber um conteúdo complexo, o artista também realiza uma contenção complexa. Esse movimento é intuitivo, a parte menos projetada da represa. Nela podemos pensar em sedimentação, apropriação, desenvolvimento de vida que são possíveis porque foi interferido. Por ferir, neste momento o artista é ferido.

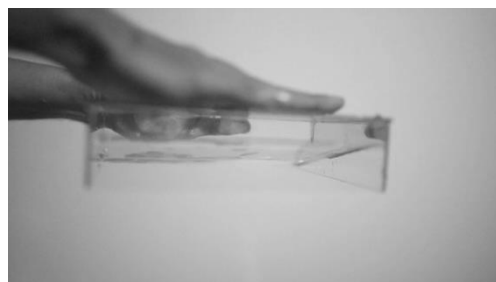


Figura 15. Série Receber, conter, verter.
Movimento 4, Felipi Santos – 2020
Fonte: *Produção do autor.*



MOVIMENTO 5

Após processar suas contenções, o artista realiza entrega ordenada dos fluxos internos. Pela entrega em visualidade, assim como a represa tem sua segurança pelo vertedouro, as questões iniciais do olhar sobre o mundo, ao ser compartilhada, alterada e somada geram um resultado de criação composta. Como encerramento de conversa, os excessos, lembranças posteriores e melhores resposta, não são possíveis. Se trata de um processo de emergências.

Figura 16. Série Receber, conter, verter.
Movimento 5, Felipi Santos – 2020
Fonte: *Produção do autor.*

Ter como referência essa manipulação líquida e seus mecanismos de trocas na qual cada um dos indivíduos funciona como um sistema de contenção ilustrado como a represa, podemos cumprir os pedidos que demonstram intenções. Nessas trocas pode-se ter uma conversa aberta e disposta à discordância. As ações podem ser juntas, cada uma a seu tempo, para ouvirmos e olharmos nos olhos uns aos outros. Pelas trocas de posições de autoria e recepção, as situações são indeterminadas, tornando-a experimental, assim como é conhecer novas pessoas.

Por causa da Pandemia do Corona virus, processos que aconteceriam pessoalmente em uma mesa de café se tornaram impossíveis. Foi preciso pensar e propor outra formatação na qual o modelo poderia ser aplicado. O que inicialmente seria feito pessoalmente em um espaço expositivo, recebe camadas de questões como dificuldades de contato efetivo e preocupação com a segurança de si mesmo e dos outros. Entre tantas novas formas de se fazer o

cotidiano, esta pesquisa também remodela suas percepções iniciais para encontros por envios postais e redes sociais. Esse novo tipo de correspondência precisou passar por testes de prazos, explicações e comunicação virtual das etapas para se projetar o trabalho Inter[ferir].

2.4.1. Experiência 1 – Tatuagem Temporária

Como culminância das discussões sobre Imagem, Visualidades e Urbanidades em uma disciplina do segundo semestre de 2019, organizamos uma exposição coletiva chamada “Esboços Urbanos”, na qual, como escrito em texto curatorial, realizamos “reflexões acerca da cidade como lugar que transgride, conforma, destrói, transforma e ressignifica nossas visões de mundo”. Meu trabalho para essa exposição coletiva chamava-se “Corpo Território, Pele Fronteira”. Minha proposta de instalação participativa sobrepunha a noção de espaços e lugares com o corpo e a pele. Tal sobreposição discutia as características dos espaços como territórios e fronteiras sendo visualizados nos corpos das pessoas em suas relações de conflitos e trocas, mas também contribuía à noção da cidade como organismo de identidades e formas próprias (Figura 17).



Figura 17. Corpo Território, Pele Fronteira, Felipi Santos, 2020.
(à esquerda os dois modelos de tatuagem, à direita o texto da plotagem)
Fonte: *Produção do autor*.

A montagem do trabalho era uma plotagem sobre um vidro com um texto convite que dava para ver os estudantes da biblioteca ao fundo. Essa plotagem estava acompanhada de uma caixa de acrílico com dois modelos de tatuagem temporária (Figura 18). Uma tatuagem tinha o título da obra e o outro um *qr code* que conduzia para um perfil do *instagram*. Como ideia, a tatuagem temporária seria provocadora de diálogos entre as pessoas e a cidade. Poderia desenvolver-se também em um espaço virtual de compartilhamento das cidades/corpos em movimento (Figura 19).

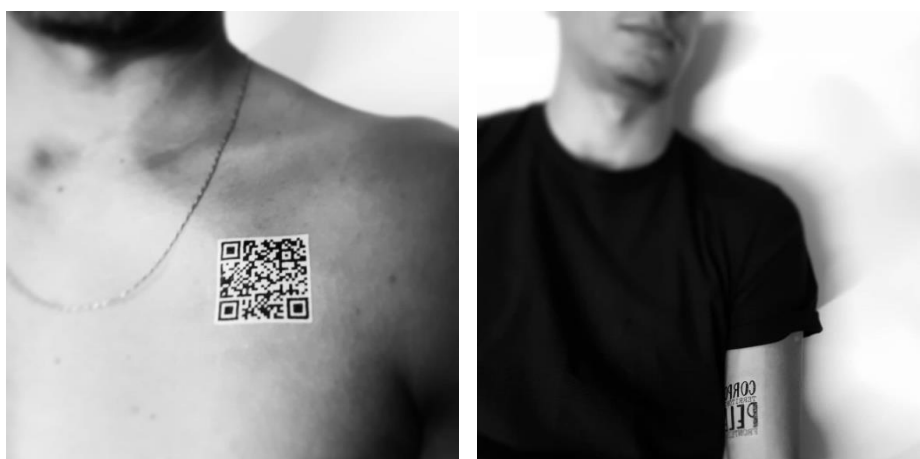


Figura 18. Corpo Território, Pele Fronteira, Felipi Santos, 2020.
Fonte: produção do autor.



Figura 19. Corpo Território, Pele Fronteira, Felipi Santos, 2020.
(registro de montagem)

Por ser um material replicável e de papel, usei as tatuagens que sobraram para experimentar como poderia enviar arte para a casa das pessoas que tivessem interesse. Escolhi o *Instagram* pela sua forma de comunicação temporária e ser um rede social baseada em imagens. Gravei uma sequência de *storys* iniciando uma conversa sobre como enviar arte para a casa das pessoas. Ao final, abri uma caixa de pergunta (Figura 20) na qual, cada pessoa que respondesse, receberia em casa, gratuitamente, os dois modelos de tatuagem. Dentro das 24 horas que durou o *story*, 20 pessoas responderam.

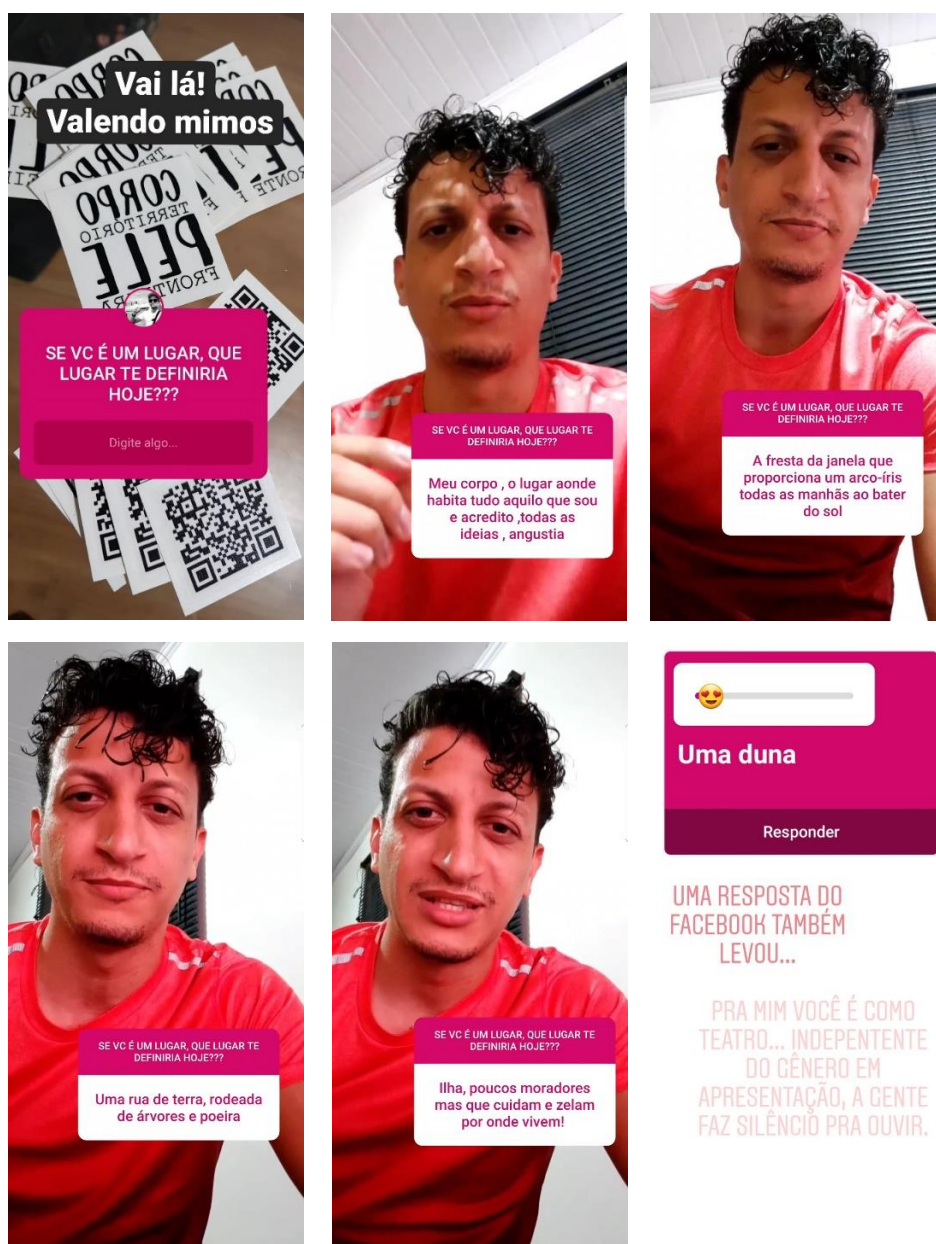


Figura 20. Caixa de pergunta *story* do *Instagram*. Mostra de algumas participações. (na sexta imagem há um texto que exemplifica minha resposta à pergunta de que lugar aquele participante é para mim)

Destes, escolhi os 15 que realmente responderam. Os respondi de volta falando que lugar cada um deles era para mim. Como não há identificação, os seguidores que acompanhavam o *story* não sabiam quem era cada um dos participantes, tornando a ideia de sermos um lugar, como características que qualificam os seres. Após pegar o endereço de todos os participantes, enviei as tatuagens pelo correio como carta simples, encerrando o processo de trocas.

2.4.2. Experiência 2 – Meu Silêncio é apoio

O segundo experimento tem o teor explicativo, é uma ilustração do modelo proposto, entretanto a relação é do artista com o próprio artista. Dessa forma, após desenvolver o formulário de participação do trabalho Inter[ferir], respondi às perguntas e cumpri todas as etapas. Cada uma das perguntas eram explicadas e respondidas. O resultado deste trabalho não é relacional, pois não houveram interferências externas, por isso, a sua finalidade é explicativa dos processos, tanto para quem desejar participar quanto para mim ao realizá-lo.

O formulário que está sendo testado neste momento não será inserido no texto porque ainda não tinha forma fixa, pois este experimento também buscava fechar as perguntas que estariam no formulário. Explicarei o desenvolvimento do trabalho “Meus silêncio é apoio” pelas suas partes, pelos resultados materiais e pelos dados utilizados.

A questão principal do formulário é conhecermos o outro pelo que o afeta. Assim, desejamos relacionar duas vertentes, uma memória de afeto, que tem haver com a formação da identidade, das coisas que aprendeu a gostar e a segunda, uma produções artística que afetou, expressando um lado de produção de sentido, expressão e a relação que se tem com a arte. A resposta que dei sobre a memória foi:

“Antigamente eu morava em uma casa que tinham dois andares e eu tinha um costume -- eu tenho uma família que tem vários músicos -- Eu tinha o costume de treinar cantando. Então eu fechava a porta do meu quarto dividido e eu tocava no som a música e eu ia acompanhando, tentando aprender nesse processo. Pra mim era comum isso, ninguém batia na porta do

quarto nem incomodava. Só que depois de dez anos, agora tem uma tia que mora nessa casa, subindo vi que estava vazio e tinha uma acústica bacana e de novo fiz o sons. Quando desci as pessoas estavam rindo, porque dava pra ouvir tudo. Com isso caiu a ficha que todas as vezes anteriormente minha família me ouvia silenciosamente como apoio para minha formação. Isso é bem importante para mim.”

Como referência artística que me afeta, citei a música vulnerável da artista Kell Smith por ser um trabalho que estava fazendo sentido naqueles dias.

Ao receber de mim mesmo estes dois afetos, como artista, relacionei outras referências artísticas e afetos sobre o cotidiano que foram suscitados pelos afetos recebidos. Como um tipo de resposta, trouxe algumas provocações que me aconteceram e ampliações que relacionem afetos entregues e dão estrutura teórica e crítica ao trabalho artístico.

Nas referências e afetos que foram suscitados, destaquei a potência do debate público que a #BlackLivesMatter (Vidas Negras Importam) discutem invisibilidade negra também na internet e os modos como são silenciados e asfixiados todos dos dias. Reconhecer o lugar de fala e o lugar de cala nesses processos de dar destaque aos silenciados torna o silêncio um fenômeno. Associado ao silêncio, trouxe uma referência poética extraída de uma publicação da artista Juliana Stein da exposição “Não está claro até que a noite caia” de 2018 que traz o escrito “o que eu não posso dizer dirá sobre mim”.

