

LUGARES MÓVEIS: LUGARES MÓVEIS:

CartoGrafias de si e de mundos
e a invenção de heterotopias



LYNN CARONE



Universidade de Brasília
Instituto de Artes
Programa de Pós-Graduação
em Artes Visuais

**LUGARES MÓVEIS:
CartoGrafias de si e de mundos
e a invenção de heterotopias**

LYNN CARONE

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

**Brasília
2023**

BANCA EXAMINADORA

Profa. Dra. Suzete Venturelli
Universidade de Brasília/Universidade Anhembi Morumbi

Prof. Dr. Hugo Fortes
Universidade de São Paulo

Profa. Dra. Luisa Günter
Universidade de Brasília

SUPLENTES

Profa. Dra. Denise Camargo
Universidade de Brasília

Profa. Dra. Carina Luisa Ochi Flexor Andrade
Universidade de Brasília

Prof. Dr. Gilberto Prado
Universidade Anhembi Morumbi/Universidade de São Paulo





AGRADE CIMENTOS

Agradeço ao meu companheiro André Arantes, pelo apoio, paciência e amor incondicional e, especialmente, à minha orientadora Suzete Venturelli, por sua sabedoria, paciência e generosidade. Agradeço ao artista e amigo Fernando Pericin e à amiga e artista Sueli Vital, por nossas parcerias artísticas; à Tuliany, por fazer parte de uma etapa deste trabalho; à Ianni Luna, por seu lindo desenho de som de EntreMeios; à Priscila Arantes por suas contribuições e carinho, à Juliana Davini e à Andrea Campos de Sá, por todo apoio, incentivo e amizade; à Denise Camargo, pela amizade e pelo pontapé inicial; aos colegas e amigos Artur Cabral, Thiago Rodeghiero e Fabíola Notari, pelas dicas preciosas; à Marcia Gadioli, por seus cuidadosos registros fotográficos; a Matheus Baroni e Renato Gaiofato, pelo trabalho de edição; ao coletivo de mulheres 1 mulher por M2 e à sua fundadora Lucrecia Couso, por todo suporte e companheirismo; à Morgana Taro e ao Leon Fenzl, pelo ótimo trabalho de animação; à minha querida nora Coki, Patrícia Bressa, pelas fotografias e pelo design gráfico deste trabalho; à Cezar Siqueira pelo apoio emocional e dicas da psicoanálise; à Anna Cristina de Araújo Rodrigues, pela cuidadosa revisão desta dissertação e aos membros da banca por suas contribuições. Finalmente, agradeço profundamente à universidade pública e às instituições que apoiaram o projeto: PPGAV/UnB, Capes e CNPq.

RESUMO

Esta pesquisa teórico-prática investiga as especificidades dos lugares como agentes propulsores na realização de trabalhos e em seus desdobramentos, os deslocamentos que ocorrem durante os processos artísticos, tanto por meio da tecnologia quanto pelos aspectos discursivos e narrativos em ressignificações do ambiente e de quem os habita. Ao se estabelecerem relações entre as grafias de si (subjetividade) e de mundos (“outres”), revelam-se estranhamentos, questionamentos de si e do que se vê, experimentam-se a alteridade e a possível construção de heterotopias ou lugares outros. Pretende-se abarcar como o trabalho poético, inserido num lugar específico, se articula e se define por meio de propriedades, como as de origem tecnológica, qualidades ou significados produzidos e relacionados entre um “objeto”, um “lugar” ou um “evento” e os deslocamentos que provoca. A metodologia engloba a apropriação do conceito de *site specificity*, em sua derivação *functional site*, em um entrelaçamento com a cartografia e considerações poéticas do acaso, utilizados nas ações que partem das especificidades e dos contextos dos lugares por meio do uso de tecnologias digitais. As contribuições teóricas de Miwon Kwon, Gilles Deleuze, Félix Guattari e Michel Foucault foram fundamentais na elaboração deste diálogo entre teoria e prática. A dissertação divide-se em quatro partes: a primeira apresenta uma breve contextualização histórica de *site specificity* e sua articulação metodológica com cartografia; a segunda aborda *site specificity* como lugar da subjetividade; a terceira, como espaço de invisibilidade, representada por corpos políticos na videoarte documental *Transvoar*, na videoperformance *São Muitas Camadas* e na videoarte *O Paraíso É para Todos*. Por fim, a quarta aborda *site specificity* como diálogo com a natureza e ciclos de vida e morte por meio do vídeo e animação *Samsara* e as séries fotográficas *Ofertório e Bicho-corpo*.

Palavras-chave: Lugares móveis. *Site specificity*. Cartografia. Infamiliar. Heterotopia.

Dedico este trabalho

Ao meu amor André

Aos meus amores Luan, Coki e Mila

Aos meus pais, que me trouxeram à terra e me deram vida

À família que tenho, a que ganhei e a que escolhi

A todas as pessoas que me acompanharam nessa trajetória

ABSTRACT

This theoretical-practical research investigates the specificities of places as propelling agents in the realization of works and – in their unfolding – the displacements that occur during the artistic processes, both through technology and through discursive and narrative aspects in reinterpretations of the environment and of those who inhabit them. By establishing relations between the graphication (spelling) of the self-subjectivity) and of worlds ('otherx'), estrangement, questioning of the self and of what is seen are revealed; alterity is experienced and the construction of heterotopies and places other becomes possible. It is intended to cover how the poetic work, inserted in a specific place, is articulated and defined through its properties, such as those of technological origin, qualities or meanings produced and related between an "object", a "place" or an "event" and the resulting displacements. The methodology engulfs the appropriation of the concept of *site specificity*, in the derivative *functional site*, in an interweaving with Cartography and poetic considerations of chance, used in actions that depart from the specificities and contexts of places through the use of digital technologies. The theoretical contributions of Miwon Kwon, James Meyer, Gilles Deleuze, Félix Guattari and Michel Foucault were fundamental in the elaboration of this dialogue between theory and practice. The dissertation is divided into four parts: the first presents a brief historical context of *site specificity* and its methodological articulation with Cartography. The second addresses site specificity as the place of subjectivity, while the third is as a space of invisibility, represented by political bodies in the documentary video art *Tran-flying*, the video-performance *There are many layers* and the video art piece *The Paradise is for everyone*. At last, in the fourth part, *site specificity* is placed in dialogue with nature and the cycles of life and death through the video and animation *Samsara* and the photographic series *Offertory and Body animal*.

Keywords: Mobile Places. *Site specificity*. Cartography. Unfamiliar. Heterotopy.

RESUMEN

Esta investigación teórico-práctica averigua sobre las especificidades de los lugares como agentes propulsores en la realización de obras y – en sus desenvolvimientos – los desplazamientos que ocurren durante los procesos artísticos, tanto a través de la tecnología como a través de aspectos discursivos y narrativos en reinterpretaciones del entorno y de quienes lo habitan. Al establecerse relaciones entre las graffias de sí (subjectividad) y de mundos ("outres"), se revelan extrañamientos, cuestionamientos sobre sí y sobre lo que se ve; se experimenta la alteridad y la posible construcción de heterotopías, o lugares otros. Se pretende abarcar cómo la obra poética, inserta en un lugar específico, se articula y define a través de propiedades, como las de origen tecnológico, cualidades o significados producidos y relacionados entre un "objeto", un "lugar" o un "acontecimiento" y los desplazamientos que provoca. La metodología engloba la apropiación del concepto de especificidad de sitio, en su derivación sitio funcional, en un entretrejido con la cartografía y consideraciones poéticas del azar, utilizadas en acciones que parten de las especificidades y contextos de los lugares a través del uso de tecnologías digitales. Las contribuciones teóricas de Miwon Kwon, Gilles Deleuze, Félix Guattari y Michel Foucault fueron fundamentales en la elaboración de este diálogo entre teoría y práctica. La disertación se divide en cuatro partes: la primera presenta una breve contextualización histórica de la especificidad de sitio y su articulación metodológica con la cartografía. La segunda aborda la especificidad de sitio como el lugar de la subjetividad; la tercera, como espacio de invisibilidad, representadas por cuerpos políticos en el documental de videoarte *Transvoar* (*Transvolar*), en el video-performance *São Muitas Camadas* (*Son Muchas Capas*) y en el videoarte *O paraíso é para todos* (*El paraíso es para todos*). Finalmente, la cuarta, la especificidad de sitio como diálogo con la naturaleza y los ciclos de la vida y la muerte a través del video y animación *Samsara* y las series fotográficas *Ofertorio* y *Bicho-corpo* (*Animal Cuerpo*).

Palabras clave: Lugares móviles. Especificidad de sitio. Cartografía. Infamiliar. Heterotopía.

LISTA DE

Capa e contracapa		Sobre epiderme e lágrimas	
Figura 1	Detalhe da instalação <i>Amuleto</i>		6
Figura 2	Toda janela tem uma casa. Fotografia parte da instalação <i>EntreAberta</i>		22
Figura 3	Videoinstalação parte da obra <i>Sobre os Pés</i>		26
Figura 4	Frames da videoinstalação <i>Devanei- os</i> , parte da obra <i>Sobre os Pés</i>		26
Figura 5	Fotografia parte da insta- lação <i>Universo Paralelo</i>		30
Figura 6	Instalação <i>Universo Paralelo</i>		30
Figura 7	Frames do vídeo <i>Ronda</i> , parte da instalação <i>EntreAberta</i>		35
Figura 8	Detalhe da instalação <i>Olho Mágico</i>		37
Figura 9	Frame do vídeo da instalação <i>Sobre Epiderme e Lágrimas</i>		39
Figura 10	Instalação <i>Amuleto</i>		41
Figura 11	Instalação <i>Herbário Cartográfico</i>		42

FIGURAS

Figura 12	Instalação <i>Herbário Cartográfico</i> , detalhe das lâminas	43
Figura 13	Memórias afluentes para um futuro próximo. Intervenção urbana	44
Figura 14	Série <i>Mirantes</i> . Escola Asa Norte	46
Figura 15	Série <i>Mirantes</i> . <i>Campus</i> UnB	47
Figura 16	Série <i>Mirantes</i> . Noturna Itamaraty	48
Figura 17	Ilustração 129 do livro <i>O céu, mistério, magia e mito</i> . Cartas do céu. Cartografia de Patrik Merienn	51
Figura 18	Texto-imagem de Jorge Menna Barreto	56
Figura 19	Ilustração da cidade de Otavia Matteo Pericoli, do livro <i>As cidades invisíveis</i>	63
Figura 20	<i>Asas do Desejo</i>	66
Figura 21	<i>Asas do Desejo</i>	67
Figura 22	Restaurante <i>Senzala</i> , Praça Panameri- cana, Alto de Pinheiros, São Paulo/SP	68

Figura 23	Restaurante Senzala, videoperformance <i>São Muitas Camadas</i>	69
Figura 24	Frame da videoarte <i>Samsara</i> - Caminhadas	70
Figura 25	Frames da videoarte <i>Samsara</i>	71
Figura 26	Ilustração 80/81 do livro <i>O céu, mistério, magia e mito</i> . Diversas aparições e danos dos cometas	73
Figura 27	Performance-jogo <i>Pedra no Caminho</i>	74
Figura 28	Mapa-panorama geral - método poético	77
Figura 29	Série <i>Húmus</i>	79
Figura 30	Coleção Pessoal Caramujo, Folha Seca e Caminho de um Caramujo no Mar	80
Figura 31	Série <i>Húmus</i>	83
Figura 32	Série <i>Húmus</i>	84
Figura 33	Série <i>Húmus</i>	85
Figura 34	Série <i>Húmus</i>	86

Figura 35	Série <i>Húmus</i> - lição de equilíbrio - na ausência de palafitas, uma pedra	88
Figura 36	Série <i>Húmus</i> - entre ser casca e ser gente	92
Figura 37	Frame duplicado do vídeo <i>EntreMundos</i>	93
Figura 38	Frame do vídeo <i>EntreMundos</i>	96
Figura 39	Frame do vídeo <i>EntreMundos</i>	98
Figura 40	Frame do vídeo <i>EntreMundos</i>	106
Figura 41	Série <i>Húmus</i>	111
Figura 42	Frame do vídeo <i>EntreMundos</i>	112
Figura 43	Frame do vídeo <i>EntreMundos</i>	113
Figura 44	Mapa - <i>Site specificity</i> como lugar da subjetividade	115
Figura 45	<i>Asas do Desejo</i>	122
Figura 46	<i>Asas do Desejo</i>	123

Figura 47	<i>Asas do Desejo</i> , exposição Atentx e Fortx, Casa de Cultura da América Latina	125
Figura 48	W3 à noite	126
Figura 49	Frame do vídeo <i>TransVoar</i>	129
Figura 50	Frame do vídeo <i>TransVoar</i>	130
Figura 51	4 frames do vídeo <i>TransVoar</i>	131
Figura 52	Foto performance <i>São Muitas Camadas</i>	133
Figura 53	Foto e videoperformance <i>São Muitas Camadas</i>	136
Figura 54	Foto e videoperformance <i>São Muitas Camadas</i>	137
Figura 55	Foto e videoperformance <i>São Muitas Camadas</i>	140
Figura 56	Foto e videoperformance <i>São Muitas Camadas</i>	142
Figura 57	Frame do vídeo <i>O Paraíso É para Todos</i>	144
Figura 58	Frame do vídeo <i>O Paraíso É para Todos</i>	145

Figura 59	Frames do vídeo <i>O Paraíso É para Todos</i> – elementos simbólicos	148
Figura 60	Frames de <i>O Paraíso É para Todos</i> – corpos utópicos	153
Figura 61	Mapa – <i>Site specificity</i> como lugar de corpos políticos – <i>TransVoar</i>	160
Figura 62	Mapa – <i>Site specificity</i> como lugar de corpos políticos – <i>São Muitas Camadas</i>	161
Figura 63	Mapa – <i>Site specificity</i> como lugar de corpos políticos – <i>O Paraíso É para Todos</i>	161
Figura 64	Ronda samsárica 1 e trecho do livro <i>Escute as Feras</i> sobre Ronda samsárica	166
Figura 65	Frames do vídeo <i>Samsara</i>	170
Figura 66	Tapete: série de <i>Esmagadinhos</i>	172
Figura 67	Frame do vídeo <i>Samsara</i>	174
Figura 68	Frames do vídeo <i>Samsara</i>	175
Figura 69	Instalação de <i>Samsara</i> no Museu Nacional da República	179
Figura 70	Série <i>Ofertório</i>	183

Figura 71	Série <i>Ofertório</i>	184
Figura 72	Série <i>Ofertório</i>	185
Figura 73	Série <i>Ofertório</i> – Quero-quero	186
Figura 74	Série <i>Ofertório</i> – Quero-quero	187
Figura 75	Série <i>Bicho-corpo</i>	190
Figura 76	Série <i>Bicho-corpo</i>	191
Figura 77	Série <i>Bicho-corpo</i>	192
Figura 78	Fotografia de momentos de fruição durante a exposição #21. Art.2022 Museu Nacional da República	200
Figura 79	Mapa – <i>Site specificity</i> como encontro entre urbano e natureza e ciclos de vida e morte	201
Figura 80	Livro de artista <i>Ancestrar_ Camadas</i>	203
Figura 81	Livro de artista <i>Ancestrar_ Camadas</i>	204

Figura 82	Livro de artista <i>Ancestrar_ Camadas</i>	205
Figura 83	Frame do vídeo <i>EntreMundos</i>	208
Figura 84	<i>Ouroboros, EntreMundos</i>	209

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO 25

INTRODUÇÃO 33

1 LUGARES MÓVEIS – SITE SPECIFICITY COMO CARTOGRAFIA POÉTICA 51

1.1 Site specificity (functional site) 52

1.2 Cartografia como leme 58

1.3 Entrelaçamentos: site specificity – functional site e cartografia como método 61

1.4 Lugares móveis: especificidades do lugar como agentes propulsores – a alteridade como lugar de encontro e criação de um *tópos* 63

1.5 Contribuições do acaso: jogar pedras sobre o mapa, deixar-se levar por um olhar atento 73

2 SITE SPECIFICITY COMO LUGAR DA SUBJETIVIDADE 79

2.1 O pântano. Um lugar de si. Uma alegoria pessoal (Escrever para se entender, para não esquecer) 80

2.2 Um espaço de exploração de águas paradas e submersas – o estranho, mas familiar – ser estrangeira de si e do mundo – o duplo, o espelho e a repetição 92

2.3 Transições entre o público e o privado 102

2.4 A construção de um *tópos*: um lugar para se habitar 106

2.5 *EntreMundos* 109

3 SITE SPECIFICITY COMO ESPAÇO DE INVISIBILIDADE EM CORPOS POLÍTICOS 117

3.1 *TransVoar* – voo livre: fragmentos de uma história no espaço-tempo 119

3.2 *São Muitas Camadas* – corpo a corpo: videoperformance como exercício de entendimento 132

3.3 *O Paraíso É para Todos* – sobre – posições: assemblagem de arquivos digitais 144

3.3.1 *Corpos utópicos, corpos políticos em espaços urbanos* 150

3.4 A construção de uma topologia da alteridade: em busca de lugares outros 162

4 SITE SPECIFICITY COMO ENCONTROS ENTRE O URBANO E A NATUREZA E CICLOS DE VIDA E MORTE: SAMSARA, OFERTÓRIO E BICHO-CORPO 165

4.1 *Samsara* 168

4.2 Fronteiras entre o urbano e a natureza – impactos invisíveis: é preciso ver 177

4.3 *Ofertório* – ciclos de vida, morte e vida 179

4.4 *Bicho-corpo* – hibridismo físico e subjetivo 188

4.5 Por uma topologia da alteridade entre humano e não humano: heterotopias, encontros possíveis e imaginários 196

CONSIDERAÇÕES FINAIS 203

REFERÊNCIAS 211



Figura 2 - Toda janela tem uma casa. Fotografia parte da instalação *Entreaberta*. CARONE, L. 2012.

APRESENTAÇÃO

Ao inventariar minha produção e trajetória artística como pesquisadora, percebi, desde o ano 2000, a recorrência das práticas *site specific* e do uso de recursos técnicos nos quais o contexto do lugar sempre fez parte da genealogia da minha produção, o que determinava que o trabalho acontecia em consequência de um processo que cada espaço físico convocava. O lugar como endereçamento era tanto a referência de determinada localização física e todos os atributos e especificidades ali encontrados quanto da subjetividade na minha forma pessoal de descobrir o mundo e compreender melhor meu lugar nele. Um processo de constante estabelecimento de diálogo entre o interno e o externo, nas formas de se relacionar com tudo que nos cerca, em crescente descoberta de que não há neutralidade do sujeito, tampouco dos lugares.

Para entender melhor meu percurso e como cheguei até a conclusão da pesquisa aqui apresentada, trago alguns trabalhos antigos com características que apontam para o caminho escolhido para a pesquisa atual. Olhar para traz é importante no processo de me reconhecer, para me entender na compreensão das influências e potencialidades que despontavam e que estão na gênese do desenvolvimento da pesquisa atual. Durante a descrição dos trabalhos, serão referenciadas as imagens que os ilustram, mas que não estão necessariamente na ordem ou ao lado do texto.

Na instalação *Sobre os Pés*, no Paço das Artes¹ (2000), Figuras 3 e 4, para chegar à videoinstalação *Devaneios*, passava-se por uma linha composta de fotos polaroides dos pés dos estudantes moradores do Crusp², do registro feito na privacidade de seus apartamentos, cujas imagens seriam depois por eles trazidas e colocadas para completar a instalação no decorrer da exposição. Ao final da linha de fotos polaroide, estava a videoinstalação, uma sala branca, com o piso recoberto com 300 quilos de sal e um pequeno monitor exibindo em *looping* o ritual de banho sob a perspectiva dos pés. Esse foi o primeiro trabalho de *site specific/site specificity* envolvendo uma discussão institucional (a USP) e sua comunidade em um convite de diálogo entre o público e o privado, em um primeiro ensaio para uma narrativa discursiva visual.

Em *Sobre Epiderme e Lágrimas*, no Marp³ (2003), foi exposta uma videoinstalação

- 1** Equipamento cultural da Universidade de São Paulo, atualmente, em nova sede.
- 2** Conjunto habitacional da Universidade de São Paulo.
- 3** Museu de Artes de Ribeirão Preto/SP.

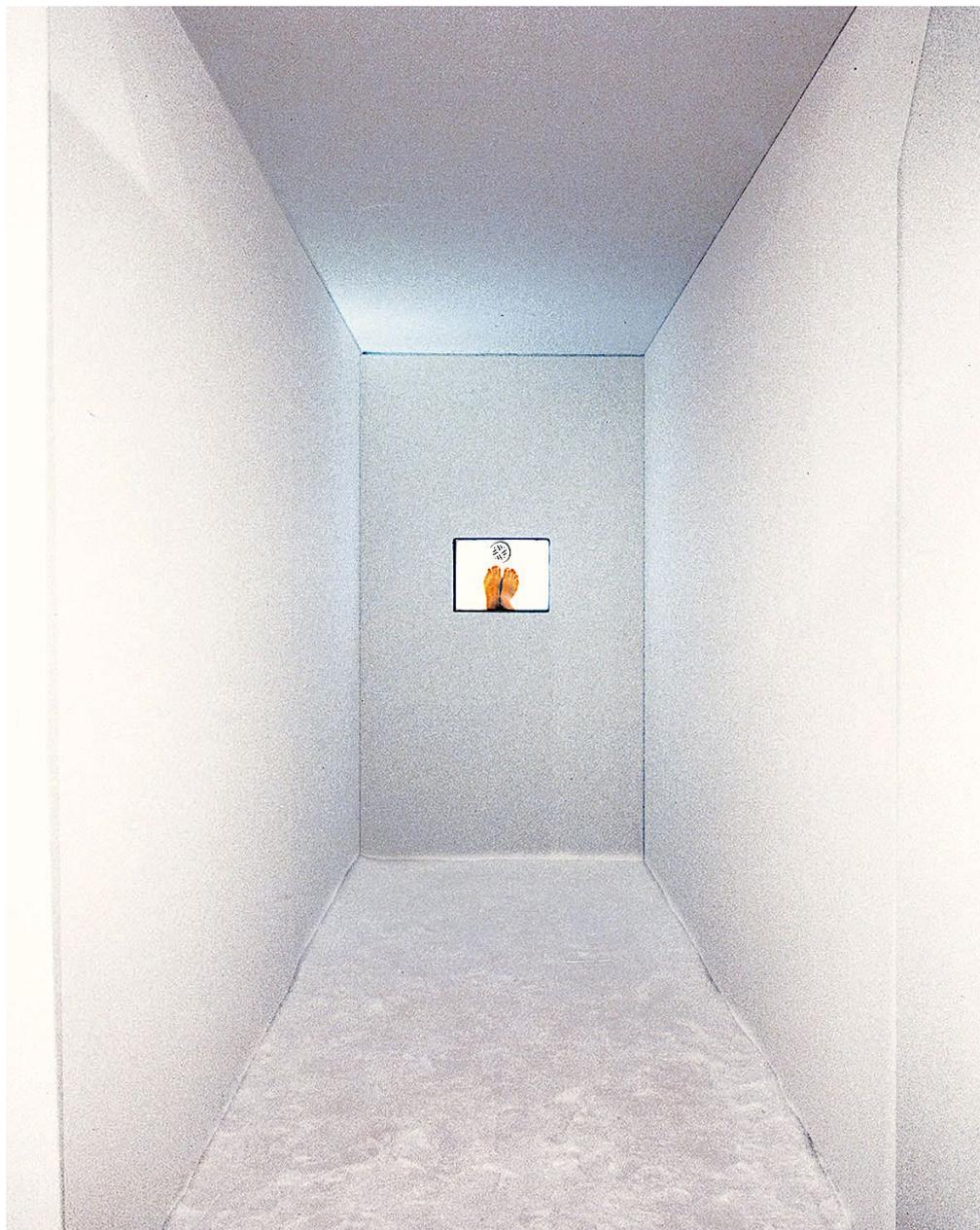


Figura 3 – Videoinstalação parte da obra *Sobre os Pés*. CARONE, L. 2000.



Figura 4 – Frames videoinstalação *Devaneios*, parte da obra *Sobre os Pés*. 2000.

composta por *backlight* de imagens deterioradas da pintura externa do espaço do museu de Ribeirão Preto (imagem da capa e quarta capa) e um vídeo com cenas captadas dentro e fora do museu e no espaço de intimidade do meu quarto. Aqui, novamente o exercício de apreensão do lugar e suas especificidades em atravessamentos entre o que é público e o que é espaço da subjetividade. O vídeo apresenta cenas de intimidade no quarto (Figura 9), misturadas com a visão através das tramas das cortinas do museu. Por acaso, as imagens das paredes parecem feridas, um buraco que dá para o nada, mas que visualmente remetem a mapas, territórios, indicando a parede como parte do abandono do equipamento cultural em Ribeirão Preto. Na exposição *Índice* (2007)⁴, apresento *Olho Mágico* (Figura 8), realizado a partir da apropriação do muro do espaço expositivo, por meio da inserção de imagens em seus nichos, estabelecendo uma relação de metalinguagem com sua própria presença no espaço, de modo que o olho confunde o que é o muro e a própria imagem dele. O exercício de olhar através, como em um olho mágico, é como buscar o mergulho no lugar por meio de um recorte, de um detalhe observado para melhor entendê-lo. No evento *Ritos Baldios*, realizado novamente no Paço das Artes (2012), mas no seu ambiente externo, *Universo Paralelo* (Figuras 5 e 6) foi uma instalação com registros fotográficos de uma caminhada à deriva, quando ao acaso encontro com o espaço “gêmeo” do museu abandonado. Um espaço idêntico ao do museu, no entanto completamente abandonado, inundado e insalubre, separado do equipamento cultural apenas por um muro. Uma escada foi ali instalada para que se pudesse ver o que estava oculto até então. Na exposição *A Casa* (2012)⁵, a instalação *Entreaberta*, composta por uma parede de tijolos de concreto dispostos de modo a afunilar a passagem da entrada dos visitantes, revelava aos poucos um ambiente de intimidade em que uma imagem é aplicada na própria janela da sala (Figura 2), conduzindo ao vídeo *Ronda* (Figura 7) e novamente discutindo o público e o privado e o contexto do lugar expositivo. Os trabalhos na videoinstalação, compostos por tijolos de concreto, um *backlight*, uma imagem fotográfica e o vídeo, propunham uma discussão sobre espaço público e privado e o uso de referências arquitetônicas dos próprios espaços expositivos em uma relação metalinguística com o lugar em si. Os vídeos trazem a água, o espaço de intimidade e da subjetividade.

4 Exposição no espaço cultural Ateliê 397, São Paulo. A exposição *Índice* aconteceu em três espaços expositivos – Museu do Mackenzie e Galeria Espaço oPhicina – em um mesmo mês como parte de um projeto coordenado por Juliana Monachesi.

5 Exposição no espaço cultural Casa Contemporânea, em São Paulo.

O vídeo *Ronda* foi um trabalho emblemático e marcante para mim porque inaugurou uma relação especial de sensibilidade e conexão com a natureza, plantas e animais. A série de trabalhos *Herbário Cartográfico*⁶ (Figuras 11 e 12) surgiu de discussões com Marcelo Salles, curador da exposição *Tempo, Espaço e Lugares*, a partir de leituras de Milton Santos. A primeira série foi produzida com amostras de plantas do jardim do Museu de Arte Contemporânea de Campinas. As séries seguintes, coletadas do jardim da Galeria Espaço Ophicina (Figuras 1 e 10) e do jardim da Câmara dos Deputados. Todas as amostras de plantas na sequência passaram pelo processo de herborização. As plantas compunham um herbário ficcional com a escrita de fabulações, como se fossem observadoras do lugar e das pessoas que por ali circulavam ou habitavam, já apontando a ideia de deslocamentos do lugar por meio de grafias, narrativas discursivas entre o que se olha e o que se vê. Em 2018, os “Mirantes” da série *Pedra no Caminho* (Figuras 14,15 e 16) foram criados ao redor de Brasília. Havia recém-chegado à cidade quando esse registro cartográfico foi executado nos seus espaços urbanos como forma de aproximação afetiva. Surgiu de uma performance no grupo de Poéticas, coordenado pela Professora Denise Camargo, do PPGAV da UnB⁷, em que, numa espécie de jogo do acaso, cada participante atirou uma pedra em um mapa aplicado no chão da Torre de Televisão, o que determinou, a partir de então, meus pontos para caminhadas e registros, feitos na companhia de Fernando Pericin. *Memórias Afluentes para um Futuro Próximo*, 2020 (Figura 13) foi uma performance⁸ feita no espelho d’água em frente ao Supremo Tribunal Federal, realizada como cerimônia de lavagem dos pés enlameados, em referência consternada pela tragédia do vazamento de lama ocorrida em Mariana/MG. Uma semana depois, infelizmente, aconteceu a catástrofe de Brumadinho/MG. Os dois últimos trabalhos inauguraram o uso de espaços urbanos que, além das questões de territorialidade dos ambientes urbanos e de passagem, trazem a ideia de lugar como espaço permeável às diversas manifestações da arte. Todos foram trabalhos que deixariam de ser se dali não fossem ou se dali não partissem. A crescente percepção de que o lugar e seu contexto motivavam os trabalhos e de que, pouco a pouco, uma mescla de reflexões e narrativas abriam novos mapas e caminhos para lugares outros trouxe-me até aqui, nessa profunda necessidade de compreender todas essas

6 Exibidos no Museu de Arte Contemporânea de Campinas (MACC), em 2015; na Galeria Espaço oPHcina, em 2016, São Paulo/SP; e na Câmara dos Deputados, Brasília/DF, em 2017.

7 Programa de Pós-Graduação de Artes Visuais da Universidade de Brasília.

8 Registrada pelo artista Fernando Pericin.

movências, internas e externas. Os meios digitais ajudaram a registrar cada lugar, permitindo um deslocamento no espaço e no tempo, por meio da revisão, da retomada, para que, aos poucos, os lugares se desdobrassem em grafias (porque revelam uma maneira própria de escrever), narrativas (porque também contam histórias), mas que, ao mesmo tempo, trazem elementos discursivos e organizam um conjunto de ideias e reflexões apoiadas em uma constelação de conceituações que fazem parte de uma grande tessitura. O desejo surge. Ele está em dispor cada trabalho sobre uma mesa muito bem-posta, com quitutes e iguarias e um chá bem perfumado para oferecer a convidados especiais (autores) que ajudariam a tecer grafias e narrativas e mostrar nos espelhos de suas teorias e conceitos um pouco de si, de mim, de nós, do mundo.



Figura 5 – Fotografia parte da instalação *Universo Paralelo*. CARONE, L. 2012.



Figura 6 – Instalação *Universo Paralelo*. CARONE, L. 2012.

Logo, nunca poderemos dizer: Não há nada para ver, não há mais nada para ver. Para saber desconfiar do que vemos, devemos saber mais, ver, apesar de tudo. Apesar da destruição, da supressão de todas as coisas. Convém saber olhar como um arqueólogo. E é através de um olhar desse tipo – de uma interrogação desse tipo – que vemos que as coisas começam a nos olhar a partir de seus espaços soterrados e tempos esboroados.

DIDI-HUBERMAN, 2017, p. 61

INTRODUÇÃO

Posso carregar meus lugares? Posso mostrá-los para que os carregue também? Um lugar e seu contexto podem ser um convite para olharmos o que vemos com os sentidos mais acurados. Podem abrir brechas e fissuras e motivar-nos a arriscar, perguntar e desconfiar. Poderiam, ainda, provocar o exercício de olhar para dentro e para fora, movermo-nos entre o público e o privado, indagar, refletir, reler, reescrever, tabular, criar grafias, fabulações, discursos em movimento. É nesses entrelaçamentos e deslocamentos no tempo e no espaço que a pesquisa acontece.

A partir do inventário de trabalhos anteriores, revelou-se um intenso desejo de experimentar e explorar possibilidades em áreas urbanas e paisagísticas. Alguns sinais discursivos já vinham aparecendo. Entretanto, os trabalhos artísticos feitos para esta pesquisa – no contexto da pandemia da Covid-19 e do isolamento social – consideraram efetivamente as perspectivas discursivas e contextuais na observação dos lugares, sendo a rua um cenário que se repetiu. Notou-se um processo de deslocamento do lugar inicialmente físico para outros ambientes, como o computacional, e para grafias e narrativas discursivas. Foram realizados registros em vídeo, videoperformance e fotografia. O uso do *smartphone* possibilitou capturar imprevistos e o acaso, dadas as facilidades de seu uso e os recursos digitais e conectivos. Os arquivos gerados foram revisitados em um processo de criação de novas perspectivas de elaboração de grafias de si e do mundo em desdobramentos de outras obras e parcerias. Essas grafias abrem janelas e novas possibilidades para caminhos que se configuraram continuamente no pensar e no fazer artístico em movimento.

LUGARES MÓVEIS: CartoGrafias de si e de mundos e a invenção de heterotopias têm por objetivo investigar as especificidades dos lugares como agentes propulsores nos deslocamentos dos trabalhos em aspectos discursivos e narrativos para lugares imaginários, portanto abrem-se as questões se e como esses deslocamentos promovem encontros em lugares outros, heterotopias criadas como pontos de fuga, como forma de provocação e de ressignificações, tanto do ambiente quanto de quem os habita. Nessa direção, para além de compreender o papel que o lugar e seu contexto de origem exercem no desenvolvimento dos processos de concepção artística, há forte endereçamento para movimentos, para deslocamentos na sua crescente

desmaterialização e transformação.

A pesquisa estabelece como ponto de partida o lugar e suas especificidades como catalisador na elaboração de poéticas visuais e de registros que, juntos, se compõem e, ao mesmo tempo, oferecem uma relação de movência à produção artística, que se desloca do lugar de onde se inicia para outros espaços. Espaços onde acontecem inter-relações entre as grafias de si (subjetividade)⁹ e de mundos (“outres” e no exercício de alteridade). Ao considerar as experiências vividas como transformadoras, há uma poética autoescultórica, um processo de construção de um novo *tópos*¹⁰, delineado por encontros de alteridade e na criação de lugares outros, de heterotopias.

Nesse processo, há uma busca para compreender as obras inseridas em um lugar específico, na sua articulação e definição por meio de propriedades, como as de origem tecnológica, qualidades ou significados produzidos e relacionados entre um objeto ou evento e os deslocamentos que provoca, compreendendo-as como um sistema obra-humano-meio, segundo Gilbert Simondon (2020).

Algumas perguntas que nortearam e foram ponto de partida do trabalho no contexto da produção prática na perspectiva do *site specificity*, aqui, em especial o *functional site*: a prática do *site specificity* como método possibilita deslocamentos do lugar físico para outros lugares durante o processo artístico? A especificidade de um lugar pode funcionar como agente propulsor de reflexões, questionamentos e criação de fabulações, grafias e conteúdos discursivos? Lugares de estranhamentos podem tornar-se lugares de criadouros para si? Lugares outros para o mundo? Esses lugares específicos, muitas vezes de caráter de circulação e de passagem, podem ser ressignificados? Ao adquirir um caráter digital e virtual, a obra pode expandir-se em contínuos deslocamentos no mundo computacional?

Parte-se da ideia de que o lugar e as observações de suas especificidades podem funcionar como forças propulsoras para a geração dos trabalhos artísticos, convidando a reflexões e transformações.

A metodologia engloba a apropriação do conceito de *site specificity* em sua

9 Em atravessamento com grafias, o conceito de infamiliar, de Sigmund Freud, e a alegoria pessoal do pântano revelam e ressignificam estranhamentos e questionamentos de si e do que se vê.

10 *Tópos* é aqui usado no sentido da etimologia. Do grego *tópos*, “lugar”. Interessante notar que também pode ser considerado um “tema genérico para embasar um argumento. Fundamento comum do qual os oradores retiravam seus argumentos ou comprovações para discutir qualquer assunto; fórmula literária”. Definição que também faz sentido como argumentação poética dos trabalhos. Disponível em: <https://www.dicio.com.br/pesquisa.php?q=T%C3%B3pos>. Acesso em: 18 fev. 2023.



Figura 7 – Frames do vídeo *Ronda*, parte da instalação *EntreAberta*. CARONE, L. 2012.

derivação *functional site* como procedimento artístico em um entrelaçamento com a cartografia, levando em conta contribuições do acaso. A metodologia utilizada nas ações parte das especificidades e dos contextos dos lugares, e, por meio do uso de tecnologias digitais, são feitos os registros visuais, além de outros meios, como a escrita e a produção de textos, de onde partem as cartografias conceituais e seus desdobramentos. Nesse sentido, “Lugares móveis” é essa movência para e por outros lugares e linguagens, caracterizada e possibilitada pela apropriação do conceito de *site specificity* em sua derivação *functional site* como método. É esse deslocamento do lugar para lugares outros.

A orquestração desses elementos metodológicos funciona como forma de pensar, organizar, interligar, conectar saberes e acompanhar percursos e processos por meio de redes de conexões que vão sendo estabelecidas. Dessa forma, a cartografia incorpora-se muito bem a essa parceria com o conceito de *site specificity* em sua modalidade *functional site* como método e toma como um dos princípios para as experimentações a produção de mapas¹¹ pensados de forma aberta, de modo a conectar todas as suas dimensões com múltiplas entradas, sem começo e sem fim, mas em estado de movência, em receptividade às possibilidades oferecidas pelo acaso. Nesse sentido ainda, a cartografia acompanha processos, portanto associa-se como importante ferramenta para compreender os lugares e suas especificidades, as relações implícitas e explícitas ali estabelecidas, os territórios¹² e as desterritorializações que acontecem e a expansão dessas relações por meio das grafias produzidas e dos conceitos nelas envolvidos. A cartografia¹³ também possibilita a criação de sobreposições de mapas abertos nos contextos de cada trabalho e conexões dessas relações, com múltiplas saídas. Resumindo, a metodologia, em cada trabalho, parte da especificidade do lugar e de suas diversas funções, que são mapeadas e deslocadas para lugares outros.

Outro ponto considerado nesse percurso, não como método, mas como contribuição, foi a assimilação do acaso como parte da poética no processo, principalmente durante as caminhadas ou passagens pelos lugares, já que as

11 Mapas e cartografias conforme rizoma de Gilles Deleuze e Félix Guattari (2011).

12 Na perspectiva de compreender as dinâmicas dos espaços públicos e as relações que se estabelecem no ambiente, abordam-se os conceitos de território, de Guattari e Rolnik (1996), elucidados por Rogério Haesbaert e Glauco Bruce (2009); e alguns apontamentos acerca de espaço e lugar na arte contemporânea abordados por Marta Traquino (2010).

13 Sob as contribuições de Suely Rolnik (2016), Eduardo Passos, Virgínia Kastrup e Liliana da Escóssia (2020), como veremos adiante.



Figura 8 – Detalhe da instalação *Olho Mágico*. CARONE, L. 2007.

observações e a captura de cenas nos diversos ambientes – urbanos e paisagens – podem ocorrer em situações inusitadas, a qualquer momento. O acaso, como enfatiza Ronaldo Entler (2000), possibilita a abertura para o novo e a integração do inesperado como parte da poética da obra, como ocorreu, principalmente, em um primeiro momento.

Para melhor compreender o conceito de *site specificity*, será apresentado um breve histórico de seu contexto na arte e de sua derivação, *functional site*. Conta com publicações e estudos, principalmente, de Miwon Kwon (1997; 2002) e James Meyer (2000), que possibilitaram uma compreensão geral das transformações do conceito de *site specific*, sob diferentes perspectivas, e, sobretudo, entender a gênese do conceito para que se possa compreender a sua apropriação neste trabalho tanto para a prática artística pessoal apresentada nesta dissertação quanto para entender suas inserções no contexto artístico atual. Embora possa ser um conceito considerado de certa forma datado e alvo de questionamentos, uma vez que surgiu há cinco décadas, a sua escolha como método foi o que melhor traduziu a conjunção entre o fazer, refletir e produzir os trabalhos em uma coerência com meu percurso anterior.

É importante ressaltar que, como uma tessitura entre escolhas do que se vê e de como se veem dois mundos (o de dentro e o de fora), formaram-se grafias durante o processo do trabalho apresentado nesta dissertação, cujos conceitos de infamiliar¹⁴, de Sigmund Freud (2020), e a invenção de uma alegoria pessoal do pântano¹⁵ são especificidades do lugar da subjetividade, que se transbordam, fazendo-se presentes em todo o percurso.

Considera-se nesta pesquisa uma abordagem da obra como objeto técnico-estético, produzido por determinada tecnologia, carregado de tecnicidades e pertencente a um meio associado. Andreia Oliveira (2012)¹⁶, a partir da filosofia de Simondon, entende a obra de arte tecnológica como um sistema obra-humano-meio, ou seja, um conjunto dinâmico de relações entre o indivíduo, uma obra técnica e o meio associado em que estão imersos. O meio associado compõe-se do meio tecnológico pelo qual a obra foi produzida e do meio geográfico em que se encontrava no momento de sua produção, mediado pelo humano. Trata-se de pensar sobre a experiência não

14 O conceito de estranho familiar será aprofundado no capítulo 2.

15 Alegoria por mim criada para descrever lugares movediços da subjetividade, abordado no capítulo 2.

16 Andréia Machado de Oliveira, em seu artigo “Corpos associados: a arte e o ato de experienciar de acordo com Gilbert Simondon”, 2012. Machado traz uma abordagem dos conceitos de Simondon direcionada para arte, portanto justificando a escolha e o interesse em seus artigos para essa dissertação.



Figura 9 – Frame do vídeo da instalação *Sobre Epiderme e Lágrimas*. CARONE, L. 2003.

de indivíduos, mas de individuações, cujo foco não é aquilo que se é, mas aquilo que se torna. Enfim, a troca entre os diferentes meios, que implica problematizar o objeto técnico-estético tanto na perspectiva dos valores que se devolvem à cultura quanto das relações que se estabelecem entre o humano e a máquina e os agenciamentos entre a tecnologia e a sociedade. As interfaces tecnológicas revelam as subjetividades do sujeito, influenciam seus comportamentos. As mídias revelam como os sujeitos pensam e agem e, ao mesmo tempo, que os influenciam e modelam. Já não se pode separar máquina e sujeito, os aparatos técnicos funcionam como parte do corpo e do pensamento em um processo de subjetivação que se produz via agenciamentos sociais.

Dessa forma, nesta pesquisa, se estabelece uma relação de interesse mais filosófico quanto aos usos tecnológicos nas trocas obra e humano, artista e espectador, residindo na composição de atravessamentos entre as particularidades do uso das tecnologias na construção da obra e na própria constituição do sujeito que a usa, de onde surgem as singularidades.

Nesse sentido, no desenvolvimento da dissertação, temas como videoarte, videoperformance, fotografia, fotoperformance, uso do corpo e do arquivo são

trazidos com um enfoque específico na poética e no processo artístico realizado nessa perspectiva obra-humano-meio, envolvendo como metodologia a apropriação conceitual do *site specificity* e da cartografia nas práxis do trabalho apresentado.

A dissertação se estrutura em quatro capítulos. A ideia de colocar trabalhos distribuídos em cada capítulo objetivou estabelecer um diálogo mais orgânico entre teoria e prática, trazendo sentido à escolha de mapas abertos, sobrepostos como pensamento organizador do trabalho. Nessa mesma lógica, em cada capítulo, são feitas menções às produções de outros e outras artistas que contribuíram, de certa maneira, como inspiração ou para reflexões nas poéticas aqui desenvolvidas.

Como última observação, durante o processo de escrita desta pesquisa, salvo o trabalho *EntreMundos*, último a ser feito, cada trabalho teve algum tipo de publicação, como capítulo de livro, artigo em revista, publicação de resumo e em anais de evento. Isso implica elucidar que partes do que foi publicado está na dissertação sob outro contexto, que são as partes do todo da pesquisa.

O capítulo 1, **Lugares móveis – *site specificity* – *functional site* como cartografia poética**, se compõe de um breve histórico das transformações do *site specificity*. Aborda o método a partir do qual foram orquestrados *site specificity* e cartografia a partir dos conceitos de rizoma e cartografia, de Deleuze e Guattari (2011), com contribuições de Rolnik (2016), Kastrup, Passos e Escóssia (2020), e contribuições sobre acaso apontadas por Ronald Entler (2000). Em cada capítulo seguinte, serão apresentadas produções resultantes das práxis artísticas adotadas para a pesquisa e, como dito anteriormente, boa parte delas realizada durante o período de isolamento social, o que trouxe características específicas para o trabalho.

O capítulo 2, ***Site specificity* como lugar da subjetividade**, apresenta o lugar da subjetividade, a alegoria do pântano, o infamiliar, abrindo discussões a respeito das transições entre público e privado e da videoperformance *EntreMeios*.

O capítulo 3, ***Site specificity* como espaço de invisibilidade em corpos políticos: *TransVoar*, *São Muitas Camadas* e *O Paraíso É para Todos***, aborda questões referentes ao lugar e aos corpos políticos por meio de três trabalhos: (i) *TransVoar*, realizado em parceria com o artista Fernando Pericin, é uma videoperformance de caráter poético documental sobre Tuliany, mulher trans; (ii) *São Muitas Camadas*, que contou com a parceria da artista Sueli Vital e é uma videoperformance do encontro de uma amizade que traz reflexões sobre racismo estrutural; e (iii) *O Paraíso É para Todos*, também



Figura 10 – Instalação *Amuleto*. CARONE, L. 2016.

feito em parceria com Fernando Pericin, é uma retomada dos arquivos dos trabalhos mencionados e do *Gay Contemporâneo*.

O quarto capítulo, ***Site specificity* como encontros entre urbano e natureza, vida e morte: *Samsara*, *Ofertório* e *Bicho-corpo***, reflete sobre as relações entre urbano e natureza, vida e morte e apresenta o trabalho *Samsara*, vídeo que, por meio da animação, discute, entre outros conteúdos, ciclos de vida e morte e pontos de fuga que a arte possibilita em seus processos criativos. Também traz as séries de fotografias *Ofertório* e *Bicho-corpo* como parte da discussão. Por fim, apresenta-se como parte da colusão o livro *Ancestrar_Camadas*, com imagens, textos, palavras, reflexões, grafias do processo artístico vivido.



