



Glaucis de Morais Almeida

**ENTRE O VOO E A QUEDA:
ESTADOS DE EQUILÍBRIO
TRANSITIVO**

A N T I T H È S E

V E R S A

Universidade Federal do Rio Grande do Sul
Instituto de Artes - Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais
Doutorado em Poéticas Visuais

Glaucis de Moraes Almeida

**ENTRE O VOO E A QUEDA:
ESTADOS DE EQUILÍBRIO
TRANSITIVO**

Porto Alegre, Rio Grande do Sul, Brasil, 2021

CIP - Catalogação na Publicação

Almeida, Glaucis de Moraes
Entre o voo e a queda: estados de equilíbrio
transitivo / Glaucis de Moraes Almeida. -- 2021.
286 f.
Orientadora: Sandra Terezinha Rey.

Tese (Doutorado) -- Universidade Federal do Rio
Grande do Sul, Instituto de Artes, Programa de
Pós-Graduação em Artes Visuais, Porto Alegre, BR-RS,
2021.

1. Artes Visuais. 2. Equilíbrio transitivo. 3.
Impermanência. 4. Serendipidade. 5. Voo e queda. I.
Rey, Sandra Terezinha, orient. II. Título.

Glaucis de Moraes Almeida

ENTRE O VOO E A QUEDA:
estados de equilíbrio transitivo

Tese apresentada como requisito parcial para a obtenção do grau de doutora em artes visuais, Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Área de Concentração Poéticas Visuais, Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

Orientadora: Prof^a Dr^a Sandra Terezinha Rey (UFRGS)

Banca examinadora:

Prof^a Dr^a Fabiana Feronha Wielewicki (UFAM)

Prof^a Dr^a Luciana Paludo (UFRGS)

Prof Dr^a Claudia Vicari Zanatta (UFRGS)

Prof^a Dr^a Maria Ivone dos Santos (UFRGS)

Dr^a Luísa Kiefer (Suplente)

À Mari, às crianças peludas e às verdes, que suas sabedorias, delicadezas transbordem o mundo de amor, como fazem em meu coração. Muito Obrigada!

À minha mãe pela aprendizagem, por me proporcionar a experiência de ver nos dias cinzentos uma possibilidade para a rega das plantas. Que você se encontre, agora, em um jardim repleto de hortências multicoloridas

Quando os desafios são grandes, em tempos de crises sanitária, política, econômica, pessoais, palpáveis ou subjetivas, poder encontrar em/com outras e outros um pouco de vento que nos embaralhe os cabelos, nos traga frescor, nos impulsione a dançar como redemoinhos de ar, é um grande privilégio e alegria. Por isso, sou grata:

À Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), casa em que me formei, descobri, vivenciei transformações e aprendi a importância do ensino como um bem comum. Que a UFRGS continue pública e cada vez mais acessível a todas, todos e todes.

À minha orientadora, Profa. Dra. Sandra Rey, pela confiança e apoio no desenvolvimento dessa pesquisa em momentos tão difíceis.

Aos membros da banca examinadora, Prof^a. Dr^a. Fabiana Feronha Wielewicksi, Prof^a Dr^a Luciana Paludo, Prof Dr^a Claudia Vicari Zanatta, Prof^a Dr^a Maria Ivone dos Santos e Dr^a Luísa Kiefer pelo aceite em participar deste momento de encerramento e abertura para outras aventuras, pela atenção dedicada à tese apresentada, enfim, pela generosidade.

À minha família, que mesmo a distância, passando por momentos tão difíceis, estavam mentalizando um belo desfecho, vibrando por mim e comigo nesta aventura desafiadora.

À Bia Lopes, pelo apoio na correção dos textos, pelas comidinhas feitas com carinho, ajudando-me a recarregar corpo e mente nos momentos de concentração; à Lunara Corrêa, pela versão do *abstract* e pelos "cérebros para zumbis".

À Maristela Salvatori pela mediação na publicação de *História natural e sobrenatural da vassoura* e Airton Cattani por tê-lo acolhido de forma tão afetiva, abrindo espaço para uma conversa sobre bruxas, vassouras, transmutações e sobre o cuidado como um bem comum, porém pouco valorizado.

À Janete Fonseca, Carla Linhares, Tatiane Passos, Luciana Paludo e Mariana Silva da Silva pela parceria na dança da vassoura e em todas as danças que se abriram a partir dos encontros em torno daquele objeto encantatório.

À Silvana Boone, pela cumplicidade, motivação, apoio e trocas; à querida Enilda Gabana, sempre encarando a vida com grande força e otimismo, obrigada pelas inúmeras ajudas e pelo exemplo. Aos meus colegas de trabalho, na UCS, pela disponibilidade em ajudar, sempre que precisei. Às pessoas lindas que tive a oportunidade de conhecer no contexto da sala de aula, vocês me ensinaram a reaprender.

Às amigas pela paciência e pelas vibrações para a conclusão desta empreitada: Bettina Rupp, Vivi Gil, Ju Angeli, Mauren de Leon, Carlinha Linhares, Mariane Rotter, Daniele Marx, Fernanda Soares.

À Magda Gebhardt, Feranda Morozini, Christophe Ernould, Isabelle Pernin, Blanche Mathieu, Odile Dorkel, por todos os ensinamentos compartilhados que antecederam o início desta pesquisa e me acompanharão sempre.

Aos professores e colegas do PPGAV, pela empatia. À Patrícia Pinto por sua presteza e auxílio em todas as etapas desse processo.

Resumo

Essa investigação prática teórica, inserida no campo das Poéticas Visuais, busca problematizar estados de equilíbrio transitivo evocados pela relação entre horizontalidade e verticalidade, estabilidade e impermanência, assumindo a forma alegórica do voo e da queda e da constante busca por equilíbrio em tais configurações binárias. Estas constatações me levaram a refletir sobre quais situações são geradas pelas operações artísticas agora analisadas, que apresentam a ideia de ascensão e queda, e nesta via, de busca de um equilíbrio transitivo. Tendo em vista que o equilíbrio não é uma condição estável, visto que nos encontramos sob a ação constante de uma força que contradiz nossa verticalidade, reflito sobre como minha poética problematiza tal estado de impermanência, do devir inerente ao estar vivo. Nessa via investigativa, proponho diálogos com artistas, com o campo da arquitetura, da filosofia, da sociologia. As formas de apresentação do pensamento artístico aqui desenvolvido são diversas, tais como fotografia, vídeo, múltiplos, ações e instalações, em que o objeto cotidiano vassoura e o imaginário movido pela Lua disparam essas múltiplas proposições. Baseando-se na noção de serendipidade como ferramenta metodológica, apontando para uma pesquisa exploratória, parte-se de um olhar desperto que, em estado de atenção em relação àquilo que nos cerca, busca descortinar a essência da experiência inventiva.

Palavras-chave:
Equilíbrio transitivo. Voo e queda. Impermanência. Serendipidade.

Abstract

The present theoretical-practical study, inserted in the field of Visual Poetics, revolves around stages of transitive balance evoked by relations between verticalness and horizontalness, steadiness and inconstancy, assuming the allegoric form of flight and fall along with the constant search for balance in such binary figurations. Such observations have led me to deep reflection over circumstances produced by the artistic operations now being analyzed, as they present ideas of rise and fall through a path that seeks transitive balance. Considering that balance is not a stable condition, for we find ourselves under the effect of a steady force contrary to verticalness, I reflect on how my poetics problematizes the condition of inconstancy, the inherent process of being alive. In the investigative course, I bring forward conversations with artists as well as pertinent issues to architecture, philosophy and sociology. The representations of the Artistic thinking hereby developed are diverse, including photography, video, multiples, actions and installations in which the common object *besom* and the imaginary conducted by the Moon incite multiple propositions. Being serendipity my chosen methodological tool and aiming at exploratory research, I begin by employing the awakened-eye which, in attentive observation of our surroundings, seeks to unveil the essence of creative experience.

Keywords:

Transitive balance. Flight and fall. Impermanence. Serendipity.



eu ainda não pisei na lua

175

mais de mil passos para alcançar a lua

182

*** densidade e sopro**

algumas estratégias de ascensão e descida de um módulo lunar

221

referências

262

*** para cada encerramento, o provisório**

251

Um som surdo, como um punho que se projeta contra uma almofada de veludo, envolvendo-se de toda a sua maciez. Um ruído abafado percorre, do alto da cabeça, todas as nervuras do corpo. Uma sensação de peso, de atmosfera e gravidade indica que todos os corpos caem, todas as massas tendem ao chão e essa é a condição de se estar neste mundo. Ser matéria densa que se desgasta em atrito e resistência.

Hoje eu vi um pássaro morrer.

Que coisa estranha!

Veio como um estrondo, rápido e forte, um farfalhar seco no ar.

Então, essa massa que já não era mais corpo, se encolheu no espaço até se chocar ao chão, para, guardados os restos de algum espasmo, acomodar-se em sua imobilidade. Em uma fração de momento sumiu como pássaro e ficou ali: um pacote disforme, meio plumas, meio carne, meio espanto. Reduzido à condição de uma inócua máquina de voar. Dias tristes esses quando a vida nos alcança com o peso e a velocidade de um tijolo.

- Caí – resmungou a pomba, do meio de seu desaparecimento. Sob o efeito de uma animação de raio, ou do fio condutor do poste de luz, ainda manteve por breves segundos sua consciência de morte.

- Caí, repito! De um céu de puro cinza, no meio da noite, no meio de um clarão. Comigo caíram as luzes de meio quarteirão, depois do estouro do transformador. Tudo escuro, meio breu na meia-noite. Até parecia música! E eu ali, caída! Não poderia nem dizer que era desperdício, pois tive meus dias de sonhos com janelas abertas. Nem lamentar, pois sempre soube o que era o inevitável, afinal uma pomba não deve viver para sempre! Assim, caída de um mau voo, uma má escolha ou mira. Cisma de equilibrista de fio de alta tensão ou apenas sina de pomba, essa de não ter parada certa, pipocando de um lado a outro até se estrebuchar no chão.

A noite se fez mais escura, como carvão que se desfaz, ainda quente, nas mãos. Deixando para trás uma sensação de poros fechados a calor e pó negro. Sem janelas iluminadas, sem ruídos de televisores, um gato preto me reconhece. Doce alegria de se saber no olhar de um gato estranho. Fortuito encontro, agendado para todas as segundas, quartas, quintas-feiras, às 16h, na virada da esquina. Desta vez estávamos fora de nosso horário habitual. Ele, miando sem emitir som algum, parecia entender o silêncio do blackout. Eu, voltando de meu passeio noturno, ainda podia ouvir a pomba desfiar seu pequeno rosário sobre a calçada, até se apagar também. Então, do apartamento logo acima, um som de vidro se quebrando também quebra o silêncio: mais um copo a menos.



JONATHAN FRANZEN
LIBERTA

PRÓLOGO DE UM PORVIR

FANTASÍA DEL INCONSCIENTE

En el comienzo (no hubo nunca un comienzo, pero prosigamos). Tenemos que comenzar por algún lado. En el comienzo de todas las cosas, el tiempo y el espacio y el cosmos y el ser, en el comienzo de todo había una pequeña criatura viviente. Pero ni siquiera sé si era pequeña. En el comienzo había una criatura viviente, con su plasma estremeciéndose y el pulso vital que palpitaba. Esta pequeña criatura murió, como siempre les pasa a las pequeñas criaturas. Pero antes tuvo crías. Cuando la criatura padre murió, se rompió en pedazos. Y ese fue el principio del cosmos. Su pequeño cuerpo se redujo a un manchón de polvo, al cual sus vástagos se colgaron, porque tenían que colgarse de algo. Su pequeña respiración voló, el calor y

el brillo de la diminuta bestia... Perdón, quiero decir que la radiante energía del cadáver se escapó hacia la derecha y parecía que brillaba, tibia, en el aire, mientras que la pegajosa energía del cuerpo se escapaba hacia la izquierda, oscura y helada. Así, el primer pequeño soberano se murió y en lugar de su pequeño cuerpo vivo hubo, en el centro, un manchón de polvo que se convirtió en la tierra, y a la derecha un brillo que se convirtió en el sol, rampante, dotado de toda la energía que había surgido del pequeño soberano muerto, y a la izquierda hubo una oscuridad que se dejaba sentir como una luna que no hubiera salido. Así fue como el Señor creó al mundo. Pero no sé nada del Señor, así que no tendría que mencionarlo.