Como referencial teórico, trouxe uma citação de Maria Lucília Borges (2017) do artigo “Lembranças de um segredo: o silêncio como sintoma de uma sociedade secreta” no livro “Urbanidades: Opacidades”. Ao tratar do silêncio, a autora considera que

“O silêncio pressupõe uma escuta mas é o olhar, sufocado por imagens, que detém o poder sobre a escuta, revelando uma surdez tão premente quanto a nossa própria cegueira. Vemos em excesso nada vemos. Mas o silêncio reverbera e comunica, ainda que ninguém o escute” (BORGES, 2017 p.53).

silenciado (Figura 21). Como uma máscara que tapa a boca, o trabalho é um adesivo com a frase MEUS SILÊNCIO É APOIO em branco sobre um fundo preto. Em uma embalagem plástica, nos moldes das máscaras que compramos para proteção, o trabalho tem essa aparência de produto de venda rápida. Na etiqueta que sela o produto, há um texto explicativo que diz:

OBJETO DE PROTEÇÃO

Quando for preciso trazer visualidade para vulnerabilidades de outros, faça uso deste objeto de proteção individual (do outro)



Figura 21. MEU SILÊNCIO É APOIO, Felipe Santos, 2020.
Fonte: *Produção do autor.*

Em um processo efetivo, esse trabalho seria entregue para que a decisão de outros, as suas formas de usos e reverberações da proposta seja múltipla assim como múltiplos são os indivíduos e suas especificidades. Uma característica importante é o baixo custo para que a disponibilização não passe por mediações comerciais, e sim por câmbios sensíveis. Como experimento de relações, este processo é uma versão simplificada pois, internamente, a comunicação é direta. A característica problematizadora é tentar relacionar-me, como artista, com afetos outros que me serão apresentados de modos complexos e não tão claros. Importa que sejamos interferidos nos percurso, no corpo, nas certezas, para que o que significarmos seja resultado de abertura real e de amplas permissões.




I N T E R [F E R I R]

3. INTER[FERIR]

Ao introduzir esta dissertação, mencionei que sua leitura seria como a abertura de caixas após uma mudança. O conteúdo das caixas de mudanças são parcelas de íntimos. Quando se contrata uma transportadora, as coisas são encaixotadas por estranhos. Entretanto, a abertura dessas caixas é função do morador, pois toda carga inserida dentro daquele espaço é manipulada por seus donos, cabendo às suas funções, a disposição de todas as coisas no novo espaço. No primeiro capítulo, digo, na primeira caixa, parece-me que o empacotador reuniu diversos conteúdos de gavetas de um escritório misturado com papéis que estavam colados na parede, materiais de papelaria inseridos em pequenas caixas de documentos e alguns livros. Quando a caixa encheu, o empacotador fechou. Isto não é desorganização, quando eu trabalhava com mudanças, essa é a forma que se empacota porque as classificações somente são possíveis quando existe um padrão. Classificamos bibliotecas, louças de refeições, jogos de jantares, jogos de café, de facas... Entretanto quando não existe um padrão de formas ou de função, a escolha a ser feita é colocar tudo junto.

Se pensarmos em uma caixa que contenham pessoas, não é possível fazer uma classificação, a não ser de forma arbitrária como pelas formas físicas, nível de formação escolar, gênero ou poder aquisitivo. As pessoas são diferentes e possuem especificidades quanto a ser saudável, estar vulnerável, ser frágil. O primeiro capítulo reuniu um fluxo de sobreposições organizadas por meio de adjetivos que qualificam e modificam o substantivo (o sujeito). Como ponto de partida para as discussões conduzidas por esta dissertação, a primeira abertura de caixa desestabiliza o lugar na qual se possa tirar conclusões reproduzíveis.

A segunda caixa que se abre, contém algo como se fossem móveis, espaços, as gavetas e as prateleiras nas quais se colocarão os papéis misturados, os livros e materiais de escritório. Entretanto, estes espaços não simplificam a variedade da caixa anterior, pois permitem múltiplas resoluções. O segundo capítulo observa como os seres ocupam o mesmo espaço afim de produzir sentido, não soltos pelo mundo, mas vivendo em comum. Há um problema, os espaços não cabem todas as coisas (as pessoas) em coexistência. Em minha mente um bloco de papéis, no fundo de uma gaveta, não é existência plena, é esquecimento.

Diante disto, inventa-se novas estruturas para conter trocas e conversas. Com a variedade de conteúdos e múltiplas possibilidades de configurações possíveis dentro dos espaços convencionais e não convencionais, experimentamos como esses lugares funcionam como produtores de sentidos novos para os que foram inseridos (na relação com outros no espaço específico), como aos que podem ver os resultados, ainda que estejam distantes da relação.

Ao inventar novas estruturas, o modelo que propomos tem perfil líquido porque extrai dos mecanismos e manipulações líquidas a sua forma, mas também porque seu desenvolvimento fora estruturado em experiências artísticas, mais do que em sistemas críticos e estéticos. A aproximação feita aos campos da teoria é responsável pelos limites da forma, mas, superficialmente não foram encontradas nelas representação de si e sim o destaque das especificidades (que em algumas definições é chamado de diferença).

Este capítulo descreve e organiza etapas e os processos para o desenvolvimento de trabalho artístico que inicialmente tinha a função de objeto de estudo para a pesquisa de mestrado e consequente escrita de dissertação. Quando pensado pela figura das aberturas de caixas, este capítulo possui outra forma. Após abrir conteúdos e contenções, o que propõe é posicionar estas coisas em um ambiente. Sabe quando se arrasta um móvel para ver se ele fica melhor em outra posição? Como projeção, conduz-se um eixo de desejos poéticos, hipóteses e pensamentos que tornam evidentes modelos e delimitações na busca por respostas (ou sentidos) com potência para conclusões na pesquisa. Retirando-me da função crítica, explicativa ou como quem busca por respostas do desconhecido, insiro-me em experiência e abertura ao desconhecido. Dos processos anteriores, houve formas e ou intenções preocupadas em ocupar espaços de vivências ou demonstração de pensamento e quebra de posicionamentos. Nesta proposta de interferir, corremos alto risco de fracasso por causa da dependência de outros para a existência.

Antes de tratarmos das escolhas e processos para interferir, o título deste trabalho artístico foi escolhido pela intenção. Nesse sentido, o título é pedido. Independentemente da forma, as trocas artísticas e de cargas entre indivíduos é necessária à interferência. Reconheço desde o início que a entrega de

conteúdos íntimos e ter as próprias escolhas restritas ao acaso provocado pelo outro pode ser visto com conflito, como uma relação próxima da luta.

Por definição, interferência é o ato de interferir, um substantivo comumente utilizado para funções de rupturas, mas, em contextos específicos e para determinar alguns comportamentos, esse termo é utilizado de forma técnica para compreensão de relações. Em física, segundo o dicionário Michaelis (2019), interferência corresponde a um “conjunto de fenômenos provocados no espaço pelo encontro de dois sistemas de ondas da mesma natureza física, seja de origem mecânica, acústica ou eletromagnética”. Dentro do contexto da telecomunicação, o mesmo dicionário a define como “Distorção de sinais transmitidos por televisão ou rádio, decorrente de campos elétricos indesejados.” (MICHAELIS, 2019). Essas duas definições estão baseadas em relações entre semelhantes, “de mesma natureza”, na qual na primeira esse encontro é chamado de “fenômenos no espaço” e na segunda de “distorção de sinais”.

As interferências não são ações para o conforto, elas provocam ruídos, atrapalham um sistema planejado em execução. Como conceito, os ruídos estão muito ligados à acústica, mas, no nosso caso, ele se vincula às interferências, podendo ser entendido como um sinal aleatório, portador de informações. É comumente indesejado por retirar da transmissão principal a nitidez, demonstrando que sua existência é perceptível quando o equipamento não pode codificar suas informações devido ao sinal estar fraco ou a tecnologia inapta.

As interferências causadas por encontros de sistemas de ondas semelhantes ou por campos elétricos são problemas técnicos que simulam as relações humanas de mesma natureza ao habitarem um mundo em comum. Entretanto a definição de interferir pode ser mais áspera ao ser definida como a ação de impedir o desenvolvimento de um plano ou de um processo: afetar. Dessa forma, as interferências podem ser percebidas como um pequeno chiado em uma rádio, sem falha de comunicação, como também pode impedir a comunicação como no cancelamento de faixas de som em um ambiente acusticamente desajustado.

Ao separar a palavra interferir em ‘Inter’ e ‘Ferir’, acrescentamos outra camada a essa palavra como pedido adicional. Ferir uns aos outros é a clara intenção de

permitir ser aberto pelo outro. Além da ideia de luta que se estrutura em ataque e defesa, o ferir mútuo é permitir-se ser aberto pelo outro, um ataque sem defesa, agressão autorizada. Isto parece ser absurdo, mas, quando mútuo, não se torna tão agressivo quanto as performances “Rhythm 0” da Abramović (1975) e “Cut Piece” (1964) da Yoko Ono, pois possuem abertura unilateral das artistas, sem possibilidade de revidarem de modo proporcional nos participantes.

Por termos um título antes do trabalho artístico, proponho também uma modelagem dessa palavra que a dividisse e lhe desse uma forma para aplicação em diversas estruturas que o trabalho artístico possa ter. Essa marca (Figura 22), com tipografia feita por fitas, é composta pelo texto “inter[ferir]” com a separação dos termos ‘Inter’ e ‘ferir’. O termo ‘inter’ também se divide para acrescentar os termos “In”, usado em citações para determinação de pertencimento a um lugar (ser relacional), e ‘ter’, como o desejo pela participação (ter experiência). Nessa montagem, há sobreposições dos sentidos de ter e ser com as relações entre indivíduos e os modos como possam ser interferidos.



Figura 22. Marca INTER[FERIR], Felipi Santos, 2020.
Fonte: *produção do autor.*

De modo a esclarecer a troca que Inter[ferir] pode causar, dividiremos os processos do trabalho em duas partes. Na primeira, em fenômenos de espaço, organizaremos, conforme o modelo proposto, o trabalho Inter[ferir] pelas suas etapas de cronograma, formulário para contato e roteiros. Na segunda parte, distorção de sinais, trataremos de cada uma das 5 experiências de forma individual, apresentando as respostas de cada participante, as relações dos

afetos compartilhados e a entrega de um objeto criado como resultado dessa relação artística.

3.1. FENÔMENO DE ESPAÇO

Uma das fotografias que fiz para construir o modelo que estamos seguindo, ilustra bem o que realizaremos nesta primeira etapa. Assim como este aquário (Figura 23) delimita os espaços para o comportamento do líquido, na preparação do cronograma, formulário e roteiro, realizamos a contenção do trabalho em um tempo de nove semanas, inserido em ambiente virtual com criações de objetos físicos.

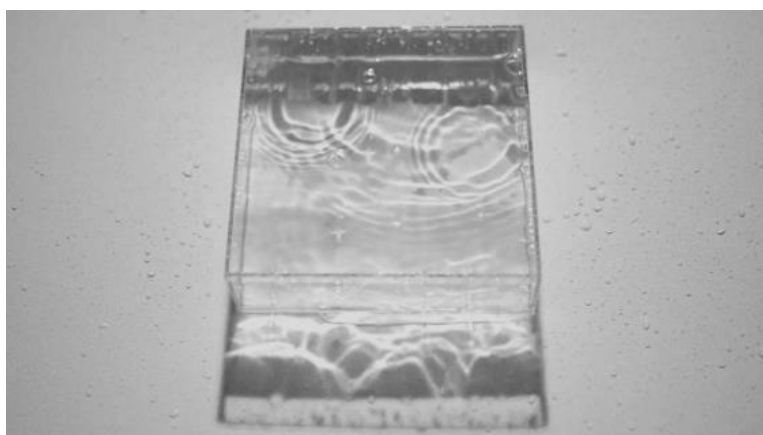


Figura 23. Imagem do comportamento do líquido.
Fonte: *produção do autor.*

Pensando como artista, tenho para mim que os processos poéticos artísticos são/acontecem de maneiras muito diversas, justificadas ou não, racionais ou aleatórias. Entretanto percebo que na visualidade, as regras são oportunidades de escape, mas também percebo que há sempre um desejo muito objetivo como um movimento de partida do motor. Ou seja, os artistas visuais extrapolam os limites da própria técnica, mas sempre são conduzidos pelos seus desejos pessoais. Gostaria que esse movimento do desejo pudesse ser iniciado por outros, ou em conjunto, e não apenas por mim. Possivelmente este seja o extrapolar dos meus limites. Reconheço que quando proponho que outros provoquem meu primeiro movimento, esta é uma ação minha. Nisto se configura a interferência: a criação de um ruído dentro do processo que provoque leituras e construções que atinjam sensibilidades relacionadas.

A proposta é criar objetos físicos e visuais que se estabeleça como artefato/registro de uma relação construída em três passos: RECEBER, CONTER e VERTER. De modo descritivo, serão abertas inscrições por meio de formulário do Google para pessoas que desejam ganhar um objeto artístico. Para se inscrever, o participante precisa enviar seus dados residenciais e provocar o artista com um afeto e uma referência artística. A partir destas provocações, o artista criará objetos múltiplos e enviará por correios (ou transportadora) duas unidades para a casa do participante. Desse modo, em tempos diferentes, o artista e o participante são provocados (RECEBER), processam e associam os afetos de outros aos seus próprios afetos (CONTER) e depois entregam um resultado desta relação à distância (VERTER). O contexto de Pandemia afetou essa pesquisa, assim, discernir este tempo e como somos afetados por ele são atravessamentos de abordagem necessárias alterando a forma como o trabalho artístico se estrutura em correspondência e relações tecnológicas/virtuais.

Devido aos prazos para entregas, a restrição na aquisição de materiais e os cuidados higiênicos nas manipulações dos objetos até sua postagem, serão realizados apenas 5 múltiplos como edições de 20 unidades, resultando em 100 objetos. O meio de contato e atualização dos processos acontecerão no perfil do *Instagram* do artista pela forma como a plataforma organiza o histórico como um álbum acessível. Para o futuro, essas relações podem ser institucionalizadas por espaços culturais e/ou expositivos, legitimando e inserindo este processo ao mercado.

O convite e divulgação será feita por gravação de vídeos do próprio artista, postados conforme cronograma. Neles serão divulgados o projeto, convite à participação, explicação da proposta, as formas de entregas e seus prazos, inscrições e contextualização com mostra de trabalhos anteriores. Nos *storys*, com duração de 24h, serão realizadas leituras de inscrições, processos, demonstrativos e conversas teóricas que envolvem a pesquisa (podendo ser salvos nos destaques).

3.1.1. Cronograma, formulário e roteiro

O cronograma de realização do trabalho foi dividido em pré-produção, produção I, produção II e pós-produção. Para clareza, em anexo (Anexo 1), cada uma destas etapas recebe uma tabela contendo os períodos de semanas e em seguida estarão descritas cada atividade numerada como legenda da tabela. Além disto, cada uma destas etapas possui roteiros dos conteúdos das imagens, legendas e formatos preestabelecidos, pois funcionam por meio de publicações. Este roteiro completo também está em anexo ao fim.