Figura 11 – Instalação *Herbário Cartográfico*. CARONE, L. 2015.



Figura 12 – Instalação *Herbário Cartográfico*, detalhe das lâminas. CARONE, L. 2015.



Figura 13 – *Memórias afluentes para um futuro próximo*. Intervenção urbana, 2019. Fotografia de Fernando Pericin. Arquivo da artista.

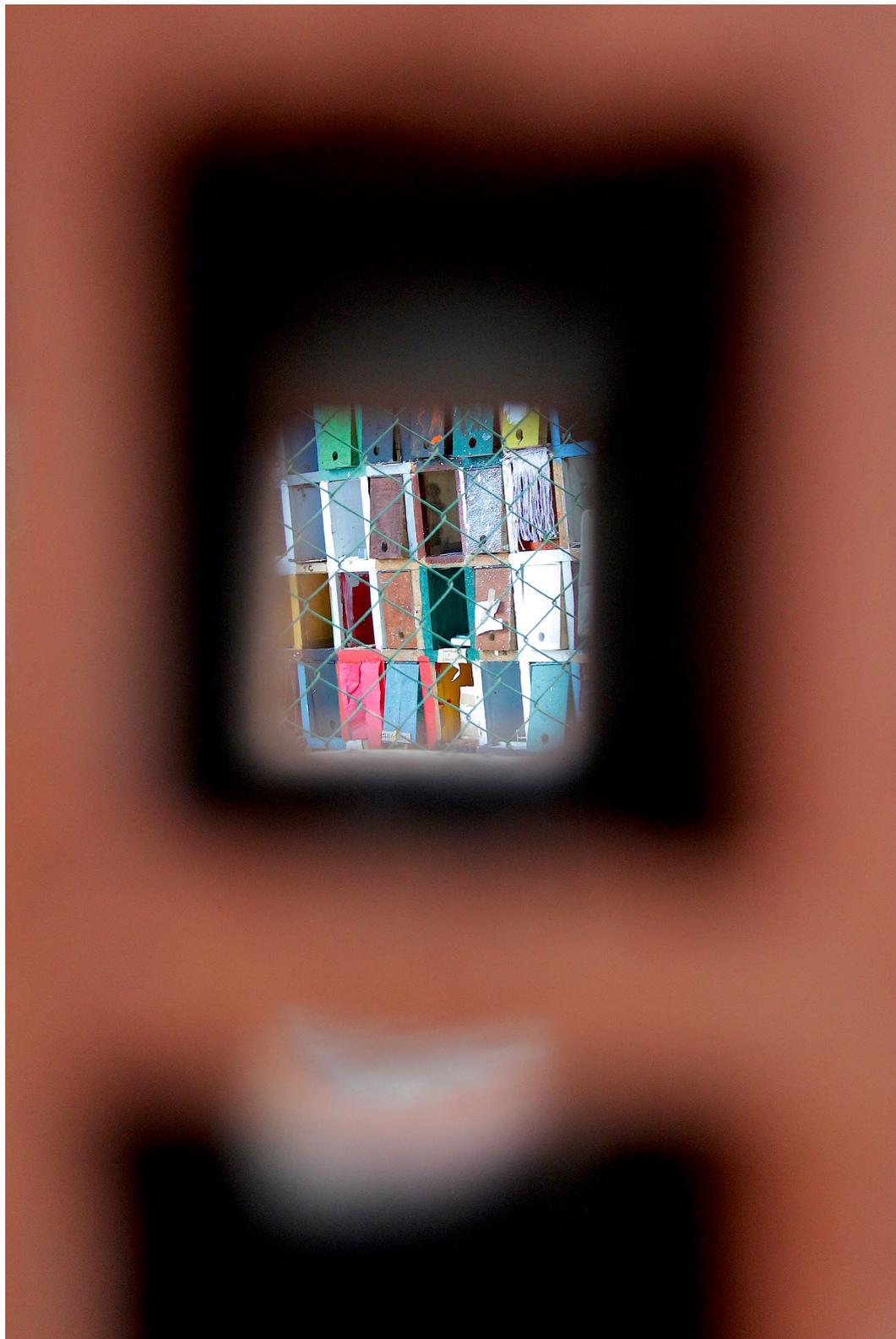


Figura 14 – Série Mirantes. Escola Asa Norte. CARONE. L. 2018.

46



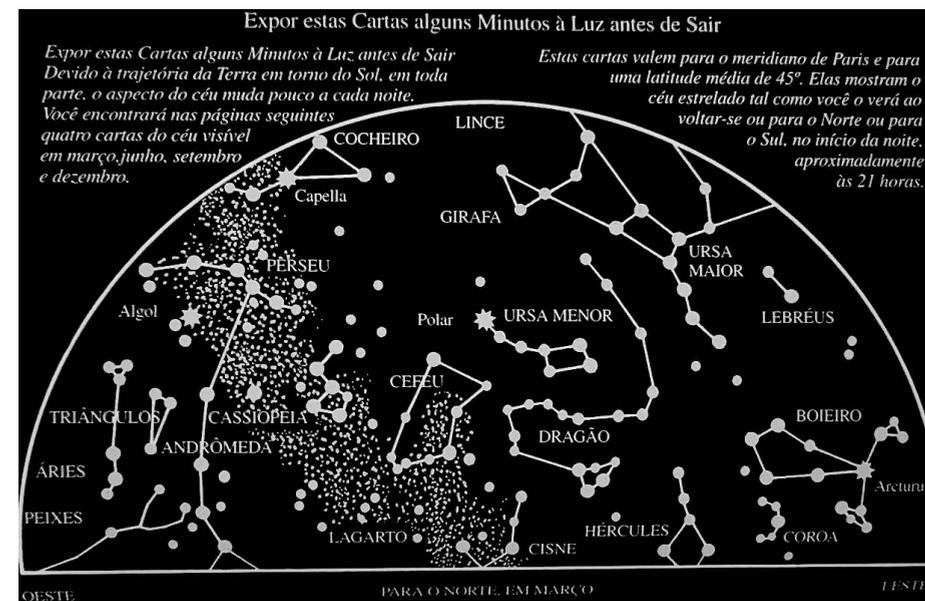
Figura 15 – Série Mirantes Campus UnB. CARONE. L. 2018.

47



Figura 16 – Série *Mirantes*. Noturna Itamaraty. CARONE, L. 2018.

1. LUGARES MÓVEIS - SITE SPECIFICITY COMO CARTOGRAFIA POÉTICA



MAPA

Eis a carta dos céus:
as distâncias vivas
indicam apenas roteiros
os astros não se interligam
e a distância maior
é olhar apenas.
A estrela
vão e luz somente
sempre nasce agora:
desconhece as irmãs
e é sem espelho.
Eis a carta dos céus: tudo
Indeterminado e imprevisto
cria um amor fluente
e sempre vivo.
Eis a carta dos céus: tudo
se move
ORIDES FONTELA, 1969-1996

Figura 17 - Ilustração 129 do livro *O céu, mistério, magia e mito*. Cartas do céu. Cartografia de Patrik Merienn.

Para entender melhor a opção por *site specificity*¹⁷, e sua derivação mais específica, *funcional site*, e cartografia como escolha metodológica, é preciso apresentar um breve histórico de *site specificity* no contexto da arte e compreender a cartografia como modo de mapear conceitos e caminhos. No fazer artístico, o entrelaçamento teórico desses conceitos – *site specificity* e cartografia – funciona como *modus operandi* e foram necessários alguns entendimentos acerca de território, lugar, contextos e modo de olhar e sentir esses territórios. No ato de cartografar, olhar o estranho e nele perceber o familiar em si, em uma junção daquilo que se vê, percebe e sente. A escolha desse caminho como método intenciona acolher e ajudar no desafiante equilíbrio sobre palafitas suspensas em águas pantanosas de si e do mundo. Há sempre para quem olhar e em sua imagem se refletir. Entre a teoria e a prática, respiros e poesia.

1.1 *Site specificity (functional site)*

As problematizações e indagações apresentadas neste capítulo nasceram da necessidade de compreender as transformações de *site specific* em *site specificity* e de suas diferentes derivações e entender essa prática tanto na gênese do meu percurso como artista quanto nas produções recentes feitas para esta pesquisa, no processo de compreensão da obra como objeto técnico-estético e como sistema obra-humano-meio (OLIVEIRA, 2012).

O contexto histórico em que surgiu *site specific*, no final da década de 1960, segundo Priscila Arantes (2005), foi marcado como o momento em que a arte passava de sua fase moderna para a contemporânea, quando os conceitos da estética tradicional estavam sendo questionados, desde o papel dos espaços institucionais, como museus e galerias, até os aspectos formais da arte, a exemplo das críticas ao ideal de representação da natureza como mimese, do uso da moldura para a pintura e do pedestal na escultura¹⁸. Naquele momento, fortes rupturas ao modelo modernista

17 Como o conceito de *site specificity* passou por uma série de transformações, e como a escolha de *funcional site* mostrou-se a mais adequada para este trabalho, entende-se que, aqui, o conceito de *site specificity* adotado é sua derivação *funcional site*. Há uma alternância no uso de *site specificity*, *funcional site*, entendendo que a segunda é derivação da primeira. A escolha de manter as palavras em inglês é devido às limitações que uma tradução pode implicar.

18 Rosalind Krauss (1984) problematizou essas questões quando discutiu a escultura no campo ampliado, que, diferente da concepção modernista de escultura presa a um pedestal, ganha a libertação,

vigente estavam acontecendo, e a prática de *site specific*, na busca de diferentes apropriações de usos e ocupações do espaço, passaram a acontecer no meio artístico. Nessas mudanças de contexto, a obra, no espaço, passou a convidar o espectador a participar e fazer parte dela.

Para entender como *site specific* desenvolve o conceito e a prática de *site specificity* e todas as transformações que foram acontecendo, Miwon Kwon (1997) afirma que, embora a concepção do *site specific*, inicialmente, estivesse focada na relação inseparável entre o trabalho e sua localização e na demanda da presença física do espectador para completá-lo, aos poucos, as transformações dessa concepção para o chamado *site specificity* circularam por três paradigmas nomeados pela autora – fenomenológico, social/institucional e discursivo –, não havendo necessariamente entre eles uma linearidade em seus contextos históricos. O modelo fenomenológico¹⁹ partiu do desejo de renovar as linguagens tradicionais da época e, para tal, era preciso reestruturar o sujeito para que tivesse uma experiência corporal na presença do trabalho, ou seja, sua presença física era fundamental para que a obra se completasse. Dessa forma, artistas da época, imbuídos de uma crítica institucional, começaram a questionar a inseparabilidade física entre as obras e o local onde foram instaladas. Richard Serra e sua emblemática obra *Tilted Arc*²⁰ (1981) é um forte exemplo das contingências do contexto e do desejo de resistência às forças da economia capitalista de mercado.

No modelo socioinstitucional, além da experiência física e fenomenológica no espaço, artistas passaram a conceber o lugar não só em termos físicos, mas também

a autonomia de retirar-se desse aprisionamento, experimentando outros espaços como a paisagem e a arquitetura, portanto, ocupando outros territórios para suas práticas. Arthur Danto (2005, p. 17) relembra o quanto as embalagens de papelão, as famosas *Brillo Box (1964)*, de Andy Warhol, foram emblemáticas no entendimento de que a obra de arte só se tornava viável como arte “quando o mundo da arte – mundo das obras de arte – estava pronto para recebê-lo entre seus pares”.

19 Fernanda Junqueira (1996), em seu artigo “Sobre conceito de instalação”, enfatiza que a geração dos anos 1960, apoiada na fenomenologia de Merleau-Ponty, traz a presença de um corpo que pensa, capaz de localizar as coisas no ato, de forma a organizar o que se apreende desse momento no entendimento de como o mundo se funda, ali, naquela experiência.

20 *Tilted Arc* é uma obra de Richard Serra, feita em 1981 para a Federal Plaza, Nova Iorque, EUA. Um monumento tradicional, mas crítico, que reivindica resistência. É uma escultura em aço (36,6x3,6m) que rompe a praça ao meio, o que torna a travessia mais longa. Parece separar as pessoas do prédio do governo, o que gerou controvérsias, questionamentos e ameaça de ser mudada de lugar. Um trabalho permanente, feito para um “lugar específico”, que convoca o corpo e, se retirado dali, perderia significado e propósito. Disponível em: <https://www.tate.org.uk/art/artists/richard-serra-1923/lost-art-richard-serra>. Acesso em: 29 Mar. 2023.

como extensão da cultura e da sociedade a que pertencem, definidas pelas instituições de arte. Os trabalhos traziam questionamentos de instituições como galerias, museus, mercado de artes, o que Kwon (1997) denomina *site oriented*, cuja característica estava tanto no *site* em si, ou seja, sua localização, quanto na “moldura institucional” como *site*, o que implicava, portanto, correlação entre o lugar físico, seu contexto institucional e as críticas suscitadas, possibilitando a abertura para um debate social e cultural. Kwon (1997) relata, ainda, que, nesse processo, a localização específica física passou a ter menos protagonismo na concepção de um *site*: o peso recaiu na crítica, ocasionando uma desmaterialização progressiva do *site* e do trabalho de arte pela resistência à sua mercantilização, sendo que a arte *site specific* adota estratégias mais focadas na informação, na produção de textos didáticos e expositivos. Performances, gestos e eventos de caráter imateriais, visivelmente, ganharam espaço. Tais questões avançaram fortemente para o campo do questionamento institucional e social do momento, de certa forma ultrapassando a experiência fenomenológica: segundo Kwon (1977), o trabalho não queria mais ser um “substantivo/objeto”, mas um “verbo/processo”, provocando a acuidade crítica (não somente física) do espectador no que concerne às condições ideológicas dessa experiência. No modelo discursivo, segundo a autora, houve uma distinção entre *site oriented* e *functional site*, contribuição de James Mayer (2000), em que ocorreu uma expansão espacial, orientada para uma amplitude de lugares, uma operação entre *sites*, com mapeamentos institucionais, discursivos e de corpos que se movem entre eles, principalmente o do artista que circula por diferentes disciplinas, como Antropologia, Sociologia, Literatura, Psicologia, entre outras.

James Meyer (2000) aprofundou a discussão e a análise da transformação do *site specificity* em seu artigo “The Functional Site; or The Transformation of Site Specificity”. O autor trouxe uma crítica ao *site specificity (site oriented)* e uma atualização do conceito a partir da observação das produções de artistas que transformaram a questão da especificidade do local. Dessa forma, distinguiu as noções de *site* como *situ*, um lugar real, mesmo quando submetido a uma crítica do seu lugar físico ou da instituição relacionada, da noção de um *site* funcional. Se antes o artista colocava a obra no espaço como monumento “decorativo”, na arte *site oriented*, a obra, embora permanente e inseparável de seu lugar, representava uma crítica a um lugar específico. No entanto, segundo afirma o autor, com o tempo, essa estética da presença e da exigência do tempo real e das críticas atreladas ao lugar pareciam perder sua

perceptividade se estivessem fora dos limites físicos ou da proximidade das instituições a que se referiam. No *functional site*, conforme as análises do autor, há, portanto, uma expansão do *site* e da crítica, pois é um local em que acontecem as relações entre *sites* e entre instituições, que abarcam, como dito anteriormente, um debate que abraça muitos aspectos. Nesse processo, há uma circunscrição da subjetividade do artista, das funções capturadas e processadas por suas percepções e sensibilidade: “Essa crítica institucional expandida se sente tanto em história natural quanto em coleções antropológicas, em zoológicos, parques, e banheiros públicos, como na galeria de arte ou museu; pode envolver vários *sites*, instituições e colaboradores ao mesmo tempo”²¹ (MEYER, 2000, p. 27).

Para finalizar, Meyer (2000) é assertivo na importância da obra de Robert Smithson nessa discussão, uma vez que nela já apareciam características do *functional site*. O artista estabelece uma relação vetorial com o lugar, ou seja, um lugar físico a ser visitado, deixado para trás e depois revisitado por meio de seus textos, registros fotográficos e fílmicos, criando um lugar alegórico. Como exemplo disso, sua marcante obra *Spiral Jetty*²², 1970, em Salt Lake City, Utah, EUA, foi construída sobre um terreno movediço, o que provocou seu desaparecimento logo depois de sua conclusão. Na sua prática alegórica, conforme Meyer (2000) refere-se à descrição feita por Owens (1979) a obra do artista é composta pela sobreposição desses relatos, textos, mapas, desenhos registros, deslocando a existência do *Spiral Jetty*.

No escopo das discussões acima, uma ponderação sobre o termo “instalação” se faz necessária, pois, segundo Fernanda Junqueira (1996), parece ter se tornado uma fórmula para equalizar tais discussões. O conceito surgiu nos anos 1960, mas verificou-se com mais efetividade nos anos 1970. Desde o literal entendimento de instalar como alojar, dispor, abrigar, a autora refere-se à prática da instalação como catalizadora e atualizadora das qualidades de vários conceitos, como *site specificity*, *in situ*, objeto, ambientação entre outros. Para a autora, o conceito de instalação apresenta o mundo em sua materialidade sensível, na experiência direta no espaço por um sujeito presentificado que o apreende em sua matéria real e com a possibilidade da presença de associações metafóricas. Assim sendo, a instalação é presa ao lugar, está instalada nele, e seus princípios genéricos não qualificam as especificidades da obra, tampouco abarca aspectos importantes abordados no *functional site*, a exemplo de seu caráter

21 Tradução nossa.

22 Disponível em: <https://holtsmithsonfoundation.org/scholarly-texts>. Acesso em: 13 fev. 2023.

móvel entre outras características já citadas.

Como mais um exemplo importante, o artista brasileiro Jorge Menna Barreto (2007), em sua dissertação de mestrado *Lugares moles*²³, conta sua obsessão por “texto e o *con* texto”, no registro que está representado pela Figura 18, aqui incorporado como uma espécie de texto-poema-reflexivo, e revela seus pensamentos e o percurso poético, explicitando que *site specificity* – *site oriented*, especialmente *functional site* – implica pensar o lugar e seus contextos e toda a produção textual que dele decorre, defendendo que a expressão *site specific* é em si *site specific* e, portanto, seu uso, se não na língua de origem, deve sofrer algum nível de elaboração ou de tradução. Dessa forma, a tradução é uma operação poética, e não uma tentativa de encontrar termo equivalente em português.

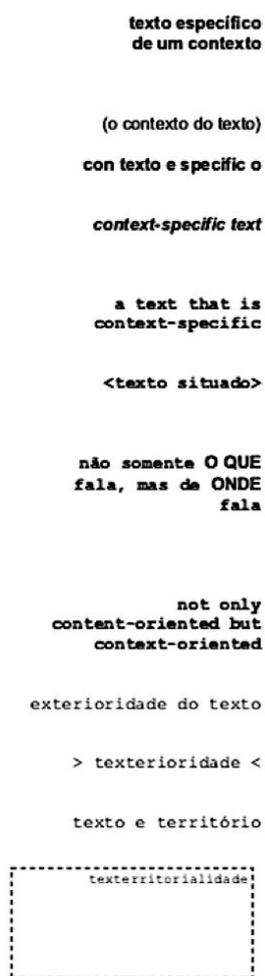


Figura 18 – Texto-imagem de Jorge Menna Barreto.²⁴

²³ Disponível em: https://issuu.com/jmennabarreto/docs/lugares_moles_completo. Acesso em: 1º nov. 2021.

²⁴ Disponível em: <https://teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27131/tde-05072009-204120/pt-br>.

O meu encontro com a obra *Restauro*²⁵ ocorreu em 2016, na 32ª Bienal²⁶, intitulada *Incerteza Viva*. Foi possível compreender nessa obra o *site specificity* como lugar cultural, um restaurante vegano, pelo qual o artista questionava os hábitos alimentares, relacionando-os com os impactos na natureza. A partir disso, oferecia ao sistema digestório dos participantes algo capaz de remodelar as paisagens em um despertar para os usos da terra e as consequências globais das escolhas.

Tanto a oportunidade de conhecer sua obra na Bienal quanto a leitura de sua dissertação²⁷ trouxeram importantes reflexões para este trabalho, que, partindo da proposta poética que o artista faz de realizar uma “dobra”, por meio da defesa de que a expressão *site specific* é em si *site specific* e pelo fato de transformar a própria dissertação em um lugar específico, abriu a possibilidade de se pensar em uma “redobra”, que consiste em “dobrar” esse “processo de esculpir” de Menna Barreto, e pensar nesta dissertação também como ato de se “autoesculpir”, imaginar a “redobra”, na liberdade de pensar em um *subjectivity site* (lugar da subjetividade), dentro da poética, considerando o sistema obra-humano-meio, o que significa que, enquanto se esculpe a si, se esculpe também o mundo.

Finalizando, *site specificity* pautou-se, desde sua criação como prática que buscava um papel social, político e poético na arte, em sua gênese, em um ideário de libertação institucional da mercantilização da arte, portanto nascido da busca de novos espaços para a manifestação artística, podendo estar disponível em qualquer lugar e para qualquer pessoa. Mas é no interesse pelos múltiplos deslocamentos do lugar em suas diferentes funcionalidades operadas em mapeamentos, e todas as características do *functional site*, conforme já discutidas, que nasce o sentido para o processo a ser apresentado nesta dissertação. Se no início *site specificity* estava atrelado essencialmente a um lugar físico e depois também assimilou o lugar simbólico e associações metafóricas, os deslocamentos e as relações vetoriais com o lugar se potencializaram e se expandiram por meios tecnológicos como fotografia, vídeo e, em seguida, mídias digitais, em um contexto de interfaces tecnológicas e computacionais,

php. Acesso em: 16 out. 2021.

²⁵ Disponível em: https://br.video.search.yahoo.com/yhs/search?fr=yhs-ima-st_mig&ei=UTF-8&hsimp=yhssst_mig&hspart=ima&p=restauro+Jorge+menna+Barreto&type=q3000_A0J36_ext_bcrq#id=1&vid=a1719304af3d41a09c5ebb8312c382a0&action=click. Acesso em: 16 nov. 2023.

²⁶ Disponível em: <http://32bienal.org.br/pt/participants/o/2564>. Acesso em: 16 nov. 2023.

²⁷ Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27131/tde-05072009-204120/pt-br.php>. Acesso em: 16 nov. 2023.

nas quais o uso dos *smartphones*, como extensão do corpo, usado a toda hora e a qualquer momento, possibilitou um potencial expansivo, conectivo, democrático²⁸ e transformador. Ainda, com o advento das redes, o lugar passou a ter ainda maior mobilidade, como foi o caso das exposições virtuais que aconteceram durante a pandemia. De fato, nada mais prático do que registrar situações que ocorrem a todo instante ou ao acaso com um dispositivo móvel que se torna um “fiel” companheiro do processo criativo. Segundo Lucas Bambozzi, Marcus Bastos e Rodrigo Minelli (2010, p. 29-30), a perspectiva do deslocamento das mídias móveis, via popularização dos *smartphones*, consolida a ideia de que, mais do que “apenas um dispositivo de comunicação”, há que pensar em um “contexto mais amplo de uma cultura de rede que gradualmente se capilariza”.

1.2 Cartografia como leme

A cartografia como parte do método é usada em parceria com a prática do *site specificity-functional site* e funciona como uma ética, um proceder e agir na construção processual do trabalho. Antes de entrar no método da cartografia, é importante trazer o conceito de rizoma. Segundo Deleuze e Guattari (2011), o rizoma segue os princípios de heterogeneidade e conexão em que os pontos se ramificam em todos os sentidos, podendo se ligar entre si para todas as direções, como tubérculos ou bulbos, o que significa que os conceitos e pensamentos não estão hierarquizados – como o são em um sistema árvore-raiz, cujo poder é centralizado e as estruturas de relações são binárias e biunívocas –, mas, sim, regidos pela pluralidade e pela multiplicidade. “As multiplicidades se definem pelo fora: pela linha abstrata, linha de fuga ou de desterritorialização segundo a qual elas mudam de natureza ao se conectarem às outras” (DELEUZE; GUATTARI, 2011, p. 25). Um rizoma pode ser rompido em qualquer lugar e ser retomado em quaisquer outras linhas. Aos territórios estabelecidos, ocorrem movimentos de desterritorializações, seguidos de reterritorializações e criação de novos territórios continuamente. Por fim, o rizoma pressupõe o princípio da cartografia em que se constroem mapas abertos, com múltiplas entradas e saídas, conectáveis,

28 Michael Rush (2006) esclarece que essa mudança nas formas de criar e vivenciar a arte ultrapassa galerias e espaços públicos em que a interatividade possibilita novas experiências das quais os espectadores, agora, são usuários. A arte tecnológica não precisa mais da anuência institucional, basta um clique para a obra ser vista por muitas pessoas, o que demonstra fazer sentido apropriar-se do *site specificity* como método, pensando em um sistema obra-humano-meio e nas mídias móveis.

reversíveis, prontos a receber modificações, mapas moventes, totalmente baseados nas experimentações no plano do real, diferentemente dos mapas normalmente utilizados pelos geógrafos. As conexões que vão sendo construídas a partir das especificidades dos lugares, sob a perspectiva do *functional site* e de todas as múltiplas relações disparadas, são como cartografias em processo, dentro da lógica do rizoma.

Suely Rolnik (2016) adotou uma definição provisória de cartografia, primeiro, lembrando que, para os geógrafos, a cartografia, diferente dos mapas geográficos que normalmente representam um todo estático, se compõe de desenhos que acontecem em movimento, acompanhando as transformações das paisagens físicas ou psicossociais, e funciona em uma dinâmica que, ao mesmo tempo em que se faz, também se desfaz, ou seja, acompanha o desmanchamento de mundos e a formação de outros que se criam e expressam “afetos contemporâneos”.

É com a postura de cartógrafo que o trabalho de campo do artista acontece, por meio de sobreposições de mapas abertos que vão se desenhando durante o processo, como uma aventura no desvendar dos lugares e de suas histórias reais dos encontros de si e de mundos.

A apropriação de alguns conceitos para o método cartográfico desenvolvido neste trabalho valeu-se das contribuições de Eduardo Passos, Virginia Kastrup e Liliana da Escóssia (2020), que elencaram pistas do método da cartografia, e aqui algumas foram escolhidas e adaptadas de acordo com o contexto da poética, foco e interesse dos trabalhos artísticos desenvolvidos. Sobretudo, os autores enfatizam que a cartografia é um método sem regras preestabelecidas nem percurso linear, tampouco demonstra interesse em representar um objeto, mas, sim, em investigar processos, considerando a subjetividade no campo de estudo, o que implica modulações caso a caso. Portanto, a cartografia é considerada um método *ad hoc*.

A primeira pista escolhida é a atenção. Kastrup (2020) estudou seu funcionamento no trabalho do cartógrafo e algumas variações do funcionamento atencional: rastreio, toque, pouso e reconhecimento atento. O rastreio é uma varredura de campo em que se visa a um alvo móvel. O toque sinaliza que há algo em curso, o que pode ser uma rápida sensação, um vislumbre, uma primeira seleção de que algo está acontecendo e precisa ser visto. O gesto de pouso indica uma parada. Sinalizado por alguma percepção, seja visual ou auditiva, o campo se fecha em uma espécie de *zoom*. O reconhecimento atento é quando na parada, no pouso, surgem perguntas investigativas

em busca do que está acontecendo, do que de fato se trata. É cartografar um território que não se habitava e criar um território de observação. Esses movimentos da atenção desencadeiam o processo de investigação, na percepção de alguma especificidade, algo que está acontecendo, algum tipo de estranhamento que impulsiona toda uma cadeia de processos e movimentos que vão gerir o trabalho artístico.

A segunda pista é a cartografia como dissolução do ponto de vista do observador. Partindo da premissa de que a cartografia descreve mais processos do que estados de coisa, e de que desenha ao mesmo tempo em que gera, a cartografia confere um caráter de transformação da realidade para conhecê-la, e não o inverso, sempre sob a égide do cuidado, ao acompanhar processos da realidade de si e do mundo, em uma abertura para a comunicação entre sujeitos e grupos, sem apego ou identificação, e habita pontos de vista emergentes. O cartógrafo pode habitar uma experiência e colocar em xeque seus pontos de vista solidificados em territórios existenciais, ou seja, pode dissolver o ponto de vista do observador, sem anular a observação. Na prática, *site specificity* e seu modo *functional site* implica a observação de um lugar e de seu contexto, suas especificidades e as várias forças que se cruzam dos possíveis encontros e compartilhamentos que ali acontecem. Como um cartógrafo, é preciso ter disposição para observar, com abertura para desprender-se dos próprios pontos de vista e habitar pontos de vista emergentes.

A terceira pista relaciona o cartografar a habitar um território existencial, ou seja, é compor-se e engajar-se a ele em um cultivo, em um processo construtivo. Esse processo coloca o cartógrafo na posição de aprendiz que se lança de forma aberta, atenta, receptiva e curiosa, com disponibilidade para a experiência, em um engajamento afetivo em que se constrói conhecimento com e não sobre o campo pesquisado. Conforme se habita um território existencial, ocorre um movimento de abrir mão das próprias crenças ou formas identitárias, de acolher e ser acolhido na diferença, colocando em relação sujeito e objeto, pesquisador e pesquisado, o eu e o mundo. Essa postura de abertura possibilita uma porosidade para se deixar mergulhar nos pequenos territórios existenciais dos lugares em que cada trabalho aqui apresentado foi realizado, o que significou ultrapassar o lugar físico e considerar suas especificidades e as forças implicadas de seus contextos relacionais, sociais, políticos e subjetivos, consideradas no *site specificity*.

A quarta e última pista refere-se a uma política da narratividade. É uma tomada

de posição em relação a si mesmo e ao mundo e de como se expressa o conhecimento adquirido nessas relações. Essa pista, apropriada no contexto artístico desta pesquisa, considera trocas, conversas, depoimentos, diálogos e parcerias como fundamentais para o processo. A ideia de uma política da narratividade significa considerar o que as pessoas dizem no processo – o que se conta e o que se ouve –, o que implica escolha. A tomada de posição narrativa articula-se com as políticas em jogo, sejam subjetivas ou sociais, políticas ou identitárias. Enfim, é uma escolha ético-política, pensada principalmente como micropolítica e microrrelações, tanto nas especificidades dos lugares quanto nos seus desdobramentos em reflexões múltiplas que extrapolam o próprio lugar físico e ocupam o lugar da subjetividade, no contínuo elaborar de si mesmo e do mundo.

1.3 Entrelaçamentos: *site specificity* – *functional site* e cartografia como método

Tudo se inicia pelas caminhadas, em um deixar-se levar com abertura na percepção dos lugares e suas singularidades. Em um estado de receptividade, o uso do entrelaçamento entre *functional site* e cartografia como método dispõe-se a uma ação de passagem por lugares em situações cotidianas, geralmente espaços públicos, sem planejamento prévio, mas com abertura e olhar atento às especificidades, às funções desses lugares, àquilo que captura a atenção, por algum estranhamento, incômodo ou algo que provoque a sensação de movência e, portanto, leva a procurar entender as relações que ali se estabelecem. Esses elementos funcionam, então, como propulsores de todo o processo. É abrir-se em devires para a aventura de cartografar o que ainda é desconhecido e que pode acontecer em qualquer lugar e a qualquer momento, como uma revelação, em que uma atenção rastreia, toca, pausa e reconhece. Ao entrar em um território que já existe, é preciso observar, experimentar o estrangeiro, se deixar ser modificado e modificar e estar disponível para compreender com receptividade para o novo, em um agenciamento de composição de heterogêneos. A cartografia é o momento em que observo, escuto e faço um mapeamento do que se move dentro e fora, dos encontros, das coisas estranhas, mas que podem, ao mesmo tempo, me serem familiares, que me atravessam, que podem atravessar outros. Algum território pantanoso a explorar, por exemplo, entender as relações que envolvem o encontro com

Sueli em frente ao restaurante Senzala ou conversar com Tulianny à noite, no seu ponto de trabalho na rua, ou, ainda, assimilar tantos bichinhos esmagados numa rua dentro de um condomínio rural.

São muitas camadas e relações vetoriais para cartografar²⁹ e então guiar-se por esses mapas que levarão para viagens de rumos desconhecidos numa constelação de mundos que se deslocam no tempo-espaço. E, nessa orquestração metodológica, o trabalho vai se compondo neste entrelaçamento:

Site specificity – functional site como método:

- Contexto – um território existente, que tem funções e funcionamentos intrínsecos a ele, em que alguma especificidade do lugar funciona como agente propulsor, agenciador de determinadas ações;
- *Functional site* como trabalho em processo: do lugar físico para lugares outros;
- Relações vetoriais entre os lugares em seus deslocamentos: a especificidade de um lugar físico e suas funções subjacentes como propulsora de reflexões, de alegorias, narrativas, grafias de si e do mundo, apresentações, produções de textos, acadêmicos ou não.

Cartografar – como método – registros – ideias – conceitos:

A cartografia como mapeamentos abertos do lugar e dos deslocamentos que provoca; quais ideias, conceitos, mergulhos que evoca?

- Rastrear – o que chama a atenção (a especificidade do lugar). Rastrear – algo acontece ali;
- O toque – a percepção do que acontece; o pouso – o mergulho atento para o que está acontecendo; o voo para lugares outros;
- Como habitar um território existencial? Reconhecê-lo, compor-se e engajar-se a ele, cultivar – adentrar com passos leves de reconhecimento e de reconhecer-se em um processo construtivo de abertura para o novo, na disposição para a dissolução de pontos de vistas;
- Adotar uma política da narratividade e tomada de posição em relação a si

29 Trago exemplos de trabalhos que serão apresentados: *São Muita Camadas* (2021), videoperformance realizada em frente ao restaurante Senzala, em parceria com Sueli Vital; *Asas do Desejo* (2019), ensaios com Tulianny, mulher trans; e *Samsara* (2021), videoarte a partir da série de registros de animais atropelados.

mesmo e ao mundo, em que nem o mundo nem sujeito são neutros.

– Desdobramentos – realização dos trabalhos artísticos como um processo que engloba essas relações mapeadas em uma constelação de registros, vídeos, fotografias, performances, videoperformances, narrativas visuais, histórias, discursos em continuidade;

– Qual o tratamento dado a cada registro e o porquê das escolhas.

1.4 Lugares móveis: especificidades do lugar como agentes propulsores – a alteridade como lugar de encontro e criação de um tópos

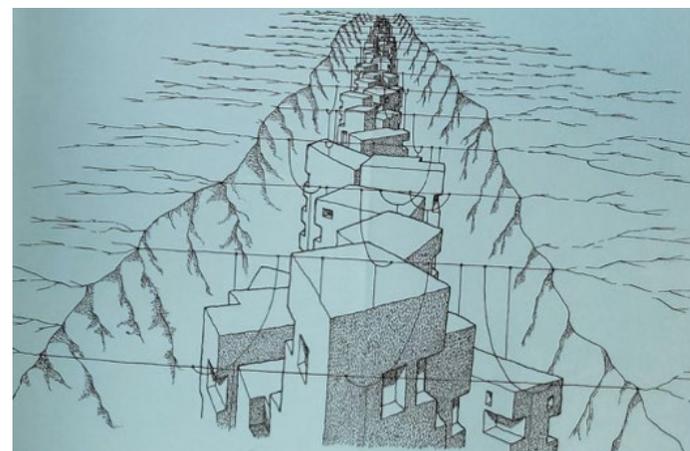


Figura 19 – Ilustração da cidade de Otavia Matteo Pericoli, do livro *As cidades invisíveis*.

Quem viaja sem saber o que esperar da cidade que encontrará no final do caminho, pergunta-se como será o palácio real, a caserna, o moinho, o teatro, o bazar. Em cada cidade do império, os edifícios são diferentes e dispostos de maneiras diversas: mas, assim que o estrangeiro chega à cidade desconhecida e lança olhar em meio às cúpulas de pagode e claraboias e celeiros, seguindo o traçado de canais e hortos de depósitos de lixo, logo distingue quais são os palácios dos príncipes, quais são os templos dos grandes sacerdotes, a taberna, a prisão, a zona. Assim – dizem alguns – confirma-se a hipótese de que cada pessoa tem em mente uma cidade feita exclusivamente de diferenças, uma cidade sem figuras e sem forma, preenchida pelas cidades particulares. (CALVINO, 2017)

Para compreender as atribuições aqui dadas ao lugar, como agentes propulsores e como lugares móveis, é preciso contextualizá-las na poética artística a partir da incorporação do *functional site* e da cartografia. Lugares móveis nascem da ideia de um *site* que se torna progressivamente expandido e cujas especificidades físicas passam por um processo de desmaterialização cada vez maior. O lugar físico desloca-se para muitos lugares de outra ordem, representados por uma imaterialidade discursiva e virtual, passando para fotos, vídeos, videoperformances, fotoperformances, textos narrativos, grafias e alegorias em uma rede de vários lugares, uma série de mapas, cartografados. Lugares móveis não se prendem a um lugar físico nem à sua literalidade, desdobra-se em lugares outros, incluindo uma sobreposição de camadas de informações, de relações, de carregamentos da memória e da subjetividade dos corpos presentes. Nesse deslocamento, tornam-se utópicos, sem lugar; e num encontro de alteridade, inventam-se heterotopias. Portanto, o entendimento de *functional site* traz em si a mobilidade do lugar.

Para cartografar, é importante compreender as dinâmicas do território, suas desterritorializações e reterritorializações³⁰, na percepção de lugares, os agenciamentos implicados e algumas considerações acerca da construção do lugar pela arte contemporânea³¹. São temas complexos e amplos, o que requer explicar que as abordagens aqui trazidas têm por objetivo e foco entender os contextos relacionados ao trabalho artístico apresentado.

Nas caminhadas em ambientes urbanos, pelos bairros e arredores, em geral, caminha-se apressadamente, com o olhar distraído, em postura ausente de questionamentos e nem sempre com habilidade para interagir nos espaços públicos ou para entender como são os territórios e as dinâmicas estabelecidas. Simplesmente, transita-se por lugares ou não lugares³² com um distanciamento de quem olha, mas nada vê. A intenção de se colocar em um estado diferente, de porosidade e abertura para o que pode vir, permite a percepção de que cada um dos trabalhos implicou entrar

30 A partir da ideia de rizoma de Deleuze e Guattari (2011).

31 Algumas contribuições de Marta Aquino (2010).

32 Para entender o lugar e suas especificidades, é importante ter a dimensão da supermodernidade e a noção das transformações contemporâneas em categorias do excesso trazida por Augé (2012). Se é pretendido desbravar territórios, como foi feito em cada trabalho artístico, é preciso observar as dinâmicas dos não lugares, por exemplo, o que acontece em um mesmo lugar durante o dia e que muda à noite, como acontecem os fluxos. É preciso assimilar como se configuram e a solidão que neles se estampa. No trabalho *TransVoar*, Tulianny é uma habitante solitária das quadras comerciais que, durante o dia, apresenta outro fluxo, outra característica territorial.-

em um território já estabelecido que disparou uma dinâmica de desterritorialização e reterritorialização, o que se busca compreender a seguir.

Território, segundo Deleuze e Rolnik (1996), pode ser, resumidamente, um espaço em que se vive ou um sistema em que o sujeito se “sente em casa”. É uma apropriação ou subjetivação fechada em si, associada a representações e conjuntos de projetos que levam a comportamentos em espaços sociais, estéticos, culturais e cognitivos, circunscritos no tempo. Os territórios são as delimitações feitas pelos seres e a partir de onde se organizam e se relacionam com outros seres e com “fluxos cósmicos”. O território³³, em suas variações, pode englobar desde o animal, as pessoas, os espaços geográficos e os diferentes estratos sociais, como também a subjetividade e aspectos psicológicos. Se constrói por agenciamentos³⁴ na sociedade e na natureza, por corpos, desejos, que reagem uns sobre os outros, como um corpo de multiplicidades e onde, ao mesmo tempo, há um compartilhamento do regime de signos, da linguagem e das palavras e suas variáveis. É nesse movimento mútuo que é constituído um território. Na formação do território, as relações de poder são fundantes para que se possa entender como as instituições exercem o controle por meio de práticas de restrição de acesso a espaços. A desterritorialização, por sua vez, é onde se desafiam fronteiras e limites, mas, ao mesmo tempo, pode significar uma mudança nos sistemas de controle ou da própria subjetividade.

Cada trabalho aqui apresentado adentrou um território estabelecido, sendo preciso compreender os agenciamentos envolvidos. Por exemplo, no trabalho *TransVoar*, o encontro com Tulianny, uma mulher trans em seu local de trabalho noturno, se dá em um território considerado lugar marginalizado, local de passagem e dos programas noturnos de trabalho sexual, na Avenida W3 Norte, em Brasília. Quais as relações e lugares ocupados por esses corpos na sociedade, que desejos e paixões revelam? Quais os agenciamentos implícitos e explícitos? O que se diz, o que pensam as pessoas que frequentam esses lugares, quais os signos, as palavras, o dito e o não dito? Tulianny, no ensaio (Figura 20), apresenta poeticamente seu corpo como algo difuso, um corpo em um território de passagem e que a velocidade dos carros não

33 A leitura de Rogério Haesbaert e Glauco Bruce (2009) ajudou no entendimento de território, de acordo com a visão deleuze-guattariana.

34 *Agenciamento*: “noção mais ampla do que as de estrutura, sistema, forma etc. Um agenciamento comporta componentes heterogêneos, tanto de ordem biológica quanto social, maquina, gnosiológica, imaginativa. Na teoria esquizoanalítica do inconsciente, o agenciamento é concebido para substituir o “complexo” freudiano (GUATTARI; ROLNIK, 1996, p. 317).

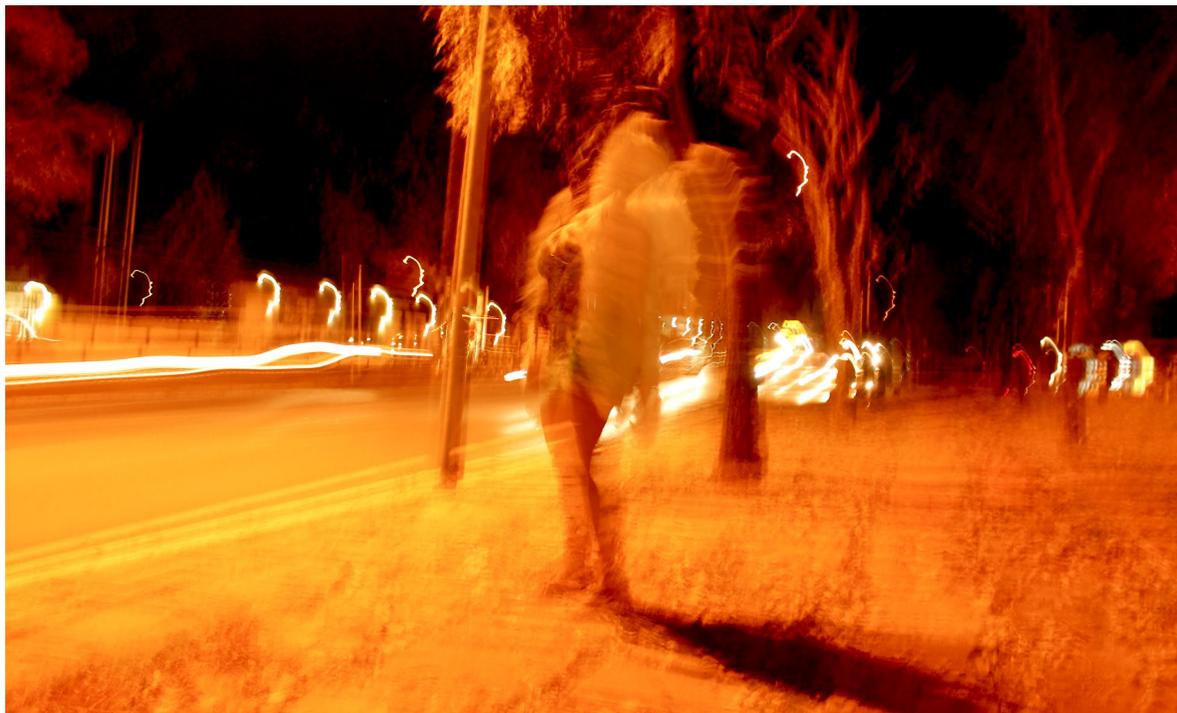


Figura 20 – *Asas do Desejo* – W3 Norte, 2019. CARONE, L. Arquivo da artista.

deixa apreender sua imagem direito... apenas seu vulto, na estranheza de carregar um par de asas no passeio de uma avenida. As luzes noturnas e a passagem dos carros em uma exposição mais longa imprimem uma certa dubiedade na cena; um vulto com asas como se estivesse em um ambiente ígneo. Tulianny, em desfoco, (Figura 21) é um corpo que sofre com a invisibilidade social. No entanto, sua postura corporal se impõe, encara a câmara com determinação e mostra o peito aberto em seios fartos e fortes. Ambas as fotos trazem certa imaterialidade que faz das cenas algo próximo ao irreal para um ambiente urbano. A série de fotoperformances que ela fez com as asas, aceitando nosso convite, foi uma abertura para entrarmos em seu território e, ao mesmo tempo, convidá-la para entrar no nosso³⁵.