D. H. Lawrence

In Cosas que un mutante tiene que saber: más cuentos breves y extraordinarios

Eu começo com a página em branco, ela me olha de seu fundo oco, desafio-a, aceito seu peso vazio e começo minha escrita como uma resistência e, sobretudo, uma persistência em que busco restituir à vida um sopro de leveza. Esse desejo me estremece, move-me na direção do céu; com um olhar mergulhado no espaço reservado às aves, ao vento, às estrelas, eu me projeto no horizonte da escrita. Como Ícaro se lançou no espaço, eu sonho com alturas, pressinto em meu corpo o risco, reconheço sua cor branca e sua opacidade assustadora, sinto o peso da gravidade me atraindo para baixo. Sob sua influência eu continuo, graças a ela, meu corpo existe no mundo e me prolongo nesse texto. O corpo oscila entre o desejo que me encaminha para o espaço aéreo e a pulsão que me aterriza. Estar viva compreende este contínuo movimento, elipse que me faz ondular entre o alto e o baixo, o voo e a queda, a permanência e

a instabilidade, binômios de um equilíbrio transitivo. Tal pensamento está na origem da pesquisa de doutorado em Artes Visuais, com ênfase em Poéticas Visuais, que se materializa na teste intitulada: **Entre o voo e a queda: estados de equilíbrio transitivo.**

Durante a investigação, as noções de transitividade, instabilidade e a busca por equilíbrio, são exploradas a fim de refletir sobre como as figuras do voo e da queda se manifestam em minha poética. Esses conceitos, recorrentes em minha prática artística, foram examinados, igualmente, no contexto de um mestrado teórico na Université Paris 8 – Vincennes – Saint-Denis, intitulado *L'envol et la chute: la figure d'Icare dans la pratique artistique de Bas Jan Ader et Ilya Kabakov (O voo e a queda: a figura de Ícaro na prática artística de Bas Jan Ader e Ilya Kabakov, 2015)*, orientado pelo filósofo e professor Philippe Nys. No âmbito daquela pesquisa, interessava-me analisar a atualização do mito de Ícaro nas obras dos dois artistas supracitados, como também buscar contextualizar historicamente o desejo ancestral que nos coloca em relação à dualidade voo/queda.

Busca-se, assim, aprofundar as análises previamente realizadas, bem como discutir outros referenciais conceituais e imagéticos, artistas, autoras e autores que tangenciam tal tema. Identifico no trabalho **Concreto** (fig. 1), produzido e analisado no contexto de meu mestrado em Poéticas Visuais no Instituto de Arte da UFRGS (2002), sob orientação da artista e professora Elida Tessler, *Situações amorosas: uma poética de entrelaçamentos em artes visuais*, uma espécie de imagem matricial que me acompanha desde então. Essa proposição, realizada inicialmente em 2000, constituía-se na ação de construção de um castelo de cartas, durante o período da mostra. As cartas produzidas especificamente para o trabalho foram confeccionadas retirando os numerais e mantendo os símbolos gráficos, correspondentes ao naipe de copas. Em tal ação, questões como a transitoriedade, o equilíbrio instável e a perseverança



ig. 1 - Glaucis de Moraes, **Concreto**,
ação e objeto (2000/2018).
Fonte: acervo pessoal.

na reconstrução daquilo que se desfaz, na relação entre a manutenção de uma verticalidade e a queda inerente a todos os corpos, já estavam presentes.

O castelo era construído diariamente, as cartas eram minuciosamente empilhadas, sem nenhum artifício que as fixasse umas às outras. A questão de uma queda iminente estava na essência da construção do castelo. Colocar carta sobre carta, exigia-me uma procura insistente por um ponto de equilíbrio, entre a sustentação de uma estrutura vertical e a certeza de seu desmoronamento. Durante o processo de sua elaboração, o público, segundo alguns relatos, sentia-se corresponsável e engajado fisicamente na ação, visto que seus gestos poderiam influenciar na manutenção ou queda da torre. Além de uma consciência sobre a relação do corpo/obra, fundada na experiência da construção e certeza da queda do castelo, o público compartilhava - quase como um sussurro - seus desejos de destruição ou manutenção da estrutura da torre, como também aquilo que por ela era evocado.

Olhando retrospectivamente, percebo que, além das questões elencadas, **Concreto** já apontava para a instituição de um espaço de diálogo, tendo como elemento mediador, durante a ação, o próprio castelo de cartas. Identifico, atualmente, essa mesma potencialidade de instaurar um lugar de diálogo espontâneo na realização de **Inspire... Então expire!**, ação que tem como centro os gestos e tentativas de equilibrar uma ou mais vassouras. Nesse sentido, o cartão de visita **Constelação de bolso**, o conjunto de trabalhos que compõem a série de postais, **O aprendiz de feiticeiro**, o livro de artista **História natural e sobrenatural da vassoura**, o projeto **Eu ainda não pisei na Lua** são também agenciadores de relações entre interlocutores, tanto em espaços expositivos, quanto em espaços públicos da cidade.

A partir das análises feitas sobre **Concreto**, surgem as práticas e questionamentos que fundam a presente pesquisa, em que a relação entre horizontalidade e verticalidade, estabilidade e impermanência, assumem a forma alegórica

do voo e da queda. Tais constatações me levaram refletir: Que tipos de situações são geradas pelas operações artísticas agora analisadas, que apresentam a ideia de ascensão e queda, e nesta via, de busca de um equilíbrio transitivo? Tendo em vista que o equilíbrio não é uma condição estável, pois nos encontramos sob a ação constante de uma força que contradiz nossa verticalidade, como minha poética problematiza este estado entre a queda e o voo? E, ainda, que sentidos artísticos a busca de equilíbrio e a instabilidade inerente a este estado, pode reverberar em minha poética?

Sob essa perspectiva, no primeiro capítulo da tese intitulado **Invenções de voo e queda**, são abordadas, especificamente, as figuras do voo e da queda a partir de suas relações com a horizontalidade e a verticalidade. O mito de Ícaro é assim revisitado para refletir sobre o imaginário em torno do desejo humano de se desprender do solo. Dirigir-se para o céu, seja com o corpo, com o olhar ou com a imaginação, está no cerne das propostas analisadas nesse capítulo. Aproximo-me aqui de autores, artistas, e visões científicas que também dirigem-se ao céu, ou ao cosmos, instigados pelo voo dos pássaros – em especial Leonardo Da Vinci – ou pela configuração das galáxias. A busca pelo entendimento do espaço aéreo, presente na figura do voo, conecta-se, por sua vez, à sua antítese, a queda. Seguindo essa linha de pensamento, mostra-se, importante o estudo dos artistas Bas Jan Ader e Ilya Kabakov.

Aproximo-me de Vilém Flusser (1979) e sua ideia sobre o desejo humano de voar animado por nossos antepassados e uma fissura que se instala entre o sonho e a realização técnica do voo. Michèle Dancourt (2002) igualmente procura pensar a passagem do mito do voo nas figuras de Dédalo e Ícaro para sua realização científica. Outro aspecto abordado pelos trabalhos analisados nesse capítulo, suscitado pela proposta **Constelação de bolso**, trata da melancolia como estado de peso que permeia a existência, sinaliza a experiência frente ao abismo como uma potência própria do devir. A partir de Moacyr Scliar (2008) e a

Melencolia I de Albrecht Dürer, a figura da mulher alada evoca a potencialidade inventiva suspensa entre o movimento e a inércia. Tal suspensão conecta-se às reflexões de Marie-José Mondzain (2017) a respeito do peso da melancolia: para triunfar sobre a gravidade que, por vezes, satura nosso espírito é necessário um trânsito entre estados, do céu à terra, da estagnação à ação.

No segundo capítulo intitulado **Estados de equilíbrio transitivo**, abordo a noção de equilíbrio tomando como orientação o estado de transi-tividade. Parece-me importante, para essa investigação, pensar na ideia de estabilidade relativa à lógica da ortogonalidade, das possíveis subversões dessa lógica, fundando um trânsito vivo entre a horizontalidade e verticalidade. Isto posto, tal dinâmica pode ser evidenciada a partir das experiências **Inspire... Então expire!, Notações para inspirar e expirar, Movimentos para o so-pro**. A vassoura, um objeto banal, suscita diversas proposições, que se tramam em espaços e tempos distintos, tendo, por vezes o espaço da cidade e da vida cotidiana como contexto, por outras o espaço institucional. Com a vassoura, alcanço a pesquisa do arquiteto Ugo La Pietra, que em seu projeto *Il Commutatori* propõe uma desestabilização dos corpos em relação aos princípios de perpendicularidade da arquitetura. Nesse sentido, o equilíbrio instável configura-se em consonância com a ideia de diagonal dinâmica ou, como proposta por outro arquiteto, Claude Parrent e pelo filósofo Paul Virilio, da função oblíqua.

As ações de equilibrar vassouras no espaço público desencadeiam o livro de artista **História natural e sobrenatural da vassoura e O aprendiz de feiticeiro**, uma série de postais, que são, nessa parte da tese, discutidos. Passo a indagar como a natureza dessas proposições me conduzem à uma tentativa de capturar algo que é volátil e instável. Quais espaços de troca, diálogo, são fundados nos encontros mediados pelas ações de equilibrar uma vassoura? Embasando-me no livro *Evocative Objects: things we think with (Objetos evocativos: coisas com as quais pensamos)*, organizado por Sherry Turkle, exploro a ideia de

objetos evocativos, para refletir sobre quais lugares a vassoura pode ocupar, no nosso cotidiano e quais os sentidos lhe são atribuídos. Objetos que evocam no sentido de conjurar, convocar e rememorar são disparadores de experiências artísticas que os ressignificam, que abrem seus sentidos e possibilidades de uso.

O capítulo **Eu ainda não pisei na Lua**, como indica seu título, reflete sobre o projeto homônimo, que se constitui em diversos meios empregados para manifestar a Lua nessa investigação. Indico aqui sua condição de projeto, de processo, pois se trata de um trabalho que assume múltiplas formas e que se pretende ainda ser continuado. O processo de tese, sua construção poética e teórica, especialmente durante um período de extrema incerteza e angústia coletivas provocado pela pandemia COVID-19 (iniciada no final de 2019 na China e que se estende até hoje, globalmente, em 2021) faz com que a busca incansável pelo astro, as imagens e narrativas de seu encaixe, passe a configurar novas perspectivas entre o voo, a queda e a noção de equilíbrio. A investigação artística, viva e atingida por uma realidade enfática, passa a reelaborar as intenções de voo, passa a voltar seu olhar às imagens lunares e seus sentidos possíveis. A astrofísica Fatoumata Kébé descreve o quanto a lua atravessa nossas vidas, desde tempos imemoriais, como fertiliza nosso imaginário e o quanto, seu caráter cambiante nos reenvia para nossa própria natureza:

A Lua está na origem de todos os mitos, de todas as religiões, pois sempre esteve lá. Nós sempre a vimos. Ela mantém-se a mesma desde que a humanidade existe. Permanente, tranquilizadora, inquietante também. Ela muda de forma, de cores, sobe as marés do oceano, age no crescimento das plantas e anima a dança de duendes e fadas. A lua tem um lado oculto. (...) Seu gênero é indistinto, por vezes deus, outras deusa, ela tem diversos nomes. Nannar na Suméria, Son entre os assírios. (...) Os romanos a chamavam de Luna. (...) A Lua fala. Ela marca o tempo. A passagem do tempo,

ela age sobre o clima. Ela imprime o ritmo que dirige a vida da humanidade.^[1] (KÉBÉ, 2019, pp. 16-17, tradução minha).

Nesse caminho, considero que o imaginário ao redor da Lua toma corpo nas reflexões geradas nesse ponto da tese. Início estabelecendo conexões com as figuras que se manifestam nos eclipses lunares, do Egito, conforme Kébé (2019), aos povos originários do Alto Xingu brasileiro, de acordo com Carlos Fausto (2012). Em nossos tempos, objeto de desejo bélico e econômico, conforme Victor L. Shammas e Tomas B. Holen (2019) a exploração do cosmos permanece baseada no recorrente modo de exploração capitalista dos corpos humanos e celestes. Assim sendo, encontro nos trabalhos das artistas Mayana Redin e Michelle Stuart, reverberações que pensam a matriz capitalista de produção de imagens e apropriação de mundos, pelo viés poético, além do já citado Ilya Kabakov.

As fotografias que compõem o projeto **Eu ainda não pisei na Lua** carregam o complexo imaginário lunar, agregando em seu conjunto formas diferentes de constituir imagens, tanto no sentido prático quanto no teórico. Nessa série, parto do registro de uma topografia em gesso, totalmente construída para o projeto, conectando-me igualmente à obra *Topographie d'un contact* (*Topografia de um contato*) da artista Maria Ivone dos Santos. Retomo, ainda, a técnica histórica da cianotipia, que dispensa o uso da câmera fotográfica e tem como característica a produção de imagens em uma gama de tonalidades de azul prussiano, apresentadas conjuntamente com fotografias digitais. Há

.....