Na pré-produção, durante três semanas, foi escrito o projeto com produção de conteúdo, as gravações de vídeos, a programação visual e o desenvolvimento do formulário de inscrição para o trabalho Inter[ferir]. Como continuidade, na produção I iniciam-se e se encerram as inscrições. Nesse período de uma semana, são feitas postagens de divulgação, convite à participação e explicações das formas do trabalho. A Produção II é o tratamento do material recebido dos participantes. Com este conteúdo, durante duas semanas, são relacionados os afetos e referências artísticas do artista com cada participante, depois são feitas as construções de objetos, seus registros e sua postagem. Na última etapa, pós-produção, se dará a finalização dos processos organizando o recebimento dos objetos pelos participantes e o registro desse momento. Estão contidas, nesta etapa de quatro semanas, as publicações dos registros feitos pelos participantes.

Conforme descrito no cronograma, a primeira tabela (Tabela 1) esclarece que este processo possui quatro etapas com 23 atividades a serem realizadas durante nove semanas. Tal quantidade e intensidade em um curto espaço de tempo é provocativo das emergências que tais trocas de íntimos e novos sentidos se comportem como fluxos. Como cronograma que possa ser repetido em outros momentos e lugares, as atividades descritas na segunda tabela (Tabela 2) são as formas de interferências por meio de dispositivos virtuais. Quando presencial, as postagens podem ser substituídas para encontros de entregas como um processo de ateliê com conversas sobre as sensações pessoais.

Cronograma das etapas com atividades por semana				
	Etapa Pré-produção	Etapa Produção I	Etapa Produção II	Etapa Pós-produção
Semana 1	Atividade 1, 2			
Semana 2	Atividade 3 a 6			
Semana 3	Atividade 5, 6	Atividade 7 a 11		
Semana 4			Atividade 12 a 14	
Semana 5			Atividade 15 a 17	
Semana 6				Atividade 18 a 20
Semana 7				Atividade 21
Semana 8				Atividade 22
Semana 9				Atividade 23

Tabela 1. Cronograma das etapas com atividades por semana. Fonte: *produção do autor*.

Etapas e descrição de Atividades	
	Atividades
Pré-produção	Atividade 1 – Escrita do projeto, programação e produção de conteúdo.
	Atividade 2 – Construção do formulário no Google para inscrições.
	Atividade 3 – Escrita das narrativas dos vídeos (roteiros).
	Atividade 4 – Programação visual (design).
	Atividade 5 – Gravação de vídeos.
	Atividade 6 – Edição dos vídeos e áudios para o <i>feed</i> .
Produção I	Atividade 7 – Início das Inscrições (postagem em outras plataformas).
	Atividade 8 – Inscrições.
	Atividade 9 – Organização de fluxo do e-mail.
	Atividade 10 – Publicação para <i>story</i> em fluxo contínuo.
	Atividade 11 – Publicações diárias.
Produção II	Atividade 12 – Seleção dos inscritos e publicação de resultados.
	Atividade 13 – Contato com inscritos para envio de respostas.
	Atividade 14 – Construção de objetos (compra de material necessário).
	Atividade 15 – Publicações diárias.
	Atividade 16 – Gravação registro fotográfico e em vídeo dos objetos.
	Atividade 17 – Fechamento dos postais.
Pós-produção	Atividade 18 – Envio de objetos aos participantes (com rastreio).
	Atividade 19 – Pausa nas publicações.
	Atividade 20 – Aguardar envio de registro fotográfico do participante.
	Atividade 21 – Divulgar registros dos trabalhos.
	Atividade 22 – Publicações dos registros enviados pelos participantes.
	Atividade 23 – Registros em plataforma de vídeos (vimeo/youtube).

Tabela 2. Etapas e descrição de Atividades. Fonte: *produção do autor*.

Os roteiros, diferentemente do cronograma, são específicos deste experimento, ou seja, o cronograma pertence ao modelo líquido proposto, mas o roteiro pertence ao trabalho Inter[ferir], são os passos a serem seguidos. Estruturado em tópicos, o roteiro organizar as postagens dos processos. Para fim explicativo,

em anexo (Anexo 2) ele é apresentado com as criações publicadas. Desse modo, quando mencionado uma imagem ou vídeo, eles serão inseridos no corpo do roteiro acompanhado dos conteúdos e das legendas.

Como o meio de contato virtual tem sido a forma mais segura em dias de isolamento social, utilizamos para a primeira ação de receber. Desenvolvemos um formulário estruturado no sistema do “*Google forms*”. Dividido em quatro partes, uma abertura e três movimentos, pode ser acessado por completo pelo link <forms.gle/7q9zhXxeyE38sKDK9> ou em anexo (Anexo 3). O formulário é iniciado com uma curta explicação da proposta artística, os prazos e informações sobre a pesquisa. Em seguida, três perguntas solicitam do participante a autorizações de participação, uso de imagens produzidas e compromisso com os cuidados ao receber a postagem.

Na parte seguinte, o Movimento I, inicia-se a relação artística com dois pedidos. No primeiro, pede-se a narração escrita de um afeto que tenha forma de memória, sensações ou coisas que não se sabe dar o nome. No segundo pedido, espera-se uma escolha de uma produção artística que tenha afetado o participante. Estas duas direções de afetos causam aberturas em direções diferentes que dão acesso ao íntimo pelos sentidos que os atinge assim como seu olhar para o mundo. A próxima parte, o Movimento II, são feitas perguntas de contexto sobre importância do acesso às artes visuais em período de quarentena e isolamento social, se o participante está só e se trabalha com artes. No último, o Movimento III, são pedidos dados para contato posterior como nome, número de telefone, cidade, estado e CEP para cálculo de frete. Para encerrar, é perguntado a definição de afeto para o participante. Ao inserir essa pergunta no final, não restringimos o participante nas primeiras perguntas, tornando-se uma conclusão do formulário. Este formulário é uma ferramenta para registro do contato que possibilita a participação com escrita e outras mídias. Como primeiro passo, a partir dele são feitas as postagens explicativas, inicia-se um diálogo e são causadas interferências.

3.2. DISTORÇÃO DE SINAIS

O desenvolvimento do trabalho Inter[ferir] foi iniciado com a disponibilização do formulário dia 9 de junho. Conforme o cronograma, ele teria sua finalização após nove semanas, dia 11 de agosto. Entretanto, após o encerramento das inscrições dia 15 de junho, tínhamos cinco participantes inscritos. Ao acessar os íntimos deles e delas, foi difícil lidar com tanto conteúdo e ao mesmo tempo pouco sentido, pouca lógica. Assim como uma represa que recebe excessivamente, entrei em colapso. O que adianta ter uma estrutura planejada, um desejo por relações, emergência em compartilhar e compreensão das especificidades dos outros, se, quando chega no momento de conter e associar os íntimos uma crise é estabelecida.

Confiei em minha capacidade como artista e referências visuais para a formulação do diálogo, mas, por não compreender os afetos dos outros, não tive respostas e o diálogo foi encerrado. Foi preciso um tempo de sedimentação. Os resultados que apresentaremos a seguir, são entregas emergenciais para minha própria segurança. Por causa do atraso que esta pausa causou, não foi possível a entrega destes resultados aos respectivos participantes. Dessa forma, o que apresentamos é um tipo de fracasso na finalização do processo, mas, como desenvolvimento de pesquisa, as interferências foram causadas (intensamente), permitindo-nos reconhecer que, além dos movimentos propostos pelo modelo líquido, estar aberto e permitir as trocas não é simples, exige esforço, atenção e trabalho.

Como interferências de campos elétricos indesejados que causam distorção dos sinais, os resultados serão abordados a seguir como diálogo entre o que foi entregue pelos participantes e a parte deles que pude fazer sentido. O que tenho, para além das pequenas entregas, são muitas perguntas que em outra oportunidade poderemos nos aprofundar. Separadas por “Experiências” de 1 a 5, as entregas dos participantes foram descritas. Em seguida realizei uma síntese do que pude compreender. Como redução da síntese, a reescrevo em uma frase. Ao fim, essa frase revela uma visualidade de algo tangível ou material. Em seguida, essa síntese e sua visualidade será a principal referência para a criação de objeto de resposta que seja reproduzível para a entrega aos

participantes e outros que acompanham este processo. Em uma tentativa de tornar essas etapas mais claras dentro dos esquemas a seguir relacionamos os movimentos com suas ações e conteúdo (Tabela 3), como também o processo interno do artista no movimento 4 (Tabela 4).

Esquema de relação dos movimentos com as ações do artista e participante			
	INDIV.	AÇÕES	CONTEÚDO
Movimento 1	Artista	Provocação primária	O artista entrega, a participantes disponíveis, um formulário solicitando afetos e memórias.
	Outro	Recepção consciente	
Movimento 2	Outro	Contenção (processo interno)	Enquanto o artista aguarda, o participante recupera em si as memórias e afetos solicitados. Tal processamento segue parâmetros pessoais.
	Artista	---	
Movimento 3	Outro	Verter complexo	Ao entregar ao artista um conteúdo complexo em imagens e linguagens indiretas, o participante realiza um verter complexo, causando a complexa recepção pelo artista.
	Artista	Recepção complexa	
Movimento 4	Artista	Contenção (processo interno)	Enquanto o participante aguarda, o artista recupera em si as memórias e afetos para relações diante do que fora recebido. Tal processamento será descrito a seguir.
	Outro	---	
Movimento 5	Artista	Verter Representativo	Com um objeto resultante das reações entre os envolvidos, o artista entrega ao participante um objeto que solicita o proponha uma ação que se estenda para além da simples entrega.
	Outro	Recepção complexa	

Tabela 3. Esquema de relação dos movimentos com as ações do artista e participante.
Fonte: produção do autor

Movimento 4, Contenção (processo interno) do artista	
Referência para criação [COMPRESSÃO]	<ul style="list-style-type: none"> ▪ Descrição da entrega dos participantes; ▪ Síntese do que pode compreender da entrega do participante; ▪ Redução da síntese em uma frase ▪ Proposição de uma visualidade para a frase. (Uma palavra)
Recuperação de afetos e memórias [APROXIMAÇÃO]	<ul style="list-style-type: none"> ▪ Aproximação de afetos e memórias para a criação de objeto; ▪ Organizações e de diagrama para o fluxo de pensamentos para uma relação. ▪ Com o diagrama pronto, a escolha de possíveis materiais para objetos.
Criação de objeto para entrega [MODELAGEM]	<ul style="list-style-type: none"> ▪ Criação de objeto como forma e conteúdo. ▪ Escritas para uma entrega a distância – bilhetes ▪ Embalagem para entrega.

Tabela 4. Movimento 4, Contenção (processo interno) do artista.
Fonte: Produção do autor.

3.2.1. Participante 1

COMPRESSÃO

A participante 1 narrou seu afeto como “Um cheiro de um barulho que cai” e disse que afeto para ela é “como uma duna que move-se ao sopro do vento no seu pé do ouvido”. Como produção artística que a afeta, a participante compartilhou a imagem de um pequeno caderno com um escrito na capa: “A serviço do Ministério dos Territórios Sensíveis” (Figura 24).



Figura 24. Imagem de produção artística que afetou a participante número 1. Fonte: *Mari Moura*

Das partes que pude compreender, a participante entrega um discurso de representações em visualidades do imaterial e intangível. Há uma referência sinestésica do cheiro do som. Em sua entrega pude destacar a preocupação com as dimensões do amplo alterado pelo ínfimo.

Dessas compreensões, resumo que a participante me entregou um “Espetáculo das Sensações”. A visualidade primeira que me surge como compressão desta entrega é a “CENA”.

APROXIMAÇÃO

Em uma postagem no *Instagram* (Figura 25) há uma imagem com um calçado sobre uma caixa de papelão na rua com o escrito “*Invisible man*”. Como um artista de rua que se torna invisível, ele deixa disponível seu coletor e agradecimento em tres idiomas. Ao postar essa imagem, o *@gutonobrega.art* comenta: “Cena ou performance?”. Como resposta, a dona da postagem *@ribeirovalmeri* diz que é “presença!”.



Figura 25. Postagem do *Instagram* da *@ribeirovalmeri*.
Fonte: <https://bit.ly/2IIVbkh>

Essas discussões de cena, presença e performance me trazem à memória a ideia da tenda do circo como um lugar que se move, um espaço que pode ser experimentado em muitos lugares diferentes. Também lembro da infância quando um simples lençol sobre os móveis criava espaços deslocados da realidade e do cotidiano. Quando a participante associa sensações com lugares e diferentes grandezas em relação, o objeto que propomos deve também repetir estas questões. Ao formularmos o diagrama (Diagrama 2) com todas as informações descritas até este momento, entrego a essa participante uma

oportunidade de criação em qualquer lugar. De proporções pequenas para experiência individual, movi as trocas sensoriais com o mundo para dois materiais de cores opostas. Estes dois materiais, o sal e a pelúcia, são cenário, um espaço onde se passa uma história, onde haja uma presença.

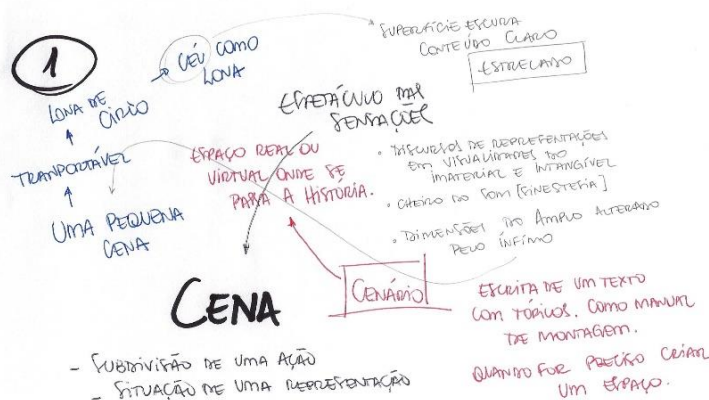


Diagrama 2. CENA. Fonte: produção do autor

MODELAGEM

Com um recorte de pelúcia que cabe aberto na palma da mão (14cm x 11cm) e um pequeno recipiente com uma pitada de sal, amarrados com uma fita preta, esse objeto (Figura 26) constrói uma cena que pode ser transportada para qualquer lugar. Suas pequenas proporções são resultadas dos desejos de ser uma experiência individual e a capacidade de reprodução desse pequeno objeto de forma rápida e de baixo custo.