35 A fotoperformance foi proposta e registrada por mim e pelo artista Fernando Pericin, com autorização de Tulianny.

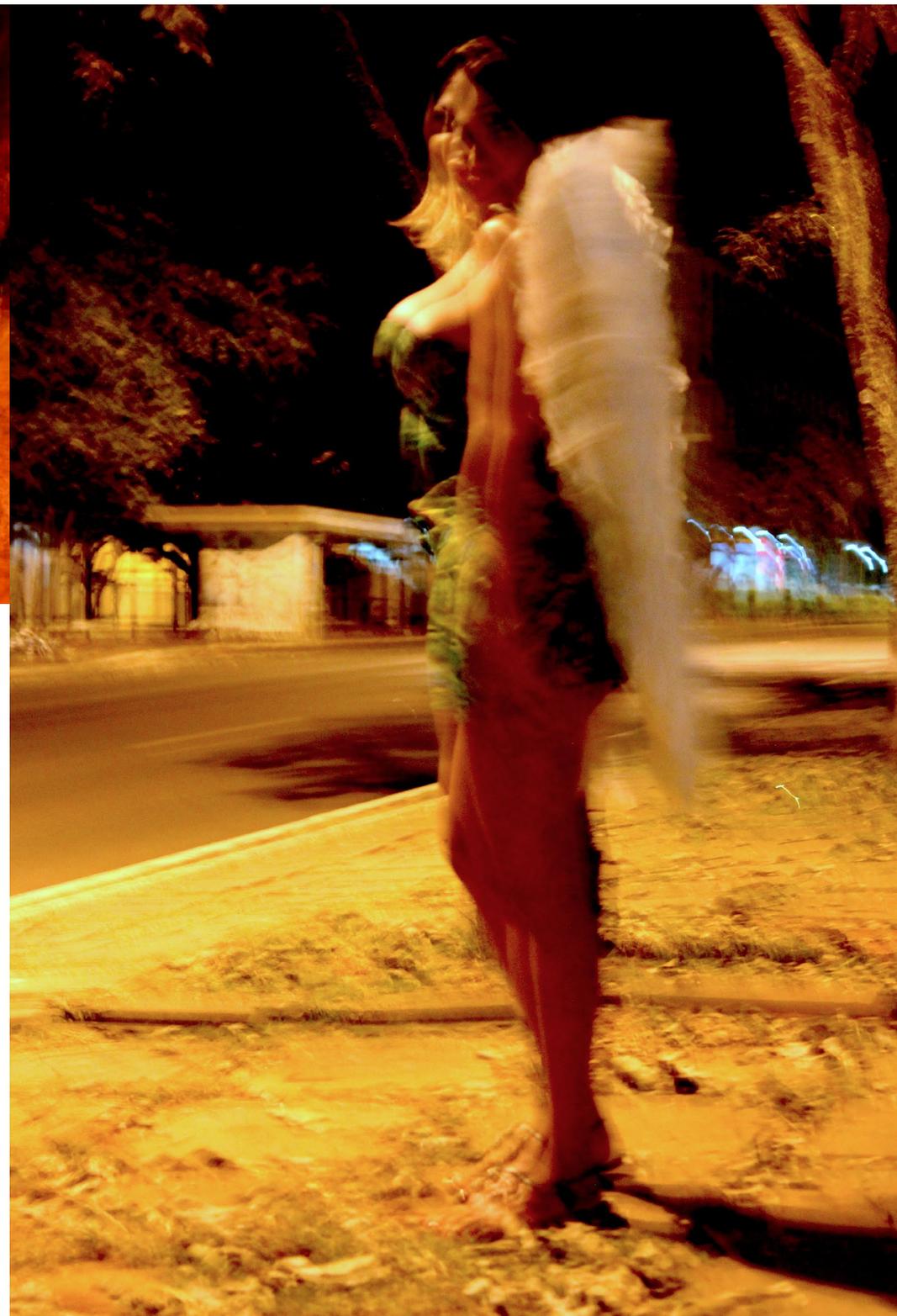


Figura 21 – *Asas do Desejo* – W3 Norte, 2019. CARONE, L. Arquivo da artista.



Figura 22 – Restaurante Senzala, Praça Panamericana, Alto de Pinheiros, São Paulo/SP. 2021. CARONE, L. Arquivo da artista.

O lugar, ou território, em que se realizou a videoperformance *São Muitas Camadas* (Figura 22) é uma praça em frente a um restaurante e fica entre duas vias de uma rua de um bairro de classe média alta, cujo estrato social está bem delineado. Considerado um bairro nobre de São Paulo, Alto de Pinheiros abriga esse restaurante cujo nome – Senzala – parece não criar nenhum incômodo. Como acontecem os agenciamentos nesse lugar? Corpos negros servem corpos brancos que naturalizam a palavra senzala?

Por que depois de tanto tempo de convivência com esse restaurante no bairro em que vivi por 30 anos só agora me assusto com o nome a ele atribuído? O que Sueli, amiga, artista e negra, em sua generosidade e amizade, pôde me ensinar desse encontro nesse lugar? O que é preciso aprender/compreender sobre racismo estrutural e relações de privilégio e poder da branquitude? A fotoperformance em frente da placa do restaurante (Figura 23) é uma caminhada em que os cabelos entrelaçados unem física e simbolicamente dois corpos de duas mulheres amigas, uma branca e outra negra, na tentativa de desvendar algumas dessas camadas impregnadas nesse território e reveladas pelo título dado a um restaurante.



Figura 23 – Restaurante Senzala, videoperformance *São Muitas Camadas*, 2021. Lynn Carone e Sueli Vital. Fotografia de Márcia Gadioli. Arquivo da artista.



Figura 24 – Frame da videoarte *Samsara – Caminhadas*. 2021. CARONE, L. Arquivo da artista.

Por sua vez, *Samsara* foi filmado na rua de minhas caminhadas cotidianas (Figura 24). Essa imagem revela o registro em que meu corpo praticamente não aparece, mas apenas parte de meus pés no seu movimento de deslocamento em um percurso, mas, como um testemunho do lugar, o olho caminha e registra o que vê: cenas aparentemente inusitadas dentro de um condomínio rural, ao lado da mata e do rio Taboquinhas: pequenos animais silvestres esmagados. O *frame* do vídeo captura dois pássaros (Figura 25) e registra a vida silvestre das matas vizinhas a essa rua. Como se caracteriza esse território, uma rua asfaltada, ou seja, perímetro urbano, entretanto, fronteiro a reservas da natureza? Como é o convívio interespecies? Cada lugar tem seu território estabelecido. Foi preciso entrar em cada um deles, mas foi preciso um movimento de se desterritorializar para compreender o que se passava ali.

As experiências de adentrar territórios constituídos por seus agenciamentos aconteceram em todos os trabalhos artísticos realizados, em que estão os corpos participantes, o lugar e todas as suas especificidades implícitas e explícitas.³⁶ Nesse

36 Seguindo Haesbaert e Bruce (2009) em seus estudos de território e desterritorialização em Deleuze e Guattari, o território comporta os agenciamentos maquínicos e mais dois elementos, ou vetores, que seriam a desterritorialização e a reterritorialização, indissociáveis. Quando um território é abandonado, acontece a desterritorialização, que funciona como linha de fuga. Quando acontece a



Figura 25 – Frames da videoarte *Samsara*, 2021. CARONE, L. Arquivo da artista

contexto, foi preciso perceber a mim e a cada ser envolvido. Cada qual em seus territórios, seus espaços geográficos, com suas subjetividades fechadas e seus comportamentos nos tempos e nos espaços sociais, estéticos, culturais e cognitivos em que vivem. Ao adentrar esses territórios, têm início os processos de cruzamento entre territórios, o meu e o do outro, em desterritorializações relativas (do *socius*) e absolutas (do plano do pensamento), e, em seguida, por meio das reterritorializações, são construídos novos territórios. Cada grafia, narrativa, reflexão, registro traz em si o percurso do lugar nessa movência de territórios. É um contínuo de reconhecer o próprio território e o de outras pessoas e de desterritorializações de si e do mundo, em um movimento transformador.

Marta Aquino (2010) traz para o campo da arte contemporânea algumas contribuições para a discussão anterior, no sentido de perceber, primeiro, o lugar na contemporaneidade como uma vivência do tempo e do espaço e que aponta para as reterritorialização, novos territórios são construídos pelos agenciamentos maquínicos de corpos e pelos coletivos de enunciação. A desterritorialização é dividida em dois tipos: a relativa e a absoluta. A primeira refere-se ao *socius*, abandonos dos territórios que surgiram na sociedade e suas reterritorializações. A segunda refere-se ao próprio pensamento, à criação, pois pensar é desterritorializar e criar algo novo. Ocorre um atravessamento entre a desterritorialização relativa e a absoluta porque o pensamento precisa de um meio e, para existir, é preciso um encontro.

transformações do espaço-tempo que vêm acontecendo devido ao ritmo acelerado, ao desenvolvimento das tecnologias, à expansão das informações, ao excesso de estímulos visuais e informacionais, aos novos padrões de consumo do sistema global. Segundo, um desafio colocado à arte contemporânea, que trabalha e pensa o lugar, sendo atribuído a nós, artistas, o desafio e o exercício de recombinação do espaço e do tempo de modo a possibilitar experimentações com as suas particularidades. É função da arte e do artista questionar, criticar, problematizar o espaço, que se torna uma categoria autônoma específica de investigação. Terceiro, nossa experiência do mundo é vivida em um espaço heterogêneo de relações que determinam nossos movimentos, deslocamentos, configurando-se diversamente em espaço privado, público, familiar e social, cultural, de lazer ou de trabalho, e o artista pode fazer uma leitura mental e emocional de um espaço por meio de um registro fotográfico, por meio de diversas leituras da experiência no espaço e na ausência de uma presença física, evocar pela memória por meio de registros (esse exemplo cabe aos trabalhos realizados, cujos vídeos e imagens fotográficas resgataram a memória da experiência vivida no lugar por meio de uma leitura emocional, mas que foi deslocada no tempo e no espaço). Concluindo, pensar uma abordagem do lugar pela arte envolve investigar a experiência, a memória e a identidade. O lugar emerge do espaço praticado, da vivência e da memória que nesse espaço se inscreve. É desse espaço marcado por experiências que se constrói o sentido individual de lugar. O lugar imaterial é aquele que viaja no deslocar-se para a memória. Todo lugar tem uma história para contar que lhe atribui um sentido.

Os registros feitos por meios audiovisuais guardam a memória, possibilitam revisitações e contínuas aprendizagens do lugar, mas em outro tempo-espaço, em outro tipo de deslocamento. Da mesma forma, as grafias e narrativas impregnam os lugares da experiência de memória e significação. Como artista, problematizar o espaço, de modo que, por meio das experiências nos lugares ou até não lugares, possam ganhar memória e identidade em um processo de aprendizagem, de modo que se transforma em lugares do afeto, do encontro, tornando-se um novo *tópos*, um *tópos* da alteridade, levando a uma genuína busca de lugares outros, uma invenção de heterotopias.

1.5 Contribuições do acaso: jogar pedras sobre o mapa, deixar-se levar por um olhar atento

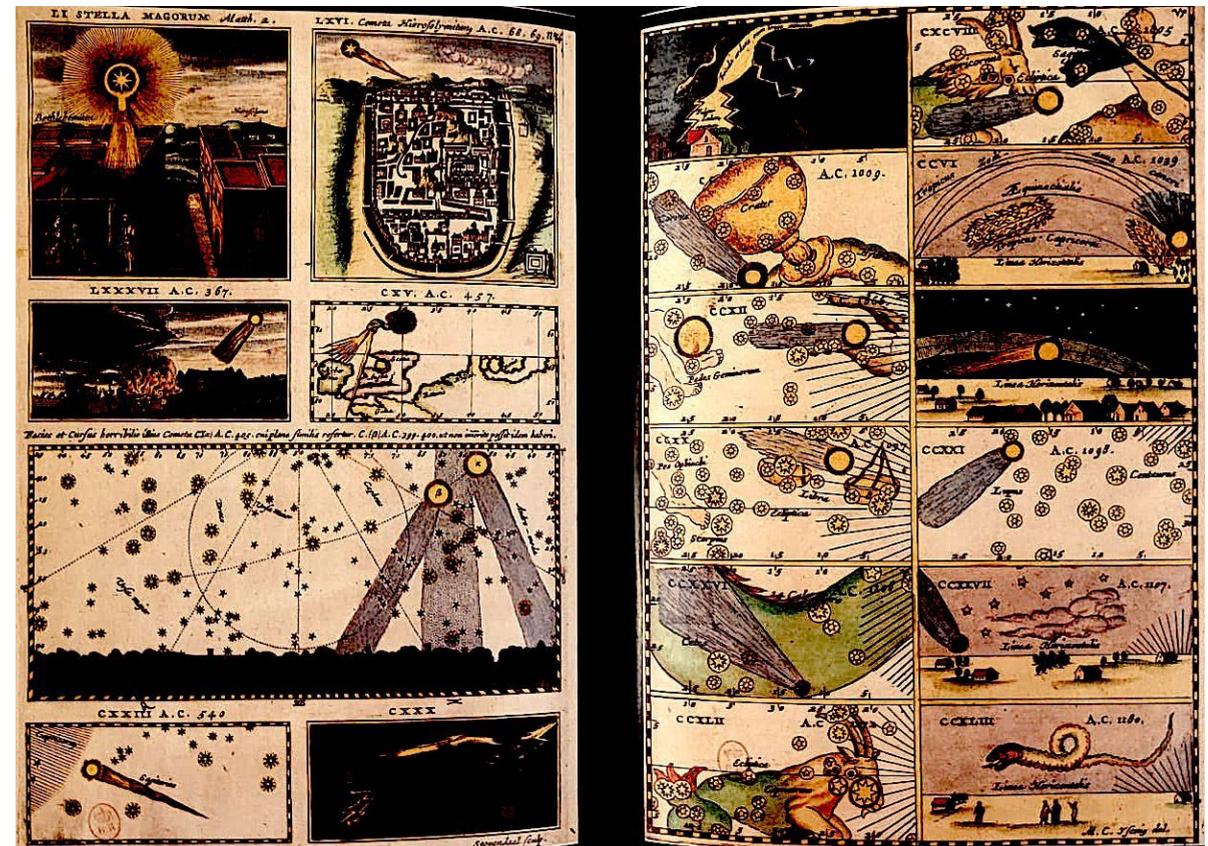


Figura 26 – Ilustração 80/81 do livro *O céu, mistério, magia e mito*. Diversas aparições e danos dos cometas.

Coisas varridas e
ao acaso
mescladas
– o mais belo universo

Heráclito

(ORIDES FONTELA, 2006, p. 197)

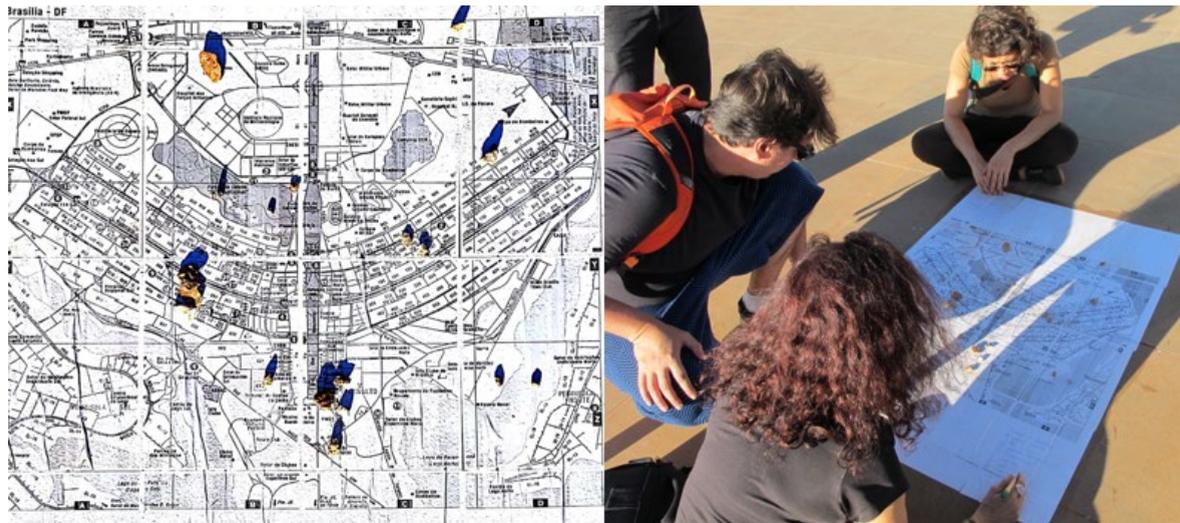


Figura 27 – Performance-jogo *Pedra no Caminho*, 2018. CARONE, L.; PERICIN, F. Arquivo dos artistas.

Em 2018, recém chegada a Brasília, como aluna especial do Programa de Pós-Graduação na Universidade de Brasília, fiz uma série de trabalhos em que, a partir de um jogo do acaso, eu e Fernando Pericin convidamos os demais participantes da turma a instalar um lambe de um mapa da cidade no pé da Torre de Televisão para uma performance em que cada um jogaria uma pedra sobre ele, demarcando aleatoriamente para onde seguiríamos a fim de fazer os ensaios fotográficos dos quais nasceram a série *Mirantes* (Figuras 14, 15 e 16). O mapa de Brasília a seguir é o registro dessa performance-jogo (Figura 27) e, no lugar onde as pedras foram jogadas aleatoriamente pelo grupo, deu-se a contribuição do acaso para nosso trabalho.

Essa experiência mostrou-me que a abertura para o acaso tem sido importante em meu processo criativo, o que Ronald Entler (2000)³⁷ denomina como poéticas do acaso. Em sua tese, o autor apresenta os diferentes contextos em que o acaso é utilizado, como na ciência, na filosofia, na biologia, na vida cotidiana e nas artes. Mas, usualmente, o acaso é relacionado como acidente, azar, sorte, destino etc. O autor afirma que, considerando todas as definições de acaso, o que parece ser comum entre elas é a impossibilidade de localizar as determinações de um fenômeno, ou seja, sua imprevisibilidade ou a ausência de controle sobre o acaso referente ao processo fenomenológico. Ao direcionar a pesquisa do acaso para o processo artístico, Entler (2000) parte do exemplo de uma mancha em um tecido como sendo uma ação que envolve uma complexa variação de forças das quais não se tem controle, o que nos leva a dizer que a mancha é resultado do acaso. No caso da mancha, é o sujeito que lhe confere um estatuto ou significado de determinação no contexto da arte, sendo não mais as causas físicas, mas todo um conjunto de caráter simbólico que faz da mancha uma obra de arte. O interessante é que, mesmo que o resultado da obra não decorra de uma escolha do artista, o acaso pode permitir que se descubram soluções que, de certa forma, se buscavam e o acaso fez existir, como que em uma postura de abertura para o mundo, se permite ver o que ele pode lhe mostrar. Configura-se, assim, a possibilidade dupla de que o artista, pelo acaso, primeiro, satisfaça alguma necessidade já existente, consciente ou não; segundo, descubra algo que não poderia desejar, porque não conhecia, mas que passa a ser integrado como descoberta e fonte de um novo conhecimento, conteúdo ou caminho a seguir. Sendo assim, o acaso pode ser tanto a manifestação de novos conteúdos quanto dos já existentes, podendo estes

37 Tese de doutorado defendida em 2000, sob orientação do Dr. Júlio Plaza, na ECA/USP. Disponível em: http://www.entler.com.br/textos/ronaldo_entler_poeticas_do_acaso.pdf. Acesso em: 1º nov. 2021.

ser ou não aceitos pelo artista. Mas é essa relação provisória, em que os trabalhos são colocados de forma aberta em contínuo processo, trazendo uma relação de maior escuta e menos totalitária do artista no seu fazer e ser, que tem realmente me interessado na minha produção artística.

Dessa forma, trazer essa discussão para o meu trabalho, inserido em sua poética e no contexto da produção contemporânea, permite uma variedade de formas de registros, como esboços, relatos, fotografias e vídeos, conta com a multiplicidade de formas para apresentar as experiências ocorridas no lugar físico, mas também para revelar a continuidade das discussões e reflexões que acontecem durante o percurso de uma obra que está em processo. Assim, o que é exibido pode representar apenas uma de suas etapas por estar em estado processual, como um mapa aberto, o que permite assimilar novas possibilidades apresentadas pelo acaso.

Asas do Desejo surge a partir de minha observação da dinâmica noturna nas quadras próxima da minha escola de dança, me levando a ver quem, na sorte, por acaso, toparia conversar, fazer um ensaio em parceria com o artista Fernando Pericin. Poderia acontecer, ou simplesmente não, o encontro com alguém com receptividade: aconteceu, encontramos Tuliany, uma mulher trans que aceitou nosso convite. Desse trabalho, derivou também *Transvoar*, um reencontro com ela na pandemia, por meio de uma conversa virtual. Já a videoperformance *São Muitas Camadas* surge de uma percepção, de um estranhamento que aconteceu repentinamente: por que, durante mais de 30 anos, frequentei o restaurante Senzala sem jamais perceber o significado e as implicações que o nome do restaurante carregava? Um dia, aconteceu um mal-estar... obra do acaso? Dessa especificidade do lugar, o trabalho emergiu. *Samsara* tampouco foi um trabalho planejado previamente, mas surgiu de caminhadas cotidianas em que, ao acaso, encontrei um lagarto esmagado, o que me fez passar a observar e registrar esse tipo de evento, o que, para meu espanto, era mais frequente do que imaginava e se repetia com diversos bichinhos.

A Figura 28 é um mapa que registra a metodologia em um panorama geral como uma primeira cartografia das ideias nesses entrelaçamentos, apresentando o *site specificity* como cartografia poética.

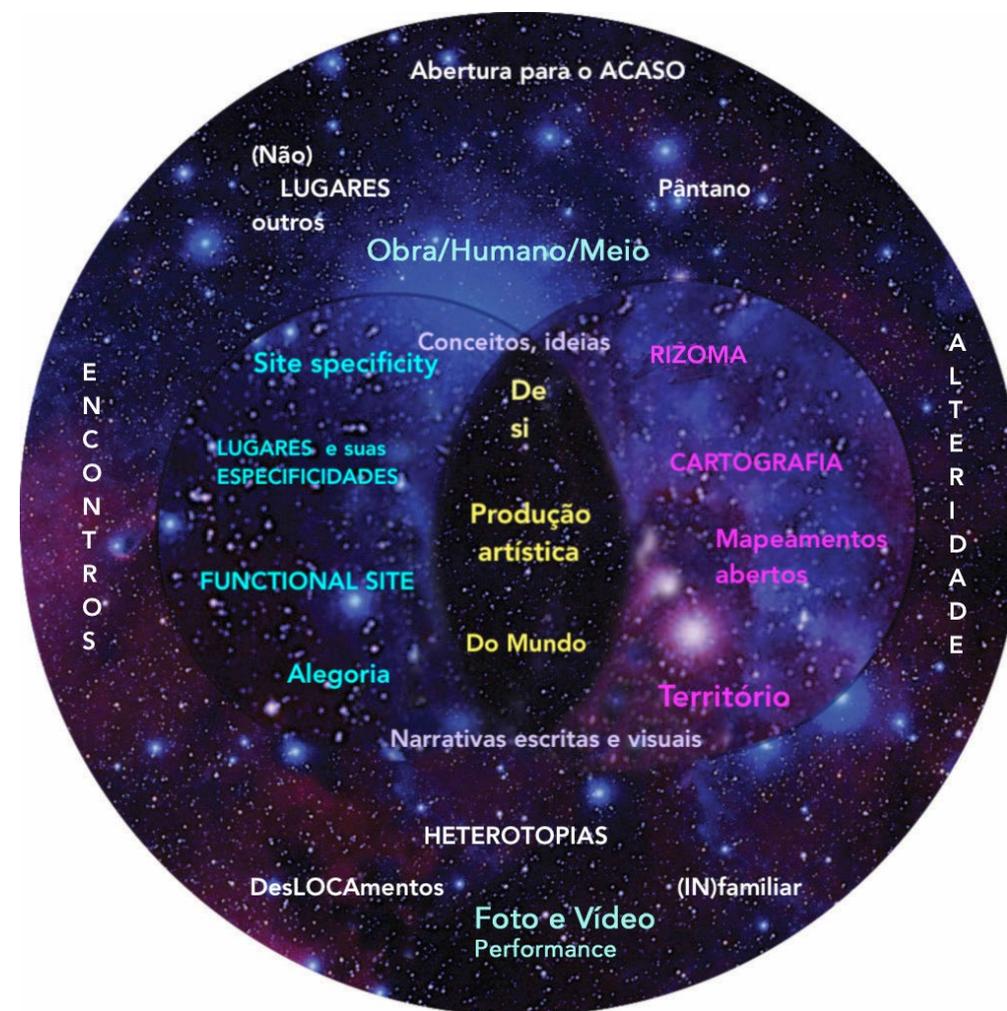


Figura 28 – Mapa-panorama geral – método poético, 2023. CARONE, L. Arquivo da artista.

estrangeiro
estar desabitado.
desabrigado.
desobrigado.
um dia acontece.
visto uma roupa.
sou eu e se acredita nisso.
estranhamente a estranheza nos aproxima.
me sou estrangeira.
tu és?
na pergunta existe um refúgio.
a palavra ancora seu metal duro.
palavra brilha.
palavra passaporte.
carimba o sim e o não.
em terras estranhas tenta-se uma proximidade.
basta uma única semelhança para me sentir em casa.
basta uma única diferença para me sentir no limbo do mundo.
memória mente ser cais.
evasão me invade.

EDITH DERDYK, 2020



Figura 29 – Série *Húmus*, 2021. Fotografia de Coki Bressa. Arquivo da artista.

2. *SITE* *SPECIFICITY* COMO LUGAR DA SUBJETIVIDADE



Figura 30 – Coleção Pessoal Caramujo, Folha Seca e Caminho de um Caramujo no Mar. CARONE, L. Arquivo da artista.

2.1 O pântano. Um lugar de si. Uma alegoria pessoal (Escrever para se entender, para não esquecer)

É preciso dizer, antes de iniciar este capítulo, que a tomada de decisão de trazer minha subjetividade como lugar específico e com suas funções singulares foi algo difícil, foi preciso coragem. Primeiro, porque ficar orbitando em torno de minhas questões pessoais poderia parecer algo inócuo e sem sentido. Segundo, porque a exposição de si é sempre, de certa forma, cutucar velhas feridas. Entretanto, notei que não existe um lugar neutral de minha subjetividade na presença dos meus trabalhos. Ela perpassa cada produção. O que seria da obra de Tunga, de Louise de Borgeois, Frida Kahlo, Ana Mendieta entre tantos outros artistas? Cada qual, ao seu modo, nos ajuda a pensar sobre nossas alegorias, relações familiares, o lugar da mulher na sociedade... O que e como cada artista traz sua subjetividade e como ela se transforma em questão universal é o que faz dos conteúdos internos um constructo, um lugar de encontro de afetos em que as questões pessoais, como um convite, possam ser tomadas pelo outro por meio de reflexões, questionamentos, deslocamentos. Assim, a especificidade do lugar da subjetividade é complexa. Já é por si um *functional site*. Ancora-se não só no corpo, mas no pensamento, nas emoções, na alma, ou seja, em uma multiplicidade de *sites* a serem mapeados de forma aberta e sempre em processo. O lugar da minha subjetividade pode ser móvel, pode alcançar subjetividades outras, e isso me pacificou.

Michel Foucault (2009) ajudou-me a compreender o papel de minha escrita carregada de subjetividade, como uma elaboração de si, mas também como forma de resistência. Nesse sentido, em seu texto “A escrita de si”, o autor pesquisa o tema, revisitando uma série de filósofos da antiguidade em que a escrita de si aparece como notações impregnadas dos movimentos de nossa alma, como uma companheira que

acolhe nossas vergonhas, como uma conversa meditativa e um exercício de pensamento sobre si mesmo, de onde nasce uma reflexão sobre si e, dessa assimilação, há uma preparação para enfrentar o real. Funciona como o início de uma elaboração discursiva, como um “treino de si”. A escrita sobre si é caminho para o sujeito conhecer-se melhor em liberdade e autenticidade, é um meio de confrontar-se com as próprias limitações, envolvendo a reflexão sobre a própria experiência de subjetividade na construção de sua identidade singular, no encontro consigo mesmo. É lugar de examinar os próprios valores, crenças e desejos e criar uma ética pessoal. E é também um ponto de fuga às normas e aos valores sociais dominantes.

O pântano é um lugar imaginário, é uma alegoria inventada. Nasce de minhas especificidades subjetivas, do meu lugar no mundo, meu lugar de artista. É propulsor de reflexões e de uma construção processual que nasce de um não lugar físico, minha subjetividade, mas, em dado momento, encontra um lugar físico para meu corpo experimentar e depois foge dele novamente, em narrativas, registros fotográficos, fotoperformance, videoperformance.

O que produzo como artista carrega em si uma carga de subjetividade presente e subjacente em todo meu processo e não poderia ser diferente nos trabalhos que apresento nesta dissertação na forma de grafias, fotografias, videoarte, videoperformance. Todos foram inicialmente experiências do estranhamento, mas que, de certa forma, traziam em si algo de familiar. Entretanto este capítulo é dedicado especialmente para esse lugar inventado, o pântano, um lugar que grita por atenção, chama para um mergulho, um reconhecimento como um território pessoal a ser desbravado em mim, mas metaforicamente em cada um de nós. Experiências de descobertas e de autodescobertas. Portanto, o lugar da subjetividade. Essa subjetividade é como uma bússola que carregamos e que nos direciona de um lugar de dentro para o lugar de fora e vice-versa. Essa é a especificidade de um lugar meu: a minha subjetividade cuja função propulsora provoca deslocamentos internos e externos em minha vida. Como bem diz Gonçalo M. Tavares (2021), é um espaço de imaginação, um lugar privado, particular, mas que posso convidar e invocar presenças outras pela arte. Espaço fundamental para o existir individual, tanto no real quanto no imaginário.

Apresento aqui a alegoria do pântano (Figuras 31 a 43). Surgiu em um primeiro momento das lembranças de um passado remoto, das minhas lembranças de refúgio de infância, meu esconderijo dentro do maleiro, lugar em que permanecia escondida

em alheamento do mundo externo. Era onde lia gibis com a ajuda de uma lanterna, comia batatinha e esquecia do mundo. O jardim e o telhado eram outros refúgios, mas diferentes. No telhado, subia para ver o horizonte, o pôr do sol, e ensaiar voos. O jardim era lugar de me sentir como os pequenos seres, inventar tocas no tronco de árvores, cavar buracos, morar nos xaxins das samambaias, colecionar toda sorte de folhas secas, sementes, pedras e bichos: caracóis, joaninhas, tatu-bola, minhocas, asas de borboleta, libélulas secas, besouros, aranhas e taturanas. Até hoje coleciono caramujos, folhas, sementes e insetos (Figura 30).

Na vida adulta, precisamente, foi a partir do momento em que fui afetada pelo filme *O pântano*³⁸, da diretora argentina Lucrécia Martel, que essa alegoria começou a se fazer presente, a ser construída internamente. Foi um choque! O sentimento de incômodo e de mal-estar foi imediato. O filme, apresentado de forma quase documental, mostra o cotidiano de uma família de classe média alta decadente e suas relações. A primeira cena apresenta uma piscina descuidada, com sua água suja, cheia de folhas. As pessoas estão ao seu redor em uma espécie de letargia à iminência de um temporal. Ninguém se move, mesmo diante da queda de uma das personagens sobre cacos de vidro de um copo que se quebra. O clima é aflitivo, sempre com situações de risco potencial que emana de uma constante tensão no ar.

Depois de assistir a *O pântano*, passei dias pensando no filme, angustiada, pois reconheci nas cenas os terrenos movediços e as dinâmicas de minha própria vida relacionadas ao meu lugar de origem. Uma espécie de espelho. Desde então, passei a construir alegoricamente esse pântano, sobretudo para falar e descrever, nas sessões de análise, situações de repetições e variações sobre o mesmo tema, num constante estranhamento de mim e da relação com o outro, naquilo que deveria ser a casa, o aconchego, a segurança, ou o seio familiar. Mas não. Novamente, Gonçalo M. Tavares (2021) ajudou-me a perceber que nossa história, nosso corpo, nossa autobiografia é carregada de dor, e essa dor tem algo a dizer. Sempre.

Começo a construir e mapear esse lugar dentro de mim para entender suas especificidades, como funciona e qual sua função, o que impulsiona de dentro para fora, de fora para dentro. Percebi que a escrita livre de pensamentos, sentimentos e sensações que esse lugar evocava em mim funcionava como exercício de me entender, de entender o mundo. Começo a produzir algumas grafias e pequenas coletâneas.

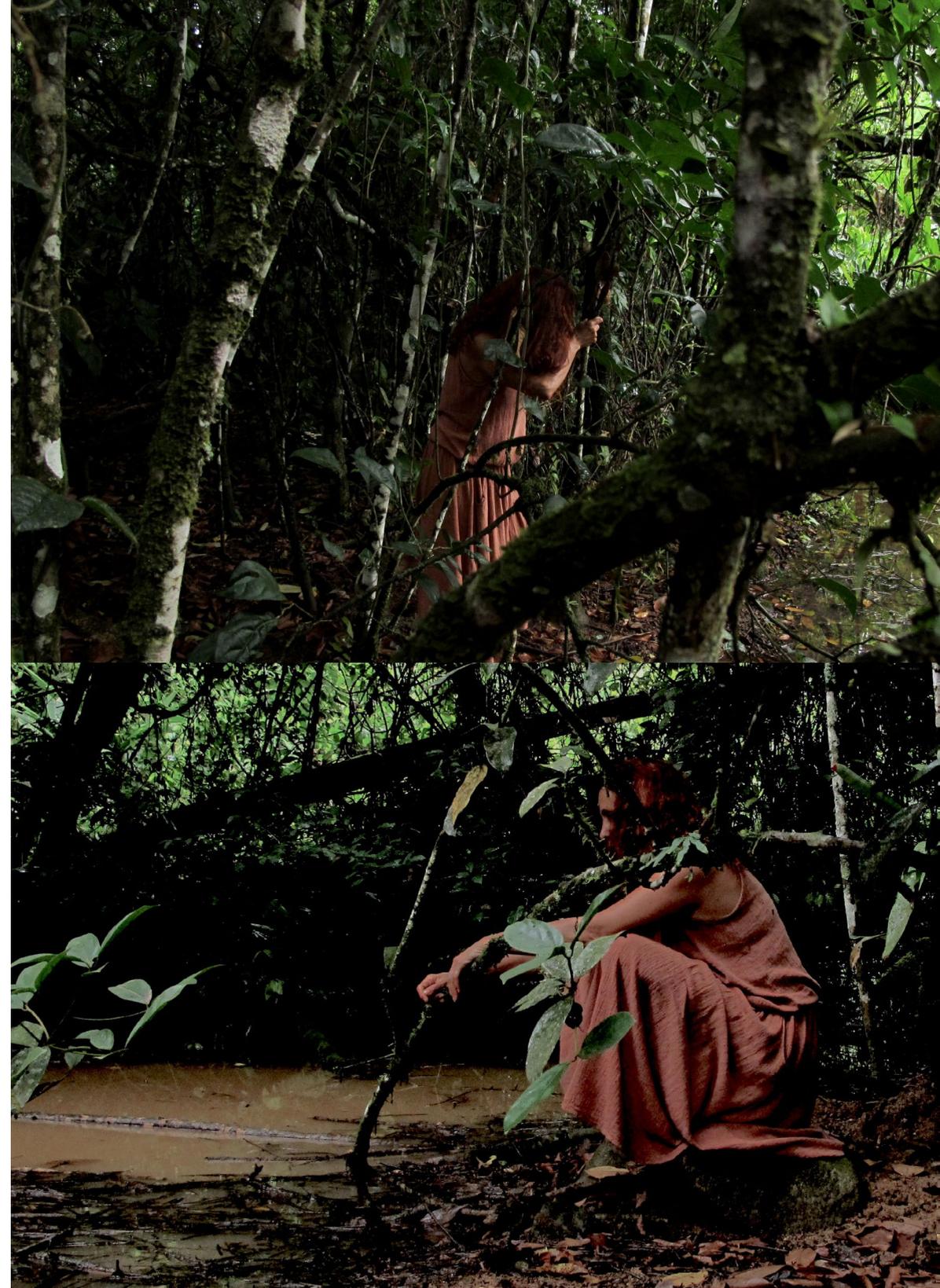


Figura 31 – Série fotoperformance *Húmus*, 2021. Fotografia de Coki Bressa. Arquivo da artista.

38 Disponível em: <https://www.imdb.com/title/tt0240419/>. Acesso em: 29 mar. 2023.



Figura 32 – Série *Húmus*, 2021. Fotografia de Coki Bressa. Arquivo da artista.

Essa escrita, tanto as grafias quanto as coletâneas, produzidas desde 2019, foram distribuídas no decorrer deste capítulo também como especificidades desse lugar em construção.

Além da escrita, por acaso, quando passava férias em Ubatuba, descobri um lugar pantanoso que resolvi explorar. Ali havia caranguejos e suas tocas, águas paradas, sedimentos. Imediatamente, o adotei como meu. Fiz um ensaio, uma fotoperformance³⁹. A série fotográfica da fotoperformance (Figura 31), intitulada *Húmus*, foi minha primeira experiência física e sensorial de estar dentro de um pântano, de sentir sua consistência, presença e fisicalidade. Sua umidade, os sons da mata e a presença de animais. O medo do desconhecido. Aos pouco me entreguei, me misturei ao ambiente. A roupa escolhida ajudou-me a sentir uma integração quase mimética àquele lugar que incorporava como parte de mim e eu dele. Explorar, pisar, sentir, me equilibrar, voltar-me para dentro em uma introversão, em uma vivência meditativa, foi uma experiência única de sentir a pulsão do nascimento, da vida e da morte.

³⁹ O registro fotográfico é de Coki Bressa.

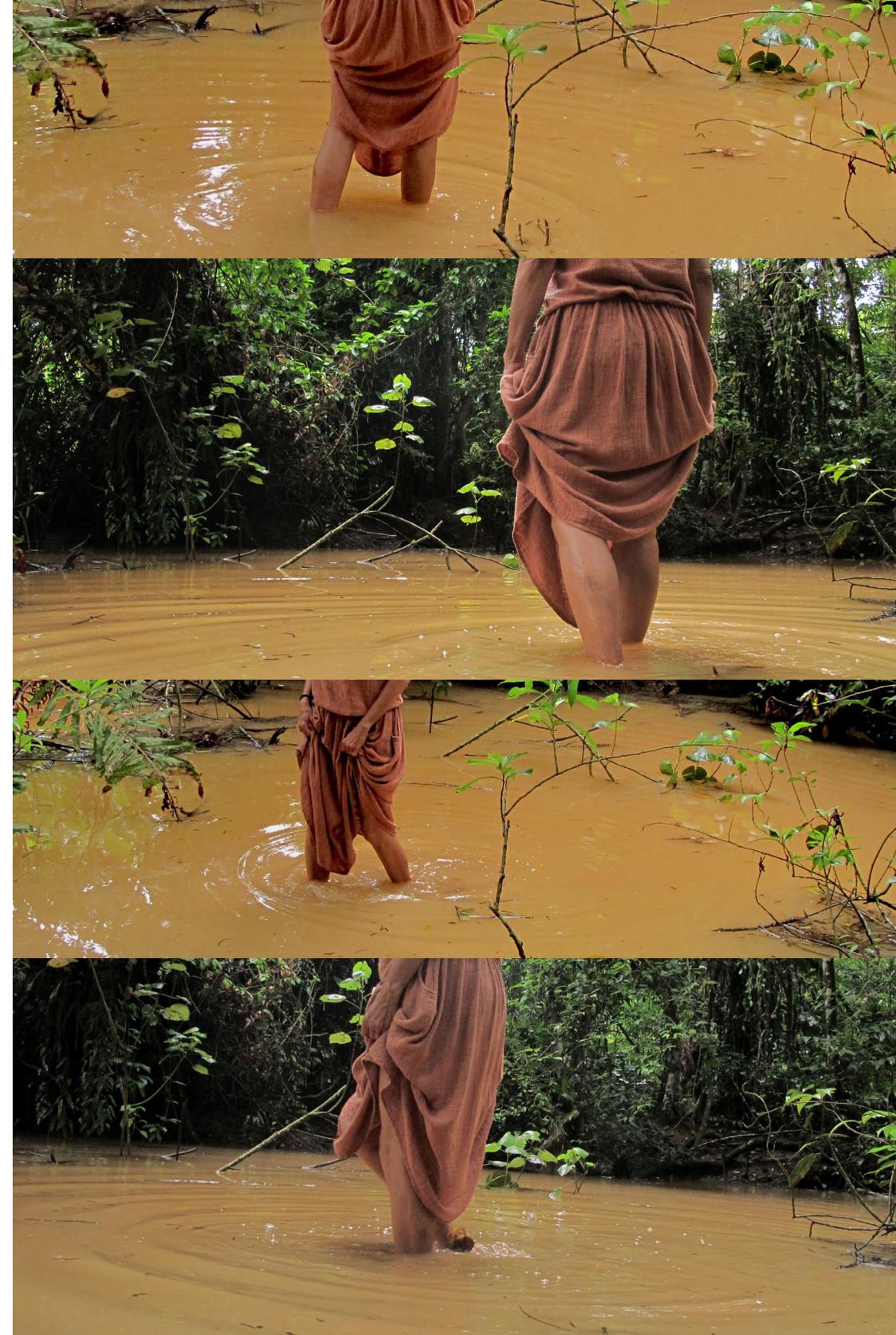


Figura 33 – Série fotoperformance *Húmus*, 2021. Fotografia de Coki Bressa. Arquivo da artista.



Figura 34 – Série fotoperformance *Húmus*, 2021. Fotografia de Coki Bressa. Arquivo da artista.

A Figura 32 retrata o contato físico nesse lugar real em que pude sentir como puxava minha introspecção para um estado meditativo, um lugar de mergulhar com os pés apoiados no barro, nos restos de sedimento e sentindo toda a sua movência.

Pisar em águas paradas (Figuras 33), com seu solo sedimentado e movediço, causou sensações físicas e psíquicas que imediatamente se conectaram com as grafias que vinha produzindo. Medo de não saber exatamente onde e no que estava pisando, sua consistência mole, pegajosa, a eminência de encontrar algum bicho. Sua característica turva ocultava seu fundo, gerando uma sensação de falta de controle. Não sabia o quanto estava me colocando em uma situação de risco naquele ambiente desconhecido e suas criaturas. O barro. Aquela cor barrenta era lama, era matéria do ciclo morte-vida-morte⁴⁰.

40 O mito da morte, segundo Luiz Antonio Simas (2020), é para os iorubas o que possibilita a vida. Olodumare, o deus maior, deu a Obatalá a incumbência de criar os humanos, moldando-os a partir do barro, com a autorização de Nanã, responsável pela lama. Assim que estavam prontos e moldados, recebiam o “sopro de vida” e vinham povoar a terra. Entretanto, o barro foi se esgotando, o que levou Olodumare a estabelecer um ciclo, de modo que, depois de um período de vida, os seres seriam desfeitos, voltariam à matéria original, o barro, para que outras pessoas pudessem ser feitas e ganhar vida. Iku ofereceu-se para cumprir essa tarefa e, abençoado pelo deus maior, passou a vir à Terra diariamente para cumprir sua missão. “O mito de Iku celebra o mistério maior da beleza furiosa da morte como viabilidade, pela restituição dos seres ao todo primordial, da grande festa de outras vidas” (SIMAS; RUFINO; HADDOCK-LOBO, 2020, p. 44).



E mais uma vez meus pés protagonizam (Figura 34). Mexem e remexem a matéria morta. Criam meu fio terra, meu fio barro condutor ajudando a modelar e remodelar este corpo, esta vida que do barro veio e para ele voltará.

O pântano é uma área de vegetação, lugar em que deságuam rios e lagos, portanto constantemente alagado. As águas trazem vários tipos de sedimentos, formando uma escuridão submersa que cria uma camada de morte pela falta de oxigênio, limitando a diversidade de espécies. Ao mesmo tempo, abriga várias espécies adaptadas a esse bioma e contribui para a redução de CO₂ no planeta.

A alegoria do pântano expressa o lugar subjetivo que esconde águas profundas e camadas de sedimentos. Um solo movediço que sempre traz elementos inesperados, mesmo quando já o conhecemos por meio de repetições. Para sobreviver em um pântano, há que conhecer os animais que o habitam e aprender a lidar com eles, torná-los mais familiares. Sobreviver num pântano é equilibrar-se sobre palafitas e medir profundidades. É andar em passos que afundam em mobilidades e aprender a soltar-se, flutuar, não entrar em pânico quando o solo parecer afundar. O manual de sobrevivência⁴¹ no pântano ensina a conviver com o estranho e entender o que nele há de familiar, que me pertence, além de oferecer matéria fértil para um criadouro

41 Inspirado na leitura de instruções de como caminhar em um pântano. Disponível em: <https://pt.wikihow.com/Caminhar-em-um-P%C3%A2ntano>. Acesso em: 13 nov. 2021.



Figura 35 – Série fotoperformance *Húmus* – lição de equilíbrio – na ausência de palafitas, uma pedra, 2021. Fotografia de Coki Bressa. Arquivo da artista.

peçoal e transformador. Em um dado momento, ainda bastante aflita por pisar na água, me equilibrei sobre uma pedra (Figura 35), como um refúgio, tal qual minhas palafitas imaginárias, onde posso estar acima da água e de sua inundação para tentar de alguma maneira descobrir sua profundidade.

Memórias de um pântano é uma coletânea de grafias que foram produzidas desde 2018. Foram escritas sem registro de data, como uma escrita espontânea, como forma de um exercício de habitar, conhecer e reconhecer. As grafias apresentam um pensamento mais genérico e reflexivo, já as coletâneas, muito parecidas com as grafias, diferem suavemente por carregarem em sua gênese, de forma implícita/explicita, relatos/correlatos mais pontuais de situações e lugares específicos de memórias ou vivências. Para ambas, grafias e coletâneas, o endereçamento é o mesmo: vivência, mergulho e entendimento nesse bioma pessoal.

Grafia sem data – 1 (ser pântano)

*– Ser pântano é um estado mental, um estado emocional.
– Ser pântano é ser lugar subjetivo, lugar da fala de artista, de olhar para dentro, é ser e ter um olhar de pântano para o mundo e reconhecer velhos ambientes de cenas conhecidas, mas incompreensíveis.*

– O exercício-pântano é um convite para visitas a si em lugares de águas turvas, onde vivem nossos caranguejos, cobras, enguias, jacarés, feras desconhecidas, sorradeiras, sempre a nos espreitar. Seriam essas feras também nossos guardiões? Desbravar as águas turvas e paradas, com acúmulo de matéria, mas descobrir que ali, algo se cria, se gesta...