[1] "La Lune est à l'origine de toutes les mythes, de toutes les religions parce qu'elle a toujours été là. On l'a toujours vue. Elle est restée la même depuis que l'humanité existe. Permanente, rassurante, inquiétante aussi. Elle change de forme, de couleurs, fait gonfler l'océan, pousser les plantes, et danser les farfadets. La Lune a une face cachée. (...) Son genre même est indistinct. D'abord dieu puis déesse, elle porte tous les noms. Nannar à Sumer, Son chez les Assyriens. (...) Les Romains l'appelaient Luna. (...) La Lune parle. Elle dit le temps. Le temps qui passe, le temps qu'il fait. Elle rythme et dirige la vie de l'humanité".

um contraste e uma sobreposição de tempos de tais técnicas fotográficas, bem como de suas formas de exposição, que me interessa enquanto possibilidade de fazer reverberar códigos de apresentação e compreensão de imagens em geral e, especialmente, de imagens científicas da Lua.

Estar atenta àquilo que cruza nosso caminho, aos acidentes de percurso, desvios e retomadas, ao que pulsa no intervalo entre a visibilidade e a sutileza, interessa-me como procedimento de investigação, tanto poética, quanto teórica. Trata-se de praticar seu lugar no mundo através do envolvimento, como nos convoca Antoni Muntadas em *AVISO: PERCEPÇÃO requer o envolvimento*^[2]. Dessa forma, a minha prática no campo da arte se desenvolve a partir de uma perspectiva que implica na reação e transfiguração daquilo que o mundo me oferece. Muntadas, ao comentar seu processo de criação, esclarece: "eu não invento nada, sou um observador do que acontece na realidade (...) às vezes não temos o que fazer, o que já existe, pode ser visto de outra forma" (MUNTADAS, 2015). Descobrir aquilo que não buscamos, me parece estar na essência da criação e pesquisa em arte, tem sua perspectiva baseada no termo serendipidade.

Serendipidade, *serendipity* em inglês, foi cunhado pelo escritor britânico Horace Walpole no século XVIII, a partir da tradução inglesa de um antigo conto persa, *Viagens e aventuras dos três príncipes de Serendip*^[3], como

.....
[2] Para mais informações sobre a obra de Muntadas acessar o site do grupo de pesquisa coordenado pela professora Luciana Gruppelli Loponte, da Faculdade de Educação da UFRGS, com enfoque em estudos e discussões sobre a docência e a arte, ArteVersa <<https://www.ufrgs.br/artevera/antoni-muntadas/>>. Esse trabalho também faz parte do acervo da Fundação Vera Chaves Barcellos, Viamão, Rio Grande do Sul.

[3] Nessa história, três jovens príncipes, os filhos do rei Giafer, da ilha de Serendip, atual Sri Lanka, ao viajarem para fora de seu reino, conseguem identificar um camelo, que em nenhum momento haviam visto, discernindo seus traços deixados pelo caminho. Ao encontrarem um comerciante que buscava por seu camelo perdido, relatam suas observações, descrevendo as características do animal. Constatam que o camelo é trôpego, sem um dente, cego de um olho, que carregava de um lado manteiga e de outro mel, além de transportar uma mulher grávida. Pela precisão da descrição dada,

descreve a pesquisadora Sylvie Catellin em *La sérendipité: un conte ancien, un concept novateur pour redynamiser la recherche* (*Serendipidade: um conto antigo, um conceito inovador para redinamizar a pesquisa*) (CATELLIN, 2015, pp. 9-10). Diz respeito às descobertas afortunadas, ao olhar desperto que, em um estado atento em relação ao que nos cerca, aliado à intuição, descortina a essência da experiência inventiva: o inesperado e o acaso como força motriz da criação, orientada pela sagacidade de uma observação aguçada. Como Catellin sinaliza:

Se há acaso nas descobertas, ele não é nada até que seja percebido por uma subjetividade interpretativa, isto é, transformado em informação. Sem curiosidade, sem receptividade ao inesperado, sem a atenção baseada no conhecimento do pesquisador, sem liberdade imaginativa, sem serendipidade, sem descoberta. No máximo, uma oportunidade perdida, que teria passado despercebida. É por isso que o acaso é aqui entendido como desvio, pois nos impede de apreender o que a serendipidade realmente designa e que está no cerne

.....
o comerciante os acusa de terem roubado sua propriedade e pede a intervenção do imperador Bahram. Ao serem confrontados pelo imperador, os três príncipes negam qualquer crime e explicam como chegaram às deduções que os fizeram caracterizar o animal. Esclarecem que ao observarem a grama cortada apenas do lado menos verde da estrada, deduziram que o camelo era cego do olho oposto, perceberam, também, que haviam pedaços de grama não mastigados, que correspondiam ao tamanho do dente de um camelo, levando-os a constatar que lhe faltava um dente. Identificaram nos traços das pegadas do animal, uma que destoava das demais, imprimindo uma linha contínua. Constataram formigas em volta de pingos de mel, na lateral da estrada, enquanto que ao centro perceberam traços de manteiga. Ao observarem as marcas de pés pequenos e delicados e de duas mãos espalmadas, próximas a um local em que havia urina, concluíram se tratar de uma mulher que, por estar grávida, precisou se apoiar nas mãos para urinar. Assim, como Catellin delimita, "originário de textos muito antigos, a palavra ou ideia de serendipidade transmite assim a memória transgeracional e multicultural de um motivo ficcional com mil anos de idade e designa uma forma de sagacidade ou inteligência em relação ao poder e à liberdade". (CATELLIN, 2014, np, tradução minha, no original: "Issu de textes très anciens, le mot ou l'idée de sérendipité véhicule ainsi la mémoire transgénérationnelle et multiculturelle d'un motif fictionnel millénaire et désigne une forme de sagacité ou d'intelligence en rapport avec le pouvoir et la liberté").

de qualquer descoberta: a capacidade de prestar atenção ao que surpreende e de imaginar uma interpretação relevante. (Por associação de ideias, por analogia, por hipótese ou por abdução).^[4] (CATELLIN, 2015, p. 25, tradução minha).

No contexto dessa investigação, o termo serendipidade é incorporado enquanto ferramenta metodológica na realização e desdobramento de diversas proposições, como a descoberta da capacidade de determinadas vassouras ficarem em pé. A partir dessa observação, reflito sobre as potencialidades do objeto para se desdobrar em sentidos e usos, para além de sua função corriqueira. Através das ações que empreendo com a vassoura, nos encontros fortuitos por ela mediados, o objeto desempenha uma função catalisadora. Desencadeia uma série de reações, por parte de pessoas que me interpelam, trazendo à tona a relação, que se faz há séculos, entre a mulher e a mitologia em torno da figura da bruxa, do mal que lhe foi imputado e daquilo que deve ser dominado ou extinto. Da bruxa para a Lua, é um salto, se pensarmos em Hécate, mito da Grécia pré-helênica, associada à Lua e seus trânsitos, ou, mais apropriadamente, um voo que retoma o princípio da pesquisa, repensando o equilíbrio transitivo a partir da necessária restituição de nossa conexão sutil com o cosmos.

.....

[4] "Si hasard il y a dans les découvertes, il n'est rien tant qu'il n'est pas perçu par une subjectivité interprétante, c'est-à-dire transformé en information. Sans la curiosité, sans la réceptivité à l'inattendu, sans l'attention nourrie de savoir du chercheur, sans le liberté imaginative, pas de sérendipité, pas de découverte. Tout au plus une occasion manquée, et qui serait d'ailleurs passée inaperçu. C'est pourquoi le hasard est ici un mot-écran, car il empêche de saisir ce que la sérendipité désigne véritablement et qui est au coeur de toute découverte: la faculté de prêter attention à ce qui surprend et d'en imaginer une interprétation pertinente (par association d'idées, para analogie, par hypothèse ou par abduction)".



**INVENÇÕES
DE VOO
E QUEDA**

A QUEDA DO CÉU

Quando, às vezes, o peito do céu emite ruídos ameaçadores, mulheres e crianças gemem e choram de medo. Não é sem motivo! Todos tememos ser esmagados pela queda do céu, como nossos ancestrais no primeiro tempo.

Lembro-me ainda de uma vez em que isso quase aconteceu conosco. Eu era jovem na época. Estávamos acampados na floresta, perto de um braço do rio Mapulaú. Tínhamos saído, com alguns homens mais velhos, à procura de uma moça do rio Uxi-u que tinha sido levada por um visitante de uma casa das terras altas, a montante do rio Toototobi. Anoitecia. Não havia nenhum ruído de trovão, nenhum raio no céu. Tudo estava em silêncio. Não chovia, e não se sentia nenhum sopro de vento. No entanto, de repente, ouvimos vários estalos no peito do céu. Foram se sucedendo, cada vez mais violentos, e pareciam bem próximos. Era mesmo muito assustador!

Aos poucos, todos se puseram a gritar e soluçar de pavor no acampamento: “Aë! O céu está despencando! Vamos todos morrer! Aë!”. Eu também tinha medo. Ainda não havia me tornado xamã, e perguntava a mim mesmo, muito inquieto: “O que vai acontecer conosco? Será que o céu vai mesmo cair em cima de nós? Vamos todos ser arremessados para o mundo subterrâneo?”. Naquela época, ainda havia grandes xamãs entre nós, pois muitos de nossos maiores ainda estavam vivos. Então, vários deles começaram a trabalhar juntos para segurar a abóbada celeste. No tempo antigo, seus pais e avós haviam ensinado esse trabalho a eles, que por isso foram capazes de impedir mais essa queda. Assim, depois de algum tempo tudo se acalmou. Mas estou certo de que, uma vez mais, o céu tinha mesmo ameaçado se quebrar acima de nós. Sei que isso já ocorreu, muito longe da nossa floresta, lá onde a abóbada celeste se aproxima das bordas da terra. Os habitantes dessas regiões distantes foram exterminados, porque não souberam segurar o céu. Mas aqui onde vivemos ele é muito alto e mais sólido. Acho que é porque moramos no centro da vastidão da terra. Um dia, porém, daqui a muito tempo, talvez acabe mesmo despencando em cima de nós. Mas enquanto houver xamãs vivos para segurá-lo, isso não vai acontecer. Ele vai só balançar e estalar muito, mas não vai quebrar. É o meu pensamento.

Todos os seres que moram na floresta têm medo de ser eliminados pela imensidão do céu, até os espíritos. É isso, finalmente, que a gente de nossas casas receia, é isso que a faz chorar. Todos bem sabem que o céu já caiu sobre os antigos, há muito tempo. Conheço um pouco dessas palavras a respeito da queda do céu. Escutei-as da boca dos homens mais velhos, quando era criança. Foi assim. No início, o céu ainda era novo e frágil. A floresta era recém-chegada à existência e tudo nela retornava facilmente ao caos. Moravam nela outras gentes, criadas antes de nós, que desapareceram. Era o primeiro tempo, no qual os ancestrais foram pouco a pouco virando animais de caça. E quando o centro do céu finalmente despencou, vários deles foram arremessados para o mundo subterrâneo. Lá se tornaram os *aōpatari*, ancestrais vorazes de dentes afiados que devoram todos os restos de doença que os xamãs jogam para eles, embaixo da terra. Continuam morando lá, junto do ser do vendaval, *Yariporari*, e do ser do caos, *Xiwāripo*. Vivem ali também na companhia de seres queixadas, vespas e vermes tornados outros.

As costas desse céu que caiu no primeiro tempo tornaram-se a floresta em que vivemos, o chão no qual pisamos. Por esse motivo chamamos a floresta *wāro patarima mosi*, o velho céu, e os xamãs também a chamam *hutukāra*, que é mais um nome desse antigo nível celeste. Depois, um outro céu desceu e se fixou acima da terra, substituindo o que tinha desabado. Foi *Omama* que fez o projeto, como dizem os brancos. Pensou no melhor modo de torná-lo sólido e introduziu em todo o céu varas de seu metal, que enfiou também na terra, como se fossem raízes. Por isso, este novo céu é mais sólido do que o anterior, e não vai desmanchar com tanta facilidade. Nossos xamãs mais antigos sabem tudo isso. Sempre que o céu começa a tremer e ameaça arrebentar, enviam sem demora seus *xapiri* para reforçá-lo. Sem isso, o céu já teria desabado de novo há muito tempo!