Figura 26. Objeto para a participante 1.
Fonte: Produção do autor

Para a entrega à distância, este objeto foi envolvido com um pequeno manual, em papel vegetal, que anuncia o nome, data, autoria da participante 1, e os pedidos que dizem:

CENÁRIO

QUANDO PRECISAR DE UM ESPAÇO:

1. ABRA ESTA SUPERFÍCIE PRETA SOBRE SUAS DÚVIDAS.
2. DESPEJE SOBRE ELA, AO ACASO, UMA PRESENÇA.

Participante n° 1

INTER[FERIR] 2020



Figura 27. CENÁRIO, 2020. Forma de entrega do objeto para a participante 1.
Fonte: *Produção do autor*

3.2.2. Participante 2

COMPRESSÃO

A segunda participante descreveu como afeto

“Ficar sozinha em casa com as minhas cachorras, só eu e elas durante alguns dias, com uma rotina só nossa. Agora

virou saudade de um tempo pré pandemia. Também tenho saudade de ir na casa de amigos e comer bolo. E saudade de sair de casa só porque eu podia sair, sem ter uma cerimônia de saída e entrada de casa. E todas essas são coisas que ficarão um pouco diferentes mesmo sem isolamento.”

Ao definir afeto para si, ela conclui como “qualquer coisa que me traga sentimento de paz, tranquilidade e segurança”. Como produção artística que a afeta, compartilhou uma aquarela com uma figura feminina e suas duas cadelas (Figura 28).



Figura 28. Imagem de aquarela que afetou a participante número 2. Fonte: *Sophia Yoshida Arns*

Do que me foi apresentado, percebo que há uma solidude saudosa que envolve suas cadelas e seus amigos e um desejo por paz, tranquilidade e segurança. Ao reduzir essa síntese em uma frase, o que recebi foi a ideia de “lugares e outros como re-pouso”. A visualidade direta desta ideia é um “NINHO”.

APROXIMAÇÃO

A palavra ninho e as provocações recebidas sobre retornar me trouxeram à memória vários episódios de não pertencimento ao mundo na qual estive inserido. Trata-se de um lugar de contempla certeza diante das turbulências que

não podemos dimensionar. Ao montar o diagrama (Diagrama 3), organizamos os pontos importantes para as relações que propomos experienciar e entregar.

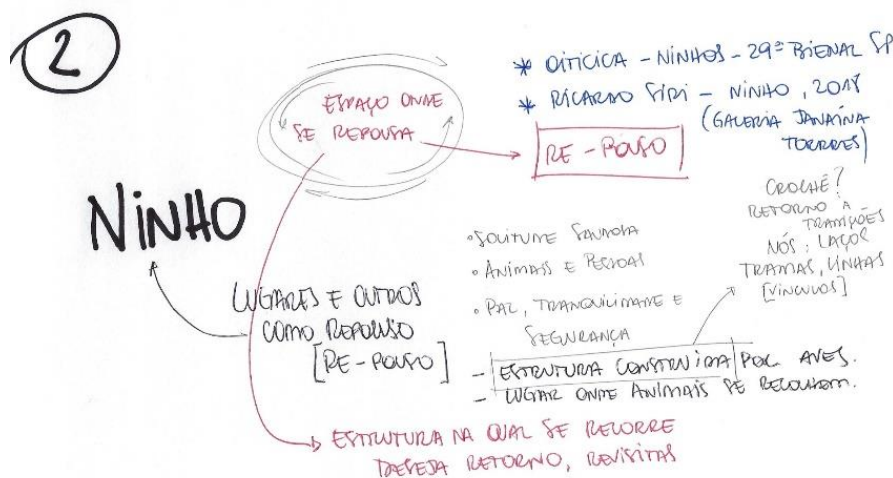


Diagrama 3. NINHO Fonte: produção do autor

MODELAGEM

Com pontos de crochê, este ninho foi construído com uma linha e uma agulha que realizam um entrelaçamento de idas e voltas, dando forma a uma representação de ninho com tamanho médio de 4 cm de diâmetro e 3 cm de altura. Como um lugar construído, o ninho (Figura 29) é uma montagem elaborada com um objetivo. Para essa participante, entrego uma trama baseada no retorno. O crochê como construção de ida e volta, linhas e nós, atraem a si tradições matriarcais, laços familiares, vínculos e presentes para pessoas e moradas. Como lugar construído, é um espaço de re-pouso.



Figura 29. Objeto para a participante 2.
Fonte: Produção do autor

Para a entrega deste objeto, construí uma caixa com base de 4cm e altura de 3,5cm em papel Kraft e tampa em papel reciclado. A forma em que a caixa se fecha também complementa o movimento circular do ninho, dando continuidade a um movimento circular de seu conteúdo (Figura 30). O bilhete deste objeto é externo e avulso com o escrito:

RE-POUSO

CONSTRUÍDO OU ENCONTRADO, ESCOLHA UM LUGAR

E REPOUSE ESTE OBJETO DE MEMÓRIA.

SEMPRE QUE AS TURBULÊNCIAS ESCAPAREM AO SEU CONTROLE,

[RE]LEMBRE, [RE]TORNE e [RE]POUSE.

Participante n° 2

INTER[FERIR] 2020



Figura 30. RE-POUSO, 2020. Forma de entrega do objeto para a participante 2

Fonte: *Produção do autor*

3.2.3. Participante 3

COMPRESSÃO

Esta participante, ao descrever um afeto, diz:

“Sabe quando estamos viajando por nossos pensamentos e nos deparamos com memórias que as vezes nos confundem. Pois é, as vezes pego me viajando assim em relação a música ela me leva a lugares, tempos e momentos que as vezes você quer ficar e em outros você quer fugir o mais rápido possível rsrs e é confuso mais ao mesmo tempo e maravilhoso pensar que a música pode te levar a tantos lugares e te envolver com as melodias e ritmos diferentes. Gosto de lembrar da minha vó sabe ela se foi mais lembro me quando criança eu ia para casa dela passar as férias do ano letivo e lembro que a casa dela tinha um cheiro de liberdade sabe aquele cheiro de brisa fresca devido ao sereno nas árvores era um cheiro maravilhoso . E lembro que ela sempre ligava sua vitrola pra tocar sua música favorita todos os dias as 5 da manhã e assim eu acordava ao som de Roberto Carlos e o cheirinho do café moído era uma sensação maravilhosa. E o interessante que sempre que eu escuto qualquer canção dele logo me transporto pra àquele lugar onde pra mim era o meu momento de paz. E sei que o dela também porque sei que aquela mesma canção a leva lembra do meu avô e da sua juventude

Quando define afeto para si, a participante o considera “uma forma de demonstrar reciprocidade, atenção e amor por algo ou alguém. Deixar uma marca de alguma forma na vida alguém. Ou em algo”. A produção artística que a afeta foi compartilhada pelo link <<https://youtu.be/kFzViYkZAz4>> que direciona para um vídeo musical do *youtube* intitulado como “Edith Piaf – *La Vie Em Rose*”. Do que foi entregue, percebo a referência musical como gatilho para memórias

e revisitações, o pensamento como um lugar e estar relacionado com outros, com o exterior. Reduzido a uma frase, a participante narra “nostalgias e registros”. A visualidade dessa entrega é um “RELICÁRIO”

APROXIMAÇÃO

Há uma memória familiar narrada por minha mãe em que há muitos anos morávamos um barraco de fundo de um lote. Ela menciona que essa casa alagava e este é o motivo de não termos fotografias ou documento de quando éramos bebês. A partir desta memória e o fato do meu pai ser adotivo, somos uma família sem tradições. Apegamo-nos nas possibilidades de mudanças mais do que perpetuação de algo recebido. Os amuletos não são parte do nosso convívio. Quando essa participante narra memórias de lugares de referência familiar, assim como uma referência artística de 1946, penso que há preciosidade em preservar algo recebido.

Ao homenagear sua mãe, Nando Reis compôs “Relicário”. Um dos trechos dessa canção reclama “O que está acontecendo? O mundo está ao contrário e ninguém reparou”. Sinto-me contemplado deste sentimento de perda do sentido das coisas. Talvez este receio da perda seja um dos medos dessa participante.

Pelo diagrama (Diagrama 4) penso sobre quando uma coisa lembra outra, espaços são abertos em pensamentos, tornando-o como um lugar. Quando penso em relicário, penso em registro. É um vestígio encapsulado, um trecho flagrante de um todo. Por causa de um pequeno detalhe (como um trecho de música) recupera-se memórias e afetos de um todo não mais presente.

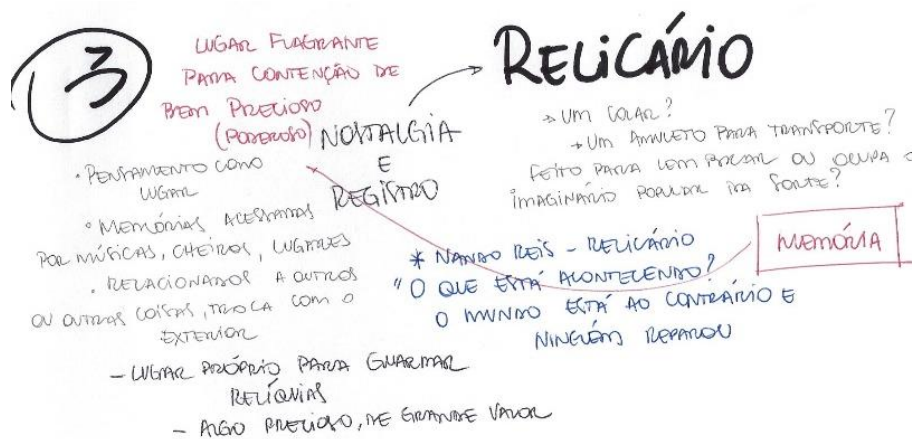


Diagrama 4. RELICÁRIO. Fonte: produção do autor.

MODELAGEM

Encapsuladas em um recipiente de vidro, sementes variadas são protegidas das intempéries. (Figura 31). Ao mesmo tempo que um chaveiro torna este objeto movente e exposto a perguntas. Um relicário é um objeto que transporta relíquias, são criados como amuletos, entretanto ocupam um lugar de permanência, do registro de uma existência.



Figura 31. Objeto para a participante 3.
Fonte: *Produção do autor*

Para entrega, o objeto (Figura 32) foi embalado como um produto à venda com um saco plástico transparente e um etiqueta em Kraft que sela sua abertura e faz o seguinte pedido:

MEMÓRIA FLAGRANTE

PARA QUE A GENTE NÃO SE ESQUEÇA,
CRIEMOS UM MARCO. QUE ESTE RELICÁRIO
SEJA MEMÓRIA DO NOSSO ENCONTRO. EM
SEU INTERIOR, SEMENTES SÃO A IDEIA DE
SUAS REFERÊNCIAS E DO QUE PODERÁ SER.
CADA UMA DELAS É TUDO QUE É
NECESSÁRIO PARA SER. PARA EXISTIRMOS,
NÃO NOS ESQUEÇAMOS.

Participante nº 3
INTER[FERIR] 2020



Figura 32. MEMÓRIA FLAGRANTE, 2020. Forma de entrega do objeto para participante 3. Fonte: *Produção do autor*

3.2.4. Participante 4

COMPRESSÃO

O quarto participante narra como um afeto o

“Encontro. Me reencontro ao vivenciar uma obra de arte, seja em casa ou numa galeria. A interação acionada pela percepção da obra me proporciona um mergulho em mim e diálogo com o outro. Ser afetado, acionado e provocado cotidianamente, me permite respirar com mais cor e luz num novo ciclo de pensamentos. Me cerco de possibilidades visuais no meu cotidiano, uma vez que

ver/enxergar/existir/trocar são necessidades do meu ser. Conjugo verbos assim, no campo da visualidade.”

Pare ele,

“Afeto é o resultado de uma percepção. Assim, a ação que desenvolvemos ao outro, ao mundo, a mim mesmo, tudo isto se dá a partir do ato de perceber, perceber o outro, a si mesmo, o mundo... e claro, a partir do momento que se é afetado, creio ser possível a interação entre os atores / partes envolvidas. 😊”

Como produção artística que o afetou, ele compartilhou uma fotografia que imagino ser autoral de um ambiente que mistura uma iluminação dramática, natureza morta, e texturas de tecidos e plumas sintéticas (Figura 33). Partindo dessa entrega, percebo a noção de encontros e reencontros do eu – obra – outros, a visualidade como campo para o cotidiano pela arte e a percepção como ação diante do mundo e dos outros. Ao reduzir esta síntese, deparo-me com “Encontro, Visualidade e Percepção”. Como imagem, proponho “CAMADAS”



Figura 33. Fotografia que afetou o participante número 4. Fonte: *Cleber Cardoso Xavier*

APROXIMAÇÃO

Não posso tratar de aproximação sem lembrar que esse participante tem muita importância para minha formação como artista. Para além disso as definições de

afetos que ele entrega estão dialogadas com outros e com a visualidade. Quando penso nessa ideia de encontros e reencontros, de afetar e ser afetado como um movimento circular, imagino uma construção por camadas, na qual não se destrói as camadas anteriores para reconstruir algo novo, mas a composição de todas as camadas é a formação da identidade. Na praia de Morro Branco, da cidade de Beberibe, no estado do Ceará, há falésias com areias de cores variadas utilizadas para realizar trabalhos em silicografia sem tingimento (Figura 34). Assim com a composição de diferentes reações alteram as colorações das camadas dessas falésias, que nossas composições sejam baseadas nas sedimentações que nos compõe.



Figura 34. Amostra das areias coloridas de Morro Branco - CE e trabalhos em silicografia do artesanato local. Fonte: <https://bit.ly/35gHrjX> | <https://bit.ly/3lm644v>

Apesar de sermos sedimentações em camadas (Diagrama 5), proponho como processo possível pela arte uma mistura dessas diferenças em nossa composição. Como as sedimentações da natureza são manipuladas artesanalmente, que nossas camadas também possam ser revisitadas.