– Ser pântano é lugar de enfrentamento, de busca de entendimento e de sobrevivência. Quando se assume esse bioma, sabe-se que nada se sabe muito bem, mas aprende-se muito. A andar como caranguejos, meio para frente, meio para traz, meio de lado. Rastejar sinuosamente, escamotear-se num disfarce mimético, entre os tons verdes e marrons, cavar tocas, ser esconderijo.

– Ser pântano é perceber meus lugares de repetição em camadas pacientes de autoentendimento e que se revelam em mistérios de vida, morte e vida. O pântano é natureza selvagem, é berço, é casa...Quando já não mais o temer, terei que encontrar outro bioma para continuar a me desvendar.

Grafia sem data – 2 (Memória – uma biografia é sempre feita de retalhos)

– O pântano é lugar de memória. Memória real e memória inventada. Quando trago o pântano para o fazer arte, o faço como uma alegoria, como meio de sobrevivência, como um modo de viver e (con)viver em um lugar que me é estranho, mas também familiar. Essas memórias são depuradas no pântano-fazer-artístico.

– Lugar de memórias: uma sensação evocada de não pertencimento de algo. Seria um grupo de pessoas? Uma situação? É como estar em um lugar, mas sentir que não há uma terra firme para pisar. É como vestir uma roupa com uma manga mais curta do que a outra, não veste direito. É estar em constante busca de equilíbrio em terras moventes.

– É lugar da memória dos lugares que ocupo ou sou colocada: ser mulher, branca (será? Nunca sei minha cor exatamente, talvez seria verde-oliva?), sobreviver a papéis sociais subjacentes a uma complexa mistura ítalo-libanesa. É lembrar da frase que me disse a velha tia-avó libanesa ao notar que alguma parte de minha roupa saíra do lugar “- Olha, tem um pedaço da sua carne aparecendo! “

– Sou então reduzida àquele pedaço de carne que escapou da roupa. Deslocada em um ambiente de riqueza e ostentações em que mulheres escondem pedaços de sua carne. Escondem talvez de ancestrais olhos gulosos de sultões árabes. O que significa ser filha de uma linda descendente de Italianos, pobre, casada com um

rico neto de libaneses? Daquele ventre gera-se uma criança que não é “raça pura”, não é da colônia. Meio cá. Meio lá.

– Dentro de uma barriga que precisou parir em exílio social, longe de olhares curiosos, meu nascimento é na gloriosa cidade de Los Angeles, Estados Unidos da América. Volto ainda bebê. Foram mais de 40 anos para que eu me entendesse, que aquele disfarce americanizado não passou de fuga e disfarce. Me naturalizei brasileira. Afinal, não era e nunca fui americana. Apenas nasci em terras longínquas.

– Essa família que na minha infância sempre me pareceu tão estranha, aos poucos, fui aprendendo o que tenho dela de familiar. Além de: pais separados, um padrasto, um pai biológico, meias irmãs, uma mãe sereia num pântano adormecido, nem totalmente pertencente a uma família, nem a outra.

– As definições e posições políticas acordam seres sombrios desse pântano. Como sentir-me pertencente a uma família em que muitos comungam com escolhas que, ao final, não prezam pela democracia, pela vida ao permitir tantas mortes na pandemia, que tem discursos misóginos, e que evoca tantos “ismos”, machismo, racismo, fascismo...?

Coletânea (ainda sobre a memória)1

– Esse velho e conhecido aperto, feito bolha parada no peito, ar que entra e não sai, quando sai não alivia. Te conheço desde de antes de nascer, talvez herança de família pântano, originário de areias movediças. Mas, aperto meu, ensinastes a criar refúgios dentro de mim, dentro do maleiro de um armário, onde crio minhas alegorias, caminhos e pontes suspensas, palafitas sobre as quais construo e desconstruo minha habitação e sustentação de minha presença nesse mundo. Ainda sofro de enjoo com a instabilidade de habitar sobre águas e terrenos móveis. Ainda careço de treino em navegações de casas suspensas.

Coletânea (Reconto Contas – amiga palafita) 2

– Refiz meu colar coral de contas que há tempos arreventou. Refaço-o sempre num mesmo rito de refazer-me devagar em lembranças de pedaços de mim. Quando penso em certas cenas, parece que me desconheço nelas, mas sei que elas estão lá, em cada uma dessas contas, ali instaladas. As pérolas são contas brilho-dor e me relembram nossa amizade, irmandade, que como alambrado me suspendeu tantas vezes da areia movediça, terreno em que aprendi a habitar, pois era lá minha casa de infância. Foi lá também que aprendi a arte de andar em longas pernas de pau. Sempre agradecida de seu andaime, precisei criar técnica de ser meio caranguejo e em patas e garras, me agarrar à vida no seu melhor.

Grafia sem data – 3 (Da convivência de impossíveis)

– Porque as criaturas se adaptam aos desertos e sua secura tão bem quanto aos ambientes úmidos, movediços e barrocos? Adaptam-se de fato? É interessante

notar que também o deserto, com suas tempestades de areia, pedras e paisagens amarelas, é instável em sua natureza singular, assim como o pântano o é.

– Como tudo depende de referências e pontos de vista, ao pensar no deserto, noto que o pântano, tão estranho e desafiante quanto o deserto, é o bioma que me captura. Talvez seus mistérios me capturem pelas sombras e águas com camadas de sedimentos, restos de plantas em decomposição.

– Ou será que o deserto, tão remoto nas lembranças, evoquem, talvez, um nomadismo de povos de pele seca, camelos, tâmaras, profundos olhos negros, tão ancestrais que me provocam desejo de fuga? Não, é que agora escolhi: sou mais pântano! Mas sei que há em mim um pouco de vida desértica em algumas camadas abaixo. Como podem pântanos e desertos serem um?

Grafia sem data – 4 (Ponto cego)

– O pântano é um ponto cego. Porta de entrada de emoções, pensamentos nebulosos e aperto no peito. Onde estão as relações mal resolvidas que nos tiram do ponto de equilíbrio, as repetições, o duplo que espanta, esconde o que não se quer ver. Esse duplo é aquele que somos e não reconhecemos por ser sombriamente estranho, mas familiar, quando, por um susto, reconhece-se a si mesmo. Lugar de dar voltas sobre si. Lugar barroso, para chafurdar a lama, agarrar-se às fraquezas, mesquinhas.

– É um lugar para respirar fundo, se entender para poder se pacificar. Lugar para aprender a se equilibrar e construir palafitas e habitar águas paradas. Lugar de matéria morta de nosso criadouro, onde a vida se esconde e também se manifesta. Um lugar de medo, mistério, onde se aprende (ou não) a ganhar coragem para compreender a si e ao mundo.

– Entre garras e asas, em hibridização animal, é entender o humano e o não humano que nos habita, é comungar com nosso ser bicho.



Figura 36 – Série *Húmus* – entre ser casca e ser gente, 2021. CARONE, L. Arquivo da artista.

No encontro com os caranguejos Guaiamuns azulados (Figura 36), pude observar a dinâmica de imobilidade atenta, observadora, em contraste com a rapidez esperta de fuga para suas tocas, o que me fez sentir, naquele momento, meio gente, meio bicho.

2.2 Um espaço de exploração de águas paradas e submersas – o estranho, mas familiar – ser estrangeira de si e do mundo – o duplo, o espelho e a repetição

Tanto o conceito do infamiliar quanto a alegoria do pântano representam parte dessa interioridade que me revela como sujeito, mulher, carregada de emoções, de substância pensante, corpo de desejos. Nos encontros dos corpos, há o efeito de um corpo sobre outro, numa relação de afetos. A subjetivação é produzida por encontros e deles o corpo se reconfigura. Essa multiplicidade relacional vai produzindo modos de existência. Cada produção artística foi produzida por algum tipo de encontro em que afetos provocam efeitos uns sobre os outros. Em cada lugar de onde partiu, alguma especificidade revelou essa interioridade, mas também a subjetivação de um coletivo de corpos que tem um modo de existência estabelecido. É essa reconfiguração de corpo que acontece em cada trabalho que venho chamando de processo autoescultórico, como procedimento de lapidar pedra bruta e nela descobrir novas formas de ser. Aqui, continuo a dedicar-me ao encontro com meu corpo, ou com a invisibilidade dele, mas isso me prepara para esses encontros de corpos outros.

Se o corpo pode ser o espelho de um espaço e se o olho pertence ao meu corpo,

Identidade

Preciso ser um outro
para ser eu mesmo

Sou grão de rocha
Sou vento que desgasta

Sou pólen sem inseto

Sou areia sustentando
o sexo das árvores

Existo onde me desconheço
aguardando pelo meu passado
ansiando a esperança do futuro

No mundo que combato
morro
No mundo por que luto
nasço

MIA COUTO, 2016

O espelho

Esse que em mim envelhece
assomou ao espelho
a tentar mostrar que sou eu.

Os outros de mim,
fingindo desconhecer a imagem,
deixaram-me, a sós, perplexo,
com meu súbito reflexo.

A idade é isto: o peso da luz
com que nos vemos.

MIA COUTO, 2016

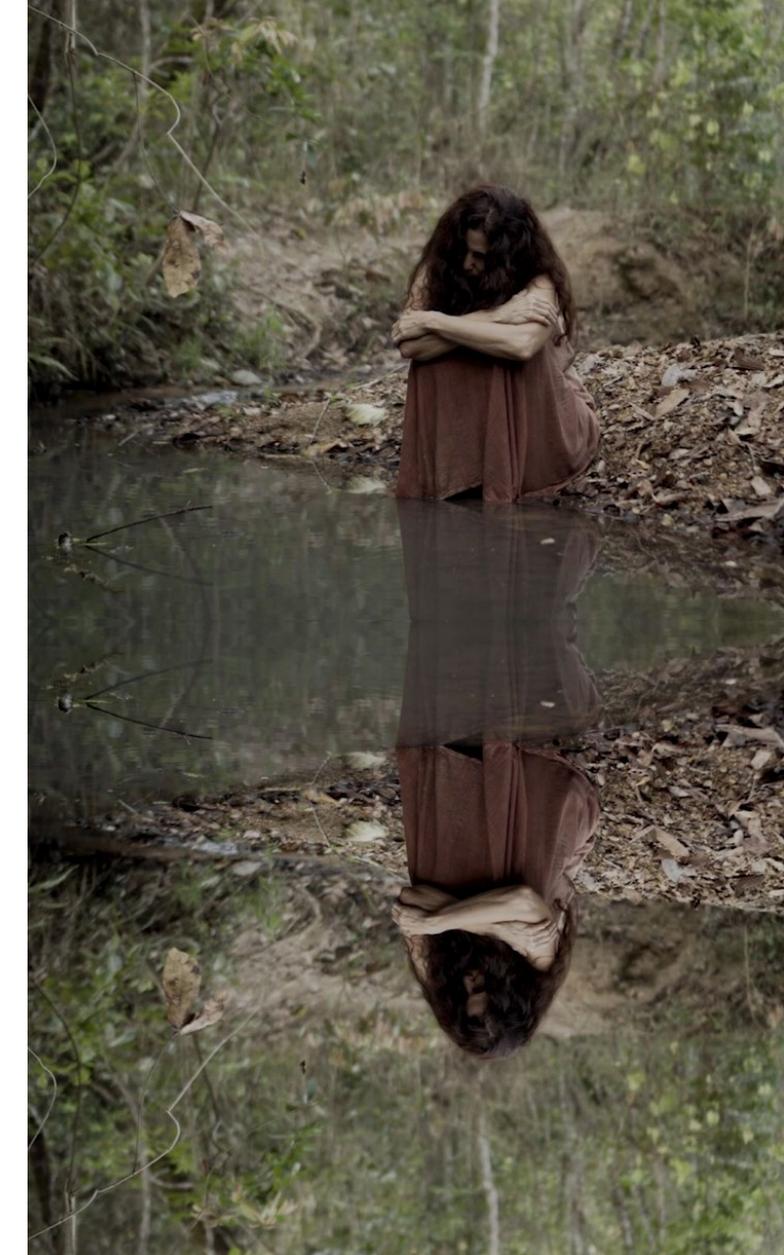


Figura 37 – Frame duplicado do vídeo *EntreMundos*. CARONE, L. Arquivo da artista.

aquilo que vejo espelha algo, tal como me vejo espelhada na água (Figura 37). Espelha a sociedade da qual faço parte e, querendo ou não, é um reflexo de minha imagem. Projeto-me nela. Isso pode ser angustiante, pois inclui muitas facetas do que conheço e desconheço. Tem o peso daquilo que vejo e não quero ver, ou que costumeiramente não percebo, ou não sei. Esse jeito de sentir e olhar o mundo esteve presente na forma do reconhecimento de algo estranho, porém familiar em cada produção artística. Na Figura 37, encontro no meu pântano esse lugar do espelho, da imagem fora em que me descubro, mas nem sempre me reconheço.

Algumas repetições de situações no espaço da vida privada, especialmente as relações familiares, sempre trouxeram a sensação de viver em solos movediços e instáveis. Essas repetições viram padrões de comportamento que revelam um modo de estar no mundo e na convivência com as outras pessoas. Decidir olhar para si e para o mundo em que se vive pode provocar dor, dilaceramento. Esse sentimento e o olhar de estranhamento ao outro, mesmo que esse outro pareça, de alguma forma, familiar são, ao final, algo infamiliar. Em sessões de terapia, foi criada uma maneira para contar situações de intimidade a que chamei de alegoria do pântano. Essa alegoria representa entrar ou lidar com aquilo que considero angustiante, estranho, mas familiar, e são sentimentos que também perpassaram, em alguns momentos, meus processos artísticos e a construção do meu trabalho. Entender o universo trans, descobrir facetas do próprio racismo estrutural (logo eu, que sempre me considerei tão politicamente correta) foi uma experiência infamiliar.

Freud (2020)⁴² desenvolveu estudos acerca do que chamou de infamiliar, ou *Das Unheimliche*, conceito que tem me ajudado a compreender essa faceta da construção subjetiva de meu processo artístico. Essa é uma palavra de difícil tradução, basta verificar os diferentes significados dados em diversas línguas, como “o inquietante”, “o sinistro”, “o perturbador”, “o estranho-familiar”. Freud (2020) dedicou-se ao estudo e ao aprofundamento do entendimento e das dubiedades intrínsecas a *Das Unheimliche*. Efetivamente, a expressão “o infamiliar” é, talvez, o que mais se aproxime do que basicamente é intraduzível. *Das Unheimliche* é uma palavra e um conceito. O médico austríaco percorreu tanto o caminho de investigação do desenvolvimento da língua, da palavra “infamiliar”, quanto observou nas pessoas o que desperta o sentimento de infamiliar e o que há de comum em todos os casos. *Unheimliche* (infamiliar) é o oposto de *Heimlich* (familiar), que significa doméstico, íntimo, portanto algo que não é familiar seria considerado estranho e assustador. A ambivalência da palavra implica uma convivência do que parece ser oposto.

Freud (2020) ainda explica o duplo, como um sistema de projeção que gera estranhamento de parte do que somos. A consciência moral, a auto-observação e a

42 Freud (2020, p. 33) assim define: “o infamiliar é uma espécie do que é aterrorizante, que remete ao velho conhecido, há muito íntimo”. Em seu exaustivo estudo, o autor tece significado para o conceito de infamiliar, podendo ser tudo o que deveria ficar oculto, mas vem à tona. Tudo o que causa estranhamento e perturbação por tocar algo de familiar, de algum modo escondido, e, em estado de negação, se opta por recalcar. A natureza do infamiliar é o familiar, que, por meio do recalque, se afasta e torna-se infamiliar. O angustiante é algo recalcado que retorna.

autocrítica atuam sobre determinado conteúdo que, ao ser reprovado pela crítica do Eu, pode ser incorporada pelo que o autor denomina de duplo. Do mesmo modo, todas as aspirações do Eu que não puderam se realizar e foram reprimidas se manifestam na figura do duplo, que nada mais é que um sistema de defesa que realiza uma projeção para fora do Eu, como se fosse um estranho, uma imagem de horror. É curioso que o duplo assinala que jamais somos tão iguais a nós como acreditamos ser, tampouco tão diferentes daqueles que julgamos afastados, diferentes, estranhos ou estrangeiros. Por meio da manipulação técnica de *frames* na edição da videoarte *EntreMundos*, foi possível obter um efeito de duplicação de imagens e a sensação do encontro com meu próprio duplo (Figura 38), o que, de certa maneira, me jogou para uma espécie de labirinto sem fim: desvendar a esfinge que somos.

A repetição involuntária, Freud (2020) também classifica como característica do *Unheimliche*, como algo inquietante, fruto de uma compulsão interna que nos faz repetir situações indesejáveis ou angustiantes, carregando esse sentido de infamiliar. Por exemplo, quando se repete um mesmo caminho já conhecido sem encontrar o destino (lembrou-me de sonhos angustiantes nos quais repetidamente andava por caminhos conhecidos por mim em São Paulo, mas que nunca me levavam ao destino final. Isso ocorreu no período que antecedeu minha mudança para Brasília), ou um encontro com um desconhecido de aspecto familiar, visto em diferentes situações desconfortáveis, ou um sonho com um problema que sempre retorna com características labirínticas. Essas caminhadas (Figuras 39) nesse ambiente instável, em que tudo é muito parecido e labiríntico, parece que nos conduz a voltar sempre para o mesmo lugar, cometer o mesmo erro, falar e reagir da mesma forma, mesmo quando consciente disso e com desejo de fazer diferente.

A alegoria do pântano é lugar do infamiliar⁴³, de olhar para nossos reflexos e nem sempre se reconhecer ou não gostar do que viu. Lugar de repetição, do fantástico, daquilo que guardamos, recalamos e projetamos para fora como repúdio, como repulsa, e ainda dizemos que não é nosso, que não nos pertence.

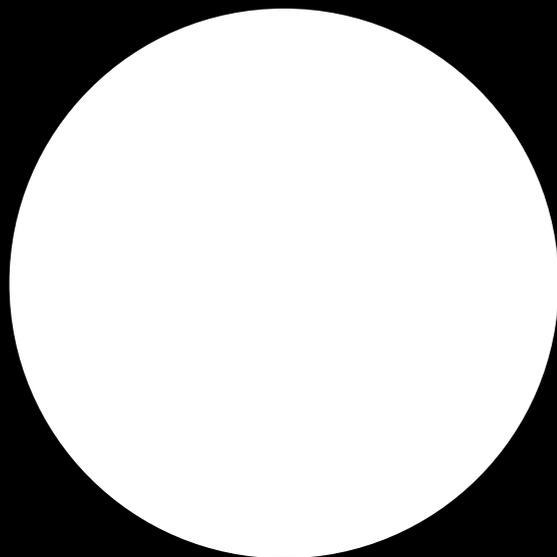
43 Freud acrescenta ao universo infamiliar os seres aparentemente inanimados, bonecos e autômatos, um mundo fantástico, os ataques de epiléticos, as manifestações de loucura, tudo o que permanece escondido e aparece, produzindo angústia e incerteza. Conflito de julgamentos, surgimento de algo que não se esperava, crenças animistas, medo da morte, da finitude e do desconhecido. O fantástico, o inexplicável, a ambivalência entre familiaridade e infamiliaridade, que faz que o novo surja e se revele. Portanto, nem sempre o infamiliar é o retorno do recalado, podendo ser por outros motivos.



Figura 38 - Frame do vídeo *EntreMundos*. CARONE, L. Arquivo da artista.



Figura 39 – Frame do vídeo *EntreMundos*. CARONE, L. Arquivo da artista.



OLHO PARA DENTRO:

Grafia sem data – 5 (Dando voltas – tentar se adaptar ao que não é adaptável)

– Passo horas arrumando o que desarrumo. Me impressiona o quanto dou voltas nesse processo de arrumar as coisas, os pensamentos, os sentimentos. Arrumo o que desarrumo e desarrumo o que arrumo em um eterno perseguir de ideais que não existem. Quem sabe não é apenas parte da ritualística do pântano, tentar arrumar o que é por natureza desarrumado?

– Então tento/quero entender de onde vem esse conceito/ideal/formato que explica, impõe, se sobrepõe, sobre nossas vidas. Os arranjos ideais de ser, estar e viver no mundo.

Coletânea (espelho e repetição) 3

– Hoje acordei lesma novamente, naquela velha e conhecida letargia de vontade nenhuma, em que o corpo derretido quer apenas o conforto de ser e estar em casa-caracol. Percebi que, em tua ausência, me refugio nesse labirinto casa em que sequer a umidade da chuva me encoraja sair. Prefiro ficar ali dentro, revisando minha antiga coleção de medos e solidões. Me recrimino por não ser joaninha, toda exibida em suas bolinhas. Não. Fico em meu gozo pantanoso. Me assusto em perceber o quanto olhar-me no olho do espelho pode ser estranho. O quanto estar em ti me faz fugir de mim. Pois é na sua falta que vejo todas as minhas. Então, parece que preciso criar salas urgentes de convivência comigo mesma e, pior, ainda criar coragem de abrir algumas gavetas e espiar o que há lá dentro. Prefiro ficar andando em idas e vindas na espiral de minha casa-caramujo. Que bom, sei que você vai voltar logo, vou poder esquecer de fugir de mim.

Coletânea 4 (de novo te vejo assim?)

– Depois de o mundo ter rodado tantas voltas, quando olho, ainda te vejo parada no mesmo lugar. Feito preguiça, agarrada à árvore de memórias e de devires imaginados que nunca acontecem. E a vida passa te levando pelo tempo em um contínuo, trocando o viver por apenas sobreviver. Te agarras a todas as suas coisas e todas as suas escolhas, e nesse emaranhado de mangueiral dificultas caminhos possíveis. Me invento caranguejo, para tentar entender como caminhar em seu mangue, mais uma versão, agora tropical, do velho estranho familiar pântano. Envelhecer é juntar todos os cacos de conchas e tentar desvendar o que ainda falta aprender. Essa esperança de te ver em luz e água cristalina me acompanha sempre. Aceitar, aprender a (con)viver no pântano, entender sua natureza de fortalecimento de sobrevivência, transformando águas paradas em criadouro. Arte da resistência.

Coletânea 5 (esfinge)

– Tem dia que acordo, mal acordada, de ar pouco que entra no peito, só de pensar em coisas que não sei direito, mas sei de onde vêm. Vêm daqueles lugares úmidos, de paredes mofadas, descascadas, em pedaços. Essas paredes que não aceitam

eboco, porque estufam novamente. Sempre penso o que essas paredes podem me ensinar e o que posso aprender de ti. Mãe. Como será quando partires? Terei aprendido tua lição? Terei desvendado tua esfinge? Ainda em vida, sem entender seus enigmas, por vezes ainda me devoras. O que vieste me contar? Dando voltas e voltas em teu pântano, que se torna meu também, busco entender o porquê. Talvez esteja aí o segredo de sobreviver em arte. Há que aceitar a natureza de onde se vem, mesmo que muitas vezes, dali muito não se reconheça.

OLHO PARA FORA:

As especificidades dos lugares dos trabalhos apresentados nesta dissertação foram perpassadas por sentimentos infamiliars. O primeiro, *Transvoar* (capítulo 2), inicia da observação territorial das mulheres trans e prostitutas no SCNL 710, em Brasília, onde eu fazia aula de dança. O estranhamento nasceu da percepção de que, naquele lugar em que faziam seu trabalho, estabelecia-se uma espécie de acordo tácito de mútua invisibilidade: elas fingiam – e eu também – que não nos víamos. A curiosidade ou o desejo de proximidade natural era recalcado. Também evocou algumas lembranças da minha infância, quando perto de casa, ainda pequena, via aquelas mulheres trans seminuas nas esquinas. Era uma imagem cercada de mistério. Isso chamou minha atenção, o que me levou a experimentar alguns contatos pontuais, para simplesmente conversar (me perguntava: – por que não? Que barreira se transpõe entre nós?). Quando consegui uma aproximação mais efetiva, no encontro com Tuliany, novamente movimentou-se o desconhecido, o novo, permeado por camadas de estranhamentos derivadas de ignorância e preconceito. O segundo, *São Muitas Camadas*, surge de um estranhamento de um lugar corriqueiro e que até cheguei a frequentar algumas vezes. Entretanto, subitamente, com um olhar estrangeiro, notei o nome do restaurante – Senzala – no bairro em que sempre morei e trabalhei em São Paulo por muitos anos. Fui cliente do restaurante e simplesmente não tive consciência da carga semântica daquele nome. Nunca me vi como racista, e continuo não me vendo, mas esse despercebimento de anos revelou algo infamiliar e camadas a desvendar e trabalhar nesse sentido. O terceiro, *Samsara*, aconteceu em uma rua em que costumo caminhar dentro do condomínio rural onde moro, em Brasília, ao observar uma peculiaridade que me causou espanto ao registrar uma série de pequenos animais silvestres literalmente esmagados, a revelar os impactos “aparentemente” invisíveis que causamos diariamente à natureza. Foram cenas de estranhamento e horror que trouxeram à tona lembranças de infância de ver animais atropelados na estrada e sentir uma profunda angústia e impotência.

Finalizando o sentimento de infamiliar, fazia-se fortemente presente no período em que esses trabalhos foram realizados, em um contexto político bastante assustador, que evocava os fantasmas da repetição do passado, discursos de ódio, democracia em perigo, ameaças de golpe militar, discursos excludentes, enfim, a história parecia estar se repetindo assustadoramente. Aqui, o golpe de 1964; no mundo, a evocação do nazismo e do fascismo. A normalização e banalização de milhares de mortes causadas

pela pandemia, a tristeza, o descaso com a vacinação, a apologia da arma, o aumento da violência, do feminicídio, do racismo, do preconceito, tudo que parecíamos ter avançado enquanto humanidade, na educação, nos direitos humanos, nas relações, regredira para uma barbárie. Foi um susto. De onde saiu tudo isso? Hoje, respiramos aliviados, não livres de tudo o que passou, basta ver os ataques golpistas em Brasília, no dia 8 de janeiro de 2023, o genocídio do povo lanomâmi. Enquanto isso, o monstro está apenas foragido, adormecido, mas ainda teremos que enfrentá-lo.

2.3 Transições entre o público e o privado

O lugar da subjetividade transita entre o público e o privado. Nosso corpo carrega um duplo olhar, o que vê para dentro e o que vê para fora. Estamos atentos aos nossos pensamentos, sentimentos, sensações, mas também despertos para a sinestesia que o mundo convida. Gonçalo M. Tavares (2021, p. 224) ajuda a compreender “que a atenção virada para si própria é o dedo indicador interno, um apontador invisível, mas que separa, que distingue, que tem o mesmo tipo de raciocínio do dedo indicador exterior – raciocínio que destaca”. Esse dedo aponta para as coisas do mundo. Relembra-nos que a “crença de que tenho um corpo é alicerçada no que vejo e no que os outros veem” (TAVARES, 2021, p. 224). É interessante porque se confirma a existência do próprio corpo pela validação do outro, seja por meio de linguagem ou de atos, assim como o “mundo das coisas” ajuda nesse entendimento de pertencimento do corpo.

A noção da transição entre público e privado é uma questão que acompanha os trabalhos em que meu corpo protagoniza – na fotoperformance ou na videoperformance. É como se, ao mesmo tempo, eu carregasse no mesmo corpo o dentro e o fora, sou a outra de mim mesma, me vendo de fora, vendo no espelho minha própria imagem, enquanto também sou vista por tantas outras pessoas. Esse corpo é presentificado subjetivamente em mim e no outro, mesmo não existindo nesse meio como carne, mesmo sendo um corpo desmaterializado e deslocado no tempo e no espaço.

A pele é a linha divisória desses dois mundos, o de dentro e o de fora do corpo, e a subjetividade se expressa pelas linguagens do corpo para o mundo de fora. O que o outro vê não é só minha pele, essa fina camada que divide dois mundos, mas uma interioridade que se mostra através e por ela. Minha pele é órgão sensível que se arrepia e sente o que vem de dentro e o que vem de fora, é um órgão sensorial que

tateia para dentro e tateia para fora, pensa, sente, interpreta. Se fosse bicho, eriçava pelos. Na alegoria do pântano, vozes falam para dentro e aqui falam para fora. É como estar à flor da pele o tempo todo, em uma atenção minuciosa dessa comunicação entre dois mundos.

As polarizações políticas (o mundo externo) que se intensificavam foram causando ruídos no âmbito privado. O corpo sente. Comecei a perceber que as diferenças políticas familiares (mundo interior e privado – família) me fizeram enfrentar estranhamentos que, no fundo, sempre existiram, mas que não víamos, não queríamos ver, pois causariam dor e medo de ver mundos cindidos. Medo também de qualquer rastro do que poderia descobrir em mim que vinha dali. O pântano é um endereçamento a um enfrentamento dolorido, mas salutar.

Aos poucos, no âmbito daquilo que é público, o pântano tem sido uma boa descrição para as situações que temos vivido no país, em que muitas circunstâncias incompreensíveis, bizarras e por que não dizer aterrorizantes vieram acontecendo desde 2017. Algo inquietante, uma espécie de repetição de algo de familiar, já vivido e experimentado neste país. Onde estava tudo isso escondido e submerso?

Grafia sem data – 6 (Umbral)

– A sensação de rejeição, de falta de pertencimento, acolhimento ou de aprovação abre para um umbral, esse pântano pessoal, lugar onde coisas se repetem como variações de um mesmo tema. (Como nos vemos, como somos vistos?)

– Lugar de águas paradas, onde há suspensão do tempo. Entrar em águas pantanosas é lidar com minhas/nossas fantasmagorias. É imaginar criaturas submersas. Serão ou não reais?

– Existe sempre um desconforto em habitar lugares que se desconhecem, ou por não conhecer completamente o que há ali, ou por sentir-se à deriva devido à falta de controle daquilo que é movente provoca.

– Pouco a pouco, o pântano nos mostra cruamente que o controle é pura ilusão. Saber andar em águas pantanosas é aprender a conviver com o que está submerso, com o que pode emergir a qualquer momento. É lidar com a impermanência, é confrontar o desejo de controlar e formatar as coisas. (Controlar-se internamente, controlar-se externamente, manter o controle, estar sob controle)

– Quando vejo algo que não entendo bem, percebo que há camadas desconhecidas, tanto em mim quanto nas coisas e nos seres do mundo. Quando estranho alguém porque é muito diferente de mim, que sentimentos são evocados? Sou/somos

atirada (as) (os) a uma zona de desconforto, onde não se encontram respostas ou não se tem o controle sobre as coisas?

– É como se abrisse mil gavetas ao mesmo tempo de meu ficheiro pessoal de categorização do mundo, desordenando tudo. O pântano, então, convida a deixar esse ficheiro de lado, a deixar esse móvel cheio de gavetinhas afundar numa água barrenta que não permite enxergar o que há no fundo. É justo, é para embaralhar as cartas mesmo. Ali, sem as gavetinhas de todas as crenças e conceitos do mundo, se entra em uma suspensão acometida por um tipo de apneia, de perder as próprias referências.

– Esse estranhamento, fora, me joga para dentro. Para aquilo que é meu, mas que não entendo direito, não lido bem, está no fundo. Há um incômodo que provoca uma espécie de espelhamento, uma projeção, como se o desconhecido pudesse me devorar e me transformar em algo que não sei o que é. De dentro, devolvo para fora toda a minha ignorância. Mas quando me desvendo um pouco, me vejo no outro e só assim posso compreendê-lo melhor.

Grafia sem data – 7 (desejo de lugar torto)

– Esse lugar de querer estar em um lugar que não é seu é pisar em solo pantanoso, porque é um lugar imaginado, idealizado, utópico, objeto do desejo não realizado, tornando-se lugar de dor e frustração, vira as nossas distopias pessoais. É o olho que olha para fora e esquece o de dentro, esquece o lugar que é verdadeiramente meu/seu. Quando piso nesse lugar que não existe, mas insisto em ali estar, é quando tento ser o que não sou, almejo caminhos que não são os meus, que são dos outros, é quando me desconheço querendo ser outra, fugindo de minha essência. Logo reconheço esse velho processo de afundar em areias movediças. É quando me perco fora e preciso voltar para dentro.

– É preciso achar em meu pântano o lugar de criadouro, conhecer suas criaturas, me entender com elas.

Grafia sem data – 8 (É meu, é nosso, esta dentro, está fora)

– Quando estou longe do pântano, sei que vivo dias bons. Me parece que estou na beira, olhando de longe aquelas sensações movediças como se fossem um filme de histórias de outra pessoa qualquer.

– No entanto, isso me intriga, porque o pântano pode se fazer universal. Ele é meu, mas pertence a todos nós, cada um tem o seu pântano privado, mas temos também o público, o coletivo. Por vezes não queremos acessá-lo. Ou não, simplesmente se nega a sua existência, num tipo de ignorância de si desse alheamento de um olho que só quer olhar para fora.

– Penso que, ao entendermos esse lugar privado, esse pântano pessoal, isso nos ajuda a criar um manual de sobrevivência. Se aprendermos a voar observando

pássaros e libélulas, a nadar observando os peixes, e tantas coisas mais por meio dessa convivência com a natureza e seus seres, conhecer o pântano e sobreviver nele é entender, então, que criamos e pertencemos ao nosso próprio pântano particular e somos dele criatura igualmente. A arte me conecta e dá acesso a ele.

Grafia sem data – 9 (do que negamos e projetamos no mundo)

– Ser pântano é também enfrentar o grande pântano coletivo. Lá, onde seres monstruosos se esbarram no encontro de nossas criaturas particulares. Não queremos ver nem acreditar, pois nos assustam com seus vômitos racistas, discursos de ódio, misoginia, tantas aberrações que achávamos que não mais existiam, ou não tanto assim... estavam adormecidas, mas não, sempre estiveram ali, à espreita, sempre numa enorme incapacidade de empatia e de exercício de alteridade.

– Então percebo que negar o pântano que nos habita é projetar no mundo tudo o que estranhamos em nós e que ali se esconde. É preciso reconhecer e aceitar que aquilo que vejo no outro pode ter parte de mim. Difícil. Aceitar o que é diferente em mim para acolher a diferença do outro. Será que um dia conseguiremos? Ainda me custa muito aceitar, entender o que leva à repetição de discursos e ações que aconteceram na 2ª guerra, há mais de 70 anos. De novo, uma vez mais?

– Como entender o terrorismo de 8 de janeiro e toda sorte de aberrações que temos visto nos últimos 4 anos? O genocídio e o descaso no trato com a Covid-19, os povos lanomâmis, a terrível invasão de garimpeiros, madeireiros, o desmatamento da Amazônia, essa ganância que polui, desmata, destrói?



Figura 40 – Frame do vídeo *EntreMundos*. CARONE, L. Arquivo da artista.

2.4 A construção de um *tópos*: um lugar para se habitar

O pântano é uma alegoria, mas também é a construção de um *tópos*, um lugar para habitar. Um lugar de encontro, de convivência profunda comigo mesma. É como estar no lugar que construímos para dentro, não é preciso nos mostrar fora, posso estar virada para o outro (Figura 40), porque, primeiro, quero estar virada para mim, para esse lugar em que preciso parar em pouso, uma pousada para o imaginário.

Aqui o verbo construir implica um processo de exploração, de adentrar um terreno desconhecido em que desvendo e convivo com as minhas diferenças, estranhezas, portanto, um encontro de alteridade comigo mesma, de acolhimento do que me parece diferente e que tenho dificuldade de reconhecer e aceitar em mim. Entretanto, como pode ser se a alteridade pressupõe o encontro com o (a) (e) outro (a) (e)? Penso que há uma outra dentro, que é esse duplo, essa imagem no espelho, esse eu mesma que desconheço, ao menos partes, mas que são também partes minhas, que preciso aceitar, entender, conviver. Esse *tópos* é feito do encontro de interioridade e

me prepara para encontros outros de alteridade. É um lugar em que se convida para o encontro com esse imaginário individual e, de certa forma, a um descontrole, ou àquilo que pode ser considerado a nossa própria desordem ou a do mundo. Dar credibilidade para nossas metáforas e deixar-se levar por ela. Será nossa imaginação real e a realidade do mundo uma alucinação coletiva?

Dessa forma, este *tópos* que apresento aqui é o de uma subjetividade para habitar e que, presente em tudo o que proponho nesta dissertação, é parte de um lugar outro, ou dessa heterotopia criada como lugares de encontros que se fazem possíveis, reais ou da fantasia, de encontros que na imaginação se fazem valer. A imaginação se mistura com memória e, juntas, são colchas de retalho entre o real e o possivelmente inventado.

Coletânea (São muitas camadas) 5

– No pântano, não sei se minhas memórias são totalmente reais ou se apenas é um pouco de invenção. Tanto uma coisa como outra, tanto faz. Já são memórias de um pântano. Lembro-me de dona Serafina. Seu corpo grande, negro, colo farto, fala mansa, dona do melhor bolo de chocolate. Trabalhava em casa sempre em silêncio. Algo nela me encantava, fascinava. Em sua casa fiquei um final de semana. Não sei como e por que fui parar lá. Acho que pedi. Queria muito desvendar seu silêncio. Fui. Um tecido separava seu quarto da sala onde dormi. Na bacia de alumínio me banhei e no chão de terra brinquei com as crianças da rua, um monte delas, uma algazarra. Sabia que não pertencia àquele lugar, mas aquele lugar passou a me pertencer. Sempre adormecido em mim, situado no mesmo centro de emoções. Foi assim que também alcancei, no meu recanto de memórias, não sei o quanto de inventadas, mas, para mim, sempre tão reais, a lembrança de por volta de meus 10 anos ter encontrado com Mãe Menininha do Gantois, na Bahia. O encontro aconteceu de fato, mas não sei exatamente o que é, de fato, real do que me lembro dele. Uma sala com todos os orixás pintados na parede, seu quarto meio iluminado, sua roupa rendada branca, um cenário onírico que visitei acordada. Menina danada, queria mandar nos orixás, veja que imprudência, queria ser filha de Iemanjá. Tinha fascínio por aqueles cabelos longos e oceânicos que emanavam profundezas do mar, entretanto foi Iansã quem me escolheu. Hoje entendo meus cabelos sempre desgrehados e rebeldes. Ainda me vejo entre seus raios, tempestades e trovões.

Era tudo muito misterioso, D. Serafina e Mãe Menininha do Gantois. A primeira por seu silêncio, a segunda por me curar com banho de pipoca, as duas por terem um colo infinito. Não tinha a menor noção do que significava ser preta ou ser branca. Nos meus 10 anos, aquilo não existia. Eu tomava sol e virava preta. Pronto. Tinha fascínio e respeito ancestral por aquelas figuras, aquelas mulheres tão fortes. No entanto, foi a amizade com Sueli e sua generosidade ao me estender a mão em criação e arte que me fez olhar e reconhecer esses mundos em mim e desejar que nossos corpos utópicos alcançassem lugares outros. Heterotopias inventadas.

Coletânea (Passada, pesadas, pegadas) 6

Pesadas

Renasces de minhas pegadas de chumbo

Respondes à passada

Entre frestas e pegadas de chumbo respondes florescendo através de frestas.

Entre pisadas de chumbo

E o florescer entre frestas

Agarra-se a lama com garras,

Caranguejo em movimento de pinças de sobrevivência, enquanto flutua-se em finas asas de renda, libélula em exercícios de leveza. Entre utopias e distopias pelas frestas se reinventa.

Pântano é o lugar barrento que habita em nós.

2.5 *EntreMundos*

EntreMundos é uma videoperformance que foi realizada no decorrer de 2022 e início de 2023. É o começo, mas também o fim. Apesar de ter sido o último trabalho feito para esta dissertação, foi colocado tanto no primeiro capítulo quanto na conclusão. Tal qual *Ouroboros*⁴⁴, a serpente ou dragão que morde o próprio rabo, ou como *Samsara*, a roda do eterno retorno, é símbolo da morte e reconstrução, da união de opostos, céu e terra, autofecundação. Assim, *EntreMundos* é o lugar da subjetividade habitado, perpassando toda a produção e voltando para si, não como finalização de algo, mas como sinalização de movimento contínuo.

Em janeiro de 2022, tive o primeiro encontro com o lugar físico de “meu” pântano alegórico na praia de Itamambuca, em Ubatuba, litoral norte de São Paulo. Ali iniciou-se o processo de *EntreMundos*.

A partir do encontro com o lugar, todo o processo se iniciou. Ao considerar o acaso, me permiti entrar naquela mata, explorar o lugar, mesmo sem ter me preparado para isso e sem saber o que aconteceria ali, um território totalmente desconhecido. A especificidade daquele lugar na mata, uma região com terreno barroso, águas turvas paradas e cheias de sedimento, tocas de caranguejos, convidava para um desbravamento. Volto para casa da caminhada, mas o lugar não sai de meu imaginário. Percebo que a função daquela característica pantanosa que surgiu na Mata Atlântica era o deslocamento para esse encontro do lugar real e físico para o imaginário e vice-versa. A possibilidade de “tocar” de verdade com todo meu corpo a umidade, movência e sons de um pântano. Assim, iniciam-se mapas abertos em minha mente à procura de entender um pouco daquele lugar e seu contexto e entrar em seu território, rastrear suas especificidades, aquilo que me chamava mais a atenção para um pouso e mergulho atento.

A convivência da mata com a praia, com o mangue e com a invasão urbana, ou seja, achar aquele lugar, a mata, o pântano com seus bichos, tão próximo de lugares habitados, chama a atenção. Itamambuca é uma praia que tem muitas casas afastadas da praia e, de forma mimética, escondidas atrás da vegetação, o que dá a sensação de uma praia mais preservada. Há uma preocupação com a preservação, e entidades

⁴⁴ Versión castellana de Manuel Silvar y Arturo Rodríguez. De la obra de J. Chevaljer y A. Gheerbrant: *Dictionnaire des symboles*. Ed. Roben Laffont et Ed. Jupiter, París, adaptada y completada por JOSÉ DUVES PUIG. Dr. en Fil. Pg. (791-792).

foram criadas e organizadas por moradores e frequentadores da praia, como a SAI, e projeto Salve Itamambuca⁴⁵. O primeiro tem preocupação com limpeza, gerenciamento do lixo, organização e cuidados gerais na convivência com a natureza e na preservação da praia e da natureza ao redor. O segundo traz uma preocupação mais específica com espécies de plantas e árvores exóticas invasoras, o que atrapalha o bioma, facilita a erosão e prejudica a preservação dos pássaros e animais que se alimentam das plantas nativas.

A Mata Atlântica⁴⁶ é composta por ecossistemas associados, florestas nativas e estende-se por grande parte da costa do país. Entretanto, devido ao impacto da ação humana, restam somente 29% de mata original. Sua importância estende-se à regulação climática, ao abastecimento de água, à proteção de encostas e à prevenção de desastres. Além disso, a mata apresenta um solo fértil e o protege, produz remédios, alimentos etc.

Ter noção do lugar, de seu contexto, imprime uma relação de respeito e cuidado. Como entrar nesse santuário de forma respeitosa e minimamente invasiva? Além disso, o convite que se fazia era de integração ao ambiente que tomava como meu refúgio, meu pântano. A partir do primeiro contato, me preparei para o retorno ao lugar com a intensão de uma exploração para registros performáticos com todos os sentidos apurados. Fiz registros fílmicos e fotográficos com meu celular e a série de fotoperformance *Húmus*, registrada por Coki Bressa (Figuras 31 a 36). Queria estar ao máximo integrada com o ambiente, portanto a roupa cor de barro, quase do tom da minha pele, cumpriu esse desejo. A cartografia aqui é sentimental sensorial, sinestésica. É um momento em que se silencia a mente e abre-se espaço para o corpo experimentar o lugar. Perceber como o lugar é propulsor de introversão e como me transporta para minha alegoria pessoal em um movimento contínuo de vai e volta, de dentro para fora, mergulhada na natureza. Vivenciar o mundo interno (Figura 41), no encontro desses recantos, foi uma experiência singular. Não há um roteiro prévio, a não ser a experiência de estar, de fato, em um pântano e receber o que dele viesse.

A Figura 41 revela uma espécie de vivacidade de cores típica da Mata Atlântica. É um lugar pulsante e, mesmo sentindo sua movência aquosa, o mar, o mangue se faziam tenuamente presentes, era um pântano-mangue. Não havia testemunho humano a não

45 Disponível em: <https://www.itamambuca.org.br/acoes-ambientais>. Acesso em: 28 fev. 2023.

46 Disponível em: <https://www.gov.br/mma/pt-br/assuntos/ecossistemas-1/biomas/mata-atlantica>. Acesso em: 28 fev. 2023.



Figura 41 – Série *Húmus*, 2021. Fotografia de Coki Bressa. Arquivo da artista.

ser Patrícia, que fazia os registros. Mas a performance era para os seres não humanos, para a mata e suas entidades e para os bichos que ali estavam, visíveis ou invisíveis. Os registros foram possibilitados pelo uso do celular e da câmara digital, uma técnica simples. O celular como extensão do corpo calcula, resolve; a câmara sob olhar do outro captura o meio, a ação não planejada⁴⁷.

Essa experiência fica em maturação. A revisitação dos arquivos fotográficos⁴⁸ e fílmicos se desdobram em uma nova possibilidade no formato de videoarte: *EntreMundos*, disponível abaixo das figuras 37 a 40 e 43).

Para esse trabalho, segui um planejamento prévio. Iniciei a procura de um novo local, agora em Brasília, que atendesse a expectativa de algo que pudesse se conectar com o pântano-cerrado-mangue. Como seria isso possível? É aqui, próximo de onde moro, que encontro esse lugar, com a ajuda de uma amiga que faz muitas caminhadas pelo rio Taboquinhas e seu entorno. Ao saber de minha procura, me apresentou um ambiente bastante interessante. É uma natureza com outra paleta de cores, outros

47 Andrea Machado (2012), em seu artigo “Corpos associados”, detalha a teoria de Simondon sobre sistema obra-humano-meio como conjunto dinâmico de relações entre um indivíduo, uma obra técnica e o meio associado em que tais elementos estão imersos. Para a autora, há “variações nos modos de usos da tecnologia nas relações obra de arte e humano (artista e espectador) [...]”. As tecnologias têm características gerais, mas a forma de uso tem aspectos específicos que possibilitam o surgimento de singularidades. Foca-se sobre o modo como um corpo se constitui a partir do agenciamento de certos elementos de um meio associado, como se dão as maneiras de incorporação via tecnologia e como tais tecnologias são processadas. O modo específico como os elementos são compostos e como expressam suas qualidades a partir do uso de certa tecnologia, Gilbert Simondon denomina tecnicidade (1989).”