Davi Kopenawa e Bruce Albert
In A queda do céu

O sonho de voar, de ser mais leve que o ar e flutuar no espaço, sempre fez parte da nossa imaginação. Desde a pré-história, a humanidade procura uma forma de tornar possível o encontro com o plano celeste. Das pioneiras e dos pioneiros da aviação até escritoras e escritores, artistas, poetas, do Marquês de Bacqueville, de Ada Rogato e Alberto Santos-Dumont, de Amelia Earhart, de Vladimir Tatline a Fernand Léger, passando ainda por Cyrano de Bergerac, Jules Verne e muitas outras figuras visionárias que ousaram desafiar a gravidade através da imaginação, ou por invenção, o ser humano sempre desejou mover-se pelo céu. Em muitas culturas e civilizações, encontramos a presentificação deste anseio das mais variadas formas. É uma necessidade de leveza, a busca de uma existência aérea da qual fala Gilles Lipovetsky, um imenso sonho de elevação, seja espiritual ou físico:

O poder dos xamãs é inseparável da crença em viagens extracorpóreas para o céu habitado por espíritos. (...) Diz-se que Buda levitou e Cristo "andou sobre a água" (...). Poder de atração do imaginário aéreo, de que ainda testemunham as asas de Mercúrio, o voo de Ícaro, a leveza seráfica. Engenheiros, incluindo Leonardo, desde a Renascença, elaboraram projetos de máquinas voadoras inspiradas em formas e sistemas vivos. Até o momento em que, nos séculos XVIII e XIX, a técnica será capaz de desafiar a gravidade (...).^[5] (LIPOVETSKY, 2015, p. 16, tradução minha).

São diversos e espalhados pelo mundo os mitos de pessoas-pássaros, como Ícaro; a Lilith babilônica, figura alada, de seios fartos e pés de coruja posados sobre feras; Hórus, o deus-falcão do Egito; Hermes, o deus grego com asas em suas sandálias - viajante ligeiro, realizava a ligação entre mundos, servindo de mensageiro dos deuses. O desejo de se descolar do plano do solo e a queda que anuncia a impossibilidade desse distanciamento é explorado em várias culturas, desde os primórdios da humanidade. São figuras de trânsito, como Étana, rei da Babilônia, que se agarra a uma águia para procurar no céu ervas mágicas no intuito de curar sua esposa enferma. Porém, ao sofrer com a vertigem que tal jornada lhe impôs, cai de sua aventura aérea, indo ao encontro do solo. São exploradores do céu, guias que se movem entre o mundo dos mortais e dos deuses. Personificações do desejo de se conectar com o divino e

.....
[5] "La puissance des chamanes est inséparable de la croyance dans des voyages extracorporels vers le ciel habité d'esprit. (...) Il est dit que Bouddha a lévité et le Christ a "marché sur l'eau" (...). Puissance d'attraction de l'imaginaire aérien dont témoignent encore les ailles de Mercure, le vol d'Icare, l'apesanteur séraphique. (...) Des ingénieurs, dont Léonard, à par-tir de la Renaissance, ont dessiné des projets de machines vo-lantes en s'inspirant de formes et de systèmes vivants. Jusqu'au moment où, aux XVIIIe et XIXe siècles, la technique sera en mesure de défier la pesanteur (...)."

até mesmo de ascender a um espaço consagrado aos deuses. Conforme Bernard Marck em *Le rêve de vol ou l'histoire des origines de l'aviation*:

Tentar elevar-se aos céus é querer se igualar aos deuses e se apropriar de seus poderes, incluindo o de ser imortal. Hércules não morre no sentido humano do termo, é levado para o céu sobre uma nuvem, em uma apoteose que assemelha-se a uma assunção, ou a elevação milagrosa da Virgem ao céu pelas coortes angelicais. Subir para tomar parte no banquete dos deuses ou ser transformado em uma constelação é o caminho comum para um herói se tornar imortal.^[6] (MARCK, 2006, p. 20, tradução minha).

O voo é figura de audácia, representa o desafio à nossa condição de seres terrestres, mas, igualmente, ilustra a busca pela elevação espiritual. Na imagem de Cristo subindo ao céu, o voo comporta o sentido de ascensão, uma busca pelo sétimo céu, presente no judaísmo e no cristianismo. Encontramos também, no cristianismo, a imagem do voo de êxtase que leva as almas mais elevadas à presença divina. Na Igreja Católica, a iconografia de elevação é abundante, a levitação mística aparece em várias histórias sobre os santos, como São Tomás de Aquino, Santa Margarida da Hungria, Santa Teresa d'Ávila, José de Cupertino, entre tantos outros. Na descrição dessas manifestações místicas, os santos levitam arrebatados por um regozijo de êxtase.

.....
[6] "Tenter s'élever dans les airs, c'est vouloir égaler les dieux et leur ravir leurs pouvoir, dont celui d'être immortel. Héraclès ne meurt pas au sens humain du terme, il est enlevé au ciel sur une nuage, en une apothéose qui ressemble à une assumption, ou enlèvement miraculeux de la Vierge au ciel par les cohortes angéliques. Monter pour banqueter avec les dieux ou y être transformé en constellation est la façon courante pour un héros de devenir immortel (...)"

A jornada celestial assume assim uma dimensão religiosa, simbólica ou filosófica. O voo toca universalmente à alma em sua aspiração de acessar estados mais elevados. (...) A iconografia cristã conta com muitas representações do homem ascensional, símbolo do voo como elevação ao céu após a morte. Ele se eleva do chão, sem apoio aparente, seja por meio de asas ou levado por anjos ou pássaros. A tradição judaico-cristã enfatizou o anjo psicopompo, que encaminha a alma ao paraíso.^[7] (MARCK, 2006, p. 22, tradução minha).

O voo como um reflexo da *hybris*^[8], da arrogância ou desmedida do homem que se toma como um deus, encontra seu contraponto na queda. Somos, assim, lembrados de nosso domínio de origem, ao sermos reenviados para

.....
[7] "Le périple céleste prend de ce fait une dimension religieuse, symbolique ou philosophique. L'envol s'applique universellement à l'âme dans son aspiration à accéder à des états supérieurs. (...) L'iconographie chrétienne compte de nombreuses représentations de l'homme ascensionnel, symbole de l'envol, de l'élévation au ciel après la mort. Celui-ci se soulève de terre sans support apparent, soit au moyen d'ailes soit emporté par des anges ou des oiseaux. La tradition judéo-chrétienne a mis l'accent sur l'ange psychopompe, qui porte l'âme au paradis."

[8] Em *Le sens de la démesure*, Jean-François Mattéi expõe a *Hybris* entre os gregos como desmedida. Na Grécia antiga, a sociedade era conformada de acordo com o par *hybris-diké*, excesso e justiça (MATTÉI, 2009, p. 27). A noção de desmedia é a manifestação do excesso, daquilo que extrapola as normas e da necessária busca por uma justa medida em todas as ações, mas comporta, também, o sentido de superação dos limites e da imensidão. Como cidadão, o homem grego deveria sempre orientar seu comportamento no sentido do domínio das paixões humanas, aqui já se configura a ideia de equilíbrio entre extremos, presente em uma das máximas de Delfos, "nada em excesso" e, desenvolvida na filosofia aristotélica de a *Ética a Nicômaco*. "No contexto religioso, a *hybris* tem dois significados convergentes. Primeiro descreve a impiedade dos homens que se recusam a honrar os deuses, deixando de oferecer-lhes os sacrifícios exigidos. Porém, mais fundamentalmente, ela testemunha uma rejeição da condição humana ao negar o limite que separa os mortais dos imortais." (Idem, p.28, tradução minha, no original: "Dans le contexte religieux, l'*hybris* revêt deux significations convergentes. Elle qualifie d'abord l'impiété des hommes qui refusent d'honorer les dieux en omettant de leur offrir les sacrifices requis. Mais elle témoigne plus fondamentalement d'un refus de la condition humaine en niant la limite qui sépare les mortels des immortels.").

a horizontalidade do solo. No Antigo Testamento, é na figura de Lúcifer que encontraremos a queda mais emblemática, aquela que fecunda nossa imaginação através dos tempos. Esse é também o destino de Adão e Eva, que, como o arcanjo, foram expulsos do paraíso. Dessa maneira, a imagem de ascensão se transfigura em declínio e inclinamo-nos para o mais baixo, em direção à mortalidade ou ao inferno. Desafiar as interdições, os limites prescritos para acessar o conhecimento, desejar assimilar-se a Deus, são os pecados, de acordo com a tradição judaico-cristã, que fizeram a humanidade cair em um mundo de peso e densidade. Sobre o corpo que sofre e desgasta-se com a ação da gravidade de seus delitos, e aquele que transcende a materialidade densa de sua existência terrena, André Virel, em *Les univers de l'imaginaire*, fala-nos:

Assim, na mitologia cristã, a imagem de Lúcifer, anjo caído, assume uma força gravitacional relativamente oposta à de Jesus, associada ao mito da Ascensão. (...) Antes de Jesus era o profeta Elias voando para o céu em uma carruagem de fogo. Na mitologia grega os deuses não eram pesados comparados com Hermes (Mercúrio), deus da luz? Quanto a Hefesto (Vulcano), o coxo, não seria ele uma vítima da gravidade? Lemos na *Ilíada* que Zeus o jogou do Olimpo, uma queda que durou um dia inteiro. (...) condenado a permanecer nas profundezas de sua cratera.^[9] (VIREL, 2000, p.203, tradução minha).

.....

[9] "Ainsi, dans la mythologie chrétienne, l'image de Satan, ange déchu, revêt une force de pesanteur relativement à celle de Jésus associée au mythe de l'Ascension. (...) Avant Jésus ce fut le prophète Elie s'envolant au ciel dans un char de feu. Dans la mythologie grecque les dieux n'étaient-ils pas pesants par rapport à Hermès (Mercure), dieu léger? Quant à Héphaïstos (Vulcain) le boiteux, ne fut-il pas victime de la pesanteur? On lit dans l'*Iliade* que Zeus le lança en bas de l'Olympe, chute qui dura tout un jour. (...) condamné à demeurer dans les bas-fonds de son cratère."

Tanto no oriente quanto no ocidente, encontramos mitos e representações do desejo de se descolar do plano terreno através do voo mágico. Voo de iluminação da alma e de busca de conexão com uma consciência superior à do homem. A leveza proporcionada por esta experiência aérea de transe é frequentemente associada a uma condição de elevação espiritual. Quanto mais leve for o estado de espírito e mente, mais alto será este desprendimento da terra. Mas, para ascender a outros planos extraterrenos, não é suficiente ter um espírito leve. É, sobretudo, necessário trabalhar o corpo por rituais que incorporam danças, cantos e o consumo de substâncias que promovam a entrada em transe, para, assim, alçar voo.

Corpo, mente e espírito são, desta maneira, moldados pela necessidade de um arrebatamento ascensional, uma busca de um ser/estar sem chão. O sujeito em transe coloca-se para além da horizontalidade do solo, ou da verticalidade daquele que olha para o céu. É o caso das experiências míticas, espirituais e poéticas aqui citadas, culturas, filosofias, religiões, ou ritos como os pertencentes às práticas xamânicas. Em culturas ancestrais, por exemplo, a figura do homem-pássaro já desempenha um papel psicopompo. Investido de um poder mágico, é ele quem carrega as almas para o céu.

LINHAS DE FUGA PARA O CÉU

Esse movimento para o céu, partindo de um ponto de vista da terra, está presente no trabalho **90°** (fig. 2 e 3). Orientado pelo ângulo que compõe o enunciado do próprio título, e que se encontra no princípio que opera a produção destas fotografias, a imagem de dois pássaros são vistas, de asas abertas, no instante em que cruzam a objetiva da câmera. Uma relação de ortogonalidade se estabelece entre o corpo que capta a imagem e o pássaro. Interessa-me a supressão da representação do pássaro sob a ótica da perspectiva renascentista.



fig. 2 e 3 - Glaucis de Morais, **90°**,
fotografia, 40x60cm (2011).
Fonte: acervo pessoal.



Busquei estabelecer uma linha invisível que, partindo de meu olhar, atravessaria o pássaro, assinalando dois pontos em um infinito.

Passamos, assim, do chão ao céu, do cosmos ao centro da terra, em um movimento contínuo entre sonho e a realidade da matéria, entre a alegoria e a literalidade da mecânica do voo dos pássaros. **90°** é a conjugação do olhar cartesiano e da experiência poética de se voltar para o céu. O racionalismo da captura, rigorosamente demarcada em seu ângulo reto, contrasta com a leveza destes seres em suspensão. Dessa forma, **90°** se inscreve entre o gesto científico, do dispositivo que se apropria, analisa e converte em imagem o sonho do voo, e o olhar que demarca este interstício de separação, mas também de ligação, entre sujeito e pássaro, entre o voar e o imaginário que esse arrebatamento dispara.