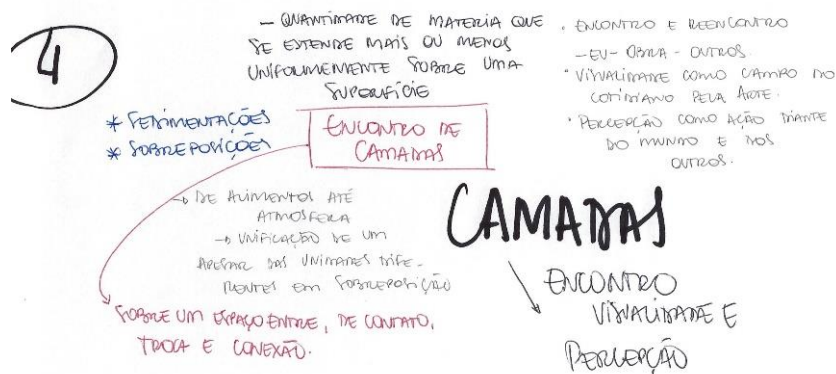


Diagrama 5. CAMADAS. Fonte: produção do autor.

Perceber que este participante também dá atenção às suas relações com outros por meio da visualidade e percepção como ação diante do mundo é muito bom.

É ter clareza que todas estas coisas se sobrepõem ou se alinham. Entrego a ele uma oportunidade de refazer, de misturar, de derramar, e de deixar ir.

MODELAGEM

Dentro de um recipiente de acrílico transparente de 3,5cm de altura por 4 cm de largura, montei duas camadas com pequenas esferas. Na camada inferior tem sagu, feito de fécula de mandioca e na camada superior esferas de isopor para enchimento de pelúcias (Figura 35). Visualmente com formas aproximadas, mas com funções e naturezas diferentes, este objeto é um convite para a mistura.

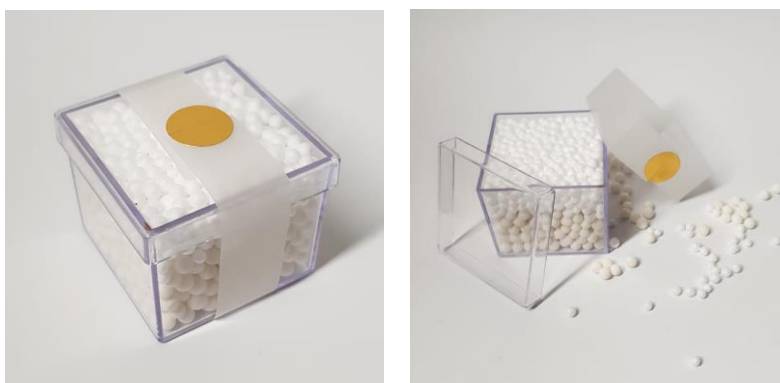


Figura 35. Objeto para o participante 4.
Fonte: *Produção do autor*

Para uma entrega que não encubra a visualização dos objetos internos, mas que permita o pedido para o descontrole, envolvi o objeto (Figura 36) com o bilhete impresso em papel vegetal escrito:

COMO MATÉRIA QUE SE ESTENDE UNIFORME
SOBRE UMA SUPERFÍCIE, PROPORNO A VOCÊ
UM MATERIAL EM CAMADAS SEM CONTROLE.

ENCONTRO DE CAMADAS

Participante nº 4

INTER[FERIR] 2020

AO ABRIR ESTE OBJETO, DEIXE-O DERRAMAR, DEIXE
QUE SE MISTUREM, QUE PERCAM. DEIXE DURAR
O TEMPO QUE A SEDIMENTAÇÃO LHE DEU FORMA.



Figura 36. ENCONTRO DE CAMADAS, 2020. Forma de entrega do objeto para o participante 4. Fonte: *Produção do autor*

3.2.5. Participante 5

COMPRESSÃO

A última participante menciona como seu mais importante afeto “o nascimento dos meus filhos, uma experiência inexplicável, um sentimento inimaginável.” Ao definir afeto para si, ela diz que “O afeto é a representação da energia.” A participante compartilhou, como trabalho artístico que a afeta, uma poesia de Mario Quintana. Ela usou um *print* de tela para essa entrega (Figura 37).

Se tu me amas, ama-me baixinho
Não o grites de cima dos telhados
Deixa em paz os passarinhos
Deixa em paz a mim!
Se me queres,
enfim,
tem de ser bem devagarinho, Amada,
que a vida é breve, e o amor mais breve ainda...

Mario Quintana . Poesia Completa. Rio de Janeiro: Nova Aquilar.

Figura 37. Poesia que afetou a participante número 5.
Fonte: *Thallita Michele Azevedo*

Do que pude relacionar, o nascimento dos filhos, a representação da energia e o amor devagarinho, percebo uma “Relação e Intensidades” A visualidade para esta frase é o “CAFÉ”

APROXIMAÇÃO

O café é uma tradição que não existe na minha casa. Quando acontece é por causa de alguém que nos visita e, comumente, é a visita quem faz o café. Falando de intensidades, o café é uma expressão de múltiplas intensidades de amargor e doçuras. Sempre percebo que a primeira “bicada” é um teste de classificação, este primeiro contato é a definição de toda a experiência. Imagino que as relações e suas intensidades são percebidas no primeiro e mínimo contato.

Tenho o costume de experimentar comidas como um compromisso cultural. Independentemente de gostar ou não, esses experimentos são marcos, registros na memória. Lembro-me de, no Maranhão, experimentar caldo de abóbora com sagu. Não gosto do gosto de abóbora e nem da textura de sagu. Mas tive esse compromisso e não houve supressa, realmente eu não gostei. Há, nesse compromisso, uma recorrência: sempre que alguém me oferece açaí, eu aceito. De todas as vezes que o experimentei, em todas as formas e temperaturas, não gostei. Especialmente quando o experimentei fresco, no Acre, com a polpa recém extraída, acompanhado de camarão e farinha. Tenho quase certeza que que o tempo não me fará apreciar o açaí, mas meu compromisso em experimentá-lo permanece.

Por outro lado, o café é algo que eu não aprendi a fazer ou tomar diariamente. Mantenho o compromisso de experimentá-lo simplesmente para ter relação com algum tipo de tradição do meu país e para perceber as diferenças. Eles nunca são iguais, isso é ótimo! Que essas diferentes intensidades sejam modelos (Diagrama 6).



Diagrama 6. CAFÉ. Fonte: *produção do autor*.

MODELAGEM

Diferentemente dos objetos anteriores, este objeto é uma apropriação sem a perda da função. Uma caneca esmaltada de branco com as bordas esmaltadas de preto (Figura 38). Tão tradicional quanto o café, que este objeto seja memória para criar relações a partir dos sabores de café que for entregue. Que as características desse café façam lembrar das relações com outros e suas intensidades.



Figura 38. Objeto para a participante 5.
Fonte: *Produção do autor*

Em uma embalagem sob medida em Kraft, apenas para transporte, este objeto (Figura 39) carrega um bilhete com o escrito:

CAFÉ

ENTREGO A VOCÊ UM LUGAR. SEMPRE QUE O UTILIZAR PARA BEBER SEU CAFÉ, COMPARE A INTENSIDADE DO SEU PRIMEIRO CONTATO COM A BEBIDA COM AS INTENSIDADES DE SUAS RELAÇÕES.

Participante nº 5
INTER[FERIR] 2020

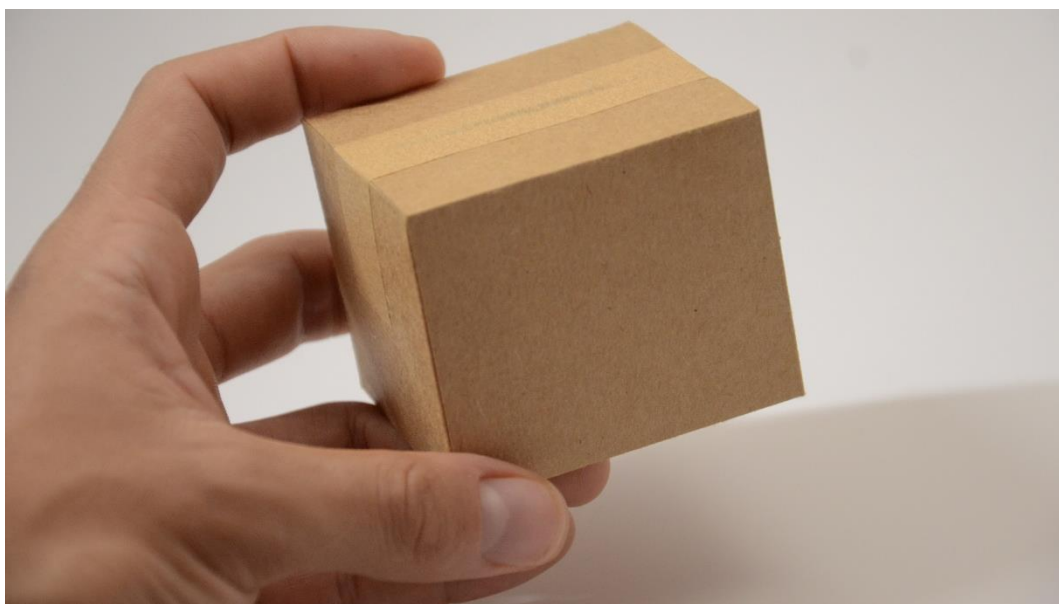


Figura 39. CAFÉ, 2020. Forma de entrega do objeto para a participante 5.
Fonte: *Produção do autor*

3.2.6. Entregas

A criação dos objetos se completa quando entregue aos participantes. Como este processo foi sobreposto, ou seja, os cinco objetos foram criados ao mesmo tempo, percebi que eles possuem similaridades. O objeto “Encontro de camadas” e o objeto “re-pouso” possuem as mesma medidas, as cores de marrons pretos e brancos, a recorrência do papel vegetal para os bilhetes e materiais transparentes para mostrar conteúdo internos me fez pensar sobre como cada processo e cada relação pode se impregnar de outras e alterar outras formas.

Desde o início foi planejada a entrega de uma unidade de cada objeto para cada participante, entretanto, a entrega desse conjunto de objetos precisou ser pensada como um coletivo, uma unidade compartilhada. Por esse motivo, criamos uma caixa para unir estes objetos. Essa caixa foi feita em papelão com as medidas mínimas para postagem pelos correios. Esta caixa não pretende ser objeto, por isso não leva nenhum bilhete ou recomendação, apenas as etiquetas de postagens que virão depois (Figura 40).



Figura 40. Caixa para postagem dos objetos para os participantes.
Fonte: *Produção do autor*



S O B R E



F E R I R



U N S



A O S



O U T R O S

4. SOBRE FERIR UNS AOS OUTROS

Por volta dos meus 11 anos, eu estava na quinta série, hoje o sexto ano. Em uma correção de exercício, a professora perguntou por que eu sempre escrevia meu nome errado. Ao discordar, ela me mostrou no diário como meu nome era escrito. Ainda duvidando dessa novidade, ao chegar em casa, olhei minha certidão de nascimento e eu estava errado mesmo. Meu nome é escrito “Felipi” com “i” no final. Ao questionar minha mãe dessa especificidade do meu nome, ela disse que poderia ser um erro da pessoa do cartório. Esse erro não aconteceu só comigo, meu irmão gêmeo tem especificidades na escrita do seu nome, “Flavio” sem acento na letra “a”, um erro que muda até a pronúncia.

Iniciei este capítulo com essa memória porque a construção de quem somos é baseada em interferências de muitos outros, como por exemplo, o fato dos nossos pais, na escolha do nosso nome, serem interferidos pela pessoa que o escreveu em nosso registro. Essa interferência também foi problematizada, quando aprendi meu nome errado, como escrito nessa foto de formatura do segundo ano da pré escola (Figura 41).



Figura 41. Fotografia de formatura da pré-escola, 1997.
(detalhe na direita superior) Fonte: *Arquivo do autor*

Ter o nome escolhido, depois ele ter sido escrito errado em registro, depois ter sido ensinado errado na alfabetização e depois ter sido ensinado certo, são processos de feridas. Entretanto, é preciso falar que há feridas mais profundas,

agressões irreversíveis, golpes tão intensos e feridas tão abertas que não se pode suturar ou curar antes que a morte chegue.

Quando penso em feridas na arte, recordo o trabalho de Abramović, “Rhythm 0” (Figura 42) de 1975. Essa performance baseia-se em disponibilizar o próprio corpo às decisões dos outros. Ao dispor 72 objetos sobre uma mesa, dentre eles objetos cortantes e uma pistola carregada, a artista ficou por 6 horas exposta ao público. Sem oferecer resistência, o público poderia interagir com seu corpo da forma que desejasse (CARVALHO, 2018, p.775).



Figura 42. Registros da performance Rhythm 0. Marina Abramović, 1975
Fonte: <https://bit.ly/3psY3xc>

Durante a performance cortaram suas roupas, a pintaram, tiraram fotos, inseriram um cigarro aceso em sua boca, até que, em um dado momento, um visitante apontou a arma carregada no pescoço da artista. Com esta ação a artista encerrou a performance. Ao voltar a movimentar-se pela sala, o público rapidamente “fugiu” do local (WESTCOTT, 2010, p.73). Com este trabalho, Abramović programou um regime de interação, na qual o perigo e os riscos revelam os limites dos outros quando não há restrições.

Trinta e cinco anos após, Abramović realizou uma performance na qual sentava-se silenciosa em uma cadeira, de frente para uma segunda cadeira que ficava vazia. Um a um, os visitantes do museu se sentavam à sua frente e mantinham com ela um contato visual que durava o tempo que o visitante quisesse, porém a comunicação com a artista era feita somente com o olhar. Por um período de

sete horas por dia, seis dias por semana, por três meses, totalizando cerca de 600 horas, a artista se fez presente para cada visitante que quisesse sua atenção exclusiva.

Registrada em um documentário dirigido por Matthew Akers e Jeff Dupre, a obra *“The Artist is Present”* (2010) (Figura 43), é uma performance baseada na disponibilização do próprio corpo, assim como *Rhythm 0*. Entretanto, as feridas não são unilaterais pois o público de um, inserido em posição semelhante à da artista, causam trocas que atingem ambos envolvidos. As reações eram diversas, muitas pessoas se emocionavam, o que Abramović atribuiu a ela estar presente e disponível por tempo indeterminado.