48 Priscila Arantes (2015, p. 120) nos ajuda a compreender esse sentido de retomada de arquivos: “A obra de arte contemporânea é, com efeito, um arquivo aberto em um sentido muito particular: um arquivo-obra aberto a inúmeros desdobramentos, leituras e ‘múltiplas narrativas’”.



Figura 42 – Frame do vídeo *EntreMundos*, 2023. CARONE, L. arquivo da artista.
Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=u03jeRm4TfU&ab_channel=LynnCarone



tons, mais rebaixados, é um pântano do Cerrado, com águas paradas, bem aflitivas, cheias de sedimentos, troncos, barrancos. O roteiro⁴⁹ foi previamente organizado. A ideia era juntar os dois ambientes em um mesmo trabalho e os conteúdos do pântano. A Figura 43 mostra uma paisagem bem diferente. Revela um terreno árido e erosivo, como uma espécie de camada desértica que convive paradoxalmente com terrenos pantanosos. A caminhada, a exploração desse ambiente, a pisada em solo enlameado, a entrada na água, as tensões, os seus estranhamentos, o encontro com meu duplo, os momentos de encontros e desencontros internos, a conversa interior, o hibridismo com seus seres, um lugar entre. Entre o onírico, o real e a memória, o pensamento e o corpo. Momentos de conflito e outros de apaziguamentos meditativos. *EntreMundos* é início e é fim, mas um fim que não acaba.

49 Para alcançar os resultados esperados, foi preciso estabelecer parcerias com pessoas que entrassem nesse universo. Matheus Baroni fez a captação das imagens e a edição, segundo minhas orientações, por exemplo, trazer a presença do duplo, o que foi feito a partir do efeito de duplicação de minha imagem por meio de transparências, caminhando na mata de forma meio labiríntica, provocando espelhamento. Para as cenas de hibridização com partes de animais, Leon Filz ajudou a modelar, usando o programa 3D Blender, as patas de caranguejo e asas de libélulas. Queria escavar com garras a lama, sentir-me esse bicho que faz suas tocas e remexe os sedimentos. As asas de libélula, esse inseto que habita a Terra desde antes dos dinossauros, capaz de estar no pântano com toda sua leveza, é possibilidade de salvação dos estados de apneia, é possibilidade de apresentar caminhos leves. O *design* de som foi feito por Ianni Luna, que generosamente entrou na parceria. Ela mergulhou totalmente na proposta e, a partir de nossas trocas, elaborou o som, o que trouxe uma dramaticidade fundamental, reforçada pela repetição da minha voz que recitava partes de minhas grafias pessoais, em ecos e sussurros, a potencializar e transformar o trabalho.



Figura 43 – Frame do vídeo *EntreMundos*. CARONE, L. Arquivo da artista.

EntreMundos opera vários *sites*⁵⁰. O sítio específico, com suas características físicas, cumpre várias funções para realização de um *tópos* imaginário. O ambiente acolhe a presença de meu corpo em ação performática e desloca-se para lugares outros, criando essa heterotopia⁵¹ de um lugar real, mas também utópico, um não lugar em seus deslocamentos por meio da subjetividade, das grafias, do imaginário alegórico e da fantasia possibilitada por meio da animação para lugares outros.

A operação envolve uma relação dinâmica em que eu e o meio, em mútua interação, possibilitamos a realização de um desejo de construção desse espaço outro,

50 O fazer artístico sempre carrega influências intrínsecas ao trabalho, como inspirações vindas das obras de outros artistas. Alguns artistas foram importantes na percepção do uso da natureza e seus elementos como ambiente para imersão, caso do belga Francis Alÿs, em “Tornado” (2010). Disponível em: <https://francisalys.com/tornado/>. Acesso em: 28 fev. 2023. Disponível em: <https://www.artbase1.com/catalog/artwork/68803/Francis-Al%C3%BFs-Tornado>. Acesso em: 28 fev. 2023. A cubana Ana Mendieta, em sua série de performances *Siluetas* (1973 a 1980). Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=bLDJK2pZQal&ab_channel=JeudePaume, <https://www.artistaslatinas.com.br/artistas-1/ana-mendieta>, https://www.youtube.com/watch?v=72Nk0sPfrRU&ab_channel=GalerieRudolfinum. Acesso em: 28 fev. 2023. E o americano Bill Viola, em seu trabalho *Martyrs* (*Martírios*), utiliza os 4 elementos da natureza e submete os performers às experiências de imersão. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=kYay_DDL3eA&ab_channel=Tate. Acesso em: 2 mar. 2023.

51 Foucault (2013) ajuda a compreender que os espaços heterotópicos se relacionam com outros espaços, mas, ao mesmo tempo, são diferentes e “outros”. São espaços físicos e reais, mas apresentam uma relação simbólica com outros espaços, têm independência e estrutura própria, podendo suspender, neutralizar e até inverter relações que existem nos espaços estabelecidos na sociedade. Podem ser idealizados, utópicos, reais, concretos. Há uma espécie de ruptura com ordens estabelecidas e criam brechas para a criação de outras formas de percepções e experiências.

possível graças à interação com o meio físico, a natureza e o uso da tecnologia e suas especificidades para a realização da obra, ou o trabalho artístico como um objeto que carrega propriedades tecnológicas que, na sua manipulação direcionada, possibilita sua concretização. *EntreMundos* é uma videoperformance em que a presença de meu corpo traduz o lugar da subjetividade e a experiência de uma relação híbrida entre humano e não humano, possibilitado por um modo de fazer técnico, ou seja, o vídeo, a modelagem 3D e a animação.

Pensar, criar, cartografar e acompanhar os processos de cada produção resulta em registros e mapas como um exercício mental e visual de ideias, conceitos e relações (Figura 44), como mapa ou constelação apresentado acima com a representação conceitual do *site specificity* como lugar da subjetividade.

A escolha de fazer esse mapa do *site specificity* como lugar da subjetividade sobre uma constelação estelar, e não sobre a localização de onde ocorreram as performances, como fiz nos mapas das demais produções, se deve ao fato de terem acontecido em dois lugares diferentes e também porque a subjetividade está em uma multiplicidade de lugares, é lugar de pensamento, emoções, sensações e, como a carrego comigo, está junto de todos os demais trabalhos.



Figura 44 – Mapa – *Site specificity* como lugar da subjetividade, 2023.
CARONE, L. Arquivo da artista.

3 . SITE SPECIFICITY COMO ESPAÇO DE INVISIBILIDADE EM CORPOS POLÍTICOS

Este capítulo reúne três trabalhos: *Transvoar*, *São Muitas Camadas* e *O Paraíso É para Todos*. O *site specificity* em sua derivação *functional site* e a cartografia como método ajudaram no entendimento dos lugares de cada um como espaços onde aconteceram, cada qual de maneira diferente, dramaturgias de corpos políticos, ou seja, corpos que traziam várias camadas a serem desvendadas, impregnados das especificidades de seus territórios. A relação vetorial que se estabeleceu entre lugares e seus deslocamentos para lugares outros com o apoio da cartografia em um mapeamento de seus contextos e dos agenciamentos implícitos envolvendo pessoas, determinados territórios e experiências, foram, sobretudo, um mergulho que causou transformações profundas ao que tenho chamado de processo autoescultórico. A ideia de juntar esses três vídeos, portanto, parte da percepção da presença e atuação, comum, de corpos políticos. Políticos, porque são corpos que gritam para serem vistos, ouvidos, entendidos. Porque querem espaço de viver e conviver com a liberdade de serem o que são.

É preciso elucidar minha delicada posição ao abordar temas tão espinhosos e que abrange tantas questões, em trabalhos que trazem uma mulher transgênero, como Tuliany, que conta um pouco de si em *TransVoar*, e a abordagem do racismo estrutural, deflagrado pelo estranhamento causado pelo restaurante intitulado Senzala, em *São Muitas Camadas*. O trabalho *O Paraíso É para Todos* é fruto de uma revisitação de arquivos meus e de Fernando Pericin, cujas reflexões são feitas a partir de colagens e

releituras de *TransVoar* e *São Muitas Camadas*, unidos ao seu vídeo *Gay Contemporâneo*, em que todos esses corpos clamam por leituras e abordagens libertadoras de uma heteronormatividade, do racismo, das heranças coloniais e do machismo estrutural. Mas a pergunta que se faz presente é: por que eu, uma mulher branca e hétero, trato desses assuntos? Afinal, diriam, quem sou eu para falar algo se não estou na pele do outro (a) (e)? Realmente, não estou e jamais poderia falar por essas pessoas, se assim pensarmos. Não obstante, falo, primeiro, como mulher, cujo papel na sociedade também tem sofrido uma opressão milenar por meio das imposições de papéis, como mães e mantenedoras dos valores da família, da repressão de nossa liberdade sexual, das diferenças de projeção e valorização pública e profissional. Apesar de tantos avanços, ainda hoje temos um índice tão alto de feminicídio. Enfim, infindáveis questões mais que poderiam ser ditas. Portanto, me sinto particularmente empática com aqueles que, em suas singularidades, sofrem com a violência, a falta de lugar e de aceitação na sociedade em que vivemos. Jamais poderia e poderei saber a dor daqueles que sofrem com racismo, transfobia ou homofobia, mas posso e devo me aproximar em uma disposição para uma luta empática e solidária. Segundo, minha própria vivência subjetiva e história pessoal, em que sentimentos de alijamento ou de falta de enquadramento em minha família de origem, nascida em uma clandestinidade social, o peso de ser mulher de ancestralidade ítalo-libanesa e todo o machismo implícito, proporcionam um sentimento de solidariedade pelo entendimento comum do mal-estar de sentir-se fora ou apartado, emocional, psicológica e socialmente, pode proporcionar a qualquer ser vivente (incluindo os não humanos). Por fim, terceiro, a intenção desta dissertação não está pautada em um estudo aprofundado sobre racismo ou questões de gênero e sexualidade, mas em um trabalho artístico que tem por característica a abertura para uma constelação de questões e conceitos possibilitados pela relação vetorial entre diferentes lugares que levaram para esse leque de discussões, com todas as limitações que possam ter. Muitos deslocamentos aconteceram e trouxeram novas perspectivas de ampliar o autoconhecimento sob a perspectiva do outro (a) (e), tanto ao desvendar um pouco dessas vidas e universos que se apresentaram no processo quanto para entender melhor o que esses corpos passam. Então, é preciso compreender que, antes de tudo, falo do lugar de artista que, como tal, pode e quer inventar heterotopias, lugares outros, utópicos ou não, mas em uma profunda busca de encontros de alteridade e de uma ética de dar visibilidade, dentro dessas limitações,

para essas pessoas e para as questões trazidas.

TransVoar foi produzido a partir de imagens do ensaio fotográfico *Asas do Desejo*. Em sua edição, já há a prática de incorporação de arquivos anteriores, no caso de *Asas do Desejo*. Tulianny ganha novamente asas para seu voo, agora em um espaço para um lugar de sua fala e de nossa escuta, ela é ainda mais dona do protagonismo. É uma videoarte que, em seu formato poético, tem caráter documental e biográfico, porque ela fala de si, conta um pouco de sua vida, desafios, dificuldades.

São Muitas Camadas, é uma videoperformance derivada de uma amizade e do meu encontro com Sueli Vital, artista e amiga que acolhe meu incômodo em face do restaurante Senzala e, diante dessa indignação, se dispõe generosamente a fazer o trabalho. Aqui o *modus operandi* se diferencia. É uma videoperformance em que coloco meu corpo em ação, e na edição uso arquivos da fotoperformance. Coloco meu corpo, Sueli o dela, o meu branco, o dela negro, em um movimento de entrelaçamento e desejo de superação e reparação de tudo o que o título do restaurante representa.

Já o processo de criação e execução de *O Paraíso É para Todos* é totalmente derivado da retomada de arquivos desses dois vídeos em junção com o vídeo *Gay Contemporâneo*, de Fernando Pericin, resultando em uma colagem visual e sonora que representa uma série de reflexões dessas dramaturgias de corpos políticos, todas realizadas nos ambientes urbanos.

3.1 *TransVoar* – voo livre: fragmentos de uma história no espaço-tempo

O trabalho artístico *TransVoar* foi feito em parceria com o artista Fernando Pericin, no formato de vídeo, sobre o qual escrevemos um artigo⁵². Trabalhamos juntos desde 2019, quando exibimos trabalhos na exposição individual *Correspondências*⁵³, na qual estabelecemos um diálogo por meio de cartas sobre nossas produções e as conexões que delas se estabeleciam. No mesmo ano, realizamos o primeiro trabalho em conjunto chamado *Asas do Desejo*.

52 O artigo foi publicado nos anais do evento internacional Panoramas. Disponível em: <https://siimi.medialab.ufg.br/p/38651-anais-2021>. O vídeo foi selecionado para a exposição em Valência, Espanha, em junho de 2021. Disponível em: <https://drive.google.com/file/d/1U3zJSFKdQk0rU4gXYgcD4kuW-YAfdBiS/view?usp=sharing>. Acesso em: 1º nov. 2021.

53 Exposição *Correspondências*, 2019. Disponível em: <https://www2.camara.leg.br/a-camara/visiteacamara/cultura-na-camara/historia-arte-e-cultura/exposicoes-2019/correspondencias>. Acesso em: 1º nov. 2021.

Havia manifestado a Fernando a desconcertante relação que se estabelecia com as trabalhadoras do sexo em alguns pontos da cidade durante a noite. Quando as encontrava próximo ao local que fazia aula de dança, percebia uma espécie de acordo tácito de invisibilidade, quando não se é uma potencial cliente, como era o meu caso, mas apenas alguém passando por ali por qualquer outro motivo. Olhares investigam, classificam rapidamente e se desviam. *Asas do Desejo* foi fruto de uma caminhada noturna por Brasília nos arredores da quadra SCLN 715, na Asa Norte, próxima à via W3 Norte, para ambos um ambiente conhecido por ser local de profissionais do sexo em que, após algumas tentativas anteriores frustradas, o acaso nos ajudou a conhecer e fotografar Tulianny, uma transexual em seu lugar de trabalho: a rua. A atenção ao projeto original da capital da República, em comparação com a realidade vivida hoje pelos seus ocupantes, levou a reflexões sobre a cidade e as relações com seus espaços físicos e sociais. Durante o dia, a via W3 Norte é um lugar de muito movimento, porém, à noite, é o local do perigoso, do misterioso, do invisível, dos consumidores e vendedores de drogas, da amnésia urbana e da prostituição de homens, mulheres e transexuais. O funcionamento da cidade revela e ao mesmo tempo esconde a opressão e o preconceito em todas as suas formas, em contraponto aos “heterossexuais e seus privilégios de visibilidade e hegemonia de valores” (SEDGWICK, 2007, p. 19).

Tulianny foi receptiva e aceitou participar do ensaio no seu ambiente profissional, vestindo um par de asas, e contou-nos um pouco de sua vida. Por meio de imagens fotográficas e textos, discutimos os contextos, a relação das pessoas com o espaço da cidade e o lugar da mulher na sociedade machista e patriarcal. Dona de um corpo curvilíneo e um sorriso largo, entre amenidades e outros assuntos, Tulianny falou de sua vida, de sua história, de seus problemas relativos ao preconceito, à violência e ao medo de viver nessa sociedade preconceituosa e ressaltou a satisfação de fazer parte de um trabalho artístico com viés militante.

Nesse período, por ser um trabalho anterior ao meu ingresso no mestrado, não trouxe, em um primeiro momento, o *site specificity* como *functional site* ou mesmo a cartografia para ajudar a pensar na sua operação, entretanto, revisitando o trabalho, é preciso afirmar que o lugar desse ensaio, suas especificidades e funções, foi fundante e propulsor para a concepção de *TransVoar*, assim como a revisitação e a inclusão das imagens do ensaio no vídeo, como veremos adiante. Ademais, foi revisitando o *modus operandi* de *Asas do Desejo* que houve a percepção da importância da especificidade

de um lugar, mas esse lugar, diferente de trabalhos anteriores, não era onde o trabalho ficaria estabelecido, era de onde partia sua construção. Havia um deslocamento para outros *sites*.

No local específico desse encontro, o local de trabalho de Tulianny, fizemos um ensaio fotográfico intitulado *Asas do Desejo*⁵⁴. Vestida com um par de asas de anjo, ela posou para nossas lentes, com muita desenvoltura. O título do trabalho faz referência e presta homenagem ao filme homônimo de Wim Wenders no qual um anjo observa a humanidade em cenário de destruição e transformação do pós-Segunda Guerra em Berlim e passa a observar os paradoxos humanos sob a perspectiva da dialética entre o intangível e o material, o eterno e o efêmero, o celestial e o mundano. Um anjo que deseja a experiência de ter um corpo e todos os sentimentos, sensações, dores e prazeres que isso implica.

As Figuras 45 e 46 foram revisitadas como arquivo para a produção do trabalho *TransVoar*. Poder olhar para elas e entender toda a história que carregam ajuda a compreender essa videoarte feita depois e descrita neste capítulo.

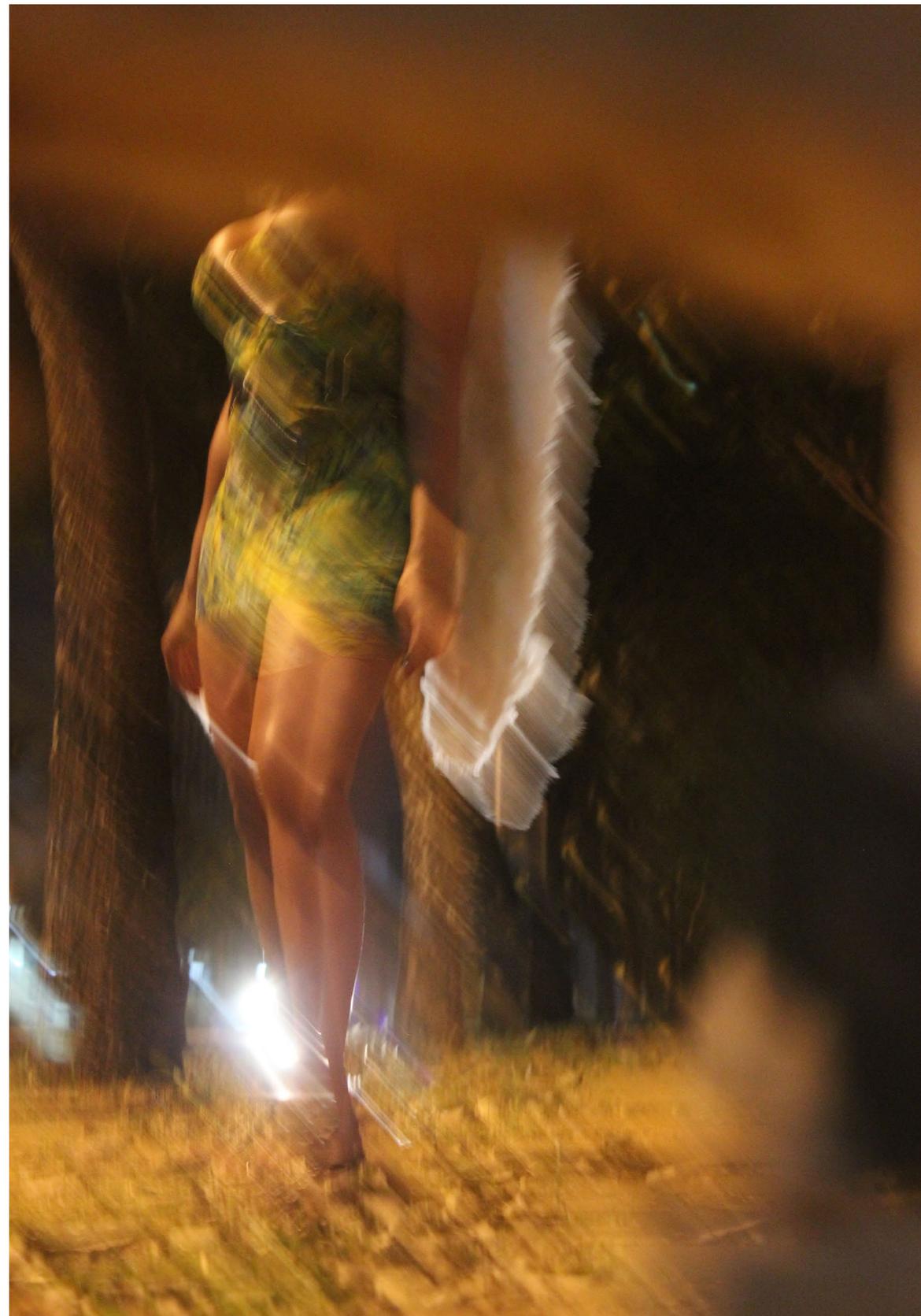
A luz, as asas, o movimento, as cores pulsantes os peitos fartos, as coxas delineadas trazem uma presença fugaz, entre o ser alado e o ser terreno, entre o ser angelical e o humano carnal, entre o imaginário e o real, uma vida, uma história se esconde ali (Figura 45).

Para tirar as fotografias de Tulianny (Figura 46), segui a lógica dos mirantes que vinha fazendo. Recolhi algumas pedras da rua, construí um pequeno mirante e a registrei através dele, como se a estivesse espiando, o que de fato estava, porque acabara de conhecê-la e ela generosamente permitiu que entrasse em seu mundo. Inicialmente, me senti um pouco invasiva, creio que talvez tenha sido. Mas havia algo em mim que queria uma aproximação na direção de quebrar a barreira do estranhamento, e isso foi se construindo conforme passamos do público para o privado, com sua permissão. Foi uma porta que se abriu para um novo universo, em que houve a possibilidade de conhecê-la, seus anseios, seus desejos comuns. Foi um encontro de alteridade verdadeiro, que me tocou profundamente, sobretudo ao ouvir, depois, a gravação de nossas conversas, que aqui é transformada por meio de alguns recortes, as Grafias de Tulianny.

Figura 46 – *Asas do Desejo*, 2023. Fotografia de CARONE, L. Arquivo da artista.



Figura 45 – *Asas do Desejo*, 2023. Fotografia de CARONE, L. Arquivo da artista.



Meu desejo maior seria estabilizar financeiramente e um dia não ter que ficar aqui na rua... meu desejo, quando conseguir juntar muito dinheiro, é comprar um terreno e fazer umas quitinetes e alugar e investir o dinheiro e ajudar a família... já abri uma conta na XP e tô gostando...

... se eu tivesse esse dom das asas, um poder, não ia ajudar só a minha família, mas as pessoas que necessitam, moradores de rua que vivem a margem da sociedade...

... eu mesma quando era pequena, muitos anos atrás e morava com a minha mãe que era solteira que desde pequena cuida da gente. A gente passou muita necessidade e desde a primeira vez que eu comecei a trabalhar isso mudou, eu comecei a cuidar da minha mãe e desde esse dia a gente nunca mais passou fome.

... por isso, pela comunidade LGBT eu tiro essas fotos. Para ajudar as meninas que estão começando, não sabem nem quem são... chego na pessoa, conto a minha história...⁵⁵

TULIANY, 2019

As imagens do ensaio fotográfico, juntamente com textos nascidos dessa ação, uma troca de cartas entre mim e Fernando, falando desse encontro, fizeram parte da exposição *Atentxs e Fortes – 50 anos de Stonewall*⁵⁶ (Figura 47), na Casa da Cultura da América Latina, em Brasília. Tulianny foi convidada para a abertura da exposição e por nós recebida lá. O evento, uma exposição da comunidade LGBTQIA+, supostamente seria um ambiente receptivo a ela, no entanto, para nossa surpresa, sua presença foi envolta de frieza e olhares de estranhamento. Fernando precisou avisar o porteiro que ela era a nossa convidada, pois quase foi barrada ao entrar, o que remete a esse trecho de sua gravação:

... Com certeza tem discriminação. Da época que comecei mudou, antigamente o povo gritava, xingava, se pudesse até batia, hoje eles olham, cochicham, eles comentam entre eles, mas não diretamente para gente...

... Quando é um gay afeminado que passa, chama a atenção, mas uma transexual, uma travesti, a nossa imagem já chama muita atenção...

TULIANY, 2019

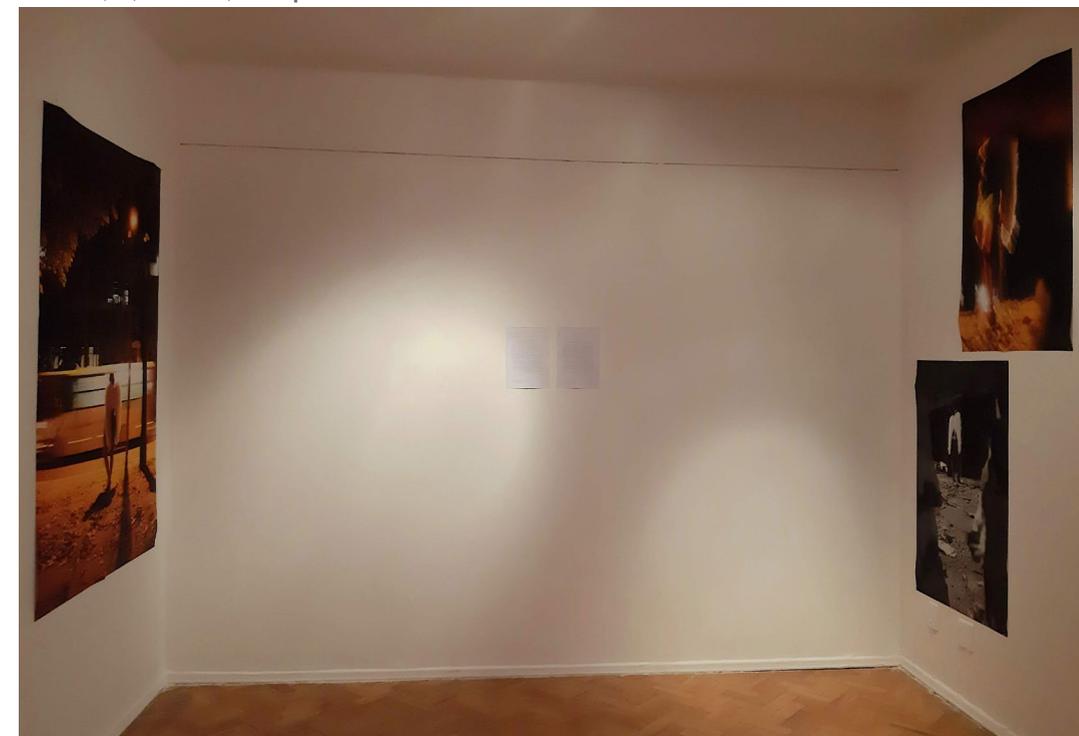
55 Essas grafias foram retiradas de uma gravação da conversa com Tulianny no dia do ensaio e são apenas trechos selecionados. Tulianny nos deu permissão legal e formal para gravar e divulgar suas imagens, gravações, vídeos e fotografias. Ela esteve presencialmente na abertura da exposição e somos seguidores de seu Instagram. Atualmente, encontra-se fora do Brasil.

56 Disponível em: http://www.canalcontemporaneo.art.br/_v3/site/evento.php?idioma=br&id_evento=16301#16301. Acesso em: 13 nov. 2021.

O conceito de infamiliar, de Freud, e a alegoria do pântano estiveram presentes na compreensão dos sentimentos e da construção subjetiva de *Asas do Desejo* e *TransVoar*, principalmente no olhar e nas sensações de estranhamento comuns aos ambientes e suas especificidades e à própria Tulianny, de início (até que isso também fosse desconstruído internamente), e foi parte da pulsão de cada obra com ela. A percepção de que na própria comunidade havia guetos e marginalizados ajudou a dimensionar ainda mais o estranho e familiar que se movimentou em mim, mas que vi também nos outros (as) (es).

Assim, depois desse primeiro encontro, em 2019, em março de 2021, em meio à pandemia da Covid-19, o Brasil somava mais de 300 mil mortos. De volta ao lugar onde Fernando e eu conhecemos Tulianny, registramos um cenário transformado. No local, antes movimentado, as lojas foram fechadas e praticamente não havia nenhuma profissional do sexo. Qual especificidade daquele lugar, costumeiramente território noturno para os programas de sexo? Naquele momento, totalmente vazio e abandonado daquelas presenças. Quais funções daquele lugar naquela circunstância? O que poderia ser mapeado ali como território? Para nós, em um primeiro momento, foi a memória de Tulianny, seu corpo que ocupava aquele espaço, ambiente onde tinha uma vida e uma função profissional específica, mas que depois de nosso contato com ela, para nós, tornara-se, sobretudo, um lugar de memória afetiva. Ao mapear o que

Figura 47 – *Asas do Desejo*, exposição *Atentxs e Fortes*, Casa de Cultura da América Latina, 2019. CARONE, L.; PERICIN, F. Arquivo dos artistas.



o lugar vazio catalisou, rastreamos um primeiro impulso de retomar um contato para descobrir e entender os efeitos da pandemia na vida de Tulianny e saber, antes de tudo, se ela se encontrava bem. Foi preciso pousar nesses sentimentos, dar-lhes espaço. Ela havia deixado seu contato e ficou a dúvida se conseguiríamos falar com Tulianny por meio de dispositivos móveis. Felizmente, ela prontamente nos atendeu e com muita receptividade. Nessa conversa, relatou seu percurso durante o período da pandemia, e boa parte do material foi usada no trabalho *TransVoar*.⁵⁷

A produção de *TransVoar*, vídeo de sete minutos, englobou a coleta de som e imagens em 2019 e em 2021: fotografias, gravações sonoras e *frames* da videochamada, resultando em uma composição híbrida, apresentada em peça audiovisual. O ensaio fotográfico de 2019 foi realizado presencialmente, na rua, sem roteiro ou organização prévia, foi uma performance no próprio ambiente urbano de um corpo mediado pelo ambiente computacional e mídias digitais. Depois, aconteceu a retomada de nosso marcante encontro de forma virtual, o que nos imprimiu diferentes deslocamentos.

A etapa inicial do trabalho partiu do vínculo gerado pelo primeiro encontro e todo o processo envolvido, como já mencionado, levou-nos de volta ao local onde tudo

57 *TransVoar* foi selecionado para uma exposição na Universidade Politécnica de Valência, Espanha, junto com a publicação do artigo “Lugares em trânsito: do espaço público ao privado, do preconceito à empatia”.

Figura 48 – W3 à noite, 2021. CARONE, L.; PERICIN, F. Arquivo dos artistas.



começou quando registramos o “vazio” resultante do isolamento social, desencadeando uma mescla de nostalgia e preocupação quanto ao paradeiro de Tulianny, cuja presença anterior e o contato próximo transformaram um lugar de passagem da cidade em um lugar de afeto e memória. As novas fotografias e vídeos, capturados com câmeras reflex e celulares, adicionaram mais uma camada ao processo e ao trabalho: o lugar sem a presença (Figura 48). A especificidade e as funções implícitas do lugar vazio funcionaram como ponto de partida. Observar a cidade por meio de expedições estabeleceu uma relação entre nossos trabalhos. Ambos tínhamos interesse por registros em fotografias e vídeos, utilizados como maneiras de pensar, organizar e conectar saberes e percursos, o que tem acompanhado nosso processo artístico-criativo. No meu caso especificamente, o *functional site* ajudou-me no processo de mapeamento, questionamento e entendimento das relações entre o lugar e o seu deslocamento para lugares outros.

Unimos as imagens anteriores com a imagem daquele lugar no cenário pandêmico, discutindo a ausência de público e, principalmente, de Tulianny. O método operacional adotado foi a sobreposição de imagens em vídeo, por meio do uso das tecnologias disponíveis de edição, levando em conta a passagem do tempo e a memória.

O vídeo (Figura 49) foi feito empregando-se a técnica de sobreposição: as imagens do ensaio de 2019 foi colada sobre os registros do lugar que Tulianny deixou vazio na pandemia e sobre imagens que capturamos de seu rosto durante a videochamada, de modo a trazer os deslocamentos no tempo e no espaço. Suas imagens do passado, seu lugar vazio na pandemia e sua presença telemática se misturam, todas em esvaecimento e em certo apagamento, como uma memória fugidia (Figura 50) que a distância do tempo e a virtualidade provocaram. As asas continuaram presentes ao fundo e, nesse contexto, Tulianny contou sobre sua vida, a tentativa frustrada de viajar, de voar, a sua deportação, trazendo também um caráter documental com seu relato pessoal. As transparências continuam a imprimir um constante sentido de apagamento, mas a sua voz se faz presente, conta com a força da sua vida, da sua história, para que não a esqueçamos. As luzes noturnas são de um lugar que ficou para traz, mas que tem a marca de um corpo que fez sua passagem, como um rastro de luz, corpo que se apropriou daquele território e nele deixou sua história fugaz.

Para produzir o vídeo, era preciso dar-lhe sentido com a participação da personagem principal, onde quer que ela estivesse. Inicialmente, o assunto foi introduzido e retomado por conversas via mensagens de texto. Depois, foi a gravação de sua voz com as histórias que contou que trouxe um forte elemento documental ao trabalho. Tulianny havia tentado migrar para a Europa, mas como foi impedida pela imigração, retornou à casa da mãe, no Ceará. Respeitando o isolamento social imposto pela pandemia, passou a atender seus clientes em outro território: o virtual. Na nova etapa do trabalho e das relações construídas, trouxemos questões sobre as mudanças no lugar e na forma de trabalho de Tulianny. Para esse contato, foi preciso uma conexão telemática computacional, via internet, entre os artistas, cada um em sua casa, com Tulianny em videochamada gravada do *smartphone* por câmeras externas. A dupla gravação discute a metalinguagem do meio. Dentro de fluxos midiáticos⁵⁸, a gravação do diálogo foi capturada e unida às colagens e sobreposições na construção do vídeo, a partir das imagens do ensaio de 2019, com os registros do lugar como uma ausência e a gravação como a presença de Tulianny duplamente virtual feita pela filmagem da videochamada. Conforme é possível notar, nos *frames* representados pela Figura 50, há a sobreposição de três camadas de tempo-espço: o ensaio com asas, sobre o lugar vazio na pandemia e por cima seu rosto meio fantasmagórico capturado na videochamada. “Como uma arte dos fluxos imagéticos ininterruptos, o vídeo abre novas possibilidade de moldar e subverter o espaço-tempo no campo da imagem e som em meios eletrônicos, bem como oferece uma nova dimensão sensória para a ação artística” (MELLO, 2008, p. 51).

O lugar como *site* se deslocou da rua para um espaço midiático, em que a internet fez ponte para que o encontro fosse possível. O mesmo ocorreu com Tulianny quando precisou reinventar sua relação de trabalho com os clientes, uma vez que os encontros presenciais na rua foram impossibilitados pelo isolamento social e deslocados para *sites* especializados na internet, abrindo um novo *modus operandi* profissional. Como afirma Venturelli (2014), o espaço na contemporaneidade muda de natureza devido às tecnologias e exige novos mapas-múndi. Essa rede imbricada de relações que foram cartografadas e impulsionadas pela especificidade de um lugar

58 Segundo Christine Mello, em *Extremidades do vídeo (2008)*, fluxos midiáticos significam “o conjunto dos circuitos sígnicos, promovidos na confluência entre meios híbridos [...]”, no caso, fotografia, vídeo, computador, internet, telefonia móvel, “gerados no âmbito das redes informacionais e das mensagens comunicacionais que permeiam a nossa realidade”.

físico passou por movências em que esse *site* migrou para o espaço computacional e discursivo, em um percurso de desmaterialização do lugar, abrindo-se para trocas intelectuais, sociais e culturais em que se repensam a cidade e seus espaços, e também criou deslocamentos subjetivos. Christine Mello (2008) enfatiza que práticas artísticas alinhadas à contemporaneidade funcionam cada vez mais como uma ação que passa por essa desmaterialização, incluindo a investigação do ambiente, ações performáticas e meios tecnológicos e digitais, possibilitando uma multiplicidade de realidades no espaço e no tempo, transitando por meio das redes conectivas.

As trocas foram intensas, considerando os contextos no âmbito da narrativa e do discurso, em que debates são delineados no campo do conhecimento, trocas culturais e intelectuais. Um processo que provocou a crescente desmaterialização do *site*, quando então o *functional site se* opera por meio de mapeamentos de *sites*, em uma movência temporária entre o corpo do artista e o local físico e a migração dessa presença para outros *sites*. *TransVoar* opera, revela a multidimensionalidade de *sites*, por suas colagens de diferentes tempos, e essas desmaterializações e deslocamentos se sobrepõem a discursos, narrativas e discussões mediados por fotografias, vídeos,

Figura 49 – Frame do vídeo *TransVoar*, 2021. CARONE, L.; PERICIN, F. Arquivo dos artistas.

Disponível em:

https://www.youtube.com/watch?v=bWRiMDX95cc&ab_channel=LynnCarone

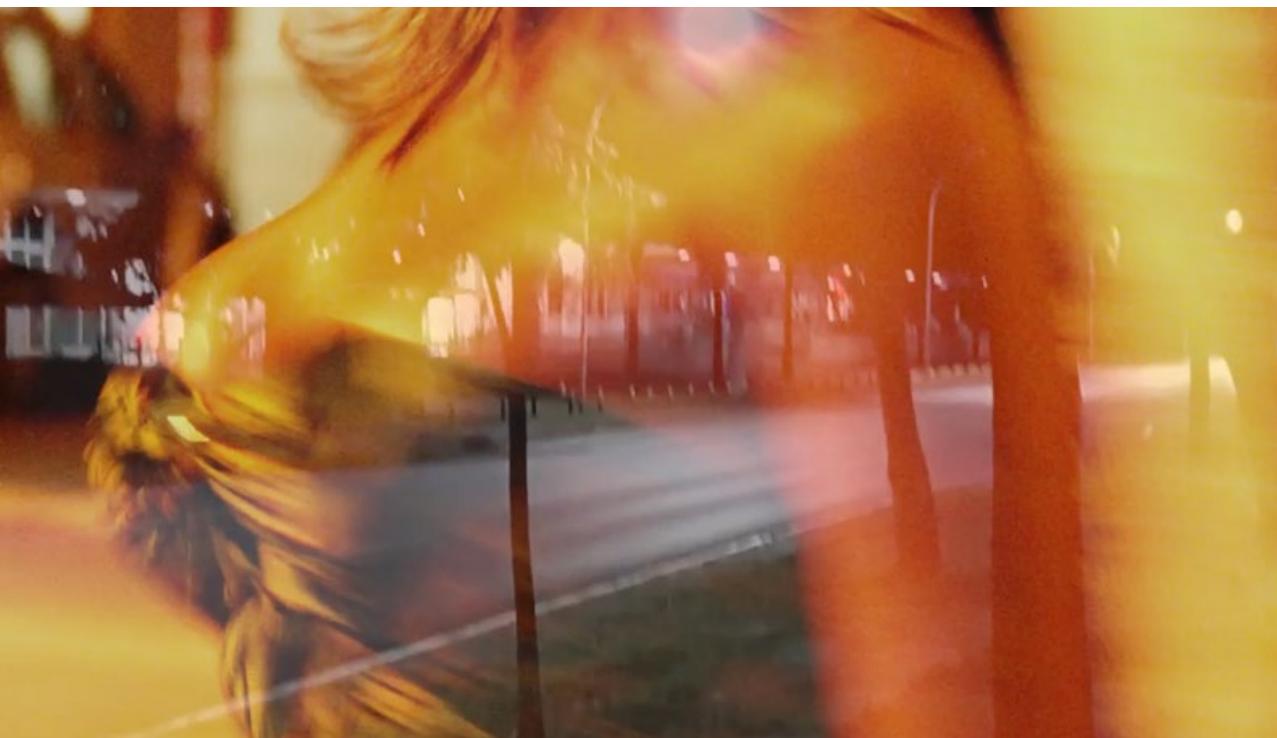


escrita de artigo, comunicação em congresso, exposições, entre outros meios. Muitos deslocamentos pessoais aconteceram durante o processo do trabalho *TransVoar*. Considero como os mais importantes a revisão de conceitos e preconceitos e a abertura para o sentimento de empatia e para o encontro de alteridade. Esse processo tem me levado a uma autotransformação e a um engajamento pessoal e político em face das questões que envolvem a comunidade LGBTQIA+.⁵⁹

O vídeo condensa as aflições e os questionamentos de três pessoas que, com a ajuda do acaso, cruzaram o caminho umas das outras e, juntas, puderam propor reflexões acerca da efemeridade do presente, do poder da memória, da força dos laços

59 Foi importante olhar para outras produções que apresentam a comunidade LGBTQIA+ e o engajamento para trazer-lhes visibilidade. A artista americana Nan Goldin, artista e fotógrafa que tem feito um trabalho autobiográfico e documentado sobre sua convivência com a comunidade LGBTQIA+, afirma que é preciso dar às pessoas “acesso à sua própria alma”. Disponível em: <https://www.artnet.com/artists/nan-goldin/> Acesso em: 9 mar. 2023. A brasileira Virgínia de Medeiros, por meio da arte e tecnologia, adota estratégias documentais no campo artístico, lidando com o que fica entre realidade e ficção e trazendo para seu trabalho documental o deslocamento, a participação e a fabulação. Nesse sentido, interesses se aproximam, porque ela se propõe a revisar seus “modos de leituras e representação da realidade e da alteridade como o trabalho “Sergio e Simone” (2009-2022), por exemplo, em que registra a vida de Simone, travesti pobre, usuária de drogas que depois de uma crise de convulsão tem um delírio místico, encontra Deus, deixa de ser travesti e volta para a casa dos pais, retomando seu nome, Sergio, e tornando-se evangélico. Oito anos mais tarde, torna-se pai de santo e assume ambas as identidades. Disponível em: <https://virginiademedeiros.com.br/>. Acesso em: 9 mar. 2023.

Figura 50 – Frame do vídeo *TransVoar*, 2012. CARONE, L.; PERICIN, F. Arquivo dos artistas.



afetivos, sem esquecer que mulheres, gays, lésbicas, transexuais, travestis e negros⁶⁰ estão à margem da sociedade. Desse modo, “a margem é um local que nutre nossa capacidade de resistir à opressão, de imaginar mundos alternativos e novos discursos” (KILOMBA, 2020, p. 68), sem romantizá-la quando a situamos como lugar de criatividade. “A margem é tanto local de repressão quanto um local de resistência” (HOOKS, 1990 *apud* KILOMBA, 2020, p. 68). Tulianny nos conta algumas agruras de se viver a margem:

... às vezes eu esqueço o medo, mas medo a gente tem porque a gente nunca sabe o que vai acontecer... toda vida que eu desço pra rua eu oro, peço a deus proteção, peço a ele pra me guardar, eu e a minha família, minha mãe ela é evangélica, minhas irmãs também são, então eu sempre oro...também já frequentei igreja, mas na intenção de escutar a palavra de Deus e não de mudar o que eu sou por que eu nasci assim e vou morrer assim.

TULIANY, 2019

60 Grada Kilomba (2020) não nos deixa esquecer de que “a margem não deve ser vista como um espaço periférico, [...] de perda e privação, mas sim como espaço de resistência e possibilidade. A margem se configura como [...] espaço de criatividade, onde nossos discursos críticos se dão. É aqui que as fronteiras opressivas estabelecidas por categorias como ‘raça’, gênero, sexualidade e dominação de classe são questionadas, desafiadas e desconstruídas” (KILOMBA, 2020, p. 68).

Figura 51 – 4 frames do vídeo *TransVoar*. 2021. CARONE, L.; PERICIN, F. Arquivo dos artistas.



3.2 São Muitas Camadas – corpo a corpo: videoperformance como exercício de entendimento

O segundo trabalho que aqui se apresenta é a videoperformance *São Muitas Camadas*, produzida em parceria com Sueli Vital. O relato de experiência a partir dessa produção, *Camadas do racismo estrutural: a especificidade de um lugar como propulsor de transformação pessoal*⁶¹, foi publicado nos anais de um congresso.⁶²

Inicialmente, é importante contextualizar como o trabalho foi concebido. No início de 2021, em plena pandemia da Covid-19, estive em São Paulo, cidade em que vivi até 2017, quando me mudei para Brasília. A fotoperformance e a videoperformance foram realizadas em frente ao restaurante Senzala, local que durante anos fez parte de minha vida corriqueira. Trinta anos depois, após viver uma temporada fora da cidade, ao passar pelo lugar, levei um susto. Nasceu subitamente uma indignação não só pela existência de um restaurante nomeado assim, mas pelo fato de que, durante tanto tempo, esse nome e toda a sua conotação racista haviam passado despercebidos para mim e para Sueli, eu branca e ela negra. Dividi essas indignações e a proposta da performance, e ela prontamente aceitou, colocando em marcha uma parceria de muitas trocas e aprendizagens, pois, como ela bem disse, “são muitas camadas” a desvendar. Não se tratava de ativismo, mas de entendimento do racismo estrutural que estava por trás do título do restaurante e de todo o contexto envolvido, revelado em mais uma de suas camadas. Em um processo de conscientização, a videoperformance também foi meio de autopercepção e uma vivência transformadora.

O conceito de *functional site* como método ajudou a pesquisa e a produção por meio de questionamentos e mapeamentos do espaço naquele contexto da cidade de São Paulo, com o objetivo de mostrar o complexo imbricamento entre a especificidade de um lugar e a produção artística em interação com a tecnologia, como facilitadores de discussões transformadoras, tanto para a subjetividade quanto para a atuação política

61 Trabalho publicado em parceria com Suzete Venturelli, no X Congresso Cinabeh de Diversidade Sexual, Étnico-Racial e de Gênero: Saberes Plurais e Resistências. O vídeo foi selecionado para a mostra artística e o trabalho foi apresentado como relato de experiência, em formato de pôster, em maio de 2021, depois publicado no segundo semestre de 2021 como capítulo de e-book. Disponível em: <https://www.editorarealize.com.br/artigo/visualizar/75264>. Acesso em: 13 nov. 2021.