Vilém Flusser, em *Naturalmente: vários acessos ao significado de natureza*, fala-nos sobre a impossibilidade de vivenciar o voo como nossos ancestrais o faziam: um desejo quimérico e impraticável. Experiência que carrega o sentido de liberdade e distância, linha de fuga utópica que separa o domínio aéreo do terrestre. Enquanto nossa aproximação ao voo é mediada por máquinas, pela tecnologia do deslocamento, a experiência do voo de nossos antepassados figura sob o princípio de um encantamento mágico. Com o surgimento da aviação e, posteriormente, da aeronáutica, a relação com as figuras do voo, míticas ou naturais, foram transmutadas em figuras da ciência, da mecânica, das dinâmicas de equilíbrio entre a matéria densa e leve, entre corpos em estado de repouso e em movimento:

O mito do voo, tal como se manifesta em inúmeras mitologias e inúmeros sonhos, e tal como inspirou inúmeros sonhadores desde o alfaiate de Ulm e Leonardo até Jules Verne e a N.A.S.A., continua ativo em nós tanto quanto agia em nosso maiores. (...) Mas o mesmo mito tem para os que têm expe-

riência com voo impacto inteiramente diferente daquele que têm para os nossos antepassados, para os quais voar era um sonho impossível. Se voamos de jato de São Paulo para Paris somos tomados de sensação ambivalente: de uma parte, sabemos que voamos muito “melhor” que falcões (mais alto, mais longe e mais rapidamente), e que portanto, a nossa realidade está superando o nosso mito. De outra parte, sentimos que voar em jato não é o “recado” do mito, e que não pode ter sido isto que inspirava Ícaro e Leonardo. Ao ter deixado de ser sonho impossível, o mito passou a ser sonho insonhável, mas persiste. (FLUSSER, 1979, p.29).

90° é o desdobramento de **Paisagem em fuga: apreensão** (fig. 4), vídeo em looping produzido em 2004. Nesse vídeo, procuro captar e reter, por alguns instantes, os pássaros que passam rapidamente pelo campo de visão da câmera. Utilizando o controle remoto como ferramenta de captura, procurei pausar o vídeo no momento em que um pássaro passava, para em seguida acionar a tecla *play*, recolocando a imagem em movimento. Se em **90°**, o protocolo em torno do qual o trabalho se organiza, denota a ênfase na relação de verticalidade e horizontalidade presentes no registro fotográfico, em **Paisagem em fuga: apreensão** o princípio de que algo escapa por entre os dedos é uma das ideias centrais do vídeo. Ambas experiências partilham o uso do dispositivo fotográfico como forma de apreensão daquilo que é fugidivo ou inalcançável, atualizado virtualmente como imagem. O que escapa ao alcance da mão, o que não é diretamente palpável, pelo intermédio do aparelho fotográfico converte-se em imagem apreendida. Assim, a fotografia funciona como reafirmação simbólica do próprio gesto de captura que se realiza na imagem produzida.

Dirigir-se para o céu com o olhar, engajando todo o corpo neste movimento, ocupar-se dos pássaros, de sua prática de liberdade no espaço aéreo, é igualmente evocado em uma cena do filme de Vojtech Jasný: *Um dia, um gato* (República Tcheca, 1963) (fig. 5). *Um dia, um gato* é a alegoria de uma sociedade



fig. 4 - Glaucis de Moraes, **Paisagem em fuga: apreensão**, vídeo, looping, (2004).

Fonte: acervo pessoal.

Acessível em: <<https://youtu.be/ZamPyMzcwzk>>

autocrata, cujas liberdades individuais são controladas pelo conservadorismo e por princípios morais que mascaram a ausência de ética no comportamento de diversos personagens. Nessa sátira política, os personagens têm seu caráter, suas qualidades e falhas, paixões e tristezas, desnudados pelo olhar de um gato. A história se passa em uma pequena cidade no interior da antiga Tchecoslováquia, que tem sua rotina e as relações sociais abaladas pela chegada de uma trupe circense. Neste grupo encontra-se um mágico, uma equilibrista e seu gato que usa óculos escuros. O felino tem o poder de revelar, cada vez que seus óculos são retirados, a índole das pessoas para quem olha, assim, os apaixonados se tingem de vermelho, a cor amarela denota os desonestos, a cor roxa, os mentirosos, e os ladrões se tornam cinzas.

Nessa fábula, dois personagens antagônicos se confrontam logo no início do filme: o diretor de uma escola infantil, símbolo do poder do estado na localidade, e o professor que protagoniza a inocência, o sonho e a liberdade criativa. Pela janela de seu quarto, o professor avista uma revoada de cegonhas e sai, com uma câmera de filme, para capturar este voo. Simultaneamente, o diretor, munido de uma espingarda, vai em busca das cegonhas. O enquadramento da cena oscila entre os dois homens, um com sua arma, outro com a câmera rente ao rosto, e a revoada dos pássaros em um céu límpido. Enquanto o professor capta o voo planado de uma cegonha, o diretor da escola aponta com sua espingarda para, em seguida, atirar e abater o pássaro em pleno voo. Se, no gesto do primeiro personagem, a captura passa pela apreensão simbólica do mundo através do estatuto da imagem, no segundo, no entanto, a apropriação fala de uma literalidade destruidora, que converte o ente vivo em um objeto inerte. De fato, após abater o animal, o diretor entrega-o ao zelador da escola, para que este o empalhe. Passamos, dessa forma, da poesia do voo e sua projeção de liberdade, à visão simplificada e arrasadora de um lógica de apropriação que objetifica a matéria pulsante que é a própria vida.



fig. 5 - Vojtech Jasný , *Un jour un chat*, (1963).
Fonte: Malavida, 2009. 1 DVD (103 min).

A experiência do voo e da queda, como prática mítica, espiritual ou religiosa, é transfigurada, com o passar dos séculos, em objeto de estudo da ciência. No século XV, Leonardo da Vinci (1452-1519), inventor de múltiplas frentes, escreve em 1505 e 1506 seu *Códice sobre o voo dos pássaros* (fig. 6), manuscritos que apresentam as investigações que seriam precursoras na produção das primeiras aeronaves no início do século XX. O voo sempre fascinou da Vinci, a ponto de dedicar boa parte de sua vida ao estudo de sua mecânica. No *Códice sobre o voo dos pássaros*, composto por notas e desenhos minuciosamente realizados a bico de pena, da Vinci analisa: os mecanismos do voo dos morcegos, a importância da membrana que constitui suas asas, o bater das asas dos pássaros, a função da plumagem e a importância da cauda, a direção de seu voo, a posição de sua cabeça, o voo de insetos, a ação da gravidade sobre os corpos, os efeitos das correntes de ar durante o voo, tudo o que pôde

examinar da anatomia do voo. Em seu esforço para entender a natureza do mundo, no processo de se tornar um pássaro pela criação, Leonardo da Vinci rompe com a figura de Dédalo associada à imitação do modelo. De acordo com Michèle Dancourt em *Dédale et Icare: métamorphoses d'un mythe*, à mimesis do último, ele contrapõe a invenção:

Quanto mais descobre os mistérios da realidade orgânica, mais é tentado a "engendrar-la". Fascinado por pássaros - que compra no mercado para libertá-los de suas gaiolas – consagra-lhes, a partir de 1483, longos anos de observação (isto é, da apropriação pelo desenho) até seu exílio voluntário na

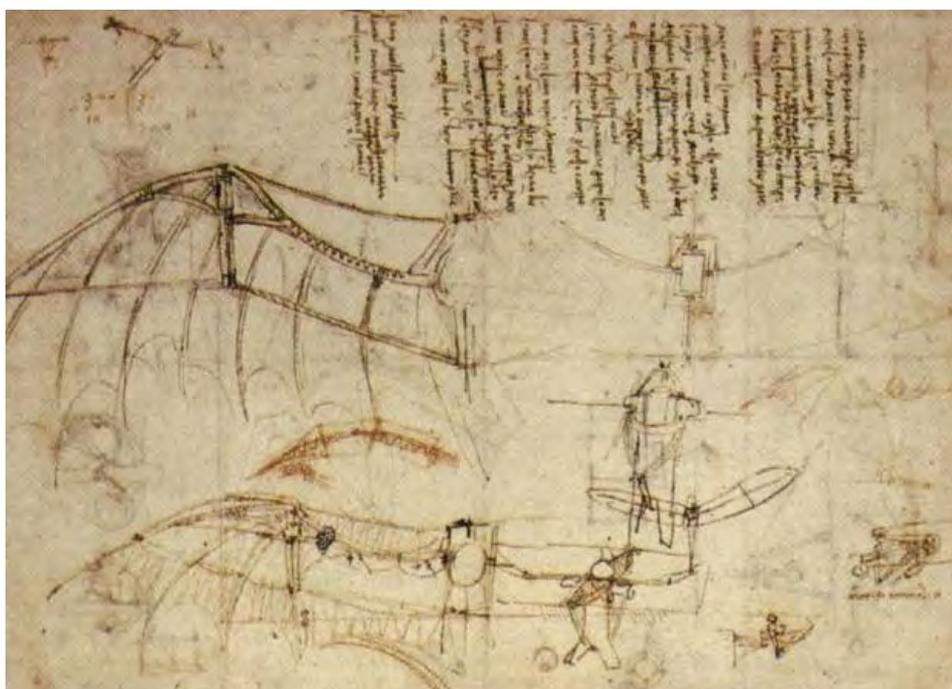


fig. 6 - Leonardo da Vinci, Estudo para *Máquina voadora*, desenho sobre papel, página do *Codex Atlanticus* (1493/1495).
Fonte: LAURENZA, 2008, p. 55.

França. Leonardo, entendendo que o homem ao imitá-los acede ao voo, entra em comunhão com eles; ele se aventura em um devir-pássaro. (...) Pacientemente, para elaborar um corpo de pássaro, estuda os materiais mais adequados, desenha inúmeras asas, projeta o paraquedas e o anemoscópio, mas renuncia pouco a pouco à identificação dedaleana com a ave para conceber uma máquina voadora. A ruptura é decisiva: à asa ele substitui a hélice, à mimese, a invenção.^[10] (DANCOURT, 2002, p. 38, tradução minha).

Neste mesmo percurso, feito por da Vinci, encontramos inventores que pereceram em consequência do ideal de voar. Dentre estes aventureiros do es-paço aéreo, ainda não completamente conquistado pela técnica, mas assimilado poeticamente, interessa-me particularmente o marquês de Bacqueville (fig. 7). Em 1742, o marquês, vestindo uma estrutura semelhante a asas de morcego, se lança do alto do terraço de sua mansão no intuito de atravessar o rio Sena até o Jardins de Tuileries. Alguns instantes antes de pousar, atingido por uma rajada de vento, Bacqueville se desequilibra e cai sobre uma embarcação ancorada na beira do rio, quebrando uma perna. Alguns anos mais tarde, ele falece tentando salvar seus manuscritos e projetos de máquinas voadoras de um incêndio que consome sua mansão. São narrativas dessa natureza, que fecundam meu imaginário em torno das figuras do voo e da queda. Histórias de experiências, de engenho, entre a visão científica e poética, entre o real e a invenção.

.....
[10] "Plus il aime découvrir les mystères de la réalité organique, plus il est tenté de la 'bricoler'. Fasciné par les oiseaux - qu'il achète au marché pour les libérer de leurs cages -, il leur consacre à partir de 1483 des longues années d'observation (c'est-à-dire d'appropriation par le dessin) jusqu'à son exil volontaire en France. Léonard, qui veut obtenir que l'homme en les imitant accède au vol, entre en communion avec eux ; il s'aventure dans un devenir-oiseau. (...) Patiemment, pour se faire un corps d'oiseau, il étudie les matériaux les plus adaptés, dessine d'innombrables ailes, conçoit le parachute et l'anémoscope, mais il renonce peu à peu à l'identification dédaléenne avec l'oiseau pour concevoir une machine volante. La rupture est décisive: à l'aile il substitue l'hélice, à la mimésis l'invention."



fig. 7 - Anônimo, *Representação do voo do Marquês de Bacqueville à Paris* (1742). Fonte: MARCK, 2006, p. 49.

Arrebatado o corpo da terra, contrapor à força que nos cimenta ao solo, o desejo de se suspender no ar, tal é o desígnio dos instrumentos para o voo elaborados por da Vinci e Bacqueville. São instrumentos, como uma pandorga, por exemplo, que nos levam a olhar para o céu, agindo sobre nossa corporeidade. No vídeo **Segurar o infinito na palma da mão** (fig. 8), realizado em novembro de 2016 no Instituto Yvy Maraey^[11], fitas coloridas dançam, aparecem rapidamente no campo da câmera para, então, se esquivarem, deixando-nos com um céu azul. Estas fitas são, na verdade, a rabiola de uma pandorga que se encontra fora do enquadramento do vídeo.