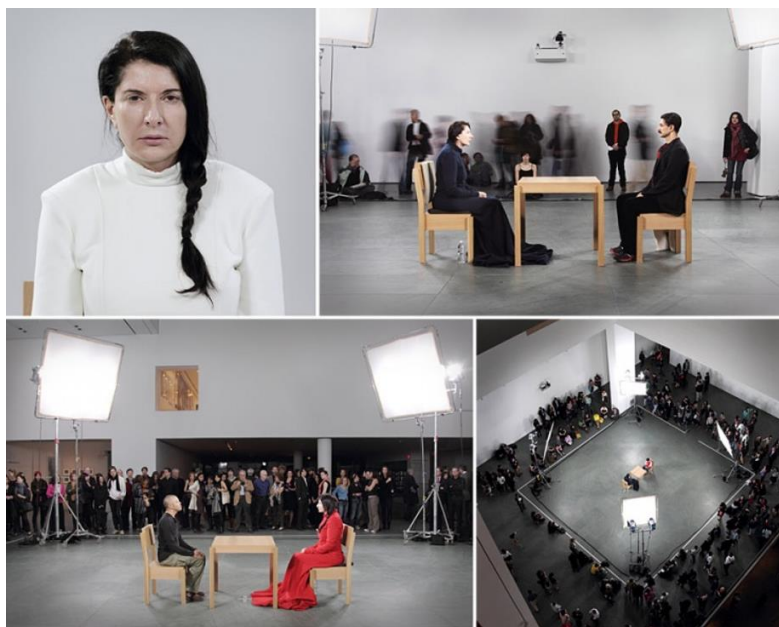


Figura 43. Registros da performance *The Artist is Present*. Marina Abramović, 2010
Fonte: <https://bit.ly/3psY3xc>

Ao mencionar estas referências nestas considerações finais, penso que as minhas proposições artísticas e a necessidade de provocar relações partem de um desejo de modificação mútua, mais do que a compreensão de si e dos outros.

Essa construção interliga referências da minha visão sobre o mundo, experiências artísticas, deslocamentos de conhecimentos instrumentalizados em outras áreas e definições de conceitos e termos para que pudéssemos trilhar em uma investigação propositora de criação artística compartilhada. Quando citei acima as duas performances da Marina Abramović, tinha como hipótese o ferir como uma ação que, como desejo, não possuía defesa. Considerei que o fato

de criarmos algo só, dentro dos ateliês, quando exposto depois de pronto estava suscetível ao ataque. Em todas as entregas de pinturas, performances e fotografias que já fiz, sempre estive vulnerável às aprovações e críticas, entretanto considerar a participação do público envolvido no ato criador inserido na proposição e modificação do trabalho artístico, cria-se possibilidades de criação de sentidos efetivos ao diálogo.

Reconheço que trabalhos artísticos também podem exercer críticas necessárias em dias de absurdos e retrocessos, obras que exponham as mazelas, gritos para visibilidades, pensamentos para reformulações de estruturas das diferenças, estruturas que retiram a humanidade das pessoas. Não os questiono, pelo contrário, defendo tais formas de expressão. Pela minha natureza de homem, cis, hétero, com pais concursados, com casa própria, oportunidade de estudos e todos os privilégios que me acompanham, entendo que dividir minhas conclusões, compartilhar outras visões de mundo que não a minha, estar aberto e reconhecer meus privilégios e as diferenças perpetuadas, erguer um modelo que me silencie, silencie os meus problemas, silencie a potência me dada por uma sociedade que não enxerga as diferenças com um problema é o sensível que posso entregar ao mundo.

Assim como Marina esforçou-se por meses, em silêncio, entregando seu tempo, sua presença e seu olhar, afetando aos participantes presentes, eu que não tive oportunidade de olhá-la nos olhos, fui sensibilizado pelo que ela fez a outros. Penso que minhas pequenas entregas, de custo ínfimo e gratuitas aos participantes também possam ser entregues a muitos outros, para sensibilizações que expandam para além dos meu tempo, do meu olhar e da minha presença.

Para que seja possível uma troca que nos mude, é preciso reconhecer que as feridas são formas de abertura para o outro. Quando permitidas, essa autorização não pode ser unilateral, para que a morte, por profundas feridas, sejam rejeitadas e, em seu lugar, o ferir uns aos outros, o interferir, exerça ao pertencimento e às posses, trocas, até que nossas fronteiras se tornem, no confronto, mescladas e sobrepostas.

A abertura ao outro se dá na carne pelo desejo de ver dentro e deixar o que está dentro sair. Assim como na represa não se pode controlar a entrada, apenas a saída, ambos movimentos são possíveis pelas aberturas. Tais aberturas são manipuladas para que a represa não entre em colapso. A permissão é a escolha por fazer parte da troca. Como uma luta na qual é escolhido a opção de não correr, os ferimentos e cicatrizes (feridas anteriores) são registros da coragem de quem não se defende e, pela permissão do outro, o fere.

Ao finalizar este processo nestas considerações finais e entregando este escrito ao mundo como parte do trabalho desenvolvido, percebo que segui minhas recomendações de forma livre e experimental. Entretanto em perspectiva futura, estes processos precisam ser legitimados dentro de instituições e aplicados por outros artistas para verificação das variações e validações por conclusões efetivada por dados mais amplos. Por exemplo, ao considerá-lo “método” de criação, como estes processos experimentais aconteceriam em sala de aula, entre os estudantes? Poderia direcionar processos curatoriais de exposições coletivas com trabalho inéditos? Como se daria em desenvolvimento de produtos ou soluções de problemas?

Como artista e pesquisador, sou movido pelos desejos de relação, de indeterminações e emergências. Por esse motivo, os processos de criação funcionam como águas em cascata, desviante, desforme, intermitente. O resultado é uma escrita que me protege e ao mesmo tempo me expõe, seguindo um caminho na qual o trabalho artístico é o ponto de partida para a discussão. Como resultado, a organização do método é mais valiosa que seu teste.

Por esse motivo a continuidade da organização e ajustes desse modo de criação precisa ser multidisciplinar para concluirmos sua especificidade diante de outros modelos existentes.

REFERÊNCIAS

ALVES, Artur. **Notas sobre o conceito de singularidade tecnológica.** In. Argumentos de Razón Técnica, n. 11, p. 57 – 70, 2008. Disponível em: <<https://bityli.com/ZU1w1>> Acesso em 26/09/2020.

AZEVEDO, Néle. **Monumento Mínimo.** Portfólio, 2005. Disponível em: <<https://www.neleazevedo.com.br/monumento-minimo>> Acesso em 26/09/2020.

BISHOP, Claire. **Artificial Hells:** Participatory art and the politics of spectatorship. New York: Verso, 2012.

BORGES, Maria Lucília. **Lembranças de um segredo: o silêncio como sintoma de uma sociedade secreta.** In. Org. CAMARA, Rogério; SANTOS, Fátima Aparecida dos. Urbanidades: opacidades. Brasília, Estereográfica, 2017.

BOURRIAUD, Nicolas. **Estética Relacional.** Trad. Denise Bottmann. São Paulo: Martins Fontes, 2009. – (Coleção Todas as Artes)

BRANQUINHO, João; MURCHO, Desidério; GOMES, Nelson Gonçalves. **Enciclopédia de termos lógico-filosóficos.** São Paulo: Martins Fontes 2006. Disponível em: < <https://philarchive.org/rec/JOOEDT>> Acessos em 09/10/2020.

CALVINO, Ítalo. **Palomar.** Torino: Einaudi, 1983.

CARVALHO Carla; PERRUZZO, Leomar; GOTTARDI, Pedro. **Poéticas do Corpo na Criação Artística em Marina Abramović e Elke Hering** Revista Brasileira de Estudos da Presença, Porto Alegre, v. 8, n. 4, p. 763-787, out./dez. 2018. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/rbep/v8n4/2237-2660-rbep-2237-266076111.pdf> acesso em 09/10/2020

COCCIA, Emanuele. **A vida sensível.** Trad. Diego Cervelin. Desterro [Florianópolis]: Cultura e Barbárie, 2010. 98p. – (PARRHESIA, Coleção de Ensaio).

DELEUZE, Gilles. **Empirismo e Subjetividade:** ensaio sobre a natureza humana segundo Hume. Trad. Luiz B. L. Orlandi. São Paulo: Editora 34, 2012. – (Coleção TRANS)

DESCOLA, Philippe. **Outras naturezas, outras culturas**. Trad. Cecília Ciscato. São Paulo: Editora 34, 2016.

DEWEY, John. **A arte com Experiência**. Trad. Vera Ribeiro. São Paulo: Martins Fontes, 2010. (Coleção Todas as Artes)

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Sobrevivência dos Vagalumes**. Trad. Vera Casa Nova; Marcia Arbex. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

DUCHAMP, Marcel. **O Ato Criador**. In, BATTCKOCK, Gregory. A Nova Arte. São Paulo: Editora Perspectiva, 2008 - 2ª Edição. p.71-74.

ESTEVES, Priscila. **Uma jornada inspiradora para dizer adeus**. Artigo in. Donato Viagens, 2018. Disponível em: <<https://donatoviagens.com.br/uma-jornada-inspiradora-para-dizer-adeus/>> Acesso em: 26/09/2020.

FANTON, Marcos. **O conceito de existência em Martin Heidegger e Ernst Tugendhat**. Tese orientada por Dr. Ernildo J. Stein. Porto Alegre: PUC/RS, 2009.

GAGLIANONE, Isabela. **A Vida Sensível**. Artigo in O Benedito 2017. Disponível em <<https://obenedito.com.br/vida-sensivel/>> Acesso em 09/10/2020.

HAESBAERT, Rogério. **Territórios em Trânsito**. In. BORDAS, Marie Ange. Org. Caderno Sesc_Videobrasil: geografias em movimento. São Paulo: Edições Sesc n. 9, 2013. p. 67–81.

HERNÁNDEZ, Fernando H. **A investigação baseada em artes**: propostas para repensar a pesquisa em educação. DIAS, Belidson; IRWIN, Rita L. (Org.) Pesquisa educacional baseada em arte: a/r/tografia. Santa Maria: Ed. Da UFSM, 2013.

KEHL, Maria Rita. **Olhar no olho do outro**. Belo Horizonte: PISEAGRAMA, n. 07, p. 22-31, 2015.

KRAUSE, Décio. **O gato de Schrödinger não está vivo e morto antes da medição: sobre a interpretação dos resultados quânticos**. In. Anais do Seminário Lógica no Avião. Org. ALMEIDA, Edgar; COSTA-LEITE, Alexandre;

FREIRE, Rodrigo. 2013-2018. Brasília: lógica do Avião, 2019. p.104-122. Disponível em: <http://lna.unb.br/lna_n01_book.pdf> Acesso em 09/10/2020.

MÃE, Valter Hugo. **O paraíso são os outros**. Rio de Janeiro: Cosac & Naify, 2014.

MARTÍNEZ, Rosa. **Trocas**: Introdução. In. 27. Bienal de São Paulo: Seminários / curadoria geral Lisette Lagnado. Rio de Janeiro: Cobogó, 2008. p. 279–283.

MAUTNER, Thomas. **The Penguin Dictionary of Philosophy**. Reino Unido: Editora Penguin 2010.

MBEMBE, Achille. **Existe um único mundo apenas**. In. BORDAS, Marie Ange. Org. Caderno Sesc_Videobrasil: geografias em movimento. São Paulo: Edições Sesc n. 9, 2013. p. 45–63.

MELENDI, Maria Angélica. **Estratégias da arte em uma era de catástrofes**. Rio de Janeiro: Cobogó, 2017.

NOVELLO, Mario. **A interação gravitacional**. In. Revista Carbono #5 Gravidade – verão 2013/2014. Disponível em: <<https://bityli.com/qamLc>> Acesso em 26/09/2020.

PAVONI, Edson. **Inumeráveis**. 2020. Disponível em: <<https://inumeraveis.com.br/>> Acesso em 26/09/2020.

PLAZA, Julio. **Arte e Interatividade**: Autor-obra-recepção. Revista ARS ECA-USP v.1 n.2, 2003 p.8-29.

PRATA, Antônio. **Meio Intelectual, meio de esquerda**. São Paulo: Editora 34, 2010.

QUINET, Antônio. **Os outros em Lacan**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2012.

ROCHA, Fernando de Oliveira. **A Improvisação na música indeterminada: Análise e performance de três obras brasileiras para percussão**. Dissertação (Mestrado em Performance Musical). Programa de Pós-Graduação

em Música, Escola de Música da Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2001.

ROSSI, Nathália A. F.; BARBOSA, Rogério V. 2015 **A música indeterminada de John Cage: a relação compositor-intérprete**. Comunicação no XXV Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música. Vitória, 2015. Disponível em: <<https://bityli.com/OKWIk>> Acesso em 09/10/2020

RUSSELL, Bertrand. **The philosophy of logical atomism**. Nova York: Editora Routledge, 2009.

SULLIVAN, G. **Art practice as research inquiry in the visual arts**. New York: Teachers College, Columbia University, 2004.

VENTURELLI, Suzete; et al. **Affective computational interfaces**. In: Marcus A.; Wang W. (ed.). Design, user experience, and Usability: design philosophy and theory. HCI INTERNATIONAL 2019. Cham: Springer International Publishing, 2019. p. 510-520.

ANEXOS

SUMÁRIO

I.	ANEXO 1. CRONOGRAMA.....	145
II.	ANEXO 2. ROTEIRO.....	146
III.	ANEXO 3. FORMULÁRIO.....	153
IV.	ANEXO 4. MOLDES E MODELOS.....	157

I. ANEXO 1. CRONOGRAMA

Pré-produção – Vídeo, Programação Visual e Formulário			
	Semana 1	Semana 2	Semana 3
Atividade 1	▪		
Atividade 2	▪		
Atividade 3		▪	
Atividade 4		▪	
Atividade 5		▪	▪
Atividade 6		▪	▪

Tabela 1. Pré-produção – Vídeo, Programação Visual e Formulário

Atividade 1 – Escrita do projeto, programação e produção de conteúdo.

Atividade 2 – Construção do formulário no Google para inscrições.

Atividade 3 – Escrita das narrativas dos vídeos (roteiros).

Atividade 4 – Programação visual (design).

Atividade 5 – Gravação de vídeos.

Atividade 6 – Edição dos vídeos e áudios para o *feed*.

Produção I – Postagens e Inscrições			
	Semana 3	Semana 4	Semana 5
Atividade 7	▪		
Atividade 8	▪		
Atividade 9	▪		
Atividade 10	▪		
Atividade 11	▪		

Tabela 2. Produção I – Postagens e Inscrições

Atividade 7 – Início das Inscrições (postagem em outras plataformas).

Atividade 8 – Inscrições.

Atividade 9 – Organização de fluxo do e-mail.