62 O registro fotográfico contou com o apoio da artista Marcia Gadioli; a produção contou com a artista Lucrecia Couso; a captação das imagens, com André Arantes; e a edição, com Renato Gaiofato e Matheus Baroni.

e social do sujeito. Nesse sentido, o contexto e suas especificidades, suas molduras institucionais, culturais e sociais, implica subordinar esse *site* também no âmbito do discurso, cujo efeito envolve a sua desmaterialização progressiva e um deslocamento do lugar físico para outros lugares. É justamente essa relação que interessa, pois, mesmo que tenha ocorrido uma performance no local, provocada pelo nome do restaurante, esse lugar físico se desloca para outros lugares.

A videoperformance, realizada em bairro nobre da cidade de São Paulo, foi propulsora de reflexões, discussões e aprendizagens entre as artistas acerca do racismo estrutural, individual e institucional. O acaso cumpriu seu papel, contribuindo como parte do processo de observação dos ambientes urbanos e de passagem, de onde emerge a proposta da investigação sem planejamento, mas a partir de um elemento, uma especificidade semântica do lugar que casualmente surge e acaba sendo propulsora de todo o processo, no caso, o título do restaurante: Senzala. A partir desse elemento perturbador, criou-se um mapa de ideias e ações em que foto e vídeo possibilitaram uma narrativa reflexiva e ficcional que, por um lado, ativava tudo que é do âmbito do simbólico e da subjetividade e, por outro, deslocava para a busca de informações impulsionadas tanto pela especificidade e pelas questões

Figura 52 – Foto performance *São Muitas Camadas*, 2021. Fotografia de Márcia Gadioli. Arquivo da artista.

Disponível em:

https://www.youtube.com/watch?v=B57HZlMJbxg&ab_channel=LynnCarone



políticas e sociais contextualizadas ao lugar quanto pela ação e pelo fazer artístico em si, contribuindo para a experiência de conscientização da branquitude como lugar de privilégio, que, por meio da videoperformance, se expande como narrativa, discurso, reflexões e discussões, além da dramaturgia urbana envolvida. Como já mencionei no início deste capítulo, o processo engloba um encontro de amizade em que, por meio da performance⁶³ de dois corpos, muitas reflexões importantes foram proporcionadas.

No contexto de arte e tecnologia, o local alcançou nova dimensão temporal e discursiva, qual seja, a realidade virtual em que, para além da performance que aconteceu no ambiente urbano, registrou-se a videoperformance, de modo que a câmara passou a ser o outro e, quando transformada em vídeo, teve o potencial de ser disponibilizada a qualquer pessoa no espaço computacional. Como a ação foi feita, pensada e estruturada para a câmera, a videoperformance realizada, no contexto de arte e tecnologia digital, ganhou uma possibilitado dinâmica em que o espaço deixava de ser coisa local e adquiria novas dimensões espaço-temporais e discursivas no ciberespaço, na contemporaneidade, o que tem mudado e exigido novos mapeamentos do mundo devido ao estabelecimento dessa onipresença possibilitada pelo ambiente computacional e pela internet, já que o tempo ganha a capacidade de reversibilidade e possibilidades múltiplas, saindo da lógica linear (VENTURELLI, 2004). Assim, a arte tecnológica amplia a visibilidade do trabalho. Esse é um dos sentidos da interlocução entre *functional site* e seus possíveis deslocamentos entre *sites*, incluído o espaço computacional, lembrando que os trabalhos na pandemia participaram de fóruns, discussões e exposições virtuais.

Por outro lado, se a performance perde a sua efemeridade ao ser registrada por meio de fotografia e vídeo, esses arquivos na arte contemporânea, conforme afirma Priscila Arantes (2015, p. 115), podem tornar-se “elementos de criação e produto de linguagem”. A discussão se abre na tênue relação entre o registro e o dispositivo de construção de uma linguagem em si.

Toda a elaboração do trabalho partiu de um elemento semântico perturbador – a palavra *Senzala* –, que funciona como *site* funcional, ou seja, é rastreada, funciona

63 A performance, segundo Renato Cohen (2013), se define como linguagem híbrida, expressão cênica, mas em que o artista é sujeito e objeto de sua arte, cuja ontologia seria a aproximação entre vida e arte. Se *a priori* a entendemos como uma função do espaço e do tempo, no sentido *hic et nunc*, no exato instante e local, e que pode ocorrer em qualquer lugar que abrigue espectadores em uma evolução dinâmico-espacial, é a tecnologia que, ao manipular o real, recria imagens e padrões, inventa mitos e ficções.

como um toque que chama para um pouso mais atento. Qual é o contexto em que o restaurante está, quais são os agenciamentos implicados, que território é esse? Qual é o significado da palavra *senzala* e de forma esse significado é ignorado por um racismo estrutural e que torna “normal” um nome como esse para um restaurante em um bairro nobre de uma cidade que é um dos maiores polos econômicos do Brasil? Será que somente nós nos incomodamos com isso?

Senzala, motivo de mal-estar e constrangimento. A palavra que subitamente passou a incomodar, como um despertar de uma camada de consciência até então negada, adormecida. Segundo o dicionário Priberam⁶⁴, conforme apresento no relato de experiência (CARONE; VENTURELLI, 2021) em sua origem histórica, é sinônimo de quimbundo, sanzala, povoação tradicional africana composta por cubatas, alojamentos dos trabalhadores em grandes plantações. No Brasil, as senzalas⁶⁵ abrigavam os povos escravizados nas fazendas, sempre localizadas próximas das casas dos senhores para serem facilmente observadas e controladas, sob o comando de feitores. Eram lugares de insalubridade, castigos, torturas e maus-tratos. Separados estrategicamente por diferentes funções hierárquicas, etnias, culturas e idiomas, os senhores garantiam uma maior desunião e desarticulação por parte dos homens e mulheres vindos da África, que, entretanto, mantinham suas danças, seus rituais e sua religião às escondidas. Ironicamente, ainda como estratégia de dominação, nas senzalas, os escravizados alimentavam-se uma vez ao dia, normalmente de restos de comida, o suficiente para que pudessem executar os trabalhos necessários.

O restaurante *Senzala*, em seu *site*⁶⁶ de divulgação, explica que foi “criado para atender as necessidades dos moradores e empresários regionais”. Localizado “no coração de Alto de Pinheiros, nasce na década de 70” e rapidamente torna-se famoso e muito “bem” frequentado. O bairro de classe média alta já revela a sua frequência e a falta de questionamento, por parte de sua clientela, do significado da palavra *senzala*. Não é um caso isolado, o que revela ainda mais o racismo estrutural no Brasil. Em breve pesquisa no Google, foi possível encontrar mais restaurantes com o mesmo nome em diferentes cidades⁶⁷ brasileiras, como Uberaba, Salesópolis, Jericoacoara, Salvador,

64 Disponível em: <https://dicionario.priberam.org/sanzala>. Acesso em: 6 maio 2021.

65 Disponível em: <https://aventurasnahistoria.uol.com.br/noticias/reportagem/insalubridade-castigos-e-uma-refeicao-diaria-os-horrores-das-senzalas-brasileiras.phtml>. Acesso em: 29 maio 2023.

66 Disponível em: <http://senzala-sp.com.br/>. Acesso em: 30 abr. 2021.

67 Disponível em: <https://www.facebook.com/restaurantesenzalauberaba>;

Ubatuba e Jacareí, por exemplo.

São Muitas Camadas é um trabalho que, assim como em *EntreMundos*, em sua operação, há a presença de meu corpo, mas aqui em parceria com outro, o de Sueli. Há um acordo entre corpos, branco e negro, uma amizade cujo desejo é o de transformação e superação. A nossa dramaturgia em ambiente urbano, em plena pandemia, em frente ao restaurante, tem mais um conteúdo simbólico do que um ativismo direto, mas, sim, são corpos que trazem questionamentos e, por meio dessa junção, um desejo de mudança. O cenário escolhido, uma praça em frente ao restaurante, onde sentamos juntas em um tronco (Figura 53), lugar simbólico se pensarmos no tronco onde os escravizados eram castigados. Sentamos juntas, estamos no mesmo tronco.

As vestes brancas não foram escolhidas com sentido religioso, apesar de evocar a vestimenta dos médiuns da Umbanda ou de orixás do Candomblé. Entretanto inúmeras religiões adotam a veste branca por diversos motivos, em sua maioria, como

https://www.tripadvisor.com.br/Restaurant_Review-g303297-d4788699-Reviews-Restaurante_Senzala-Jericoacoara_Jijoca_de_Jericoacoara_State_of_Ceara.html. Acesso em: 29 de mar 2023.
https://www.facebook.com/restsenzala/?utm_source=restaurantguru&utm_medium=referral;
<https://www.facebook.com/senzaladelivery/>. Acesso em: 7 maio 2021.

Figura 53 – Foto e videoperformance *São Muitas Camadas*. Fotografia de Marcia Gadioli. Arquivo da artista.



símbolo de pureza e paz. É interessante que Oxalá⁶⁸, no Candomblé, detentor do poder procriador masculino, é um orixá pacificador e usa o branco também como cor base da criação. A escolha da cor branca para as vestes, independentemente de qualquer significado e relação com religiões de origem ou não de matriz africana, foi apenas por sua leveza e por sua relação mais genérica do significado de paz e para unificar os dois copos em uma mesma linguagem, assim como também estão unidos pelo entrelaçamento dos cabelos. Desse tronco, acontece uma pequena caminhada em que paramos em frente à esquina onde há outra placa do restaurante (Figura 54) e fazemos movimentos de tensão dos cabelos, aproximação e afastamento, numa indicação de que, mesmo com toda disposição dos corpos, existem tensões, atrações e repulsas impregnadas de um conteúdo atávico e histórico. Sueli, artista visual e atriz, conduz nossos corpos.

A parada que fazemos em frente a uma árvore e suas raízes entrelaçadas é como um respiro de comunhão ancestral, cabelos e raízes entrelaçadas (Figura 55), como uma árvore genealógica construída em que vidas se cruzam e se juntam por uma

68 Disponível em: <https://ocandomble.com/os-orixas/oxala/>. Acesso em: 7 mar. 2023.

Figura 54 – Foto e videoperformance *São Muitas Camadas*. Fotografia de Marcia Gadioli. Arquivo da artista.



ancestralidade comum: a amizade de duas mulheres, ponto que nos une. O áudio é uma mescla do que foi captado na rua com o som de uma respiração profunda e tambores.

Os cabelos trançados, emaranhados, registrados pela videoperformance remetem às gêmeas xifópagas⁶⁹ encontradas no *site* oficial do artista Tunga⁷⁰, em que duas irmãs unidas por seus longos cabelos loiros caminham em uma emblemática performance dos anos 1980, cujo caráter ficcional causou deslocamentos por meio de uma narrativa surreal e enigmática, a revelar a metáfora do duplo, muito presente em sua obra. É curioso notar que o duplo é uma das características do sentimento de infamiliar descrito por Freud (2020). Baseada em um mito nórdico em que irmãs “xifópagas capilares” causam muitas discórdias em sua comunidade e acabam decapitadas e mortas e inspirada por um artigo lido sobre gêmeas siamesas publicado à época, a obra é marcada por uma narrativa entre ficção e realidade. Com os cabelos unindo os corpos das artistas, vestidas de branco, sentadas sobre um tronco, em ambiente urbano, em frente ao restaurante em plena cidade, também é possível evocar uma narrativa ficcional tal como Tunga em sua obra, mas em uma espécie de narrativa do absurdo, ao considerarmos que, em pleno século XXI, ainda estamos atados no emaranhado de nossas heranças coloniais e escravagistas.

Para Luane Bento dos Santos (2019, p. 64), “trançar os cabelos é uma das heranças presentes e deixadas pelos nossos ancestrais africanos na memória (negra)”. Hoje a discussão em torno do conceito de apropriação cultural tem gerado polêmica. A escolha de trançar os cabelos das duas mulheres como ato performático e torná-los parte de um mesmo emaranhado está para além de um “penteadado” ou de qualquer referência cultural, uma vez que trançar cabelos faz parte de muitas culturas e com diferentes significados. Refere-se a ação de intimidade e de acordo mútuo. Atar os cabelos ao de outra pessoa pode remeter a arquétipos relacionados aos cabelos e ao ato de trançar. No dicionário de símbolos⁷¹, entre muitos significados, cabelo pode representar a força vital que traz consigo o conceito de alma e destino. Deixar-se pentear por alguém é um ato de confiança. Consideramos a afirmação de que a ideia não é trazer referências culturais ou apropriar-se delas, mas pensar a

69 Disponível em: <https://www.tungaoficial.com.br/pt/publicacao/revista-revirao/>. Acesso em: 13 nov. 2021.

70 Antônio José de Barros Carvalho e Mello Mourão, conhecido como Tunga, foi escultor, desenhista e artista performático brasileiro, considerado figura emblemática na cena artística nacional.

71 CHEVALIER; CHEERBRANT. *Dicionário dos Símbolos*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2006. p. 141, 153, 154, 155, 895, 947.

dimensão simbólica que a união dos corpos por meio dos cabelos pode provocar, as tensões, intenções e inúmeras camadas envolvidas a serem desvendadas em processo contínuo, tanto pelas artistas quanto por aqueles que assistem e criam suas próprias narrativas e interpretações do que veem.

É no entrelaçamento dos cabelos (Figura 56) que simbolicamente se revela a relação ancestral em que cada qual, de seu lado, terá que fazer sua voz ecoar contra o racismo estrutural. Como branca, é preciso entender a branquitude e seu lugar de privilégio e ter a coragem e o respeito para ouvir a voz da negritude. É disso que tratam a obra e seu relato: da possibilidade de se abrir para o entendimento dessas camadas sob o ponto de vista de quem, em seu lugar, se dispõe ao mergulho, ao autoconhecimento e ao enfrentamento para entender conteúdos com os quais não é fácil lidar, pois estão em camadas ocultas pela negação. Nesse sentido, a parceria com Sueli Vital foi fundamental. Sem sua participação e disposição para o trabalho, sem o privilégio de poder ouvir suas percepções, o trabalho se esvaziaria de sentido.

O fazer artístico possibilitou a minha aprendizagem como artista e branca na busca de ouvir esse lugar de fala da negritude. Impulsionou o aprofundamento e o embasamento teórico para a compreensão do racismo estrutural⁷² e o reconhecimento do próprio racismo, da branquitude e do meu lugar de poder e privilégios, dos silenciamentos e ambiguidades explícitos e implícitos nos processos de negação, de reconhecimento da culpa e da vergonha. Trouxe o desejo de reparação e de responsabilização por meio de ações efetivas, com a consciência de que são muitas as camadas para desvendar e transformar na luta antirracista e no desejo de lutar por um mundo mais justo e igualitário. Comprovou a necessidade e a importância de um

72 Foi importante conhecer o trabalho de artistas que lidam com a questão do racismo estrutural e alguns me tocaram de forma especial, trazendo muitas reflexões. A artista portuguesa Grada Kilomba é escritora, psicóloga e teórica, trabalha com memórias, trauma, gênero e racismo, descolonização do pensamento e silenciamento das narrativas dos povos africanos. Conheci seu trabalho, *O projeto desejo*, na 32ª Bienal de São Paulo, uma *lecture-performance* em que o público percorre um espaço para ver três telas com três histórias diferentes que mostram o silenciamento da narrativa de um povo. Disponível em: <https://artebrasileiros.com.br/sub-home/a-descolonizacao-do-pensamento-na-obra-de-grada-kilomba/>. Acesso em: 9 mar. 2023. Disponível em: <http://www.32bienal.org.br/en/participants/o/2645>. Acesso em: 9 mar. 2023. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=UKUaOwfmA9w&ab_channel=GradaKilomba. Acesso em: 9 mar. 2023. O brasileiro Ayrson Heráclito é um artista visual baiano e afro-brasileiro que discute as questões de corpos afro-diaspóricos e expropriados de sua humanidade, usando elementos representativos do contexto histórico da colonização e escravização dos povos africanos no Brasil. Transita em diversas linguagens, inclusive performance. Na performance *Transmutação da carne, marcação a ferro*, simula a dor de corpos ao serem marcados a ferro quente. Disponível em: <https://ayrsonheraclito.com/biografia/>. Acesso em: 9 mar. 2023.

Figura 55 – Foto e videoperformance *São Muitas Camadas*. Fotografia de Marcia Gadioli. Arquivo da artista.



engajamento e posicionamento ativista na arte, tanto para a autotransformação quanto para a provocação de deslocamentos, estranhamentos, questionamentos e reflexões. Nesse sentido, o *functional site*, aliado à arte tecnologia, cumpre papel fundamental no processo de democratização das informações e construção de uma linguagem aberta, uma vez que o arquivo pode ser sempre acessado, modificado e ressignificado em novas criações.

Figura 56 – Foto e videoperformance *São Muitas Camadas*. Fotografia de Marcia Gadioli. Arquivo da artista.



3.3 O Paraíso É para Todos – sobre – posições: assemblagem de arquivos digitais

*O Paraíso É para Todos*⁷³ é o terceiro de um conjunto de trabalhos que se interligam pela atuação de corpos políticos de diferentes maneiras e com o qual pudemos participar de eventos e fazer publicações⁷⁴. Trata-se de um processo artístico realizado em parceria a partir de dois trabalhos anteriores já apresentados; *São Muitas*

73 A videoarte participou da exposição da Anpap 2021, com catálogo e web exposição. Disponíveis em: https://issuu.com/robsonxavier3/docs/cat_logo_2_1_; <https://www.artsteps.com/view/613f8e7a0204f727850ee187>. Acesso em: 7 mar. 2023. Também fez parte do evento internacional Link 2021, uma parceria Brasil-Nova Zelândia, em que apresentamos o trabalho e publicamos o resumo nos anais do evento. Disponível em: <https://ojs.aut.ac.nz/linksymposium/article/view/151/290>. Acesso em: 7 de mar. 2023.

74 O artigo *O paraíso é para todos: tempo, espaço e encontros* foi publicado na revista *Dramaturgias* em 2022. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/dramaturgias/article/view/45195>; <https://periodicos.unb.br/index.php/dramaturgias/article/view/45195/34711>. Acesso em: 7 mar. 2023.



Figura 57 – Frame do vídeo *O Paraíso É para Todos*, 2021. CARONE, L.; PERICIN, F. Arquivo dos artistas.

Disponível em:

https://www.youtube.com/watch?v=9UEVT6VI-04&ab_channel=LynnCarone



Camadas e TransVoar, e um terceiro, *O Gay Contemporâneo*⁷⁵, de Fernando Pericin. Os trabalhos em diálogo são oriundos das pesquisas dos artistas durante a pandemia. O vídeo reúne os três trabalhos produzidos a partir de releituras dos arquivos digitais compostos por fotos, videoperformance e som dos trabalhos anteriores. Além disso, foram incluídos novos trechos de sons, fotos e vídeos que acrescentam nas narrativas dos temas já discutidos, como racismo estrutural e o lugar dos corpos desviantes do padrão de gênero por meio de ações, ocupações e apropriações de territórios urbanos e de suas representações dos estratos da sociedade, como cenário para uma dramaturgia de corpos políticos (Figura 57).

De acordo com nosso artigo publicado no ano de 2022, ainda sob o impacto de mais de 620 mil brasileiros mortos pelo vírus da Covid-19, estávamos cientes também da morte de pessoas pelos diversos tipos de preconceitos e opressões estruturados e arraigados em uma sociedade racista, machista, sexista, patriarcal e colonial, sendo estas questões estruturais no Brasil. Usando colagens de arquivos produzidos anteriormente, *O Paraíso É para Todos* é resultado da continuidade de reflexões a partir da revisitação e diálogo dos três trabalhos já mencionados.

75 *O Gay Contemporâneo*.

Disponível em: <https://drive.google.com/file/d/1cWGmzNIYVkh4AKuSX3Bw9aJcY8VaMynI/view>.

Figura 58 – Frame de *O Paraíso É para Todos*. CARONE.L.; PERICIN.F. Arquivo da artista.



Novamente, nesse trabalho, há a presença das cidades e seus territórios a partir de um olhar crítico, refletindo sempre acerca dos usos dos espaços e de quem a sociedade autoriza usar somente determinados territórios. Já vimos as especificidades propulsoras dos lugares em *TansVoar* e *São Muitas Camadas*. Em *O Paraíso É para Todos*, há também o vídeo *O Gay Contemporâneo*, de Fernando Pericin, composto por foto e videoperformance em que, em plena pandemia, reivindica seu direito ao protesto, representa a população LGBTQIA+ em Brasília/DF, ao ocupar as ruas da Esplanada dos Ministérios como cenário, com seu corpo como suporte, e realizar sua performance solitária e de indignação à violência contra os corpos desviantes do padrão de gênero e provocar reflexões acerca das decisões tomadas e declarações proferidas pelo atual governo sobre a sua comunidade. Na Figura 58, a silhueta de Fernando sobreposta a *São Muitas Camadas* e o elemento fogo.

Esse processo continuou abraçando um esforço para vencer os preconceitos estruturais que carregamos e dos quais também somos vítimas, cada qual em sua singularidade, procurando repensar sobre quais são e onde estão os problemas basilares enquanto indivíduos e refletir sobre como melhorar enquanto cidadãos. Os encontros revelam-se em determinado tempo e lugar em que a opressão se faz presente.

Como método, diferente dos trabalhos anteriores, revisitamos os arquivos para gerar um terceiro trabalho, o que foi interessante, considerando cada um deles como um *site*, com seus lugares específicos, suas funcionalidades, seus deslocamentos por meio dos desdobramentos narrativos, criando uma multiplicidade de *sites* em diálogo, possibilitando gerar um novo trabalho, como um mapa aberto para várias relações. Portanto, não fomos diretamente para o ambiente urbano filmar, mas usamos as gravações e os arquivos desses locais para mostrar a dramaturgia que ocorreu na percepção desse entrelaçamento entre atores, orquestrando seus corpos políticos, cada qual a sua maneira, revelando camadas de opressão. São várias sobreposições arquivais, mas também diz sobre a posição que se tomam em face das questões abordadas. Não há neutralidade. Nesse processo cartográfico, foram pensadas e organizadas as três experiências em conexões entre percursos e processos vividos, como redes de conexões e de rizoma, ancorados na experiência de cada produção artística, de modo descentralizado e aberto, de maneira que, para além da performance, a videoperformance como arquivo fosse revisitada, ampliando os espaços reflexivos e

discursivos, sabendo das influências das especificidades de cada lugar, da atuação de cada corpo em determinado contexto e das contribuições que o acaso possibilitou em algumas situações em um rico processo de discussões no fazer artístico.

A videoarte tem por característica uma assemblagem de arquivos, a mistura de cenas, todas evanescentes de imagens fílmicas, fotográficas e os áudios dos três trabalhos sobrepostos, acrescidos de outros elementos perturbadores, criando, ao mesmo tempo, um ambiente de pesadelo com elementos que remetem a uma distopia. Imagens fugidias do céu, afinal o paraíso deve ser para todos, se contrapõem ao fogo que arde, misturado com plantações de café, canaviais, antigas imagens da senzala com cenas de castigo ao povo escravizado, correntes, o som ao fundo de seus tambores e cantos, misturados também com nossa performance em frente ao restaurante Senzala, a fala e imagens de Tully, com o aparecimento de imagens de São Sebastião⁷⁶ em seu sofrimento e o corpo de Fernando com uma máscara de veado⁷⁷ na mesma postura do santo que foi flechado, enquanto uma enorme cobra⁷⁸ atravessa lentamente o campo visual. Enfim, é uma assemblagem de símbolos e referências históricas conforme aparecem nos *frames* do vídeo (Figura 58), sons, imagens para falar de um pesadelo que quer se transformar em um lugar outro, um paraíso onde caibam todos.

No artigo escrito sobre esse trabalho (CARONE; PERICIN; CAMARGO, 2021), indagou-se: como podemos pensar tempo e espaço na arte e na tecnologia como resistência? Sabe-se que a fotografia congela uma imagem, o vídeo grava uma sequência de movimentos, em frações de tempo, e para onde vão essas imagens no computador? Que deslocamentos acontecem? Suzete Venturelli (2011), em seus estudos sobre espaço, tempo e imagem, afirma que a arte que nasce da união entre tecnologia e criação artística é efêmera, pois é uma arte dinâmica do espaço-tempo-movimento. É importante ressaltar a importância do ambiente e recursos computacionais como imprescindíveis para a realização do trabalho feito em parceria e aqui apresentado. A autora traz como ciberespaço um espaço globalizante que conecta milhares de

76 São Sebastião tornou-se ícone e patrono da comunidade gay. Disponível em: <https://dasartes.com.br/web-stories/descubra-por-que-sao-sebastiao-e-um-icone-gay/>. Acesso em: 8 mar. 2023.

77 O veado é um animal que foi apropriado como ícone gay, há muitas hipóteses acerca do surgimento do termo e do porquê da sua apropriação como símbolo gay. Disponível em: <https://revistaladoa.com.br/2006/06/policial/origem-termo-veado/>. Acesso em: 8 mar. 2023.

78 A cobra é um animal que gera reações como medo e asco. Elas trocam de pele, o que foi utilizado em trabalhos feitos de Fernando Pericin como associação do sair ou ficar no armário, as defesas e os medos e as reações implicadas.

Figura 59 – Frames de *O Paraíso É para Todos* – elementos simbólicos – CARONE, L.; PERICIN, F. Arquivo da artista



peças pela internet e pode gerar processos de “interconexão de manipulação do mundo e de sua arena cultural”. Nesse sentido, o tempo real estaria em processo de deslocamento ou modificação do espaço como “coisa local” para uma “nova dimensão espaço-temporal”, que seria o espaço tempo tecnológico. Por essa perspectiva, se analisarmos, cada vídeo foi gravado em um tempo e um espaço determinado; depois, no ambiente computacional, foram manipulados digitalmente e transformados em outro tempo e espaço, mas ainda decorrentes de um encontro dos autores, alinhados pelo mesmo sentimento: a opressão. Em cada produção independente, esse foi o sentimento comum, em um contexto de pandemia em que os equipamentos culturais se encontravam fechados e diante de um governo que praticava um desmonte cultural. Os encontros virtuais, tanto para a execução quanto para apresentação e divulgação do trabalho, foram uma forma de resistência e só pôde acontecer devido às tecnologias envolvidas em todo o processo. Os trabalhos” circularam por meio da publicação de artigo, capítulo de livro, congressos e exposições virtuais. As retomadas de transformações dos arquivos adquiriram uma continuidade das narrativas individuais na busca de apoio mútuo em uma postura de militância, luta e resistência. Afinal, também se pode usar ciberespaço para esse fim.

Dando continuidade à reflexão do trabalho como processo aberto, a revisitação e a problematização dos arquivos dos artistas permitiram novas releituras, sendo estes a matéria-prima para o novo trabalho. Esse tipo de percurso na produção contemporânea, segundo Priscila Arantes (2015), é como “um arquivo-obra aberto”, possibilitando múltiplas leituras, narrativas, desdobramentos, interpretações, o que tem sido alvo de interesse, justamente por serem processos inacabados, efêmeros e desmaterializados, muitas vezes registrados por dispositivos midiáticos, tais como o vídeo e a fotografia, podendo ser retomados para a produção de novas criações e linguagens (ARANTES, 2015). É interessante notar que, em *O Paraíso É para Todos*⁸⁰, é feita a retomada dos

79 Os eventos e publicações disponível em:
https://pt.linksymposium.com/_files/ugd/1a42c3_a183c70a145b4b908b94cc6256a899e1.pdf
<https://pt.linksymposium.com/exhibition/paradise-is-for-everyone>
http://www.aniav.org/aniav/index.php/exposicion-panorama_exp/
<https://siimi.medialab.ufg.br/p/38651-anais-2021>
https://issuu.com/robsonxavier3/docs/cat_logo_2_1
<https://www.artsteps.com/view/613f8e7a0204f727850ee187>
<https://www.editorarealize.com.br/artigo/visualizar/75264>
<https://www.editorarealize.com.br/edicao/detalhes/e-book-x-cinabeh---vol-02>

80 O título dado ao trabalho provoca pensarmos que paraíso é esse que recebe alguns e não

arquivos por meio de uma orquestração editorial de novos elementos e colagens que apelam para uma sinergia de sentidos, envolvendo imagens históricas e canções dos escravizados, elementos simbólicos, como fogo, céu e serpente, que criam uma nova dramaticidade de uma atmosfera que fica entre a realidade, o sonho e o pesadelo.

3.3.1 *Corpos utópicos, corpos políticos em espaços urbanos*

Michel Foucault (2013), em *O corpo utópico, as heterotopias*, nos ajuda a pensar no corpo como utopia, ou seja, desse não lugar de nosso corpo. Como seria isso possível se em um primeiro momento o corpo nos parece um aprisionamento, ou uma “*topia* implacável” na qual estamos presos? Entretanto o autor aponta como a utopia nasce do próprio corpo, como revela vários modos, ao final, de como nossos próprios corpos não estão inteiramente presos a esse *tópos* fixo: seja pelo mito da alma que se “aloja” e escapa do corpo pela janela dos olhos, seja pelo seu desaparecimento em nossos lugares recônditos e fantásticos, seja como um corpo fantasma que aparece na imagem do espelho, seja como o ator que usa máscaras, pinturas, tatuagens, arrancando o corpo de seu próprio espaço para um lugar/corpo outro. Um exemplo interessante dado por Foucault é que nunca conseguimos ver a totalidade de nosso corpo sozinhos, portanto há partes dele que estão em um não lugar, pois precisam do olhar do outro ou da sua imagem refletida em um espelho para, de fato, serem conhecidas totalmente. Foucault (2013) ajuda a entender um pouco mais dessa relação utópica com o corpo:

Meu corpo está sempre em outro lugar, ligado a todos os outros lugares do mundo e, na verdade, está em outro lugar que não o mundo. Pois é em torno dele que as coisas estão dispostas, é em relação a ele – que há um acima, um abaixo, uma direita, uma esquerda, um diante, um atrás, um próximo, um longínquo. O corpo é o ponto zero do mundo, lá onde os caminhos e os espaços se cruzam, o corpo está em parte alguma: ele está no coração do mundo, este pequeno fulcro utópico, a partir do qual eu sonho, falo, avanço, imagino, percebo as coisas em seu lugar e também nego pelo poder infinito das utopias que imagino. (FOUCAULT, 2013, p. 14)

a outros? O que essa seleção revela? Foi interessante conhecer Ventura Profana, artista que, por sua multiplicidade, abarca na própria vida e obra, a vida negra, indígena e travesti. Ela é artista visual, cantora e compositora. Assim como a colagem dos trabalhos em *O Paraíso É para Todos*, Ventura reúne vozes na sua videoperformance *Eu não vou morrer*, que é um grito de luta, sobrevivência e resiliência. Disponível em: <https://www.premiopipa.com/ventura-profana/>. Acesso em: 9 mar. 2023. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=MWZPd5EcJO8&ab_channel=VenturaProfanaypodeserdesligado. Acesso em: 9 mar. 2023.

Ora, não seriam as imagens projetadas no vídeo ou nas fotografias um não lugar do corpo, ou um lugar utópico do corpo? Como uma espécie de espelho onde podemos nos ver ou ver os outros (as) (es) em um lugar que, de fato, não é aquele *tópos* “real”, mas uma espécie de fantasmagoria? Ou, ainda, uma “utopia infinita” que imaginamos? Pois bem, cada trabalho traz corpos utópicos que estão nesse não lugar, mas que, como corpos políticos, estão sempre em busca de um lugar de existência, de saída da invisibilidade para a visibilidade. Se cada um de nós tem uma relação de utopia com o próprio corpo, pensando também na sua inserção nos contextos sociais e culturais com toda idealização e formatação em moldes normativos, como vivem essas utopias corpos que estão ainda mais distantes da construção normativa? Nos *frames* capturados no vídeo *O Paraíso É para Todos* (Figura 59), podemos ver uma alegoria desses corpos sem lugar, intangíveis, pairando em um cenário urbano que, pela invisibilidade e pelo tratamento que lhes é dado, não tem lugar. Estão em constante apagamento.

Se pensarmos em corpos políticos como entidades ou grupos de pessoas representantes dos interesses ou de um contexto político, como são, por exemplo, os partidos políticos, sindicalistas, enfim, qualquer grupo que se organiza por seus interesses e reivindicações na pólis, transpomos que qualquer corpo pode carregar uma representação política daquilo que representa e reivindica. Corpos políticos são essenciais em qualquer sociedade democrática, pois representam vozes e atuam na transformação de estruturas. Reivindicam suas utopias, suas faltas de lugar já tão intrínsecas ao corpo, como vimos, mas que os levam a avançar para o sonho, para o que se imagina, idealiza.

Em *TransVoar*, questionamos na cidade de Brasília: como os espaços são ocupados e quem os ocupa? Quais corpos utilizam os lugares de “amnésia urbana” (AUGÉ, 2012)? Constatamos que os espaços eram ocupados por corpos que não se encaixavam no padrão social normativo, principalmente corpos de mulheres trans e mulheres cisgênero no ofício da prostituição. “Observar os vazios”, segundo Gilles A. Tiberghien, em *Walkscapes: o caminhar como prática estética*, de Francesco Careri (2013, p. 21), também é perceber as populações marginais que passam despercebidas, como redes ramificadas que normalmente são ignoradas. O trabalho nasceu antes mesmo de ganhar materialidade, em um lugar específico da cidade que funcionou como propulsor para sua realização, sob a perspectiva do *site specificity* em sua derivação *functional site*, o lugar físico e as suas funções explícitas e implícitas. Aquele lugar

abrigava comércio intenso durante o dia e passava para a categoria de amnésia urbana à noite, um território marginal em que as “meninas”⁸¹ circulavam após o anoitecer à espera de clientes. O cenário funcionou como gatilho para o início de uma investigação mais aprofundada sobre o lugar, o que acontecia ali, quais corpos o ocupavam.

Iniciamos, enfim, a investigação na busca de compreender aquele universo e aquelas pessoas, especificamente a história de uma mulher trans em um lugar físico que depois, com sua ausência, se torna um não lugar para nós.

No artigo que publicamos (PERICIN; CARONE, 2021), a autora Eve Kosofsky Sedgwick (2007) ajuda a compreender um pouco o que ocorre com as pessoas LGBTQIA+, principalmente nas relações cotidianas entre o público e o privado em suas vidas e que Kosofsky denomina “armário”, ou seja, o entrar e sair dele na convivência social. Mesmo após *Stonewall*, os homossexuais ainda se escondem em armários, e a revelação ainda é um drama para a população LGBTQIA+, principalmente a revelação dita involuntária. A autora afirma que mesmo as pessoas ditas assumidas ainda enfrentam problemas de armário em outros níveis, pois lidam com públicos diferentes no cotidiano e “é igualmente difícil adivinhar, no caso de cada interlocutor, se, sabendo, considerariam a informação importante” (SEDGWICK, 2007, p. 22). Ou seja, se o interlocutor soubesse que aquela pessoa não é heterossexual ou cisgênero, ele ainda a contrataria? Ainda continuaria a conversa? Ainda fecharia o negócio? Ainda confiaria?

A relação desses corpos com o armário é um ponto de medo, tensão e ansiedade, carregado pelo dilema eterno da tomada de decisão de sair ou permanecer nele, pois estar do lado de fora significa estar ainda mais vulnerável a violências físicas e psicológicas. Fernando Pericin vem investigando essas relações de tensão desde o trabalho com Tulianny, em 2019, e, a partir de então, pesquisando sua própria relação com o armário, enquanto homossexual. Eu, como mulher cis e heterossexual, tenho aprendido muito nessas trocas.

Os armários de Tulianny são diferentes dos de Fernando. Ela é transexual, ele é homem cisgênero. Como pude perceber na recepção que Tulianny teve na nossa exposição, existem muitas nuances e camadas a serem desvendadas, compreendidas. Segundo seu próprio relato, ela era muito infeliz antes de se enxergar mulher. Sem saber ao certo como agir em face da sociedade, desafiou os padrões vigentes ao transicionar de gênero. Hoje se apresenta como mulher feliz, de fato e de direito.

81 “Meninas”, entre aspas, refere-se à forma coloquial usada para designar as garotas de programa.

Figura 60 – Frames de *O Paraíso É para Todos – corpos utópicos* – CARONE, L.; PERICIN, F. Arquivo da artista.



Mesmo com o advento da teoria queer que procurou abranger tudo aquilo considerado oposição aos padrões de “normalidade” e “normalização”, a partir de discussões intelectuais acerca de gênero, relações entre sexo e desejo sexual, Tasmim Aspargo (2017) enfatiza o quão complexo é esse percurso e o tanto de nuances que estão em questão. Se o pensamento foucaultiano preparou o terreno para a teoria queer e para tantas discussões derivantes, um ponto comum é que corpos queriam ser libertados de uma estrutura de poder da heteronormatividade. A autora traz a importância dos estudos *Problemas de gênero*, em que temos as importantes contribuições de Judith Butler nesse sentido.

Em uma entrevista⁸² ao jornal *Folha de S. Paulo*, assustada depois das manifestações hostis com que um grupo de brasileiros a recebeu em sua visita ao Brasil em 2017, Butler comentou um pouco de seus estudos. Apresentou uma “descrição do caráter performativo do gênero” e explicou que a atribuição de gênero que nos é dada ao nascermos passa por um conjunto de expectativas, moldadas pelo ambiente cultural e social em que vivemos. Entretanto, sofrem aqueles que têm dificuldade com essas atribuições e não se sentem encaixados. Então, questiona-se em que medida essas pessoas podem ser livres para atribuir ao próprio gênero uma construção de significado pessoal daquilo com que se identificam verdadeiramente.

O que resta a pessoas como Tulianny, que não se encaixam nas atribuições de gênero que lhe foram dadas ao nascer? Considerando a estrutura social e do trabalho, restam poucas opções às travestis e aos transexuais que, geralmente, sobrevivem da prostituição⁸³, e Tulianny não é exceção a essa regra. Além de estar fora do armário do binarismo de gênero, ainda que à margem da sociedade, atuando em um lugar marginalizado, ela está exposta fisicamente nas ruas, oferecendo seus serviços a quem estiver interessado, o que a coloca na posição de alvo fácil e frágil para violências⁸⁴ e ameaças de todo tipo.

Outra especificidade do lugar vazio de Tulianny que funcionou como propulsor para reflexões foi o impacto do isolamento social, consequência da pandemia, mudando

82 Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrissima/2017/11/1936103-judith-butler-escreve-sobre-o-fantasma-do-genero-e-o-ataque-sofrido-no-brasil.shtml#article-aside>. Acesso em: 6 mar. 2023.

83 Disponível em: <https://g1.globo.com/mg/minas-gerais/noticia/cerca-de-90-das-travestis-e-transexuais-do-pais-sobrevivem-da-prostituicao.ghtml>. Acesso em: 13 nov. 2021.

84 Disponível em: <https://agenciabrasil.ebc.com.br/direitos-humanos/noticia/2020-06/pesquisa-mostra-aumento-da-violencia-contra-pessoas-trans-no-brasil>. Acesso em: 13 nov. 2021.

as relações entre as pessoas e das pessoas com a cidade. Com as ruas esvaziadas, o mercado do sexo precisou migrar para a internet. Tulianny deixou de trabalhar presencialmente, passou para o mundo *on-line*, contexto mais seguro, porém menos lucrativo e, segundo ela, psicologicamente exaustivo. Tulianny, na época, trabalhava em um lugar com endereço virtual, e sua clientela se expandiu para o mundo todo. Nem o idioma é barreira, pois, além de a linguagem sexual ser universal, o portal oferecia tradução simultânea. Entre poses e frases de amor e sedução, a profissional lida com clientes a distância, e o ganho passou a ser por minutos de acesso. Hoje, depois do pior da pandemia ter passado, Tulianny venceu as dificuldades que sofreu, como a deportação relatada em *TransVoar*, e conseguiu morar fora do Brasil.

A pandemia fez que a cibercultura se tornasse presente na vida de todos. “A fusão de comunicações e dos computadores”, proporcionando as trocas em tempo real de diferentes atividades nas redes, tornou-se uma necessidade de sobrevivência, em que se apropriar dessa nova “escrita interativa e imersiva que emerge nas comunidades virtuais, nas cidades e mundos virtuais”, de acordo com Venturelli (2004, p. 99), agora mais do que nunca, transformou-se em uma urgência.

Em *São Muitas Camadas*, muitas discussões também relacionadas a corpos políticos surgiram. Diferente de *TransVoar*, em que o caráter foi documental e o protagonismo foi de Tulianny, a presença do meu corpo e do corpo de Sueli tinha um outro caráter, e, como o trabalho não teve intenção direta de atuar como ativismo, surgiu interesse em descobrir se algum grupo já havia feito performance com engajamento ativista, com atuação no restaurante. Foi o caso da intervenção artística, batizada de *Prato à Moda da Casa*, descrita na reportagem de Anna Beatriz dos Anjos, na revista *Fórum*, edição de 3 de junho de 2015⁸⁵. As artistas, professoras e ativistas Ana Musidora, Juliana Piauí e Erica Malaguinho entraram no restaurante no horário do almoço, discutiram questões de identidade e do negro no país e pediram respeito por sua dor em um protesto contra o nome Senzala, deixando explícito o lugar de onde falavam e atuavam em sua performance. Inicialmente, entraram no ambiente do restaurante supostamente como clientes, uma população branca, salvo garçons e faxineiras, e, aos poucos, arrastaram correntes, usando máscaras de metal, o que as impossibilitava de comer. A cena provocou estranhamento e risos, transformando-se em piada e descaso. Atentar para a performance e rir das artistas não seria uma negação para encarar a

85 Disponível em: <https://revistaforum.com.br/direitos/2015/6/3/senzala-nunca-mais-interveno-artistica-contesta-nome-de-restaurante-em-sp-12842.html>. Acesso em: 7 mar. 2023.

própria culpa e vergonha diante da escravidão e do lugar de privilégio ocupado pelos brancos na sociedade? Essa ação ajudou a compreender os diferentes papéis e lugares de questionamento em uma ação artística diante da indignação em face do uso da palavra senzala como nome de um lugar de lazer e prazer gastronômico.

O trabalho *São Muitas Camadas* lida com o desconforto diante da percepção de que toda dor implícita no nome do restaurante simplesmente passou despercebido durante anos para ambas as artistas, revelando a banalização dessa dor, e, em especial, levou a questionar e entender esse lugar de privilégio da branquitude e toda a estruturação racista imbricada nisso.

Como reforça Grada Kilomba (2019), é preciso olhar para nossa história atual e enfrentar os estágios da negação (mecanismo de defesa e de recusa em lidar com sentimentos e aspectos da realidade que causem incômodo), da culpa (pelo racismo que já aconteceu), da vergonha (quando percebemos que nosso comportamento não condiz com o que idealizamos) e, finalmente, do reconhecimento (quando reconhecemos a própria branquitude, a identidade privilegiada e a realidade do racismo). Desse processo vem, então, a reparação, por meio da mudança de estruturas, agendas, espaços, posições, dinâmicas, relações subjetivas, vocabulário, ou seja, do abandono de privilégios. Sim, porque o racismo é constituído pela construção da diferença tecida com valores hierárquicos que naturalizam os membros de um grupo que, por meio do estigma, da desonra, incorporam um sentimento de inferioridade. Esses processos são acompanhados pelo “poder histórico, político, social e econômico. É a combinação do preconceito e do poder que forma o racismo”⁸⁶. E, nesse sentido, o *racismo é a supremacia branca*” (KILOMBA, 2019, p.76).

Com o apoio da publicação *Entre o encardido, o branco e o branquíssimo: branquitude, hierarquia e poder na cidade de São Paulo*, de Lia Vainer Schucman (2014), comecei a perceber, de forma mais consciente, o lugar de privilégio econômico, social e político que, como branca, ocupo e todos os valores éticos, estéticos e afetivos que essa posição de poder define na sociedade e corrobora a manutenção do racismo estrutural. O trabalho compartilha, por meio da arte, reflexões acerca desse tema tão fundamental para a conscientização da importância de uma mudança efetiva na sociedade. Expor as

86 De acordo com Sílvia Almeida (2018, p. 15-16, 24), a sociedade contemporânea “não pode ser compreendida sem os conceitos de raça e de racismo, [portanto] o racismo é sempre estrutural, ou seja, [...] é um elemento que integra a organização econômica e política da sociedade... o racismo fornece o sentido, a lógica e a tecnologia para as formas de desigualdade e violência que moldam a vida social contemporânea.

aprendizagens sinaliza um convite para transformações.

Se o conceito de raça foi desmantelado no século XX pela Antropologia, ao derrubar crenças históricas pautadas pelos determinismos biológicos e étnico-culturais, concluindo que não há nada que justifique o conceito de raça, é essa mesma noção de raça que será usada politicamente para naturalizar as desigualdades e toda a problemática do racismo, do preconceito e da discriminação racial.

Embora existam vários recortes e autores no estudo de branquitude, a pesquisadora e psicóloga social Lia Vainer Schucman (2014) traz um foco contextual que particularmente interessa por se tratar do Brasil e da cidade de São Paulo, local em que, como amigas e artistas, convivemos e trabalhamos por muitos anos e juntas fizemos o trabalho em discussão. Essa autora ressalta que, embora as teorias sobre branquitude foquem no branco em busca de “preencher a lacuna nos estudos sobre relações raciais que por muito tempo ajudou a naturalizar a ideia de que quem tem raça é apenas o negro” (SCHUCMAN, 2014, p. 59), é fundamental que sujeitos negros continuem suas pesquisas e investigações particulares para que neutralizem a posição de desvantagem em que estão situados. A autora nos ajuda a entender a complexa tarefa de pensar sobre brancos e branquitude nas relações raciais, considerando fundamental desvelar o racismo que mantém e legitima as desigualdades raciais. Para tal, é preciso perguntar quais são seus significados e impactos na nossa cultura, como se caracteriza e que imaginários sobre raça têm sido criados, quando, do ponto de vista biológico, raça não existe. Afinal, quais são os valores que hierarquizam os grupos de brancos e comandam nossas práticas cotidianas, nossas percepções e comportamentos e fomentam as desigualdades entre os diferentes grupos humanos.