.....
[11] Instituto coordenado pela professora, pesquisadora, historiadora e curadora Dr.^a Maria Amélia Bulhões e pelo artista Irineu Garcia, localizado na estrada do Cantagalo, na zona rural de Porto Alegre, tem como enfoque a relação da arte com a natureza, ecologia, sustentabilidade, apoiando o desenvolvimento de projetos culturais-ambientais, conforme apontado no site: <http://www.institutoyvymaraey.org.br/sobre/>. O vídeo **Segurar o infinito na palma da mão** foi produzido no contexto de uma atividade realizada pelo grupo de pesquisa Processos Híbridos na Arte Contemporânea, coordenado pela artista, professora, pesquisadora Dr.^a Sandra Rey, na instituição supracitada. O termo Yvy Maraey é oriundo da cultura Guarani e significa a busca pela Terra sem males.





fig. 8 - Glaucis de Moraes, **Segurar o infinito na palma da mão**, vídeo, looping, (2016). Fonte: acervo pessoal.
Acessível em: <<https://youtu.be/xZMLjL2OzIc>>

O processo para a realização dessa experiência compreendeu movimentos específicos que não estão evidenciados no resultado final. O procedimento de empinar a pipa envolveu puxar a sua corda rapidamente, com gestos consecutivos e o deslocamento pelo terreno, continuando a puxá-la com vigor, em uma gestualidade que se assemelhava, como me foi sugerido por uma colega naquele momento, ao gesto de atirar pedras. Essas ações não são visíveis diretamente no vídeo, mas importantes, pois reverberaram na forma como fui conduzida pela relação objeto e corpo em ação - também pertinente para discutir o trabalho **Inspire... Então expire!**, a ser abordado no capítulo seguinte. Importante, igualmente, pois está na origem de uma reflexão sobre a relação do dispositivo câmera com a totalidade do corpo - não somente a visão - que apreende o real, mas na forma como esta interrelação de objeto-corpo-vídeo configura uma determinada visualidade.

Deslocar-se do chão e voltar-se para o infinito do espaço sideral é, igualmente, aludido em **Constelação de bolso** (fig. 9, 10 e 11). Constelação de bolso é um múltiplo no formato de cartão de visita e tem, em uma de suas faces, a imagem de uma pequena constelação, feita com um carimbo de tipos móveis e, do outro lado, meu nome, o título do trabalho e a inscrição: “para dias de céu cinzento”. O fundo do cartão foi produzido em degradê do azul escuro ao preto e as estrelas, por sua vez, são delicados pontos brancos.

O sentido dessa proposição está posto na tentativa de estabelecer um diálogo, através da entrega do cartão, com possíveis interlocutores. Ofereço os cartões indicando a sua perspectiva de uso: para ser usado em dias de céu cinzento, como indica a sentença em seu verso. O cartão é um convite a ser acionado sempre que a condição de “céu cinzento”, em suas mais variadas figurações, se apresente. O princípio de portabilidade, presente no cartão de visita, reforça a disponibilidade do dispositivo de ser levado no bolso para qualquer lugar e estar acessível em qualquer momento. Constelação de bolso manifesta,

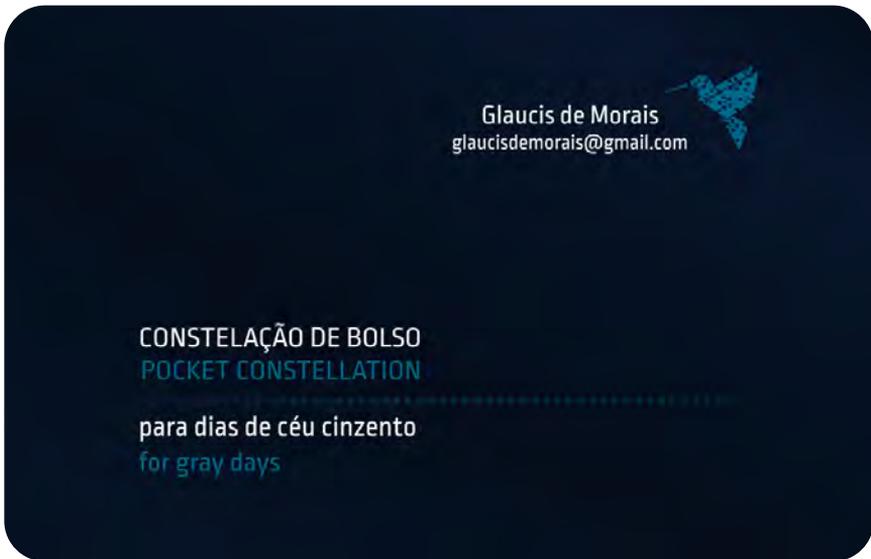
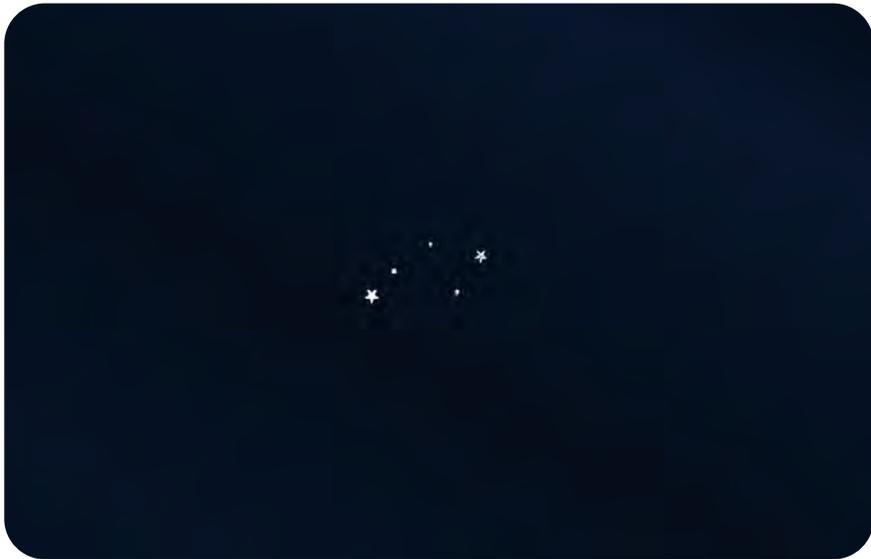


fig. 9 e 10 - Glaucis de Moraes, **Constelação de bolso**, cartões de visita, tiragem ilimitada, 4,5x9cm (2010/2018).
Próximas pgs: fig. 11 - detalhe. Fonte: acervo pessoal.





ao mesmo tempo, um microcosmos presente nas relações que ele media, e o universo que se expande - na intenção de dissipar as nuvens e a melancolia que é aqui evocada - a partir da palma da mão.

O fascínio pelo céu, com seus astros, manifesta-se em nossos sonhos, atravessa nossa cultura - da metafísica à astrofísica. No decorrer dos séculos, pela visão de diferentes disciplinas, desde a religião à ciência, da filosofia à arte, a humanidade procura desvendar os fenômenos celestes para, assim, conceber uma teoria do cosmo e de sua própria existência. É a partir desse horizonte que os astrofísicos Marc Lachièze-Rey e Jean-Pierre Luminet nos conduzem a ler *Melencolia I* (*Melancolia I*) (fig. 12), água-forte realizada pelo artista alemão



fig. 12 - Albrecht Dürer, *Melencolia I*, água forte, 24x18,8cm (1514). Fonte: LACHIÈZE; LUMINET, 1998, p. 18.

Albrecht Dürer (1471-1528), no catálogo da exposição *Figures du ciel et Couleurs de la Terre (Figuras do céu e cores da Terra)*^[12]. Em sua interpretação, Lachière-Rey e Luminet associam a figura da melancolia com a inquietude do espírito humano em sua constante procura por desvendar os segredos do universo, e o caráter soturno da imagem associada ao planeta Saturno:

Esta água-forte, datada de 1514 a partir do selo latino que ali figura, evoca um devaneio sobre a natureza do mundo e um estado de melancolia que a visão medieval associava ao "estado de espírito lúgubre", à depressão e ao planeta Saturno. A personagem alada prefigura a interrogação criativa de Kepler sobre o uso de esferas e poliedros para representar a harmonia secreta do mundo. No céu brilha um astro que pode ser identificado como o grande cometa do inverno de 1513-1514. Tendendo para o signo zodiacal de Libra, anuncia, se não o fim dos tempos, ao menos a conclusão de um ciclo do mundo. A escada de sete graus lembra a crença dos gregos bizantinos segundo a qual a idade do mundo não ultrapassaria sete mil anos. A Idade Média se conclui, Dürer (1471-1528) será um dos principais artesãos do Renascimento.^[13] (LACHIÈZE-REY; LUMINET, 1988, p. 3, tradução minha).

.....
[12] A exposição *Figures du ciel et Couleurs de la Terre* ocorreu na Grande galerie da Bibliothèque Nationale François-Mitterrand, entre 9 de out. de 1998 e 10 jan. de 1999. A exposição foi composta por diversos manuscritos, gravuras, documentos, bem como fotografias astronômicas recentes, integrantes do acervo da biblioteca, contendo diversas representações dos céus através de séculos e de diferentes culturas. Encontra-se acessível em: <http://expositions.bnf.fr/ciel/index3.htm>

[13] "Cette eau-forte, datée de 1514 d'après le carré latin qui y figure, évoque une rêverie sur la nature du monde et un état de mélancolie que la vision médiévale associait à 'l'humeur noire', à la depression et à la planète Saturne. Le personnage ailé préfigure l'interrogation créative de Kepler sur l'usage des sphères et des polyèdres pour représenter l'harmonie secrète du monde. Dans le ciel luit un astre que l'on peut identifier à la grande comète de l'hiver 1513-1514. Tendant vers le signe zodiacal de la Balance, elle

Em *Melencolia I* vemos prefigurar o conceito do homem de gênio, uma marca dolorosa mas imprescindível para a própria elaboração da ideia de gênio criador, amplificada no Romantismo. Na gravura de Dürer, a figura alada, apoia sua cabeça em uma das mãos, enquanto segura um compasso com a outra: a imagem do desalento é aqui evocada, ao mesmo tempo que nos oferece um vislumbre desse movimento interno, meditativo. Potência criativa suspensa entre ação e inércia, em um estado de espera, a personagem enverga asas que não desempenham plenamente sua função. Moacyr Scliar, ao realizar uma síntese histórica do conceito de melancolia, discorre sobre o temperamento melancólico, ou estado de espírito que tende ao autoabandono, no artigo *O nascimento da melancolia* e procede a análise da gravura de Dürer indicando a evidência de um pensamento que não se realiza em ação:

Ali a Melancolia é representada como uma mulher de asas — ou seja, potencialmente capaz de altos voos intelectuais. Mas a Melancolia não está voando. Está sentada imóvel, na clássica posição dos melancólicos, com o rosto apoiado em uma das mãos (que deve ter inspirado Baudelaire em versos que também evocam a acédia: "(...) La mélancolie, à midi, quand tout dort / le menton dans la main (...)") (A Melancolia, ao meio-dia, quando tudo dorme / o queixo na mão...). A cabeça lhe pesa, cheia como está de mórbidas fantasias. Os músculos da nuca, que deveriam manter erguida aquela cabeça, de há muito cansaram. No ansioso, esses músculos estão sempre tensos; é uma tensão arcaica, a mesma que faz o herbívoro erguer a cabeça, alarmado, quando fareja um carnívoro. Mas à Melancolia, às voltas com demônios

.....
annonce, sinon la fin des temps, du moins l'achèvement d'un cycle du monde. L'échelle à sept degrés rappelle la croyance des Grecs byzantins selon laquelle l'âge du monde ne dépasserait pas sept mille ans. Le Moyen Âge s'achève, Dürer (1471-1528) sera l'un des principaux artisans de la Renaissance."

interiores, a ameaça externa, real ou imaginária, não importa muito. Permanece imóvel, como se lhe faltasse ânimo para movimentar-se, ainda que Frances Yates tenha sobre isso uma ideia diferente – para ela a figura encontra-se em intenso transe visionário, bem adequado ao ocultismo da época. (...) Junto à Melancolia, um cão – adormecido. Outra alusão à melancolia: o organismo canino, dizia-se então, é dominado pelo melancólico baço. Tratava-se de qualidade, não de defeito. Cães com face melancólica seriam os melhores: um cão alegre, amigável, capaz de confraternizar com invasores da propriedade, não seria muito confiável. Mas há também o aspecto metafórico: no Renascimento, a memória era frequentemente representada sob a forma de um cão negro. Como o cão, a memória é um fiel acompanhante do homem. Memória às vezes sombria, como evidenciado pela própria cor escura do animal, mas memória, de qualquer jeito, cuja presença correspondia à obsessão renascentista de evocar, lembrar. (SCLAR, 2008, p. 135).