Atividade 10 – Publicação para *story* em fluxo contínuo.

Atividade 11 – Publicações diárias.

- Publicação 1 – Logo + Como participar?
- Publicação 2 – Uma definição.
- Publicação 3 – Um desejo antigo.
- Publicação 4 – Receber – Minhas respostas para as perguntas.
- Publicação 5 – Conter – Processos de associações afetivas.
- Publicação 6 – Verter – Resultados realizados em um dia.
- Publicação 7 – Finalização das Inscrições.

Produção II – Construção de Objetos, Registro, Postagem			
	Semana 3	Semana 4	Semana 5
Atividade 12		▪	
Atividade 13		▪	
Atividade 14		▪	
Atividade 15			▪
Atividade 16			▪
Atividade 17			▪

Tabela 3. Produção II – Construção de Objetos, Registro, Postagem

Atividade 12 – Seleção dos inscritos e publicação de resultados.

Atividade 13 – Contato com inscritos para envio de respostas.

Atividade 14 – Construção de objetos (compra de material necessário).

Atividade 15 – Publicações diárias.

- Publicação 9 – primeiro objeto.
- Publicação 10 – segundo objeto.
- Publicação 11 – terceiro objeto.
- Publicação 12 – quarto objeto.
- Publicação 13 – quinto objeto.

Pós-produção – Postagem, Divulgação e Fechamento				
	Semana 6	Semana 7	Semana 8	Semana 9
Ativ. 18	▪			
Ativ. 19	▪			
Ativ. 20	▪			
Ativ. 21		▪		
Ativ. 22			▪	
Ativ. 23				▪

Tabela 4. Pós-produção – Postagem, Divulgação e Fechamento

Atividade 16 – Gravação registro fotográfico e em vídeo dos objetos.

Atividade 17 – Fechamento dos postais.

Atividade 18 – Envio de objetos aos participantes (com rastreio).

Atividade 19 – Pausa nas publicações.

Atividade 20 – Aguardar envio de registro fotográfico do participante.

Atividade 21 – Divulgar registros dos trabalhos.

- Publicação 14 – registro de participante, primeiro objeto.
- Publicação 15 – registro de participante, segundo objeto.
- Publicação 16 – registro de participante, terceiro objeto.
- Publicação 17 – registro de participante, quarto objeto.
- Publicação 18 – registro de participante, quinto objeto.

Atividade 22 – Publicações dos registros enviados pelos participantes.

Atividade 23 – Registros em plataforma de vídeos (vimeo/youtube).

II. ANEXO 2. ROTEIRO

P1 – Marca + Como participar?

P1 – Uma definição.

P3 – Um desejo antigo.

P4 – Receber – Minhas respostas para as perguntas.

P5 – Conter – Processos de associações afetivas.

P6 – Verter – Resultados realizados em um dia.

P7 – Finalização das Inscrições.

P8 – Quem foi selecionado?

P9 até P13 – Objetos com postagens diárias.

P14 até P18 – Registro dos participantes.

P1 – Marca | Como participar? (duas unidades)

Conteúdo. Postagem do título do projeto com pequena apresentação da proposta na legenda <instagram.com/p/CBOoqKblA3Q/> (Figura 1).



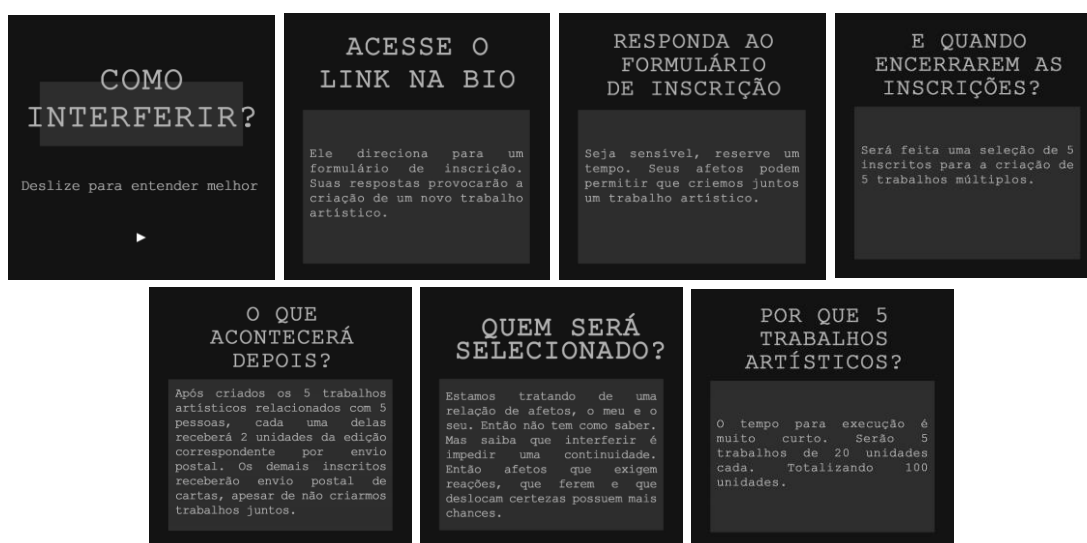
Figura1. Marca INTER[FERIR], Felipi Santos, 2020.
Fonte: <https://bit.ly/2IYK4hz>

Legenda. INTER[FERIR] é um projeto de Pesquisa de Mestrado em Artes Visuais desenvolvido no PPGAV- UnB. Nesta etapa da pesquisa propomos uma criação artística que se estruture relacional, ainda que em tempos tão difíceis de pandemia. Explicar tudo nessa legenda seria bem chato! Então durante uma semana explicaremos como tudo funcionará. Mas a partir de hoje, dia 9, até o dia 15 de junho estará aberto um formulário (com link na bio) que será a etapa inicial desse processo. Aguardo sua participação!

Como já dizia Nando Reis
“Cada um de nós tem o seu próprio jeito de ser
Mas tudo que foi feito. Só fizemos juntos
Porque você ouviu a minha, e eu, a sua voz”

P1 – Como participar?

Conteúdo. Postagem em carrossel com 7 imagens de fundo escuro e textos claros com explicações <instagram.com/p/CBOwn-XF5rh/> (Figura 2).



Legenda. Veja como participar. Se tiver curiosidade sobre algo, pergunte aqui nos comentários.

P2 – Uma definição

Conteúdo. Postagem de 3 vídeos. Neles serão gravadas leituras das definições de dicionário dos termos que compõem o título: Interferir/Inter/Ferir.

Legenda. INTER[FERIR] – Uma ou várias definições? Parece-me que independente de qualquer uma das ações o resultado é sempre de abertura.

Interferir. Verbo <<https://bit.ly/3mh9KEH>> (Figura 3).

transitivo indireto e intransitivo; tomar parte com a intenção de influir no seu desenvolvimento e desfecho.

transitivo indireto; ter determinado efeito, afetar.

transitivo indireto; causar interferência, ferir-se.

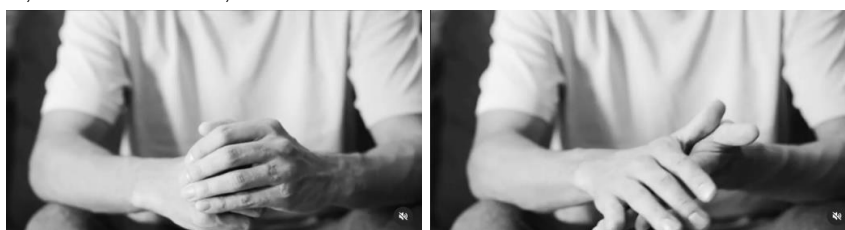


Figura 3. Frame do vídeo Interferir, Felipi Santos, 2020

Fonte: <https://bit.ly/3mh9KEH>

Figura 2. Como participar? Sete imagens para postagem em carrossel. Fonte: <https://bit.ly/35LDtZ>

Inter. Prefixo <<https://bit.ly/3oolPcS>> (Figura 4).

culto, da preposição e prevérbio; no interior de dois; entre; no espaço de.

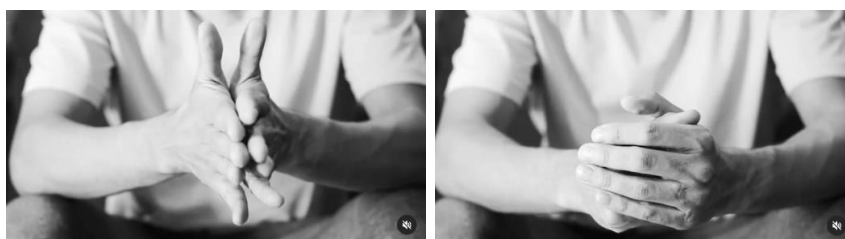


Figura 4. Frame do vídeo inter, Felipi Santos, 2020.

Fonte: <https://bit.ly/3oolPcS>

ferir. Verbo <<https://bit.ly/34rlf55>> (Figura 5).

transitivo direto, intransitivo e pronominal; causar ferimento(s) (em alguém, algo ou em si mesmo); cortar(-se), machucar(-se).

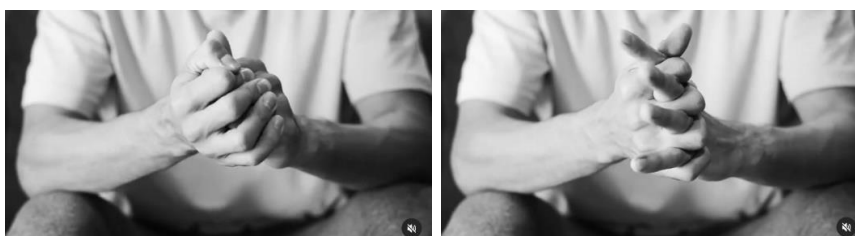


Figura 5. Frame do vídeo ferir, Felipi Santos, 2020.

Fonte: <https://bit.ly/34rlf55>

P3 – Um desejo antigo

Conteúdo. Postagem de vídeo tocando uma música do jeito que der <[instagram.com/p/CBUqQFCFwgK/](https://www.instagram.com/p/CBUqQFCFwgK/)> (Figura 6).



Figura 6. Frame do vídeo *Corresponder*, Felipi Santos, 2020. Fonte: <https://bit.ly/2FV8vvc>

Legenda. *Corresponder* – maio de 2010. Essa composição foi feita antes do meu acesso à graduação na universidade e até hoje não sei tocar direito. Tenho pensado como esse desejo antigo tem alinhavado todas as minhas ideias e processos, inclusive este. Então me vejo, dez anos depois, sem resposta, mas experimentando correspondências possíveis. Espero mais uma vez estar aberto.

Entender o que se passa em ambos corações | Ouvir e compreender o que fazer, corresponder
Mente aberta a ouvir tua voz | Que eu possa discernir, ser como és
Eu preciso saber quem tu és | Os processos ocultos do Teu coração
À distância poder te tocar | A sensibilidade em te encontrar.

P4 – Receber – Minhas respostas para as perguntas

Conteúdo. Gravação para ig tv de 5 a 7 minutos com um vídeo falando sobre as minhas respostas para as perguntas do formulário de inscrição baseado em contexto restrito como forma mais clara de explicação do processo. É importante que não tenha um preparo complexo porque será feito em apenas um dia. Falar sobre essa questão do tempo e etapas também nesta primeira gravação <[instagram.com/p/CBXoMoylwmk/](https://www.instagram.com/p/CBXoMoylwmk/)> (Figura 7).



Figura 7. Frame do vídeo *RECEBER*, Felipi Santos, 2020. Fonte: <https://bit.ly/3onlSon>

Legenda. *RECEBER* – Minhas respostas para as perguntas do formulário de inscrição. Uma tentativa de tornar mais clara esta primeira etapa da pesquisa. Caso você já tenha respondido, não tem problema, sua inscrição pode ser alterada. Mas não troque seus afetos, os primeiros que lembramos sempre são os mais vivo em nós.

P5 – Conter – Processos de associações afetivas

Conteúdo. Gravação para ig tv de 5 a 7 minutos com um vídeo falando sobre as conexões entre as minhas respostas e meus afetos outros em um contexto mais amplo. Essa parte demonstra mais ou menos um processo que não será revelado em vídeo, mas registrado em diário/diagramas. Como uma parte não exposta, conversar sobre as relações entre os afetos e porque transformar isso em imagens e objetos. Deixar claro que não seguirão uma mesma receita, por isso, os afetos são responsáveis pela visualidade (pelo menos, isto é uma preocupação fundamental pra mim). Considero esta etapa a mais complexa na qual posso desistir. Então para criar os 5 trabalhos terei que conversar afetivamente com mais participantes. Postar no mesmo dia uma imagem com diagrama ou esboço gerado desta etapa do processo.

[primeira parte] Vídeo de uma conversa franca sobre um processo em construção <instagram.com/p/CBaGpNflcHm/> (Figura 8).



Figura 8. Frame do vídeo CONTER, Felipe Santos, 2020. Fonte: <https://bit.ly/35zyMYX>

Legenda. CONTER – Processos de associações afetivas

Essa etapa é a mais difícil, pior ainda é expor uma abertura que não tem noção de seu desfecho. Mas isso é a contenção, o controle daquilo que se recebe se misturando junto com o que já está presente como um rio entrando em uma represa. Que dessa mistura se faça sentido.

[Segunda parte] Postagem de um diagrama resultante desta etapa <instagram.com/p/CBfdx9FFkWP/> (Diagrama 1).

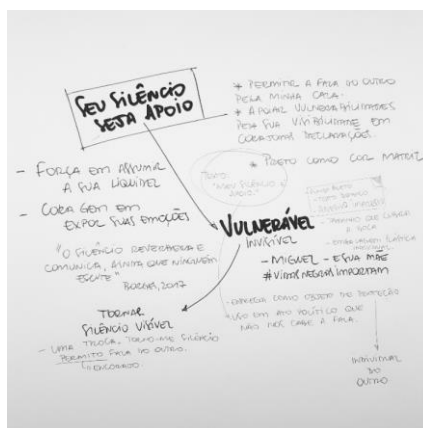


Diagrama 1. CONTER – Processos de associações afetivas.

Legenda. Diagrama CONTER – Processos de associações afetivas.

P6 – Verter – Resultados realizados em um dia

Conteúdo. Gravação para ig tv de 5 a 7 minutos com um vídeo falando sobre os resultados criados em um dia. Tratar claramente como uma entrega. Não é uma coisa que se deva mostrar ou explicar. Mas algo que deve ser entregue a mim mesmo. Parece esquisito, mas é um processo que eu já experienciei em um tempo que precisava de respostas e funciona. Então no vídeo, tratar como uma entrega e recepção. Fuja da explicação de forma e conteúdo, apenas trate dos sentidos. Postar no mesmo dia fotos do trabalho finalizado.