Refletir sobre as relações raciais é perceber o quanto as desigualdades de oportunidades e os direitos dos negros estão diretamente ligados às vantagens da identidade racial dos brancos, sujeitos que ocupam lugar de privilégio no acesso a recursos materiais e simbólicos, lugar de poder legado pelo colonialismo e pelo imperialismo e que se mantém até hoje. O conceito de raça utilizado por Schucman (2014) é o de raça como construto social. Apesar do uso polêmico da categoria “raça”, a autora considera a categorização necessária porque a população é discriminada pela categoria “raça”, portanto pelo racismo, o que indica que é essa mesma categoria que tornará possíveis o reconhecimento e a afirmação da população negra brasileira, por meio de ações e políticas públicas que ajudem a mitigar desigualdades, como o sistema

de cotas, por exemplo, que, além disso, reafirma a identidade racial negra.

Se, em um primeiro momento, a videoperformance não teve o intuito de ser um trabalho diretamente ativista, nossos corpos indignados com o racismo estrutural revelado pela palavra senzala utilizada no restaurante são corpos políticos representantes aliados e engajados na luta antirracista. Vivemos em um momento histórico em que é preciso que nos posicionemos se queremos que transformações importantes aconteçam. A arte e a cultura continuam cumprindo papel fundamental de denúncia, resiliência, resistência e mudança de paradigmas. Cabe a nós, artistas e pesquisadores, sustentar essa pulsão de vida sempre em movimento com trabalhos que possam ajudar a criticar o sistema de privilégios e desigualdades estabelecido historicamente, responsabilizar e estimular o autoconhecimento e a construção de práticas antirracistas. A especificidade de um lugar, no caso, o nome de um restaurante localizado em um bairro de classe média e alta da cidade de São Paulo, provocou uma série de questionamentos e o desvelar de muitas camadas do racismo estrutural na sociedade movimentando o corpo político que habita em cada um de nós. Enfrentar o fato de que durante tanto tempo convivi com esse nome e frequentei o restaurante causou um estranhamento angustiante, o retorno de algo recalcado, portanto familiar, mas que permaneceu escondido, naturalizado. Portanto, trazer isso à tona causou dor, vergonha, mas também desejo de reparação, de transformação pessoal. É urgente um engajamento e contribuição na luta antirracista.

A performance como meio dos trabalhos apresentados, como uma dramaturgia, é ação, vida e arte, é meio de ação para corpos políticos nas suas constantes buscas por suas utopias. A ocupação de espaços públicos e urbanos por meio de ações performáticas é um exercício que aproxima arte e vida, é como uma “arte ao vivo”, uma “arte viva” (COHEN, 2013), que se aproxima com o espontâneo e natural, nem sempre elaborado ou ensaiado. Para o autor, a performance, antes mesmo de ser pensada e associada ao modernismo, no início do século XX, estaria no ato humano de se fazer representar, portanto uma arte cênica. Podemos ampliar essas complexas relações, conforme Marin Blažević (2015, *apud* ROMANSKA, 2015), e estender o alcance da dramaturgia para além das artes cênicas, alcançando outras abordagens, como o papel da performance, como uma dramaturgia que se expande em ações de resistência, ganhando outras características igualmente importantes quando gravadas por meio de fotografias e vídeos, ocorrendo um interessante entrelaçamento teórico e prático,

que incorpora tanto um pensamento crítico quanto estratégias sociais e políticas manifestas por meio da performance.

Cada trabalho tem seu território estabelecido e seus agenciamentos envolvidos. Seja o lugar que questiona o racismo estrutural um bairro nobre de São Paulo que abriga um restaurante que carrega um nome de conotação racista, Senzala, seja o percurso da Esplanada dos Ministérios até a Praça dos Três Poderes, em Brasília, local onde as diretrizes e as decisões sobre os padrões de gênero e os chamados corpos desviantes são tomadas (local da performance *Gay Contemporâneo*), ou um simples local de passagem, porém marginalizado, por ser local de programas noturnos e trabalho sexual, como é o caso da Avenida W3 Norte, também em Brasília. Todos foram palco de uma dramaturgia de corpos políticos que questionam os lugares, mas, mais que o lugar físico, suas especificidades fizeram deles motivo de denúncia e reivindicação e foram catalizadores de relações vetoriais e movências entre *sites* que envolveram a rica discussão aqui apresentada. Ao explorar esses territórios, foram ativados processos de desterritorializações dos agenciamentos estabelecidos, tanto da sociedade e dos corpos e seus desejos quanto do plano de pensamento impregnados e que se revelam. Essas ações foram fundantes no processo de desterritorialização dos artistas e na experiência de reterritorializações e a construção de novos territórios ou de lugares outros.

As Figuras 61, 62 e 63 são mapas, cartografias que revelam a constelação de ideias, relações no exercício de cada produção, com suas especificidades conceituais e operacionais. Cada mapa foi feito a partir de imagens do Google Earth da localização física de onde foram realizados, a W3 Norte, para *TransVoar* e *O Paraíso É para Todos* e a Praça Panamericana, em São Paulo, onde se localiza o Restaurante Senzala.



Figura 61 – Mapa – Site specificity como lugar de corpos políticos – *TransVoar*, 2023. CARONE, L. Arquivo da artista.

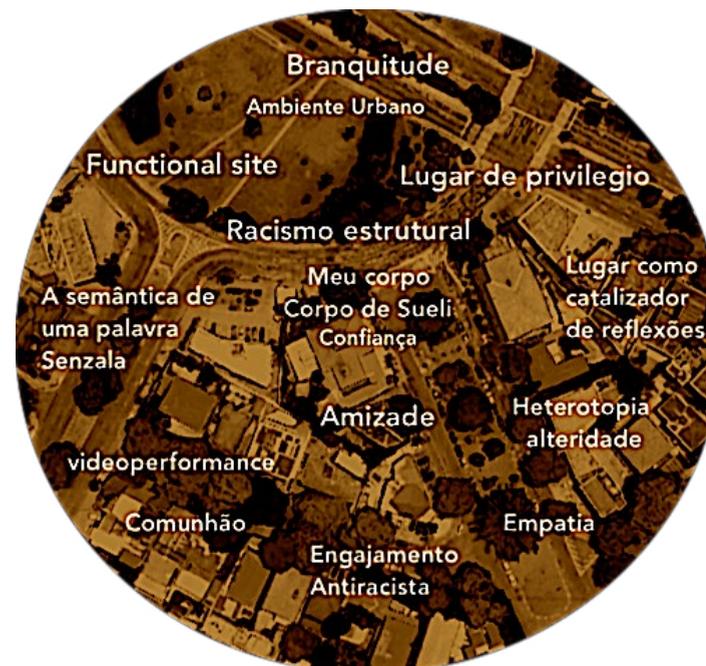


Figura 62 – Mapa – Site specificity como lugar de corpos políticos – *São Muitas Camadas*, 2023. CARONE, L. Arquivo da artista.



Figura 63 – Mapa – Site specificity como lugar de corpos políticos – *O Paraíso É para Todos*, 2023. CARONE, L. Arquivo da artista.

3.4 A construção de uma topologia da alteridade: em busca de lugares outros

Falamos aqui de corpos que falam, contam histórias, reivindicam. Não se pode contar a história do outro, mas se pode ouvi-la, ser tocado por ela. Falamos aqui também de encontros. Falamos de alteridade. De encontros que mostram diferenças, convidam à empatia, à aproximação, que desacomodam, nos tiram de nosso lugar e nos deslocam para lugares outros.

Michel Foucault (2013) nos ajuda a lembrar desses lugares, cidades, países, universos que nascem na cabeça das pessoas e, como se costuma dizer, estão em suas narrativas, no lugar de seus sonhos, inatingíveis, como uma doce utopia. Mas o autor acredita não ser possível viver em “um espaço neutro e branco” e que, de fato, há lugares que são diferentes; “lugares que se opõem a todos os outros, destinados, de certo modo, a apagá-los, neutralizá-los ou purificá-los. São como *contraespaços*, ao que nomeia de heterotopia⁸⁷, ou lugares outros. As crianças conhecem perfeitamente esses *contraespaços* (FOUCAULT, 2013). Diferente da utopia, que verdadeiramente não tem lugar algum, a sociedade adulta há muito organizou seus próprios *contraespaços*, “lugares reais fora de todos os lugares” (FOUCAULT, 2013, p.20). Dessa forma, para o autor, toda sociedade cria e faz desaparecer suas heterotopia, que podem assumir formas variadas. Muitas vezes, essas heterotopias são feitas de justaposições de um lugar real por vários espaços que deveriam ser incompatíveis, por exemplo, o teatro em que, no terreno da cena, acontece uma série de “lugares estranhos”. Também são conectadas a recortes singulares de tempo, quando se acumulam ao infinito, como museus, bibliotecas, por exemplo, heterotopias da cultura que colocam o sujeito em um espaço de todos os tempos.

Mas, acima de tudo, e é o que interessa aqui, as heterotopias são espaços, lugares outros, de contestações dos espaços que vivemos. Aqui, são heterotopias inventadas e a arte propicia isso, criadas como lugar de encontros de alteridade, onde é possível a reconstrução, a superação, a reparação, ao nosso modo, numa orquestração

87 Para Foucault (2013), a heterotopia é constituída de várias maneiras e pode estabelecer relações ambíguas com os lugares e os espaços que o cercam, muitas vezes desafiando normas ou expectativas sociais. Podem ser espaços com funções de isolamento do indivíduo da sociedade ou que surgem em momentos de desordem e mudança, como hospitais, prisões, manicômios, cemitérios. Ou são lugares cujo sentido é parar o tempo, como teatro, festas, colônias de férias, exposições, lugares que oferecem uma experiência única. Heterotopias podem ser *contraespaços* que acolhem as contradições, os paradoxos de uma sociedade, como bordéis e clubes noturnos, tudo aquilo que desafia, transgrida e dá a sensação de liberdade.

de diferenças e diferentes. Se o cinema e o teatro são heterotopias do tempo, como nos diz Foucault, também é a videoarte, onde esses encontros e lugares se fazem possíveis nos tempos e nos espaços virtuais, onde podemos criar *contraespaços* com interpenetrações de todos os espaços contestados, pois os espaços reverberam uns nos outros. São lugares móveis que se deslocam a partir de questionamentos do que se vê, de espaços constituídos, estabelecidos por normas e valores, para lugares outros. É a construção de um lugar outro, um *tópos* para a alteridade, uma heterotopia para encontros inventados, mas possíveis.

4 . *SITE SPECIFICITY* COMO ENCONTROS ENTRE O URBANO E A NATUREZA E CICLOS DE VIDA E MORTE: *SAMSARA,* *OFERTÓRIO* E *BICHO-CORPO*

Nos trabalhos do capítulo anterior, o ambiente urbano foi um cenário constante nas dramaturgias de corpos políticos que revelaram de maneira singular ocupações territoriais e os agenciamentos envolvidos. Poderíamos nos perguntar como a natureza e seus habitantes poderiam dialogar com o que temos visto até agora. O *site specificity* como lugar de subjetividade foi apresentado como uma alegoria, o pântano, ambiente natural habitado por criaturas não humanas. Esse lugar de subjetividade pessoal está envolto por fabulações, grafias, sensações e sentimentos do infamiliar que acompanharam cada trabalho descrito, seja por um elemento específico do lugar que causou algum estranhamento e funcionou como propulsor de múltiplos desdobramentos, seja como catalizador para a realização de outras releituras por meio da retomada de arquivos.

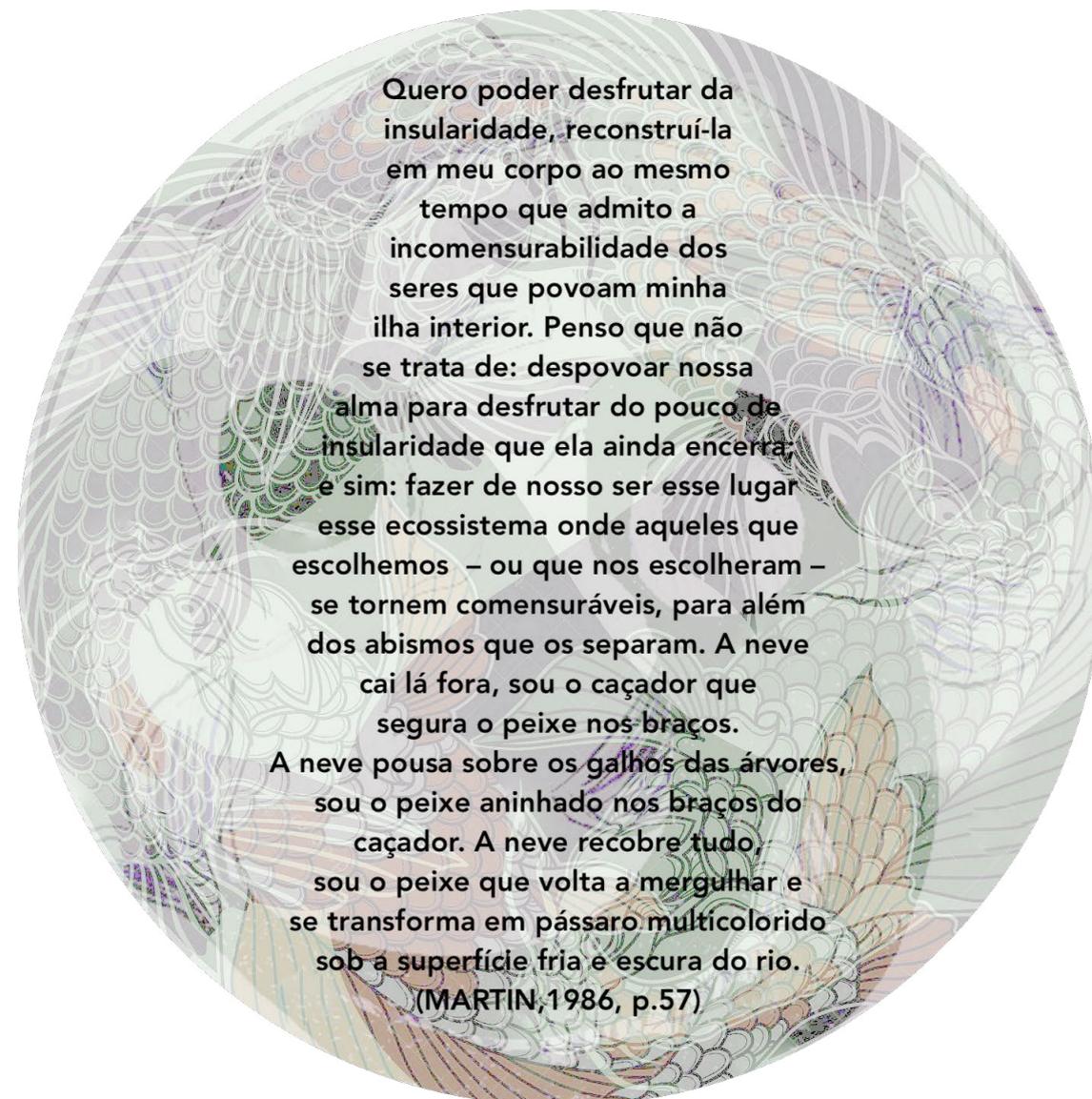
Brasília apresenta uma fronteira tênue entre os ambientes urbanos e o Cerrado, pequenas matas, rios ao redor. Até o lago artificial no meio da cidade tornou-se moradia

de peixes, jacarés e capivaras. Desde sua implantação, houve uma demarcação entre o território urbano e áreas de preservação. Entretanto, é complexa⁸⁸ a relação entre a cidade modernista e seu planejamento e a desconstrução de sua paisagem e da proteção ambiental em função de interesses privados.



Figura 64 – Ronda samsárica 1 e trecho do livro *Escute as Feras sobre Ronda samsárica*, 2023. CARONE, L. Arquivo da artista.

Os trabalhos aqui apresentados derivam desse lugar fronteiro do espaço urbano e dos ambientes naturais e da observação dos impactos invisíveis que acontecem. Trata-se de dar visibilidade, novamente, mas agora para os não humanos, o que implicou refletir minimamente sobre a relação que estabelecemos com esses



Quero poder desfrutar da insularidade, reconstruí-la em meu corpo ao mesmo tempo que admito a incomensurabilidade dos seres que povoam minha ilha interior. Penso que não se trata de: despovoar nossa alma para desfrutar do pouco de insularidade que ela ainda encerra, e sim: fazer de nosso ser esse lugar esse ecossistema onde aqueles que escolhemos – ou que nos escolheram – se tornem comensuráveis, para além dos abismos que os separam. A neve cai lá fora, sou o caçador que segura o peixe nos braços. A neve pousa sobre os galhos das árvores, sou o peixe aninhado nos braços do caçador. A neve recobre tudo, sou o peixe que volta a mergulhar e se transforma em pássaro multicolorido sob a superfície fria e escura do rio.
(MARTIN, 1986, p.57)

seres, em um exercício de empatia, um encontro de alteridade, e a invenção de lugares outros que possibilitem uma reparação simbólica e imaginária propiciada pela arte e tecnologia.

O tema abordado é vasto, sendo importante ressaltar que não sou uma ativista que luta pela preservação da natureza e dos animais que nela vivem, tampouco esta é uma pesquisa que se aprofunda sobre as relações entre arte e natureza, embora me considere simpatizante de uma coisa e de outra. A discussão trazida está no escopo da observação e percepção do lugar em suas especificidades e funcionalidades e todas as relações imbricadas nos deslocamentos provocados no encontro com o diferente. Está na observação de como os estranhamentos desse encontro possibilitaram desdobramentos, reflexões e transformações, como a busca de novos sentidos no entendimento dos impactos que causamos e dos ciclos de vida e morte, além do sentido de impermanência subjacente e sempre tão presente em nossas vidas.

4.1 Samsara

A videoarte *Samsara* foi concebida em 2021 e apresentada na exposição *Linha de Fuga*, do coletivo em artes visuais (IX COMA)⁸⁹ e no Museu Nacional da República, em Brasília, #21.ART, Exposição EmMeio#14⁹⁰, em setembro de 2022. Um artigo sobre o trabalho foi produzido e aceito para a revista de artes visuais da UnB, *Revista VIS*⁹¹, com previsão de publicação em 2023. Neste capítulo, apresento algumas partes da pesquisa apresentada no artigo sobre o quinto trabalho no formato videoarte apresentado nesta dissertação.

O vídeo *Samsara* (Figura 65) é uma animação em arte digital e apresenta os ciclos de vida e morte, impactos invisíveis, interação humano-computador e autopoiese.

O trabalho se inicia com caminhadas rotineiras, sempre na mesma rua, da quadra 4 à quadra 18 de um condomínio rural no Setor Habitacional Jardim Botânico,

Brasília/DF, localização -15.850352, -47.750247⁹². O Condomínio Solar da Serra⁹³ foi um desmembramento de parte de uma fazenda particular fracionada em lotes. O percurso é próximo ao córrego Taboquinha, localizado na Unidade Hidrográfica 31 – Ribeirão Taboca, parte da bacia do Rio São Bartolomeu⁹⁴. A mata do cerrado circunda o condomínio e fica próxima às casas que foram construídas na beira das águas. O assoreamento do córrego tem ocorrido devido aos impactos das obras e ao fluxo das chuvas nas ruas de terra, o que tem mudado o curso e o volume de água.

Em março de 2021, em uma dessas caminhadas, registrei um lagarto esmagado, provavelmente atropelado por um carro. Passei a observar mais tais ocorrências, o que deu início à série denominada *Esmagadinhos*, que depois foi composta em um trabalho único (Figura 66), como um tapete de retalhos. Fiquei impressionada com a quantidade de diferentes tipos de animais silvestres encontrados repetidamente nessa situação, em uma mesma rua de um condomínio rural, local onde os moradores deveriam conduzir seus carros com cuidado e devagar. A recorrência me causou grande mal-estar, sensação de estranhamento, sentimento de horror, o que, de certa forma, me pareceu familiar, pois evocou memórias traumáticas da infância, lembranças de ver animais atropelados na estrada nas viagens de carro. Esse fato atuou como agente propulsor para a construção do trabalho artístico, desenvolvido por meio de uma narrativa reflexiva e por uma videoarte, compostas de vários conceitos e elaborações oriundas de indagações dessa especificidade observada: os impactos que acontecem na convivência urbana com zonas fronteiriças de ambientes naturais, com matas e rios.

Fiz o registro fotográfico desses impactos resultantes da convivência entre humanos e não humanos, e a sensação de angústia despertou um desejo de reparação. Ao longo de um ano e meio, mantive a atenção à mesma especificidade do lugar: a repetição do atropelamento de animais silvestres, como rãs, sapos, lagartos, passarinhos, cobras, um saruê e um macaquinho. Como reparar o que já não tinha mais jeito? Já não havia mais vida para sentir empatia, apenas corpinhos esmagados, como um tapete, uma textura no asfalto. Foi preciso um exercício de construção de

89 Catálogo. Disponível em: https://drive.google.com/file/d/1XdZclSxXWmhFwRwPWB5XT98Jp7QUjg96/view?usp=share_link. Acesso em: 10 mar. 2023.

90 Resumos em anais do evento. Disponível em: https://drive.google.com/file/d/1DCFLt11M0EcJLcAi7hdqDdtEvtlwyq1m/view?usp=share_link. Acesso em: 10 mar. 2023.

91 Disponível em: https://drive.google.com/file/d/1AJBY7U18dyl05sDJcEbZxh1waajyIHQ/view?usp=share_link. Acesso em: 10 mar. 2023.

92 Disponível em: <https://www.google.com.br/maps/place/Condom%C3%ADnio+Solar+da+Serra/@-15.8495614,47.7525497,17.5z/data=!4m5!3m4!1s0x935a220a1947fcab:0x3452ad16eeab85ab!8m2!3d-15.8505476!4d-47.7642052>. Acesso em: 31 out. 2022.

93 Disponível em: <https://www.solardaserradf.com.br/o-condominio-01/historico>. Acesso em: 28 out. 2022.

94 Disponível em: <https://www.sema.df.gov.br/wp-conteudo/uploads/2017/09/Frente-do-Mapa-Hidrogr%C3%A1fico.pdf>. Acesso em: 31 out. 2022.

lugares imaginários de empatia e de alteridade, como um ponto de fuga, e, por meio do processo artístico, recorrer aos meios tecnológicos e computacionais para a criação de corpos utópicos (FOUCAULT, 2013).

A partir dessas observações, recorri ao método. O lugar começou a se desdobrar. A cartografia se iniciou com o mapeamento das funções e dos contextos do lugar e de como essa especificidade observada funcionava dentro da dinâmica dos agenciamentos estabelecidos nesse território, apreendendo um pouco de sua história e dos sujeitos que o habitam. Desse ponto, iniciou-se uma investigação em busca de respostas aos questionamentos, junto com o desejo e a pulsão de criar um trabalho artístico como parte da elaboração desse processo. Tudo se iniciou por um rastreo de



Figura 65 – Frames do vídeo *Samsara*, 2021. CARONE, L. Arquivo da artista.
Disponível em:
https://www.youtube.com/watch?v=RdmP8cvKc2U&t=7s&ab_channel=LynnCarone.



algo estranho que acontece (um animal esmagado) como um vislumbre, uma primeira seleção de que algo está acontecendo e precisa ser visto (PASSOS; KASTRUP; ESCÓSSIA, 2020). Conforme se habita um território existencial, ocorre um movimento de abrir mão das minhas próprias crenças ou formas identitárias, como, no caso, o encontro entre o humano e o não humano, e a possibilidade de questionar a hierarquia estabelecida. É essa hierarquia que talvez tenha funcionado como amortecimento de nossa compaixão. Esse é um momento em que dou acolhimento à diferença, colocando-me em relação a esses animais, o que implica abertura para abrir mão de pontos de vista solidificados para poder entrar em outros territórios existenciais, ou seja, colocar-me aberta, como aprendiz para um agenciamento de composição entre heterogêneos, em uma política

de narratividade como tomada de posição em relação a mim mesma e o mundo novo que se abria. Mas como compor com heterogêneos que não estavam mais vivos? A composição se deu na busca, processo e expressão do conhecimento adquirido na relação com as mortes, mas que afetou minha relação com os vivos, humanos e não humanos.

A videoarte *Samsara* apresenta modos operatórios diferentes dos trabalhos anteriores. O registro das caminhadas revela indícios de minha presença, um corpo praticamente invisível que se desloca por meio de passos, com apenas detalhes de meus pés que caminham e, ao mesmo tempo, observam, com um olhar de câmara que filma, registra. Há o encontro de uma caminhante invisível que vê os animais esmagados e, na sequência, testemunha a reconstrução dos corpos que escapam com vida do campo de visão da tela, como se dela fugissem. Por fim, o último animal reanimado, um pássaro, atravessa nuvens e nos conduz para uma cena em que formigas disciplinadamente carregam uma pequena rã morta, revelando os ciclos de vida e morte e como esse ritual é tratado entre os pequenos seres em seu ambiente natural (Figura 67).

Samsara é produzida a partir dos registros feitos com o celular em dois locais diferentes, e a especificidade de cada lugar impulsionou a reflexão sobre ciclos de vida e morte, impactos invisíveis e rituais da natureza. A arte digital e os recursos computacionais possibilitaram a criação de realidades virtuais pelas quais foi possível gerar pontos de fuga para recriar outras realidades e revelar tanto meu desejo pessoal quanto um olhar crítico para a situação observada. Em ambos os lugares, o acaso contribuiu para que algumas cenas fossem capturadas. Tanto o encontro com o primeiro esmagadinho, o lagarto, quanto a cena das formigas no cortejo da rã foram bons frutos do acaso, capturados com a câmara do celular, instrumento adotado em muitos registros. A rã carregada por formigas aconteceu em um sítio na Serra da Mantiqueira, divisa de São Paulo e Rio de Janeiro, em um momento inusitado, quando estávamos na sala reunidos em família. O som utilizado no vídeo foi mantido conforme o som capturado das falas e da música tocada que ocorreram no momento.

Para conseguir o efeito de reanimação dos animais conforme meu desejo de reparação, foi preciso recorrer à modelagem em 3D de cada um, feita com o uso do programa livre *Blender*⁹⁵. A partir dos registros fotográficos, foram aproveitadas as

95 *Blender* é uma ferramenta livre para criação de diferentes conteúdos 3D com funcionalidades como modelagem, renderização, animação, pós-produção de personagens e games, interativos ou não, para ambientes computacionais.



Figura 66 – Tapete: série de *Esmagadinho*, 2022. CARONE, L. Arquivo da artista.

suas texturas e, dessa maneira, os atropelados ganharam volumosos corpos que se movimentam por meio de animação, criando a ilusão de que escapam da tela, como uma insurreição, uma rebeldia ao destino que lhes foi dado. Isso se tornou possível por meio técnico da reconstrução e modelagem possibilitadas por um programa computacional em que o meu processo criativo de artista, junto com parcerias, revela-se como autopoiesis na capacidade de tais seres se autoproduzirem, sendo possível ganhar nova vida artificialmente.

O termo “samsara” vem do sânscrito e, entre traduções possíveis, pode significar “fluindo” ou “vagando”. Costuma ser uma referência da passagem pela vida e do ciclo de repetição de nascimento, vida e morte em várias tradições filosóficas e religiosas



Figura 67 – Frame do vídeo *Samsara*, 2021. CARONE, L. Arquivo da artista.

ocidentais. O Budismo interpreta que, além de se tratar de um ensinamento de ciclo de morte e renascimento, pode significar em vida o processo de mudança da consciência da pessoa e consequente transformação pessoal.

Samsara, título da videoarte em discussão, nasce de um contínuo caminhar e fluir por uma mesma via na qual um doloroso testemunho se repete: a morte de animais silvestres. O vídeo em *looping* repete a ação continuamente, como a roda do samsara que gira a repetição de ciclos de vida e morte. Na videoarte, por meio de animação e modelagem 3D, os animais “renascer”, encontram um ponto de fuga e

“escapam” da tela (Figura 68). Para Francisco Varela e Humberto Maturana (1998), a autopoiese seria a capacidade dos seres de se autoproduzir, o que significa que, se algo é vivo, é autopoietico; se é autopoietico, é vivo. Nesse sentido, poderíamos pensar que, na interação humano-computador, por meio de processos artísticos, teríamos a capacidade de autorregeneração, sendo possível dar vida artificialmente e escapar da roda do samsara e dos ciclos de vida e morte. Por fim, seguimos lidando com a morte que a natureza nos mostra e ensina em seus rituais realizados pelos pequenos seres.

Trago aqui o conceito de samsara como parte da investigação reflexiva do trabalho artístico, ciente de que tal abordagem não pode nem pretende abarcar e representar toda a complexidade filosófica e religiosa com todas as suas variantes que



Figura 68 – Frames do vídeo *Samsara*, 2021. CARONE, L. Arquivo da artista.

o seu entendimento implica. Não obstante, é possível apropriar-se de seus princípios básicos, sem nenhum posicionamento ou crença religiosa, mas para fins de uma concepção poética e do processo reflexivo envolvido. Para tanto, apresento autores(as) que elucidam o conceito de samsara, conforme artigo escrito em parceria com Suzete Venturelli (2023) em fase de publicação.

Tanto no Hinduísmo quanto no Budismo, de acordo com Jean Chevalier e Alain

Gheerbrant (2006), em seu conhecido dicionário dos símbolos, *samsara* é um termo sânscrito que indica o ciclo dos nascimentos e das mortes, o fluxo do devir fenomenal. É simbolizado pela roda da existência em uma correnteza de existências dos seres vivos, sem começo nem fim, no seu contínuo ciclo de vida e morte. A roda apresenta raios em torno de seu eixo que representam a tumultuada vida na qual todos os seres se emaranham nos conflitos da dualidade do prazer e da dor, o que causa um adormecimento da consciência e um consequente estado de ignorância no mundo das aparências. O eixo central da roda simboliza o lugar onde a consciência escapa da dualidade, vence a ignorância pela via da sabedoria e adquire paz (CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, 2006).

Outra referência importante do conceito de *samsara* é a impermanência. Kunzang Lama'l Shelung, traduzido por seu discípulo Patrul Rimpoche (1998), enfatiza que, mesmo uma vida dotada de vantagens e liberdade, está fadada à finitude diante da impermanência e da morte. Ainda que os seres aparentemente desapareçam em um suposto fim, eles estão em *samsara*, uma engrenagem que sempre os coloca em uma nova existência⁹⁶. Portanto *samsara* designaria as voltas dadas de um lugar para outro, em um círculo de recorrentes renascimentos (RIMPOCHE, 1998). Nesse sentido, o autor se refere à reencarnação não apenas dos humanos, mas de todos os seres vivos⁹⁷, não havendo distinção entre eles.

A estudiosa no campo da filosofia Ethel Pansa Beluzzi (2016) afirma que, embora existam diferentes tradições e escolas no panorama filosófico oriental que adotam caminhos próprios, *samsara* é um conceito central e comum de suas investigações referente à compreensão da situação existencial. O fluir estaria relacionado à passagem do tempo e à noção de impermanência. Nesses estados de existências, além de uma dimensão ética⁹⁸, há inclusão de todas as formas de vida nesse ciclo,

96 A despeito de o budismo mencionar esse ciclo de existências atrelado à crença da reencarnação, é possível pensarmos como um sistema de repetições de ideias e comportamentos que nos levam sempre de volta ao mesmo lugar.

97 Observação: o ensinamento budista considera que, na roda do *samsara*, não há hierarquia nas reencarnações, podendo um ser humano encarnar como animal e vice-versa.

98 “A experiência de um ser no *samsara* está diretamente relacionada a um *ethos*, uma maneira de conduzir as ações, que não é estruturada numa perspectiva de moralidade ou de uma ética construída em um código moral, mas por uma ética que é marcada por uma realidade causal. As experiências que os seres vão experimentar no *samsara* estão em uma lógica causal que se impõe à realidade, seja física ou psíquica. Não há, portanto, um *casuismo* na experiência de um atropelamento animal ou no aquecimento global. São causas e condições produzindo seus efeitos com consequência de lógica causal. O conceito de *samsara* carrega essa lógica de causalidade que permeia a experiência de realidade e que implica um

não havendo nenhum tipo de relação hierárquica ou de superioridade entre os seres. *Samsara* também caracteriza uma alternância dos diferentes estados mentais e emocionais que colocam os seres a dar voltas em círculos de repetições, de modo que as constantes aflições e insatisfações da existência tornam-se condicionantes de percepções distorcidas da realidade (BELUZZI, 2016).

A videoarte *Samsara* parte de um processo de aflição e dor diante da percepção dos impactos que causamos aos pequenos animais, a sensação de impotência diante desses fatos e de toda a cadeia de consequências de nossas ações no convívio interespecies. A compreensão dos caminhos e das escolhas feitas por nós, habitantes do planeta, deveria ser suficiente para fazermos mudanças efetivas, para uma tomada mínima de consciência. Independentemente de crenças ou dogmas relativos ao conceito de *samsara*, algumas reflexões e questionamentos por ele provocado nos ajudam a lembrar nossa impermanência e morte, que tanto negamos e de que fugimos, mas que implacavelmente alcançam todos os seres vivos.

4.2 Fronteiras entre o urbano e a natureza – impactos invisíveis: é preciso ver

A instalação da videoarte *Samsara* é composta pelo “tapete” da série fotográfica *Esmagadinhos* e a projeção do vídeo no chão, conforme apresentado no Museu Nacional da República (Figura 69). Além das imagens selecionadas para o trabalho, existem muitas outras. Muitas fotos foram coletadas no período de um ano e meio, em uma única via interna de um condomínio rural, cujo limite de velocidade é baixo. Foi preciso um olhar atento para notar o que estava acontecendo. Registro após registro, indignação após indignação, cheguei a algumas conclusões prováveis: (i) não há respeito ao limite de velocidade proposto; (ii) há falta de atenção e as pessoas simplesmente não enxergam os pequenos animais; e (iii) na pior das hipóteses, não lhes dão importância.

Em breve pesquisa no *site* do Brasília Ambiental (Ibram), constata-se como grande causa de mortalidade de invertebrados o atropelamento, que, muitas vezes, provoca um impacto até maior do que a caça, tornando alarmante o número de

processo de auto responsabilização. Não há *casuismo* nessa experiência de realidade. Estamos imersos nessa lógica de causalidade implicada nas experiências de realidade que se experimentam ao longo da vida”. Esse comentário é de Lama Wangdu, contribuição para o entendimento da ética no “*Samsara*”, recebida e transcrita em 21 nov. 2022.

mortes de animais decorrentes de atropelamentos no Brasil⁹⁹. Segundo o Centro Brasileiro de Estudos de Ecologia de Estradas (CBEE), estima-se que mais de 1,3 milhão de animais morrem diariamente nas estradas, chegando à marca anual de 475 milhões de animais selvagens atropelados¹⁰⁰ no Brasil, sendo a maioria das ocorrências, segundo o Ibram, sobre pequenos vertebrados, estimativa que bate com os registros fotográficos feitos, em sua maioria, sapos, rãs, lagartos, cobras e pássaros.

Diante da triste constatação dos impactos invisíveis dentro de um condomínio rural e da chocante estatística dos atropelamentos no Brasil e no mundo, é preciso repensar nosso modo de ser e estar, uma vez que, ao que tudo indica, uma solução efetiva parece distante.

O filósofo Bruno Latour (2020), nesse sentido, é bem enfático. Para ele, já não podemos mais dizer que vivemos uma crise ecológica, pois falar de uma crise pressupõe abrir espaço para uma falsa tranquilidade, como se fosse algo possível de ser resolvido e que logo estará superado. Com firmeza, afirma que não temos mais tempo de superar a crise: esse tempo já passou e nada foi feito para isso. Se tivesse havido ações efetivas trinta ou quarenta anos atrás, então essa crise poderia ter sido passageira. Mas não foi isso que aconteceu. “De acordo com especialistas, melhor seria falar de uma ‘mutação’: estávamos acostumados a um mundo; agora, passamos, mudamos para outro” (LATOUR, 2020, p. 23). Portanto, precisamos lidar com o desconforto de enfrentar os fatos que implicam ocupar-se com a urgência de questões referentes ao *habitat* de todos. Trata-se de defender os próprios territórios. Para Latour (2020), devemos defender os territórios compostos por seres e agenciamentos sem os quais não conseguiríamos viver, sendo

99 Disponível em: <http://www.ibram.df.gov.br/atropelamento-de-fauna-no-mundo-em-numeros/>. Acesso em: 15 nov. 2022.

100 Dados informados pelo Relatório Nacional sobre o Tráfico de Fauna Silvestre, da Rede Nacional de Combate ao Tráfico de Animais Silvestres (RENCTAS) de 2001, demonstram que, quando feita uma comparação com o tráfico de animais silvestres, calculado em 38 milhões de espécies por ano, dimensiona-se a gravidade dos impactos ocasionados pelos atropelamentos que vitimam a fauna. Adele Santelli constata uma séria preocupação de diversos pesquisadores com a questão, indicando a possibilidade da antecipação da extinção de espécies da fauna brasileira em artigo publicado pela *Nacional Geografic Brasil* em 2019. Esse problema não acontece só no Brasil. Biólogos buscam formas de mitigar o problema e acreditam ser preciso atentar para questões que envolvem repensar as malhas viárias. O sistema Urubu é um aplicativo desenvolvido pela CBEE da Universidade Federal de Lavras, cuja finalidade é reunir dados desse problema ambiental silencioso como forma de implicar e sensibilizar as pessoas a colaborar com informações que ajudem a atualizar os números dos atropelamentos. Disponível em: <https://www.nationalgeographicbrasil.com/animais/2019/09/atropelamentos-antecipam-extincao-de-especies-da-fauna-brasileira>. Acesso em: 15 nov. 2022. Disponível em: <https://sistemaurubu.com.br/dados/>. Acesso em: 15 nov. 2022. Disponível em: <https://oeco.org.br/noticias/sistema-urubu-agora-registra-solucoes-para-atropelamento-de-fauna/>. Acesso em: 15 nov. 2022.

preciso identificar aqueles que realmente devemos defender quando estão sob ataque. Para tal, são necessárias ações e posicionamentos políticos para escaparmos do que ele chama de esperança no sentido de conduzir a um “escapar das consequências de nossa ação” ou de postergar as coisas a um enfrentamento inevitável.

O autor se refere aos territórios e a essas agências de todos os seres, abrindo caminho para que pensemos nas relações entre humanos e não humanos. Latour (2014, p. 28) relembra: “*Memento, homo, quia pulvis es, et in pulverem revertereris*” – “Lembra-te, homem, que tu és pó, e que ao pó voltarás”.

Não podemos deixar de transpor essas reflexões para a experiência vivida no processo de criação da videoarte *Samsara*. A arte, em suas diversas manifestações, nos constrói e desconstrói o tempo todo.

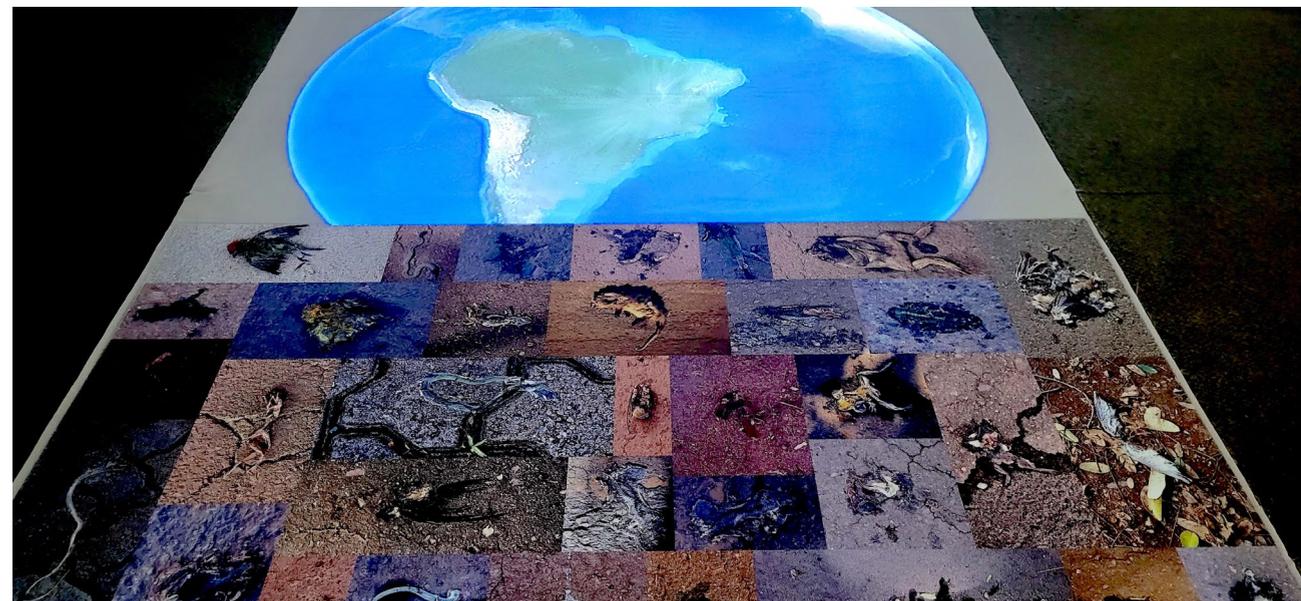


Figura 69 – Instalação de *Samsara* no Museu Nacional da República, 2022. CARONE, L. Arquivo da artista.

4.3 Ofertório – ciclos de vida, morte e vida

Ofertório é uma série que deriva da videoarte e animação *Samsara* na continuidade de reflexões acerca da complexa relação entre seres humanos e não humanos e dos impactos que causamos no planeta e na natureza pelo modo atual de vida. O fato de viver em uma zona fronteira entre o urbano e regiões mais preservadas do Cerrado tem possibilitado acompanhar alguns de seus ciclos e observar como os

seres que vivem nesse ambiente se comportam. Além dos impactos que causamos, existem os fenômenos naturais nesse ciclo de vida e morte, e muitas vezes, ao deparar-me com os restos mortais de algum animal, percebo como a natureza e seus seres são funcionais. Rapidamente, formigas, moscas e vermes iniciam um processo de limpeza e transformação, dando continuidade ao ciclo e cumprindo uma função dentro de uma cadeia de que parecemos estar cada vez mais distantes. Distantes dos ciclos da natureza e, ao mesmo tempo, modificando-os devido às intervenções antrópicas no planeta. No isolamento social, o tempo tornou-se estendido, facilitando o olhar para as pequenas cenas cotidianas do jardim e das matas próximas. A dimensão da morte, aparentemente sempre tão distante, parecia nos acompanhar como uma sombra, diariamente, a cada nova estatística de número de mortes devido à pandemia, junto com todas as teorias da conspiração de onde surgiu o vírus, a demonização dos morcegos¹⁰¹.

*Ofertório*¹⁰², do latim *Lat offertorium*, na liturgia católica, é o ato de oferecer o pão e o vinho a Deus, acompanhados de orações, ritos e músicas. Também é recolhimento de ofertas para a igreja e, por fim, é o ato de ofertar. Independentemente dos significados religiosos atribuídos à palavra, a série *Ofertório* convida a refletir sobre nosso modo de vida. As imagens apresentadas no ensaio apresentam uma mesa posta com finas rendas e louças em que a “natureza morta” se oferta. Ao mesmo tempo que essa mesa é posta com objetos finos e delicadezas, como um rito de oferta para que

101 Nurit Bensusan (2021) é bióloga e refere-se a si como “ex-humana diante dos descabros de nossa espécie”. Durante a pandemia, publicou o livro *Cartas ao morcego*, em que envia cartas ao animal com reflexões, perguntas e constatações sobre a complexa relação entre humanos e não humanos. Em sua primeira carta, fala do impasse vivido na pandemia com relação às formas como lidamos com a natureza. Se inicialmente os surtos endêmicos ocorridos por nossa impudência eram circunscritos a poucos humanos, era geralmente nas “bordas do mundo”, lugares em que brancos certamente são a minoria. O coronavírus atingiu a humanidade sem distinções. Os morcegos representam 25% dos mamíferos no planeta e carregam uma variedade enorme de vírus. Se destruímos as paisagens naturais, as florestas, enfim, seu ambiente e *habitat*, seria preciso pedir desculpas ao morcego por desalojá-los de suas casas e obrigá-los a estar mais perto dos animais domésticos e das cidades. Então a culpa é do morcego ou da forma como nos relacionamos com ele? E por que seu vírus letal atinge os humanos, mas não o prejudica, tampouco à maioria das outras espécies? Diante de tantas indagações e angústias, recordo-me que neste período o cultivo da horta foi um refúgio. Ao ouvir que os índices de poluição diminuíram consideravelmente durante esse período, entendi que esse fenômeno sinalizava, ao menos, uma esperança de que a grande tragédia serviria para sairmos diferentes, para aprendermos algo, quem sabe mudarmos esse sistema, a economia... Nada disso aconteceu, o capitalismo, o mercado, o neoliberalismo, enfim, os grandes saíram ainda maiores e mais ricos da pandemia. Continuamos os mesmos.

102 Disponível em: <https://michaelis.uol.com.br/busca?r=0&f=0&t=0&palavra=ofert%C3%B3rio>. Acesso em: 12 mar. 2023.

nossas belezas e confortos se realizem, relaciona-se também com a longa tradição de oferendas que se fazem em diferentes culturas em busca de bênçãos e abundância. Uma dupla relação se estabelece: aquilo que se oferta e o que nos é ofertado. Se tudo o que se extrai dessa mesa posta é matéria-prima retirada da natureza, o que a ela se devolve? Sempre pensamos na natureza como um ente separado de nós. *Ofertório* é a série feita dessas misturas de coletas dos ambientes naturais ao redor, organizadas em arranjos, ricamente apresentadas, bem ordenadas sobre louças e talheres finos, mas com a marca do tempo, objetos usados, garimpados de antiquários, expondo nossas relações de usufruto e estratificação como meio de viver (humanos, animais, plantas, matéria-prima, tecnologias), enfim, tudo para nossos requintes e satisfações pessoais, usos, desusos, descartes e apropriações em um moto-contínuo exploratório (Figuras 70, 71 e 72).