Como Scliar descreve, a melancolia é associada a um movimento de prostração regido pelo peso e lentidão, relativos ao planeta Saturno - astro de vagarosa rotação. **Constelação de bolso**, por sua vez, tem como pressuposto reconduzir o olhar para o cosmos. Comporta, como signo da melancolia, a escuridão do céu e, simultaneamente, a sua evasão: um pequeno e delicado conjunto de estrelas.

O HORIZONTE É UMA LINHA CURVA

O desejo de voar, manifestado como princípio de liberdade e desprendimento, de fuga e desvio de forças tirânicas, da mesa forma que a queda como um roçar de limites, uma aproximação ao incomensurável, e o desaparecimento, se realiza no mito de Ícaro e Dédalo. Trata-se da narrativa das aventuras de

Dédalo^[14], um artesão, inventor, arquiteto engenhoso e seu filho Ícaro, em sua fuga do labirinto do rei Minos, na ilha de Creta. Diversas experiências na cultura ocidental são investidas dessa história do jovem com asas confeccionadas com penas e cera que, ao desafiar a advertência de seu pai, esta de se manter distante do sol e do mar, desaparece nas ondas do Egeu.

Esta narrativa mítica assinala as dicotomias céu/terra, peso/leveza, presença/desaparecimento, vida/morte, fala-nos de um impulso de transgressão à qualquer tipo de interdição. Ao se deixar levar por esta aspiração ao céu, Ícaro se lança em um voo de precipício e nos apresenta, ao mesmo tempo, a alegoria do fracasso e da superação de limites em busca do desconhecido. O mito reflete o desejo de ir além dos limites demarcados pela figura do pai. Alude à separação entre um pai mortífero e o filho, que descobre a liberdade e a ruína na transgressão dos limites que lhe são impostos.

Ele começa a desfrutar desse voo ousado, Audax muitas vezes tem um significado pejorativo, não muito longe da ideia de Desmedida. Obviamente, é a desmedida que o faz gozar.

.....

[14] A narrativa começa em Atenas, onde Dédalo vive, antes de ser expulso e buscar refúgio em Creta, no reino de Minos. Em Atenas, ele se torna o tutor de seu sobrinho Talos. O jovem aprendiz demonstra desde muito cedo uma inteligência capaz de superar a de seu mestre. Talos, com 12 anos de idade, projeta a bússola, a serra e a roda de oleiro. Confrontado com os prodígios de seu discípulo, Dédalo experimenta um ciúme terrível e arremessa o jovem do topo da Acrópole. No entanto, antes do corpo de Talos atingir o solo, ele é metamorfoseado em perdiz pela deusa Atena. Dédalo, então, é punido por seu crime pelo Areópago, que o bane pelo assassinato de Talos. Em Creta, o inventor retoma a sua vida ao serviço do rei Minos, para quem constrói um labirinto com a finalidade de encerrar o Minotauro. Este animal, meio homem, meio touro, fruto da união entre a esposa do rei, Pasífae, e o touro consagrado como sacrifício a Poseidon. Dédalo revela à Ariadne a solução para escapar do labirinto e ela a transmite à Teseu, que consegue escapar após matar o Minotauro. Como vingança, Minos aprisiona Ícaro e Dédalo no labirinto. No entanto, o inventor usa penas e cera para construir dois pares de asas para escapar do cativo através da única rota não controlada por Minos, o espaço aberto do céu.

O pai, ele não misturou seus estados de alma com a vitória técnica. Ele não confunde tudo.

(...)

Ele direciona seu vôo para o alto pois ele é absorvido por uma voragem do céu. Aqui estamos, sem dúvida, em face à Desmedida. Mas o pai, voando no intermédio, escapou. De forma que no futuro todos os aprendizes de feiticeiros apenas terão de mostrar-se moderados, e tudo ficará bem. Dentro da estrutura desta moderação, será necessário apenas elevar a barra cada vez mais alto, e finalmente Gagarin irá para o céu e não encontrará Deus.^[15] (BLANC, 1995, pp.135-136, tradução minha).

Se por um lado Dédalo representa a sagacidade, a inteligência astuta e “(...) se afirma como homem de technè e métis, exercidas em diversas de suas atividades”^[16] (DANCOURT, 2002, 10, tradução minha), Ícaro, por outro lado, carrega em seu nome a marca do sacrifício, ele é, por excelência, figura fadada à queda, ao desaparecimento. Quanto mais perto do sol, mais perto do desaparecimento. É em torno do sol que a vida terrena se organiza e, em contraste com ela, Ícaro se apresenta como uma figura lunar. Seu próprio nome é associado à deusa Ártemis-Caria ou Ártemis Caryatis, uma das personificações da lua, deusa

.....
[15] "Il commence à jouir de ce vol audacieux, *Audax* a très souvent un sens péjoratif, pas loin de l'idée de *Démésure*. De toute évidence c'est la *Démésure* qui le fait jouir. Le père, lui, n'a pas mêlé ses états d'âmes à la victoire technique. Il ne confond pas tout." (...) "Il infléchit son vol vers le haut parce qu'il est aspiré par une cupidité de ciel. Ici nous voilà sans ambages ramenées à la *Démésure*. Mais le père, en volant dans le juste milieu, y a échappé. De sorte qu'à l'avenir, tous les apprentis sorciers n'auront qu'à se montrer mesurés, et tout ira bien. Au sein du cadre de cette modération, il n'y aura qu'à monter la barre de plus en plus haut, et pour finir Gagarine ira au ciel et n'y rencontrera pas Dieu."

[16] "(...) Dédale s'affirme comme l'homme de la technè et de la métis, déployées à travers de multiples activités."

associada à fertilidade, encarna os mistérios da noite, da natureza selvagem que fecunda o espírito humano.

(...) A história de Ícaro baseia-se na evocação de um rito muito antigo, em que o escolhido, ao tornar-se rei e esposo da deusa da Lua, é oferecido como sacrifício no final do ano solar. A própria trajetória de Ícaro é precipitada, reduzida à tentação da desmedida sancionada pela queda. (...) A reinterpretção de Ovídio, portanto, desloca as linhas de força da antiga fábula, enfatizando a relação entre pai e filho e, assim, gerando as leituras icarianas que a arte e a literatura européias favorecerão por muito tempo. No texto de Ovídio, o nome de Ícaro inscreve-se na lacuna de seu apagamento. Um nome e algumas penas no mar.^[17] (DANCOURT, 2002, 10, tradução minha).

O mito icariano encerra em si o dilema da transgressão e aceitação da lei, seja a da força gravitacional, seja a de seu pai, que delimita o espaço e amplitude do gesto aéreo a ser praticado pelo filho. Incarna o desejo de libertação, de descolamento na relação pai/filho, de submissão entre grupos sociais, e no enfrentamento entre cultura e natureza.

A experiência do voo e queda, presente nos mitos e histórias citadas, se atualiza em **O que te faz voar? O que te faz cair?** (13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20 e 21), série de quinze fotografias que registram as respostas dadas por um

.....
[17] " (...) l'histoire d'Icare repose sur l'évocation d'un rite très ancien où l'élu, devenu roi et époux de la déesse de la Lune, était offert en sa-crifice à la fin de l'année solaire. La trajectoire elle-même d'Icare est précipitée, réduite à la tentation de la démesure sanctionnée par la chute. (...) La relecture d'Ovide déplace donc les lignes de force de la fable antique, mettant l'accent sur la relation du père et du fils et frayant ainsi les lectures icariennes que privilégieront longtemps l'art et la littérature d'Europe. Sur le texte d'Ovide le nom d'Icare vient s'inscrire dans la faille même de son effacement. Un nom et quelques plumes sur la mer".

interlocutor às questões que nomeiam o trabalho. A proposta se originou em um protocolo: registrar com duas câmeras fotográficas as transformações que o corpo (pés e rosto) vivencia ao ser questionado sobre o que o faz voar e, em seguida, o que o faz cair. A sequência de fotografias mostra uma oscilação de emoções sutis, uma carga de reflexões que denota, sem revelar completamente, as histórias que jazem ao redor das respostas dadas, pois o único texto que acompanha as fotografias é o título.

As imagens são apresentadas em linha horizontal e têm a dimensão relativa à escala humana. **O que te faz voar? O que te faz cair?** foi realizada no Jardins de Tuileries, em Paris no ano de 2013 – remetendo-nos à história do marquês de Bacqueville. Escolhi para esta experiência um senhor que estava alimentando os pássaros com um pedaço de pão em sua mão. Com o braço erguido e um leve sorriso em seus lábios, ele se encontrava imerso em uma nuvem de pardais, pombas e gaivotas. Motivada por esta cena, aproximei-me e me apresentei, ele, desconfiado, identificou-se como Mister Oiseau. Após algum tempo de conversa, trocas de impressões, perguntei se ele gostaria de responder a duas questões e, se durante as suas respostas, eu poderia fotografá-lo. Com certa hesitação, ele aceitou participar da entrevista.

Trata-se inicialmente da busca do encontro, de um trabalho que acontece primeiramente como diálogo e ganha corpo como imagem fotográfica. Esta por sua vez não se restringe à condição de registro de uma ação, de uma interação, mas se configura como uma outra dimensão desta experiência que se inaugura no diálogo direto. Mas qual é a dimensão deste diálogo que tem como referência matriz a experiência da entrevista? O corpo em estado de resposta, instigado por questões aparentemente simples, parece nos revelar, de forma espontânea, um drama ou uma alegria que não são completamente apreendidos pelas palavras.

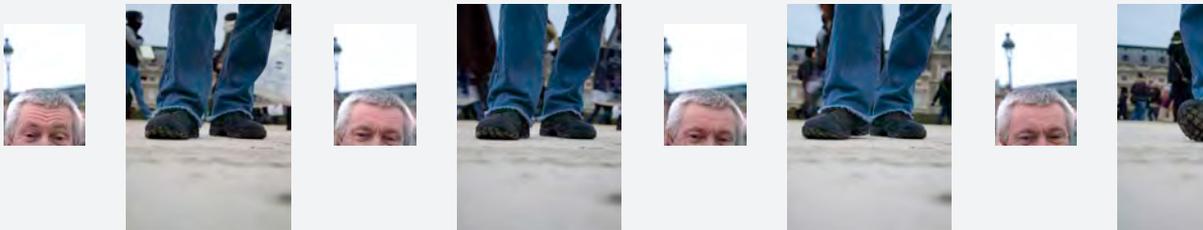


fig. 13 - Glaucis de Moraes, **O que te faz cair? O que te faz voar?**, fotografia, 20x30cm (cabeça), 40 x 60cm (pés), montagem de dimensões variáveis (2013).
Fonte: acervo pessoal.

Próximas páginas:
fig. 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21 - detalhes.

































Para a produção das fotografias, utilizei, ao mesmo tempo, duas câmeras: uma para o registro do rosto, e outra direcionada às pernas. A captação das imagens se inicia no momento em que lanço a primeira pergunta: “o que te faz voar?”. À medida que meu interlocutor responde, produzo várias imagens das reações geradas pela pergunta e impressas sobre seu corpo: suas mudanças de expressão, a movimentação de suas pernas, oscilações que revelam mais do que as próprias palavras são capazes de evidenciar. Para o registro da segunda questão, “o que te faz cair?”, reproduzi o mesmo procedimento. Mantive-me atenta às sutis transformações de sua fisionomia: às passagens de uma história à outra, àquilo que se revela através dos músculos contraídos ou relaxados, de pés que buscam se fixar firmemente no solo, de olhos que se projetam em um ponto de fuga, de um sorriso discreto.