[Primeira parte]. Apresentar uma entrega, encenado, descritivo e poético <[instagram.com/p/CBgqsVkiT31/](https://www.instagram.com/p/CBgqsVkiT31/)> (Figura 9).



Figura 9. Frame do vídeo VERTER, Felipi Santos, 2020.
Fonte: <https://bit.ly/2HvgAr8>

Legenda. VERTER – Resultados realizados em um dia. Essa é a etapa final. Nela mostro a última etapa. Funciona como uma entrega para mim mesmo como exemplo das entregas que serão feitas aos participantes. A imagem usada para compreensão é um vertedouro que derrama excessos das contínuas recepções que não se pode controlar.

[Segunda parte]. Uma imagem de registro resultante desta etapa. <[instagram.com/p/CBgJN3IZiJ/](https://www.instagram.com/p/CBgJN3IZiJ/)><[instagram.com/p/CBgA7MI6zm/](https://www.instagram.com/p/CBgA7MI6zm/)> (Figura 10)



Figura 10. Meu Silêncio é apoio, Felipi Santos,
Legenda. VERTER – (inserir título do trabalho assim que ele existir - legenda completa).

P7 – Finalização das Inscrições

Conteúdo. Imagem com encerramento e agradecimento com formatação semelhante ao primeiro dia de publicações (como participar).

Legenda. Acabou a etapa das inscrições. Esse é só o início dos trabalhos, espero que você continue acompanhando os desdobramentos que seguirão. Obrigado!

P8 – Quem foi selecionado?

Conteúdo. Postagem em carrossel de 5 vídeos com a leitura do parágrafo que foi respondido no formulário de inscrição. Com o papel na mão ler os trechos. Produção simples (não mencionar o nome de nenhum participante).

Legenda. Resultado dos selecionados entre os inscritos! Não falarei nomes, o inscrito saberá que foi selecionado ao ouvir suas próprias palavras.

P9 até P13 – Objetos com postagens diárias

Conteúdo. Postagem dos trabalhos prontos. Na primeira uma foto e depois um vídeo em funcionamento. Pode ser que o trabalho exija mais fotos, então deve-se obedecer ao trabalho. Fotos e vídeos feitos com celular. Os registros finais serão feitos depois para que haja rapidez na postagem. Não sequenciar trabalhos em postagens.

Legenda. Título do trabalho e legenda com texto significativo àquele processo.

P14 até P18 – Registro dos participantes

Conteúdo. Postagem dos registros enviados pelos participantes.

Legenda. Título do trabalho e legenda – citar cidade e coautoria (sem recurso de marcação)

Recomenda-se que as postagens diárias sejam realizadas às 18h, exceto a primeira e a quinta que serão imagens duplas: uma às 18h e a outra às 19h. Este roteiro foi executado até a postagem 6, mas o trabalho continuou com o recebimento das inscrições. Em distorções de sinais, abordaremos estes processos que não foram postados.

III. ANEXO 3. FORMULÁRIO

Disponível em: forms.gle/7q9zhXxeyE38sKDK9



[INTER]FERIR - HABITANDO UM MUNDO EM COMUM

Olá! este formulário é o primeiro passo para a criação de um diálogo. Uma forma de fazer arte em tempos de pandemia.

Nicolas Bourriaud (2009) nos disse e concordamos que "a essência da prática artística residiria, assim, na invenção de relações entre sujeitos". Dessa forma, te propomos uma ação artística em coautoria e a oportunidade de receber esse trabalho artístico em sua casa.

Para se tornar um participante desta "proposta de habitar um mundo em comum", responda as perguntas abaixo até o dia 15 de junho de 2020, que entraremos em contato.

Lembramos também que além desta prática e todas as coisas irão acontecer, você estará participando de uma pesquisa de Mestrado em Arte pelo Programa de pós graduação em Artes Visuais - PPGAV da Universidade de Brasília - UnB na área de concentração Arte, Imagem e Cultura; linha de pesquisa Imagens Visualidades e Urbanidades (IVU)

Para saber mais entre em contato por e-mail: felipiart@gmail.com

O nome e a foto associados à sua Conta do Google serão registrados quando você fizer upload de arquivos e enviar este formulário. Não é felipiart@gmail.com? [Alternar conta](#)

*Obrigatório

Endereço de e-mail *

Não é possível preencher automaticamente o endereço de e-mail.

Você confirma sua participação na Pesquisa de Mestrado "[INTER]FERIR" e se disponibiliza a receber um objeto artístico em sua casa? *

Sim, confiro.

Ao receber o objeto artístico gratuitamente em minha casa, me comprometo a realizar o registro fotográfico deste processo (impossibilitado ao pesquisador devido ao isolamento social provocado pela Covid-19). Tais imagens poderão ser usadas em publicações com a devida citação de seu autor ou autora. *

Sim, me comprometo.

O processo de embalagem dos objetos respeita todas as recomendações do Ministério da Saúde conta a disseminação da Covid-19. Ao recebê-lo também cumprirei tais recomendações de higiene. *

Sim, cumprirei.

MOVIMENTO I

Essa etapa é a sua oportunidade de iniciar a nossa relação artística. Sei que se estivéssemos em um café, uma roda de amigos ou um evento/exposição artística, poderíamos conversar de forma mais tranquila. Mas não deixe que o isolamento social impeça nossa construção baseada na relação pela troca. Vamos nessa Seção iniciar um diálogo sobre nossos dias, sobre a sensibilidade dos nossos cotidianos e memórias. Estou ansioso para saber!

Escreva, da forma como preferir, um afeto seu. Pode ser uma memória, uma sensação ou coisas que não sabemos dar nome. Coisas que te faz parar, contemplar e sentir. Precisa ser um texto com as suas palavras, que tenha no mínimo 60 palavras e no máximo 120. *

Sua resposta

Escolha e compartilhe uma produção artística que te afete. Música, poesia, trechos literários e teatrais, visualidades e ações. Restrinja-se a um trabalho ou série curta para que o resultado faça mais sentido. Você pode fazer Upload de arquivo de até 10 MB ou enviar o link no próximo tópico.

 Adicionar arquivo

Caso não possua o arquivo para upload, insira abaixo o link.

Sua resposta

MOVIMENTO II

Nesta seção, as perguntas possibilitarão o conhecimentos do seu contexto atual.

Você trabalha ou já trabalhou com artes visuais? *

- Sim
- Não

Está em quarentena sozinho? *

- Sim
- Não

Considera que as artes visuais são importantes neste período de isolamento social? *

- Sim
- Não

Com espaços expositivos fechados para evitar a disseminação da Covid-19, você tem tido acesso à produção artística visual? Se sua resposta for Sim, como? *

- Sim
- Não

MOVIMENTO III

Essa é a nossa forma de contato. Nós não possuímos recursos suficientes (dinheiro e tempo) para enviarmos objetos artísticos a todos os participantes. Por isso, caso seus afetos sejam selecionados na primeira edição, entraremos em contato para completarmos essa correspondência artística. Complete com atenção!

ESTAS INFORMAÇÕES NÃO SERÃO DIVULGADAS EM NENHUM LUGAR DENTRO OU FORA DESTA PESQUISA (Dissertação, Postagens, Publicações futuras).

Nome Completo *

Sua resposta

Telefone com DDD (contato por Whatsapp) *

Sua resposta

Cidade e Estado *

Sua resposta

CEP nacional válido (cálculo do frete) *

Sua resposta

Caso você seja selecionado, iremos divulgar o resultado com um pequeno texto seu. Nos responda: o que é afeto para você? A sua resposta será a única parte deste formulário que poderá ser divulgado em postagem na internet. *

Sua resposta

[Gerar link](#)

Página 1 de 4

Nunca envie senhas pelo Formulários Google.

Este conteúdo não foi criado nem aprovado pelo Google. [Denunciar abuso](#) - [Termos de Serviço](#) - [Política de Privacidade](#)

Google Formulários

IV. ANEXO 4. MOLDES E MODELOS

Etiquetas impressas em Kraft, inseridas no objeto RE-POUSO e CAFÉ.



Bilhete do objeto CENÁRIO impresso em papel vegetal.

Bilhete do objeto RE-POUSO impresso em papel vegetal.

Bilhete do objeto MEMÓRIA FLAGRANTE impresso em Kraft.

Bilhete do objeto ENCONTRO DE CAMADAS impresso em papel vegetal.

CENÁRIO

QUANDO PRECISAR
DE UM ESPAÇO:
1. ABRA ESTA SUPERFÍCIE
PRETA SOBRE SUAS DÚVIDAS.
2. DESPEJE SOBRE ELA, AO
ACASO, UMA PRESENÇA.

MEMÓRIA FLAGRANTE

PARA QUE A GENTE NÃO SE ESQUEÇA,
CRIEMOS UM MARCO. QUE ESTE RELICÁRIO
SEJA MEMÓRIA DO NOSSO ENCONTRO. EM
SEU INTERIOR, SEMENTES SÃO A IDEIA DE
SUAS REFERÊNCIAS E DO QUE PODERÁ SER.
CADA UMA DELAS É TUDO QUE É
NECESSÁRIO PARA SER. PARA EXISTIRMOS,
NÃO NOS ESQUEÇAMOS.

RE-POUSO

CONSTRUÍDO OU ENCONTRADO,
ESCOLHA UM LUGAR E REPOUSE
ESTE OBJETO DE MEMÓRIA. SEMPRE
QUE AS TURBULÊNCIAS ESCAPAREM
AO SEU CONTROLE, [RE]LEMBRE,
[RE]TORNE E [RE]POUSE.

Participante nº 2
INTER[FERIR] 2020

AO ABRIR ESTE
OBJETO, DEIXE-O
DERRAMAR, DEIXE
QUE SE MISTUREM,
QUE PERCAM. DEIXE
DURAR O TEMPO
QUE A
SEDIMENTAÇÃO LHE
DEU FORMA.

ENCONTRO
DE CAMADAS
Participante nº 4
INTER[FERIR] 2020

COMO MATÉRIA QUE
SE ESTENDE
UNIFORME SOBRE
UMA SUPERFÍCIE,
PROPORNHO A
VOCÊ UM MATERIAL
EM CAMADAS SEM
CONTROLE.

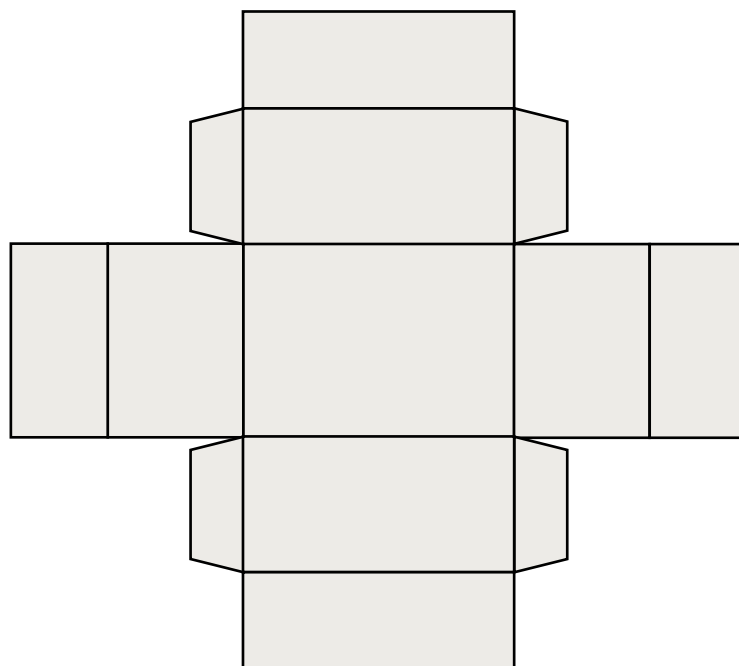
Bilhete do objeto CAFÉ impresso em papel vegetal.

CAFÉ

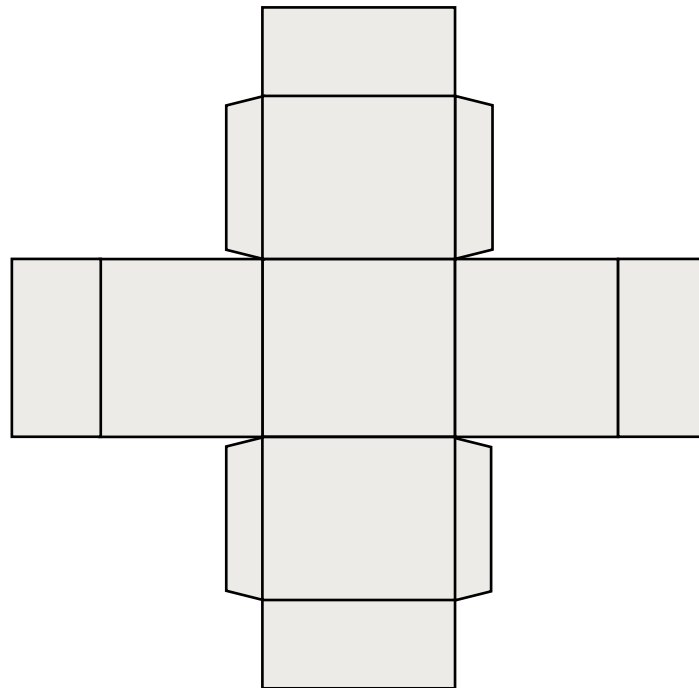
ENTREGO A VOCÊ UM LUGAR. SEMPRE QUE O UTILIZAR PARA BEBER SEU CAFÉ, COMPARE A INTENSIDADE DO SEU PRIMEIRO CONTATO COM A BEBIDA COM AS INTENSIDADES DE SUAS RELAÇÕES.

Participante nº 5 – INTER[FERIR] 2020

Molde da caixa em papelão para inserir objetos para postagem nos correios. As dimensões do retângulo central é 14cm por 10cm.



Molde da caixa em Kraft 300g/m² para o objeto CAFÉ. para postagem nos correios. As dimensões do retângulo central é 6,5cm por 6cm.



Molde da caixa em Kraft 300g/m² e papel reciclado para o objeto RE-POUSO. para postagem nos correios. As dimensões do retângulo central é 4cm por 4cm.