Para Latour (2020), a natureza não é algo que existe independentemente do ser humano ou da cultura. Em vez disso, é constituída pelas interações entre humanos e não humanos, como animais, plantas, minerais e tecnologias. A natureza seria, portanto, o resultado de uma rede de relações entre diferentes atores, que se conectam e interagem constantemente. Tais conexões e interações são fundamentais para a construção da natureza como a conhecemos e envolvem processos sociais, culturais, políticos e científicos. O filósofo destaca, ainda, que a natureza não é um objeto externo e neutro, mas uma construção social moldada pelas interações humanas e não humanas em determinado contexto. Dessa forma, a natureza é vista como entidade fluida e em constante transformação, que não pode ser entendida sem levar em conta as relações entre os diferentes atores que a compõem. O conceito de Gaia, segundo o autor, traz a ideia de que a Terra é um sistema vivo e autossustentável, que se regula por meio de processos naturais que envolvem a interação entre diferentes elementos, como atmosfera, biosfera, hidrosfera e geosfera, o que representa uma mudança importante na forma como entendemos a natureza, pois coloca em questão a visão tradicional de que os seres humanos estão separados e acima da natureza. Em vez disso, o conceito de Gaia sugere que os seres humanos fazem parte de um sistema maior e interconectado, no qual todas as entidades – humanas e não humanas – são igualmente importantes. A noção de Gaia pode nos ajudar a repensar a relação com a natureza e reconhecer a importância da interação entre diferentes atores na construção e manutenção da vida no planeta. Em vez de ver a natureza como algo externo e separado de nós, o conceito

de Gaia convida a nos reconhecermos como parte integrante do sistema e a assumir a responsabilidade por nossa relação com o meio ambiente¹⁰³.



Figura 70 – Série *Ofertório*, 2021. CARONE, L. Arquivo da artista.

103 Alguns artistas têm pesquisas interessantes sobre arte e natureza. Hugo Fortes, em *Sobrevoos entre Homens, Animais, Espaços e Tempos: Pensamentos sobre a Natureza*, apresenta um trabalho investigativo sobre o tema por meio de sua produção artística de dez anos. Ele trabalha tanto a relação do homem com a paisagem e a natureza quanto a relação com os animais. Disponível em: <https://www.hugofortes.com/>. Acesso em: 1º mar. 2023. Gisele Beiguelman, em *Botânica Tirânica*, apresenta uma pesquisa a partir de uma muda de planta chamada “judeu errante”. Ela faz uma extensa pesquisa sobre plantas que carregam nomes racistas, preconceituosos e misóginos em um empenho de revelar o pensamento eugenista e colonialista no ambiente científico que prega que “ervas daninhas” devem ser eliminadas. Disponível em: <https://museujudaicosp.org.br/en/exhibitions/botannica-tirannica-giselle-beiguelman/https://vejasp.abril.com.br/coluna/arte-ao-redor/bottanica-tirannica-museu-judaico/>. Acesso em: 13 mar. 2023.



Figura 71 – Série *Ofertório*, 2021. CARONE, L. Arquivo da artista.



Figura 72 – Série *Ofertório*, 2021. CARONE, L. Arquivo da artista.

A série *Ofertório Quero-quero* (Figuras 73 e 74) conta a breve relação de cultivo afetivo com um casal de pássaros que habitou nosso jardim por dois meses.

Fizeram o
nossa alegria,
quatro ovos.
nascimento de
Havia o perigo
predadores
seca estava
Mesmo
alimento
pequeninos
sucumbindo um
socorrê-los,
los, mas em
casal ficava
perto de
enfraquecido.
tem seus
sobrevivência e
sentimentos
Desenvolvemos
técnicas de
vacinas,
estamos
tecnologia,
Nurit Bensusan,
dependentes de
e frágeis para
misteriosos
morte.



Figura 73 - Série *Ofertório - Quero-quero*, 2021. CARONE, L. Arquivo da artist

ninho e, para
botaram
Observamos o
cada filhote.
constante dos
naturais, e a
implacável.
oferecendo
e água, os
foram
a um. Tentamos
alimentá-
vão. O pobre
inconsolável
cada filhote
A natureza
mistérios de
desafia nossos
de onipotência.
muitas
sobrevivência,
remédios,
mimados pela
como diria
cada vez mais
suas facilidades
enfrentar os
ciclos de vida e



Figura 74 - Série *Ofertório - Quero-quero*, 2021. CARONE, L. Arquivo da artista.

4.4 Bicho-corpo – hibridismo físico e subjetivo

Sempre gostei de bicho, sempre me senti meio bicho. Uma parte de mim que não pode e não que ser domada nem domesticada. Uma parte de mim que eu mesma não entendo, porque não fala minha língua, mas outra, que entendo no ouvido de dentro.

A complexa relação entre humanos e não humanos poderia desdobrar-se, assim como muitos assuntos abordados nesta dissertação, em uma extensa pesquisa dedicada só a esse assunto. No entanto, trago como recorte os afetamentos derivados dos encontros com esses seres não humanos e seu universo e, por consequência, os encontros com minha animalidade.

O filósofo Giorgio Agamben, em sua obra *O Aberto. O homem e o animal* (2021), aborda a complexa relação entre o homem¹⁰⁴ e o animal e sua animalidade. Em seu estudo, avalia que a cisão entre o humano e o animal parte do interior das pessoas. Existe uma operação que acompanhou a história da humanidade, mas não foi sempre assim. Construiu-se uma hierarquia entre o humano e o animal como uma espécie de superação contínua do humano que se separa e se diferencia. Nessa direção, há uma suspensão da nossa própria animalidade. Segundo o autor, há “o conflito político decisivo, que governa todo e qualquer outro conflito, é, em nossa cultura, aquele entre animalidade e a humanidade do homem. A política ocidental é, assim, cooriginalmente biopolítica” (AGAMBEN, 2021, p. 124). A vida humana, em seu estado mais básico, a vida biológica, é uma condição partilhada com os animais. Ambos estão expostos a violências, exploração, abandono, podendo ser considerados descartáveis ou sacrificáveis, dependendo das circunstâncias. Embora o autor sugira que a humanidade possa buscar uma valorização e tenha consciência e capacidade de refletir sobre os animais, não colocando o homem em uma posição privilegiada em relação a sua animalidade, ao mesmo tempo, é criada uma tensão que é preciso reconhecer e valorizar a animalidade humana. Além disso, Agamben (2021) discute essa relação entre homem e animal, indicando que não deveria ser reduzida a uma simples oposição binária. A vida animal compartilha características essenciais com a vida humana, muitas vezes ocorrendo distinções arbitrárias calcadas em uma hierarquia, a favorecer a vida humana em detrimento da vida animal.

Assim sendo, penso, essa diferenciação foi construída ao longo do tempo por

104 Utilizo aqui a palavra homem tal como o autor e outros escrevem, mas demarco o incômodo do uso sexista da palavra homem para se referir a todos as pessoas que compõem a humanidade.

meio de uma classificação que nos coloca em um lugar diferente dos animais, o que é um modo de pensar de uma cultura, não de todas. É preciso conhecer outros modos de sentir e pensar os animais. Precisaríamos repensar nossa formação e abrir-nos para o pensamento de outros povos e de outras realidades.

Agamben (2021) utiliza a relação entre o homem e o animal como meio para explorar questões mais amplas sobre poder, política e ética, destacando a necessidade de repensar as categorias que usamos para compreender o mundo ao nosso redor.

Bicho-corpo é a continuidade dos desdobramentos das reflexões iniciadas em *Samsara* sobre a impermanência, os ciclos de vida e morte e a hierarquia que se estabelece entre os seres vivos. Por meio de autorretratos, há uma fusão com os pequenos seres da natureza encontrados cotidianamente no meu terreno. Alguns desses seres provocam sentimentos diversos, como medo, aflição, admiração, beleza, senso de liberdade. Início uma série de ensaios com os bichos coletados e que formam parceria com as grafias que fui colecionando a partir da observação e dinâmica desses seres. Me vejo neles, tornando-me um pouco o mesmo ser em uma experiência de alteridade e hibridismo com os pequenos animais, por um lado, e, por outro, paradoxalmente percebo a existência de tensões ou aversões, a depender da ameaça que eles possam significar (Figuras 75, 76 e 77).



Figura 75 – Série *Bicho-corpo*, 2021. Arquivo da artista.



Figura 76 – Série *Bicho-corpo*, 2021. Arquivo da artista.

Em *Escute as feras*, a antropóloga francesa Nastassja Martin (2021), estudiosa de famílias do povo even, vive com elas nas florestas siberianas da Rússia pós-soviética. A autora conta seu encontro dilacerante com um urso, do qual sobrevive, mas descrito por ela como muito mais do que um ataque, mas, sim, um encontro entre uma mulher e um urso em que as mútuas fronteiras se misturam. Ela conta do humano que viu o urso e do urso que viu o humano em “um confronto em que a alteridade *a priori* radical é, na verdade, a proximidade maior; um espaço em que o um é reflexo do seu duplo no outro mundo” (MARTIN, 2021, p. 89). A antropóloga sabia que nada mais seria como antes e lembra a ilusão de eternidade que vivemos: tudo o que conhecemos e somos pode desmanchar-se, virar outra composição, metamorfosear-se, e isso é potencialmente aterrorizante.

Nessa relação de todos os seres, para Maria Esther Maciel (2021), a poesia pode nos conduzir para o “mundo incógnito (e espinhoso) da animalidade”:

Pensar, imaginar e escrever o animal não deixa, portanto, de ser uma experiência que se aloja nos limites da linguagem, lá onde a aproximação entre os mundos humano e não humano se torna viável, apesar de eles não compartilharem um registro comum de signos. E, ainda que sempre falhe tal experiência de traduzir esse ‘outro mais outro que qualquer outro’, que está fora e dentro de nós mesmos, a poesia deixa sempre um resto, um rastro de saber sobre ele. (MACIEL, 2021, p. 46-47)

Entre misturas e hibridismos simbólicos e subjetivos, compartilho Grafias. Mitologias de si (2019-2021).

Grafias e animalidades:

A água quente escorre sobre meu torso quando duas pequenas dores despontam, de dentro para fora, querendo brotar em par de asas.

Enquanto me cutucam a carne, recordam da promessa de liberdade de asas. De voar de si mesma e de tudo que me prende a mim que se culpa por coisa qualquer, ou insegura de tudo por nascença de não saber realmente se é aceita na sua origem e fica ali, grudada em um pântano pessoal. As asas doem de parto, pois voar é dolorido tal como nascer e respirar de primeiro. Arde. Dói até que se torne ato totalmente consumado. Que Ser bicho é esse, que meio gente, meio asa quer se auto proclamar livre?

Entretanto, pois, ao segurar minha cintura enquanto a água quente ainda escorre,



Figura 77 – Série *Bicho-corpo*, 2021. Arquivo da artista.

sinto uma pele escama que logo me lembra do gozo do mergulho em si, no mais profundo das profundezas, que só as barbatanas, escamas e rabo podem levar para o meu conhecido estado de apneia.

Quando o fôlego acaba, no mundo das regiões abissais de meu oceano particular, volto, respiro, adormeço e espero um novo dia para em corpo de gente, fazer tarefas quaisquer.

Enquanto meus cascos desajeitados pisoteiam o teu jardim, recebo de ti as flores que gentilmente colhes quando se permite amorosidades fora de tua razão. Faço flechas de tuas flores e as aponto para um céu de intuição enquanto as patas de centauro instinto, dizem que mesmo assim, é a você que devoto amor. Mesmo quando gritas, tuas irracionais irritações, já todas feitas de flores secas e terra escura, destemperos de tempos tão de cada um, provocas então, coices involuntários, pensamentos de galope de disparo, onde não haverá nem cercas e nem divisas...ainda volto. Volto a comer na sua mão, quando retoma o verbo suave e recupera a doma mansa que sempre conquista, o meio bicho que sou.

Quando pássaro, voo alto, em devaneios profundos só meus.

Quando pássaro, alimento desenhos de gaiolas abertas, a convidar alçar voos altos, mas, as pernas pesam em fio terra de razões.

Então, alimento esses pássaros engaiolados em mim que sonham voos impossíveis e bicam minha carne até sangrar dores de realidades.

Cultivo esses pássaros em cativo para aprender lições de pássaros em esperanças, a ver se eles se rebelam contra qualquer natureza de prisão interna, das tendências arraigadas de olhar portas abertas de gaiolas e nelas ainda permanecer. Penso que projetamos estas gaiolas de nossa vida privada em gaiolas de vida pública e esperamos que nos alimentem passivamente em gaiolas que ao final, nos metemos, por conta própria. Desaprendemos a voar juntos? Sinto falta ser andorinha.

Contemplo os pássaros soltos de meu jardim, a bicarem sementes e minhocas em disputa. Voam livres. Ensaio aprender. Verifico se em mim brotam asas e penas.

Espero o vento bater forte, no cotidiano exercício de aprender e esperar a me deixar levar por ele a voar com asas próprias. Já consigo ver embriões pequenos de asas a rasgar pele e ossos.

Ser lagarto é estar ali, na letargia do sol quente a esquentar quando se tem sangue frio e saber agilmente esgueirar-se em refúgios de pedras. É ter pele escamas, e por vezes, na vida, exalar um cheiro ácido que vem de dentro de forma incontrollável, a relembrar heranças remotas e dinossáuricas. São todas aquelas memórias sangrentas de violências e caça, competições e sobrevivências que passamos em certos momentos da vida e depois ocultamos. Sim, porque quando somos lagarto,

aprendemos a trocar de pele e logo de cor e ser outro em outro, Camaleão de si, no exercício de disfarce, de estar no mundo sem que te notem, a observar sem ser visto, para colher insetos com língua rápida e sobreviver por mais um instante sem que notem sua presença.

Que bicho é esse que me invade e enche de fuga quando soltas marimbondos de tua boca? Não sei se sobre patas à galope ou em asas frenéticas de gafanhoto em sobrevoos de plantações, mas sei que fujo de ti. Me isolo em sentimentos de refazer mapas e construir vidas novas em imagens de cabanas de aconchego comigo mesma. Esse gosto de saliva seca, só suaviza com a brisa de voo livre. Mas, assim que minhas patas voltam a ser pernas, minhas asas cansadas de sobrevoos desfazem-se em rendas picotadas e meu estômago se entope de indigestas plantações de sentimentos, volto. Domesticada pela razão de saber que estás certo. Talvez, um pouco. Acho que ainda tenho algum ferrão escondido. O silêncio torna-se prudência.

Vejo uma outra em mim, que nem sempre controlo.

Como as lesmas do jardim em andar lento a carregar a casa nas costas, também carrego meu mundo e a mim mesma, como algumas partes que desconheço. Quando sinto que estou a andar em caminhada lenta em meus próprios jardins de labirinto, tal qual animal gosmento e letárgico que a qualquer toque se retrai e encolhe, sei que preciso de casa caramujo. Aquele refugio que esta sempre comigo quando cerro meus olhos.

Ele é só meu, e ali, em calma, preciso ouvir com o ouvido de dentro, o som de meu mar de consolo.

Não gosto das lesmas. Apenas coleciono suas casas por que sempre imagino como seria ter a minha própria em minhas costas. Gosto de estudá-las para arquitetar cuidadosamente como seria o meu caracol.

Escondido em minha omoplata, brotaria em momentos de necessidade de esconderijo e proteção. Teria janelinhas pequenas, apenas para espiar o mundo sem ser vista. Uma linda escada em espiral me conduziria ao topo do nada. Lugar de esvaziar todos os cheios e sair com pensamentos de paisagens amarelas e desérticas e geleiras com todas as suas nuances de cor para que finalmente me induzam ao silenciamentos de minha mente exaurida.

Como uma formiga a caminhar trilhas e trilhas e a carregar um peso maior que o próprio corpo, me sinto em tarefas hercúleas de sobreviver a mim mesma. Quando formiga, faço, não penso. Produzo, produzo, não preciso pensar. Mas quem crê que formigas não sentem, se engana. Sente tanto, que disfarça de si seus devaneios e medos da vida e de enfrentar aquilo que veio de verdade aqui fazer. Se crê formiga, para sentir-se em pertencimento de formigueiro e esquecer quando se sente despertecida de si, dos seus e do mundo. Em um esforço de formiga, caminha por milhares de túneis no intento de sentir-se em comunidade, espelhando-se entre

formigas aparentemente iguais. Até perceber, que mesmo como formiga continuo a girar em círculos sem sair do lugar. Quando finalmente consigo transformar esse giro em dança dervixe, reencontro meu centro e retomo um pouco de minha humanidade e me abraço em frente a um espelho qualquer.

Essa presença silenciosa, invisível, a apontar garras, e cauda curva. Ferrão a ameaçar inocular veneno, me leva a fabular: qual animal aplicaria em si mesmo o próprio veneno, se não nós, seres supostamente humanos? Assim, como um escorpião fêmea-macho, experimento do próprio veneno, que traduzido da espécie animal para a espécie humana, seria o auto boicote. Existe veneno maior? Entretanto, descubro que não passa de lenda, crer que um escorpião pica a si quando ameaçado, quando na realidade, ataca quando se sente fragilizado, e então, percebo quando e porque essa cauda venenosa desponta em mim em auto fragilidades disfarçadas de venenos ameaçadores. Dizem que pequenas doses de veneno cura...ainda acharei a minha medida...

Me adorno de bicho mortos em exercícios de sobrevivência e lembrança de minha impermanência. Sou veneno e antídoto na dualidade de existir.

Quando me enveneno, meu antídoto é ser artista qualquer.

A natureza em seus ciclos me lembra quem sou. Mesmo assim, vez ou outra me escondo em adornos e disfarces.

4.5 Por uma topologia da alteridade entre humano e não humano: heterotopias, encontros possíveis e imaginários

Os trabalhos *Samsara*, *Ofertório* e *Bicho-corpo* trazem em sua essência o imaginário de corpos utópicos e a construção de lugares outros de empatia e alteridade entre humanos e não humanos.

O conceito de *samsara* ajudou a ter uma percepção mais efetiva da presença de causa e efeito quando se observam os impactos ambientais revelados pelo atropelamento de pequenos animais silvestres. É preciso que tais reflexões existenciais – círculos de repetição, passagem do tempo, fluir, noção de impermanência, diferentes estados mentais, ciclos de vida, morte e transformações – reverberem de alguma maneira. Foi desse mal-estar gerado que provocou um desejo imediato de reparação, ao mesmo tempo em que se confrontou com a impotência. Não há como consertar o que já foi, como Latour (2014) alerta.

Na videoarte *Samsara*, o olho observa e presencia vestígios de corpos

apagados, pequenos animais, não humanos, seres outros. O vídeo é o lugar de corpos “incorporais”, corpos virtuais. O observador testemunha o surgimento dos animais, como se seu olhar, meio mágico, na sua imaginação, pudesse recriar corpos e lugares outros.

É interessante relembrar que fazemos nascer utopias em um processo de apagamento de nossos corpos. Esse corpo, supostamente preso a uma *topia* implacável, sempre em uma mesma presença e imagem no espelho, é o ponto de partida de onde nasce a utopia (FOUCAULT, 2013). Onde estaria meu corpo na videoarte *Samsara*, no espaço computacional? Não seria um corpo sem lugar ou no lugar do imaginário? Seria possível esse corpo ser protagonista, ator e criador de sonhos? Em *Samsara*, seria esse corpo capaz de se autogerar? Em *Bicho-corpo*, estaria se reinventando em outros corpos criados das utopias que imagina? O “eu” caminhante do vídeo é, ao mesmo tempo, observador e observado, visível e invisível. Há uma subversão ao tornar possível algo que seria impossível: trazer vida aos animais, dar a eles vida virtualmente, um ponto de fuga, escape. Como visto anteriormente, para Foucault (2013), se a utopia, verdadeiramente, não tem lugar algum, a heterotopia é um lugar outro, um lugar de contestação, criado pelos seres humanos de forma variada e inconstante. Não há sociedade que não construa suas heterotopias, mesmo quando viram desviantes e dispostas à sua margem. Reconstruir os animais e dar-lhes vida expressa uma rebeldia que abraça o desejo de construção de lugares outros, um lugar de encontro para refazer seres, restaurar, reconfigurar.

O imaginário cumpre forte papel no impulso para realizar sonho, recriar mundos, criar pontos de fuga.

O desejo de reparação, nesse caso, impulsiona a criação artística para um ideário de dar vida. Os registros fotográficos feitos pelo celular é a extensão do meu corpo, iniciando o processo de criação de uma obra/projeto. Nesse sentido, em uma interessante aproximação da autopoiesis como referência possível para compreender a arte como sistema, Nara Cristina Santos (2007, p. 433) entende que a obra de arte seria como um “sistema, autorreferente, dependente do artista e do interator¹⁰⁵ para existir no entorno, em um contexto, através de um processo sinérgico”.

105 No caso da videoarte aqui apresentada, em vez de interator (como propõe a autora), que pressupõe que a imagem reaja em tempo real e que o sistema se modifica em funções do interator ou interagente, substituiríamos pelo espectador, como ente ativo em sua fruição, elemento constitutivo da obra como processo, uma vez que suas ações, seu olhar e seu corpo fazem parte dela em suas múltiplas camadas. Especificamente, chamamos a atenção para a Figura 77, para ilustrar essas observações.

afirma que essa obra/projeto vai se formalizando no decorrer de seu processo e, considerado como um sistema, o computador tem condição de propiciar à arte, por meio da tecnologia e das mídias digitais, armazenamento, produção, disponibilização e visualização de imagens, dando condição para a obra como processo. Santos (2007) verifica a possibilidade dessa obra/projeto de arte compreendida como sistema, quando munida das tecnologias digitais, desenvolver a capacidade de se autogerar em uma contínua existência como arte. Se recorrermos à teoria de Maturana e Varela (1995), a autopoiesis pensa a organização dos seres vivos, considerando cada ser capaz de se autoproduzir, ou seja, cada ser vivo é uma unidade capaz de produzir a si mesmo, a fim de se conservar e regenerar. Assim, “os sistemas vivos são máquinas autopoieticas: transformam a matéria neles mesmos, de maneira tal que seu produto é a própria organização” (MATURANA; VARELA, 1995, p. 73).

Diana Domingues (2003) reflete acerca da relação autopoietica do artista em seu processo criativo e em seu profundo sentido poético. Trata-se de uma interação entre corpo e sistema, como se fossem rituais que se comunicam. Não há separação entre o biológico e o tecnológico. O que ocorre é um acoplamento entre o corpo, o pensar e o sentir e as interfaces computacionais. É quando então a criação artística propõe mundos com vida própria, como mundos em autopoiesis, mostrando as possibilidades de como a vida poderia ser “num sentir tecnologizado” (DOMINGUES, 2003).

A efemeridade e o dinamismo que a arte ganha quando os processos de criação artística ocorrem em parceria com os usos da tecnologia, segundo Suzete Venturelli (2004), estão configurados no espaço-tempo-movimento. Nesse sentido, o conceito de simulação, trazido pela modelagem tridimensional a partir dos anos 1980, é uma tecnologia computacional que passou a permitir a construção de imagens mais realistas e com movimento: “a imagem computacional, ou de síntese, é, antes de tudo, uma matriz numérica, essencialmente interativa, que formaliza, de certo modo, a expressão artística” (VENTURELLI, 2004, p. 65).

O início do processo artístico parte do real, da visão do bicho esmagado, que em seguida é transformado em fotografia digital. Logo, por meio da modelagem 3D, seguida da animação, as imagens dos animais atropelados são o ponto de partida para ganhar corpo e movimento, de modo a escapar da tela como rebeldia ao destino que lhes foi dado. Dessa forma, “a simulação permite a reconstituição da aparência da realidade como representação calculada do real e, desse modo, de construção de todo

um universo de tempo, espaço e imagem” (VENTURELLI, 2004, p. 78).

Se pensarmos em *samsara* como repetição sem fim dos ciclos de vida e morte de todos os seres indistintamente, e se pensarmos também na distopia (estamos diante de severas mutações) provocada pela falta de soluções efetivas para os impactos ambientais, a simulação apresenta a possibilidade de intervir no tempo-espaço e trazer a vida que já se foi.

A videoarte *Samsara*, como foi apresentada na forma de instalação no contexto de um museu, possibilitou ampliar tais relações: uma projeção no chão em um espaço de duas dimensões, no caso, o piso, criando um novo espaço de três dimensões. Ali acontece esse “espaço outro” em que, como artista, é possível compartilhar, por meio de minha produção, espaços utópicos criados pela arte computacional. Assim, por meio da sinergia com os espectadores, participantes do processo em sua fruição, acontece o convite para esse “espaço outro”, um lugar em que momentaneamente se faz possível insubordinar a finitude *samsárica*, convidando à percepção de nossa impermanência e, acima de tudo, de que nós, seres vivos, podemos e devemos abrir espaço para encontros de alteridade também com não humanos. Embora *Samsara* não esteja no formato interativo de *game*, sua projeção no chão proporcionou uma imersão, e alguns registros revelam a interatividade de visitantes manifestada pelo corpo em um desejo de “entrar” no trabalho. Cada espectador como fruidor tem sua experiência singular ao ver aquilo que “não poderia ser”, os animais “ressuscitando” e em movimento, como é possível ver nos registros espontâneos dos expectadores no ambiente da projeção (Figura 78).

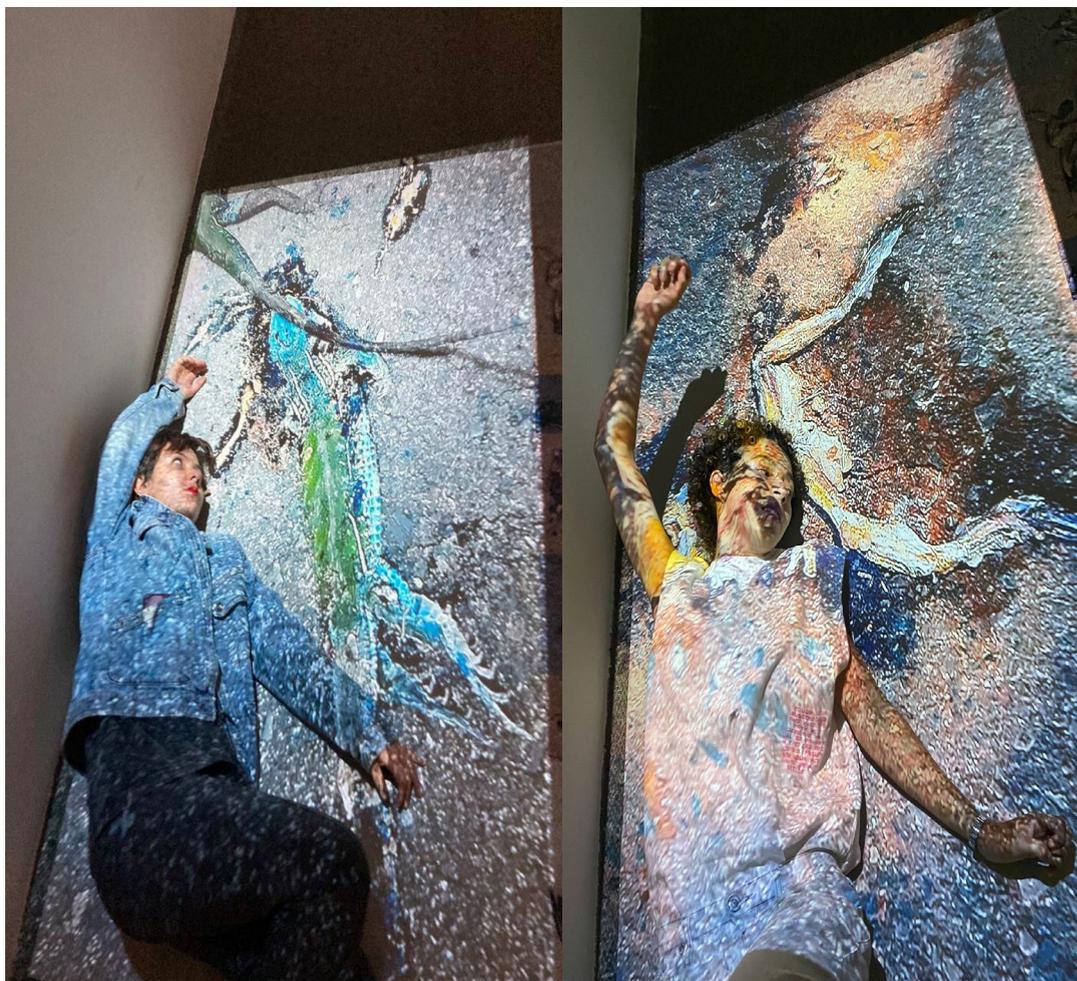


Figura 78 – Fotografia de momentos de fruição durante a exposição #21. Art.2022 Museu Nacional da República, 2022. Arquivo pessoal de Tainá Santos, Natasha de Albuquerque e Marta Mencarini.



Figura 79 – Mapa, *site specificity* como encontro entre urbano e natureza e ciclos de vida e morte, 2023. CARONE, L. Arquivo da artista.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

- 1 O livro de artista: *Ancestrar_Camadas* como reflexão cartográfica e registro de deslocamentos e transformações na construção de heterotopias, lugares outros, topologias de encontros.

Ancestrar_Camadas é um livro de artista que parte de imagens derivadas da videoperformance (Figura 79) *São Muitas Camadas*, do entrelaçamento dos cabelos das artistas. Os cabelos se entrelaçam em várias significações. As imagens desdobram-se em referências como partícipes da natureza, ou seja, como seres raízes, elemento ancestral de origem e pertencimento, somos planta, animal e toda essa rede de conexões entre humanos e não humanos, com todas as suas singularidades. Somos a somatória das complexas e belas relações entre humanos e não humanos, humano e natureza, nesse grande sistema que é Gaia.

O livro se compõe de reflexões e relações rizomáticas que partem da revisitação transformação dos arquivos das imagens dos cabelos, acrescidos de outras imagens

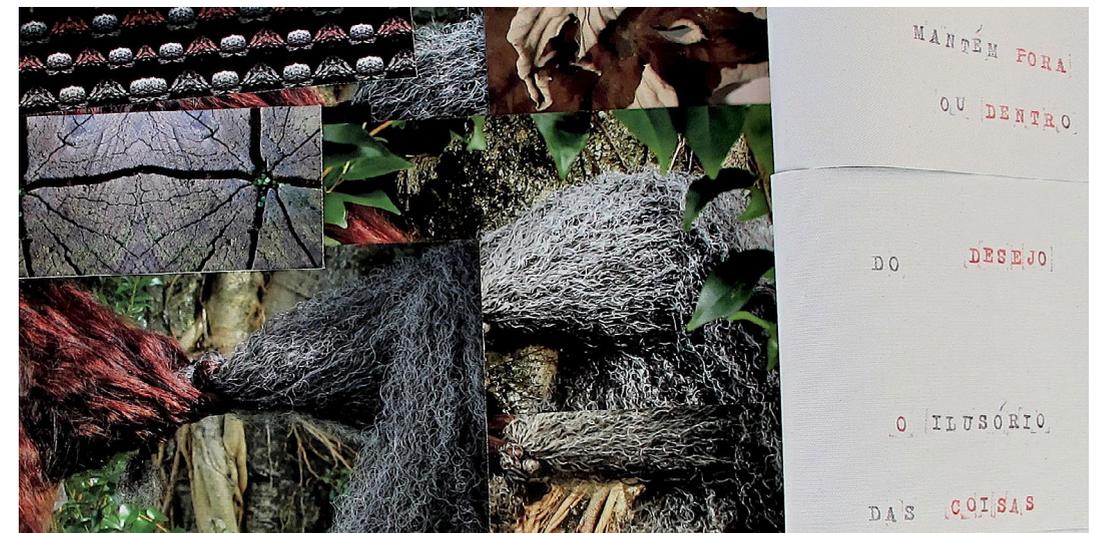


Figura 80 – Livro de artista *Ancestrar_Camadas*, 2022. CARONE.L. Arquivo da artista.

Disponível em:

https://drive.google.com/file/d/1BMJX8_hCWuglvRKbp3tQogZpV2a2Lppl/view?usp=share_link

de elementos de ambientes naturais de meu arquivo pessoal, a fim de elaborar um pensamento visual simbólico do processo de construção de lugares outros, em que corpos utópicos inventam lugares: uma topologia da alteridade, uma heterotopia de encontro de corpos que se tecem e enraízam na comunhão das diferenças, do feminino, da natureza (e tudo que ela engloba, inclusive nós e nossa cultura), da ancestralidade, dos humanos e não humanos. Um encontro que cria lugares outros, em que se questionam racismos, preconceitos de gênero e classe, tão estruturais em nossa sociedade, onde é preciso emaranhar e desemaranhar, num contínuo desvendar e reinventar camadas de si, do outro e do mundo.

O livro é um objeto, um livro de artista (Figuras 81 e 82), mas também é uma leitura-performance (Figura 80), unificando vídeo, fotografias, grafias, mapas conceituais e subjetivos, com a performance de um corpo invisível que lê (o meu corpo).



Figura 81 – Livro de artista *Ancestrar_Camadas*, 2022. CARONE, L. Arquivo da artista.



Figura 82 – Livro de artista *Ancestrar_Camadas*, 2022. CARONE, L. Arquivo da artista.

Os “lugares móveis” foram todas as movências que aconteceram no processo do trabalho. O princípio partiu sempre de um lugar, incluindo o lugar como subjetividade, cujas observações de suas especificidades de fato funcionaram como importante elemento propulsor para outras viagens e deslocamentos. De modo que cada lugar foi catalisador para uma mobilidade que se deu pelas relações vetoriais estabelecidas entre múltiplos lugares como um holograma. Nesse sentido, constato que *site specificity*, em sua versão *functional site*, como método, com todas as discussões envolvidas, propiciou a prática de entender as funções explícitas e implícitas que estão estabelecidas nesses territórios, mas, para tal, também implicou abandonar o lugar. Quando mergulhamos em todos os desdobramentos que seus agenciamentos convocam, estamos entrando em uma constelação a ser mapeada, envolvendo questões, conceitos, ideias, sentimentos, elaborados por meio de trabalhos artísticos, narrativas discursivas e grafias. Esse processo englobou uma pesquisa múltipla. A rua do restaurante Senzala, a quadra noturna da W3 Norte, a rua do condomínio rural são protagonistas momentaneamente. Inicialmente, como palco de dramaturgias urbanas, por meio do ensaio com Tulianny ou da performance com Suely. Depois, como registro das caminhadas na rua do condomínio. Mas isso acontece no primeiro rastreio, seguido de um pouso atento para entender e aprofundar o que se passa em cada lugar, quando acontece o preparo para outros voos, as grafias, as narrativas discursivas, a produção artística nos diferentes formatos. Todos os desdobramentos que se seguem são tão ou mais importantes do que cada lugar físico em si. Há, portanto, uma ressignificação do lugar, não como fruto de uma ocupação ou de ações feitas nele e para ele, mas como lugar de memória de afeto dos encontros que neles aconteceram e da riqueza que proporcionaram. Dessa maneira, os encontros e a pesquisa que cada lugar suscitou ganham importância e os assuntos se expandem, se desdobram infinitamente. Essa enorme abertura pode ocasionar algumas dificuldades, tais como a amplitude excessiva que cada tema proporciona ou a entrada em temáticas que exigiriam um estudo e profundidade maior, temas complexos, como racismo estrutural, questões de gênero ou mesmo as complexas relações entre natureza, humanos e não humanos. Por fim, lidar com o constante sentimento de insuficiência crônica durante o processo, porque não acaba nunca, sobretudo, correndo o risco de uma abordagem mais superficial para temas tão profundos e importantes, incorrendo no perigo de o trabalho parecer pretensioso. Para ajudar a enfrentar tais questões, é necessário enfatizar o que de fato

é central e alinhava a pesquisa. Para tal, importante retomar os seguintes pontos como fundantes do trabalho: a consideração do processo artístico como um fazer-aprender-compartilhar; a percepção da mobilidade do lugar como deslocamentos e diálogos vetoriais de um sítio para outros; a criação inventiva de heterotopias como lugares outros possíveis de se estabelecer a relação entre as pessoas, ou entre humanos e não humanos, a partir de encontros de alteridade; a transformação autoescultórica durante o processo e, por fim, a intenção de que o trabalho funcione como um agente, como um convite para o embarque nesses deslocamentos e nas transformações por meio da arte. Assim como todos os estranhamentos que aconteceram em cada lugar devido a suas especificidades, a alegoria do pântano representa o espaço do infamiliar, do enfrentamento, daquilo que projetamos no outro, mas que é nosso e não queremos ver, portanto é lugar inventado, mas que habita cada um de nós, cada qual que invente seu bioma, mas é um lugar privado e único de cada um e, quando não damos acesso a nós mesmos, nos impedimos de ver ao outro em sua totalidade.

A arte é refúgio,
a arte é
sobrevivência,
a arte é
resistência,
a arte é resiliência.

2 *EntreMundos*: o final é o começo

Finalizo novamente com o vídeo apresentado no começo, *EntreMundos*, por que o pântano foi um lugar de coragem e de exposição da subjetividade, grafias íntimas, processo pessoais, acompanhados do infamiliar e de encontros entre o humano e não humano dentro de mim (Figura 83). Finalizo como Ouroboros (Figura 84), a serpente-dragão que morde a própria cauda, o fim é o começo, um moto-contínuo de autofecundação, criação, destruição e renovação.



Figura 83 – Frame, *EntreMundos*, 2023. CARONE, L. Arquivo da artista.



Figura 84 – *Ouroboros*, *EntreMundos*, 2023. CARONE, L. Arquivo da artista.

Disponível em:

https://www.youtube.com/watch?v=u03jeRm4TfU&ab_channel=LynnCarone



REFERÊNCIAS

- AGAMBEN, Giorgio. *O Aberto*. O Homem e o Animal. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2021.
- ALMEIDA, Silvio Luiz. *O que é racismo estrutural?* Belo Horizonte: Letramento, 2018.
- ARANTES, Priscila. *Re/escrituras da arte contemporânea: história, arquivo e mídia*. Porto Alegre: Sulina, 2015.
- ARANTES, Priscila. *@rte e mídia: perspectivas da estética digital*. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2005.
- AUGÉ, Marc. *Não lugares – introdução a uma antropologia da supermodernidade*. Campinas: Papyrus, 2012.
- BELUZZI, Ethel P. Tempo na Índia Antiga: o conceito de Samsāra. *Revista de Estudos Filosóficos e Históricos da Antiguidade*, Campinas/SP, v. 21, n. 30, p. 33-44, 2022. Disponível em: <https://ojs.ifch.unicamp.br/index.php/cpa/article/view/2677/2092>. Acesso em: 19 nov. 2022.
- BAMBOZZI, L.; BASTOS, Marcus; MINELLI, Rodrigo. *Mediações, tecnologia e espaço público – panorama crítico da arte em mídias móveis*. São Paulo: Conrad Editora do Brasil, 2010.
- BENSUSAN, Nurit. *Cartas ao morcego*. Brasília, DF: Mil folhas, 2021.
- BARRETO, Jorge M. *Lugares moles*. 2007. Dissertação (Mestrado em Artes) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade Estadual de São Paulo, São Paulo/SP, 2007.
- CAMARGO, Denise. *Imagética do candomblé – uma criação no espaço mítico-ritual*. Campinas/SP: Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, 2010.
- CARERI, Francesco. *Walkscapes: O caminhar como prática estética*. 1. ed. São Paulo: Editora Gustavo Gil, 2013.
- CHAVES, Ernani. Perder-se em algo que parece plano. In: FREUD, S. *O infamiliar*. 1. ed. 2. reimp. Belo Horizonte: Autêntica, 2020. p.153-172.
- CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2006.

COHEN, Renato. *Performance como linguagem*. São Paulo: Perspectiva, 2013.

DANTO, Arthur. *Após o fim da arte – a arte contemporânea e os limites da história*. São Paulo: Edusp, 2006.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil platôs*. Capitalismo e esquizofrenia. vol. 1. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 2011.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil platôs*. Capitalismo e esquizofrenia. vol. 2. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 2012.

DOMINGUES, Diana. Arte, vida, ciência e criatividade com as tecnologias numéricas. In: DOMINGUES, Diana (org.). *Arte e vida no século XXI: Tecnologia, ciência e criatividade*. São Paulo: Editora UNESP, 2003. p. 95-114.

DERDYK, Edith. *Da língua e dos dentes*. Bragança Paulista/SP: Uruatu, 2020.

DIDI- HUBERMAN, Georges. *Cascas*. São Paulo: Editora 34, 2017.

ENTLER, Ronaldo. *Poéticas do acaso*. Acidentes e encontros na criação artística. 2000. Tese (Doutorado em Artes) – Departamento de Comunicação e Artes, Universidade Estadual de São Paulo, São Paulo/SP, 2000.

FREUD, Sigmund. *O infamiliar*. Belo Horizonte: Autêntica, 2020.

FONTELES, Orides. *Poesia reunida*. Rio de Janeiro: Cosac Naify, 2006.

FOUCAULT, Michel. *O corpo utópico; As heterotopias*. São Paulo: n-1 Edições, 2013.
FOUCAULT, Michel. *O que é um autor?* Lisboa: Ed. Veja, 2009.

GUATTARI, Félix; ROLNIK, Sueli. *Micropolítica: cartografias do desejo*. Petrópolis: Vozes, 1996.

HAESBAERT, Rogério; BRUCE, Glauco. A desterritorialização na obra de Deleuze e Guattari. *GEOgraphia*, Niterói/RJ, v. 4, n. 7, p. 7-22, 2009.

JUNQUEIRA, Fernanda. Sobre o Conceito de Instalação. *Gávea*, Rio de Janeiro, v. 14, n. 14, p. 500-569, 1996.

KILOMBA, Grada. *Memórias da plantação: episódios de racismo cotidiano*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.

KRAUSS, Rosalind. A escultura no campo ampliado. *Gávea*, Rio de Janeiro, n. 1, p. 87-93, 1984.

KWON, Miwon. One place after another: notes on site specificity. *October*, v. 80, p. 85-110, 1997.

KWON, Miwon. *One place after another*. Cambridge, Massachusetts, EUA: MIT Press, 2002.

LATOUR, Bruno. *Diante de Gaia: oito conferências sobre a natureza do Antropoceno*. São Paulo/Rio de Janeiro: Ubu editora/Ateliê de Humanidades Editorial, 2020.

MACHADO, Arlindo. *Máquina e imaginário: O desafio das poéticas tecnológicas*. 2. ed. São Paulo: Editora da USP, 1996.

MACIEL, Esther M. *Literatura e animalidade*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2021.

MELO, Christine. *Extremidades do vídeo*. São Paulo: Senac, 2008.

MATURANA, Humberto R.; GARCIA, Francisco J. V. *De máquinas y seres vivos autopoiesis: La organización de lo vivo*. Santiago de Chile: Universitaria, 1998.

MEYER, J. 1. The Functional Site; or The Transformation of Site Specificity. In: SUDERBURG, A. *Space, site, intervention: situating installation art*. Minnesota: University of Minnesota Press, 2000. p. 23-37.

OLIVEIRA, Andréia Machado. Corpos Associados: a Arte e o ato de experienciar de acordo com Gilbert Simondon. *Informática na Educação: teoria & prática*, Porto Alegre, v. 15, n. 1, p. 101-114, jan./jun. 2012.

OWENS, Craig. *Earthwords*. Vol. 10. Cambridge, Massachusetts, USA: The MIT Press, 1979. p. 121-30.

PASSOS, Eduardo; KASTRUP, Virgínia; ESCÓSSIA, Liliana da. *Pistas do método da cartografia – pesquisa, intervenção e produção de subjetividade*. Porto Alegre: Sulina, 2020.

RIMPOCHE, Patrul. *The Words of My Perfect Teacher/Kunzang Lama'l Shelung*. Boston: Shambala, 1998.

ROMANSKA M. *The Routledge Companion to dramaturgy*. London and New York: Edited

by Magda Romanska, 2015.

ROLNIK, SUELY. *Cartografia sentimental*. Porto Alegre: Sulina, 2016.

RUSH, Michael. *Novas mídias na arte contemporânea*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

SANTOS, Milton. *Por uma geografia nova: da crítica da geografia a uma geografia crítica*. São Paulo: Ed. EDUSP, 2012.

SANTOS, Luane Bento. Entre tramas e adornos: O legado africano de trançar cabelos por uma perspectiva do patrimônio cultural. *Revista Ensaios, Pesquisas, Educação e Cultura*, Rio de Janeiro, v. 6, n. 1, p. 63-75, 2019.

SANTOS, Nara C. Autopoiese – uma possível referência para compreender a arte como sistema. 16º ENCONTRO NACIONAL DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISADORES DE ARTES PLÁSTICAS DINÂMICAS EPISTEMOLÓGICAS EM ARTES VISUAIS – 24 a 28 de setembro de 2007 – Florianópolis.

SCHUCMAN, LiaVainer. *Entre o encardido, o branco e o branquíssimo: branquitude, hierarquia e poder na cidade de São Paulo*. São Paulo: Annablume, 2014.

SEDGWICK, Eve K. A epistemologia do armário. *Cadernos Pagu*, Campinas, n. 28, p. 19-54, 2007. Disponível em: <https://www.scielo.br/pdf/cpa/n28/03.pdf>. Acesso em: 12 mar. 2021.

SIMONDON, Gilbert. *Do modo de existência dos objetos técnicos*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2020.

SIMAS, Luiz A; RUFINO Rafael; HADDOCK-LOBO Rafael. *Arruaças: uma filosofia popular brasileira*. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2020.

SPARGO, Tamsin. *Foucault e a teoria queer seguido de Ágape e êxtase: orientações pós-seculares*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017.

TAVARES, Gonçalo M. *Atlas do corpo e da imaginação: teoria, fragmentos e imagens*. Porto Alegre: Dublinense, 2021.

TRAQUINO, Marta. *A construção do lugar pela arte contemporânea*. Ribeirão, Portugal: Edições Humos, 2010.

VENTURELLI, Suzete. *Arte: espaço, tempo, imagem*. Brasília: Editora da UnB, 2004.

VENTURELLI, Suzete. Intervenção urbana: a experiência política ativista com arte, design e arquitetura. *Revista VIS*, v. 18, n. 2, p. 162, 2019.

VENTURELLI, Suzete. Inventar, emocionar e afetar. *Revista de Artes Visuais de Porto Alegre*, v. 24, n. 40, p. 2, jan/jul de 2019.