O que te faz voar? O que te faz cair?, como um voo sem balizas ou aparatos de proteção, não se revela completamente na narrativa oral de momentos felizes ou de tragédias pessoais que implicariam em quedas psíquicas ou morais. Transparece, no entanto, no contraste voo/queda, evidente na tensão de seu corpo, na cabeça que se inclina para o chão, no olhar que vaga, absorto em pensamentos. Em analogia ao mito de Ícaro, Mister Oiseau encarna também a oscilação entre céu e terra – ou céu e mar – entre o voo de júbilo e a gravidade de sua existência. Quando o peso da existência nos cinge ao solo, o mais ínfimo gesto, como alimentar pássaros em pleno voo, ou se dirigir ao céu, pode ser, em sua potência poética, exercício de liberdade, de leveza, de resistência à essa força que pode ser arrasadora, como assinala a filósofa Marie-José Mondzain em *Para os que estão no mar...*^[18]:

.....
[18] Ensaio publicado no catálogo da exposição Levantes que ocorreu, inicialmente, sob o título de Soulèvements no Jeu de Paume, em Paris entre 18 out. de 2016 e 15 de jan. 2017. A versão do presente texto, foi publicada na edição brasileira da mostra, que ocorreu de 18 out. a 2017 a 28 de janeiro de 2018, no Sesc Pinheiros em São Paulo. A exposição transdisciplinar aborda as manifestações do termo levante - de ações, impul-

Tudo nos traz à terra, tudo nos impõe à gravidade, tudo nos fala ainda da poeira. Quando o fardo da vida fica pesado demais, fábulas e mitos descrevem o esforço atlético imposto pelo levantamento da carga, num movimento que desafia a gravidade. É como se passa a tarefa do titã: Atlas, segundo Hesíodo, sustenta o peso do céu como punição contra sua insurreição contra Zeus. Quem se rebela contra Zeus sofre a mais pesada pena. Por isso Atlas se tornou o nome da vértebra que sustenta o peso da bola craniana, devendo à sua companheira Axis a capacidade do movimento pivoteante. Pode-se dizer que Atlas aguenta firme, mas a coisa é tão pesada que, desde *Melencolia I* de Dürer até *Le penseur* de Rodin, o pescoço pede ajuda e apoio à mão. (...) André Leroi-Gourhan descreveu o nascimento dessa humanidade que fala e age: o pé liberou a mão e, juntos, puseram reto o corpo, que só queria mesmo se levantar, erguer o rosto e olhar, por cima de si, o infinito celeste e o voo dos pássaros. E então o homem pode falar e produzir um mundo de sinais e técnicas. Nascer é um levantar: esticar-se, endireitar o corpo e manter na retidão o que corre o risco de se curvar, cair e afundar, tragado pelo peso. (Mondzain, 2017, p. 51).

O protagonista de **O que te faz voar? O que te faz cair?** é um homem-pássaro, absolutamente humano, com o olhar envolto nas nuvens e os pés ancorados no chão. Reveste-se, como no mito, da ideia da existência como incerteza, predicado mais essencial da condição humana: aquela de se sustentar em uma posição vertical até não mais resistir e ceder à horizontalidade de nossa mortalidade. Ao adotarmos uma posição vertical, somos imediatamente

.....
sos e insurgências, formas de resistência praticadas por parte da sociedade que opõe às formas de dominação, exploração e da precariedade em que se vive no capitalismo - através de imagens, vídeos, textos.

confrontados pela queda inexorável de todos os corpos. O relato mítico nos coloca face à fragilidade de nosso ser no mundo, a volatilidade de nossa presença cindida entre o sol que tudo pode queimar e o mar capaz de tudo engolir. Dessa forma somos forjados à imagem de Ícaro, como nos aponta Lacarrière, “(...) o terrestre que queria se tornar aéreo e se torna, na realidade, aquático ao cair no mar”.^[19] (LACARRIÈRE, 1993, p. 107, tradução minha).

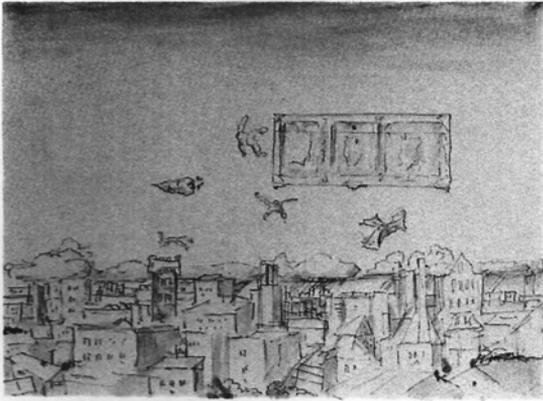
O artista ucraniano Ilya Kabakov atualiza o mito de Ícaro através de obras que se colocam como resistência poética a um sistema totalitarista, perpetrado nos países que compunham as quinze repúblicas soviéticas. Ele aponta as lacunas entre o sonho utópico, rapidamente convertido em distopia, e as paixões humanas, entre a idealização e sua realização no plano social e, acima de tudo, na experiência cotidiana. É esta força que encontramos, por exemplo, em *The Flying Komarov* (*Komorov, o voador*) (fig. 22, 23 e 24).

No álbum *The Flying Komarov*, um portfólio de trinta e duas pranchas, inicialmente, desenhadas, posteriormente impressas, vemos personagens fluando em total liberdade e ausência de peso nos céus de uma cidade, sobre o oceano, sobre paisagens. *The Flying Komarov* faz parte da série intitulada *Ten characters* (*Dez personagens*), cada álbum desta série conta a história de um personagem através de textos e imagens. Servindo-se da narrativa figurada da fábula, *Ten characters* “(...) sugerem dez posições das quais o *Homo Sovieticus* pode reagir ao seu mundo, dez atitudes psicológicas, dez perspectivas sobre o vazio, (...) dez aspectos da personalidade de Kabakov.”^[20] (disponível em: <<https://ilya-emilia-kabakov.com/albums/>> , acesso out. de 2018, tradução minha).

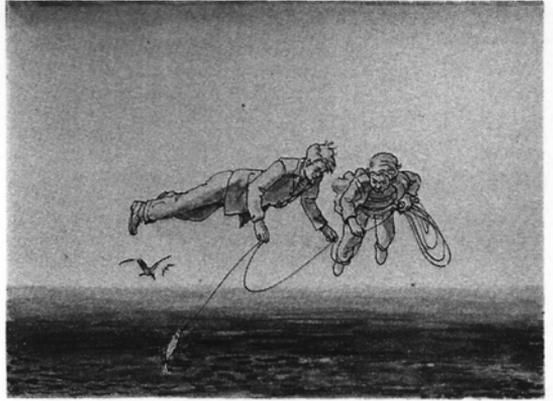
.....

[19] " (...) le terrien qui a voulu devenir aérien et devient en fait aquatique en tombant dans la mer".

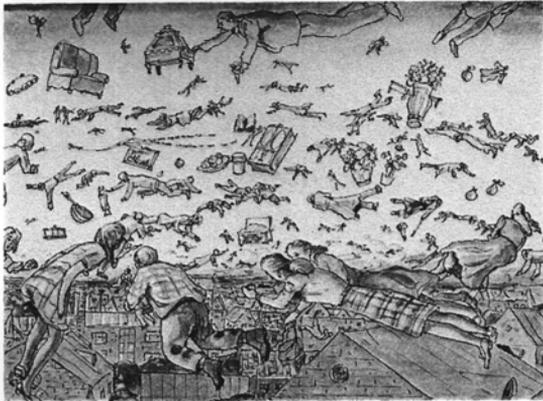
[20] " (...) they suggest ten positions from which *Homo Sovieticus* can react to his world, ten psychological attitudes, ten perspectives on emptiness, (...) ten aspects of Kabakov's personality".



"TOT LE MATIN" apparaissent les premiers "volants" au-dessus de la ville. Mais ils ne sont pas en chemin "pour affaires". L'air est pur et clair et tout est calme alentour.



"PLANANT AU-DESSUS DE LA MER" ils aperçoivent dans l'eau claire des bancs de poissons qui nagent lentement, et ils attrapent des saumons, des merlins, des thons ou bien de gros "lysuhe" de couleur rose clair luisant au soleil.



"LE DIMANCHE" il y a beaucoup de monde dans les airs, il y a foule et il y a même de nombreux cadeaux qui volent précipitamment dans des directions différentes. On se hâte d'aller hors de la ville, on bavarde ou bien on espère tout simplement, comme on dit, voir d'autres gens ou être vu.



Ceux qui aiment voler seuls, on les traite d'"ambitieux". Eux en effet, "SE POSENT TRES PROFONDEMENT SUR LA TERRE"...



Bientôt ils s'efforcent à se lever aussi haut que possible, et à voler le plus loin possible afin qu'ils "NE SOIENT ABSOLUMENT PLUS VISIBLES".



... pourtant la plupart d'entre eux "DEVIENNENT TRANSPARENTS".

Le vol de Komarov (32 planches) 1972-1975

Komarov se donna la mort, poussé par l'insomnie, en se jetant du balcon. Dans le passage de la vie à la mort, l'ordre apparent des choses se dénoue, et la possibilité s'offre pour le corps de planer, libre, dans les airs.



fig. 22, 23 e 24 - Ilya Kabakov, *The Flying Komarov*, album de 32 pranchas desenhadas, tinta e crayon sobre papel, 35x 51cm cada página, montagem de dimensões variáveis (1972/7195).
Fonte: <https://ilya-emilia-kabakov.com/albums/>

Nos álbuns *Ten characters*, o artista desenvolve a ideia de ficcionalização do autor. Cada álbum é baseado na história de um artista/protagonista e para cada personagem/artista ele inventou uma biografia. Foram desenvolvidos durante a década de 1970 e consistem em coleções de desenhos e textos em livros de trinta a cem páginas cada. Descreve-nos nesta série, usando uma estética proveniente de livros infantis soviéticos - também em sintonia com a tradição literária russa - a experiência do anonimato, o isolamento e o fracasso, a dúvida e o medo do desaparecimento, que assombraram o artista durante os anos do totalitarismo na União Soviética. Artista e personagem se embaralham pois, como o próprio Kabakov relata no documentário *Ilya & Emilia Kabakov: Enter Here (Ilya & Emilia Kabakov: Entre aqui)*, "(...) a mentalidade soviética leva ao aparecimento de um personagem. Na União Soviética éramos todos personagens. Um personagem é uma espécie de palhaço social, um imitador que se adapta à realidade soviética."^[21] (WALLACH, KABAKOV, 2014, tradução minha).

Os personagens em *The Flying Komarov*, se apresentam como figuras refratárias a uma sociedade distópica. Incapazes de aderir e, sobretudo, sobreviver a uma realidade opressiva, buscam a leveza na alegoria do voo. Levitando sobre esta sociedade que os oprime, são um comentário sobre a necessidade imperativa de ultrapassar qualquer forma de interdição baseada na tirania. Os desenhos atualizam a experiência do voo onírico, e nos conduzem a um universo em que a gravidade cede à energia aérea que anima estes corpos no espaço. Como imagens de uma utopia celeste, os desenhos desta série, são formas de reação a um sistema absolutista.

Na impotência face ao contexto social e na impossibilidade dele escapar, a história traçada por Kabakov ganha contornos de uma fábula sombria.

.....
[21] "(...) mentalité soviétique débouche sur l'avènement d'un personnage. En Union Soviétique, on était tous des personnages. Un personnage est une sorte de clown social, un imitateur qui s'adapte à la réalité soviétique".

Uma fábula que, como na narrativa de Ícaro, fala de aprisionamento, fuga e desaparecimento. Fuga de um espaço social desertificado, que subsiste entre a melancolia e a nostalgia. Um espaço como traço da falência de um ideal que se tornou denso demais para ser carregado pelo corpo, seja do indivíduo ou o social. Assim, a história do mito grego, como a contada pelo artista ucraniano e, presente nas fotografias de **O que te faz voar? O que te faz cair?**, têm em comum a oscilação entre a busca permanente da leveza e a evidência do peso. O mito de Ícaro não é uma constatação feita à posteriori ao trabalho, mas está presente desde a sua gênese como figura propulsora das questões lançadas a Mister Oiseau. Em **O que te faz voar? O que te faz cair?** as perguntas são diretas e nos reenviam à ideia do voo e da queda como metáforas de estados de ser no mundo: figuras que nos falam da nossa condição terrestre crivada por um impulso aéreo, oscilando entre a verticalidade e horizontalidade, entre o peso da matéria, a ideia de permanência, e a leveza onírica que nos envia ao céu. Indagações que, em sua simplicidade, abrem-se em interpretações e associações.

É possível perceber uma mudança progressiva no rosto de meu interlocutor, em **O que te faz voar? O que te faz cair?**. Essa alteração está diretamente ligada às perguntas e denotam uma manifestação de seu estado de espírito. A primeira questão provocou uma espécie de surpresa alegre, a expressão da leveza manifestada em seus olhos e nas linhas que o sorriso tímido imprimiu sobre sua testa. Em um processo de identificação - em que buscamos no olhar do outro ecos de nossas próprias experiências, indícios de uma interioridade comum - procedi a leitura, inevitavelmente subjetiva, das respostas que seu corpo me transmitia de maneira espontânea. Uma dinâmica de distanciamento reflexivo é pautada por um corpo a corpo travado pelas vias da linguagem oral e corporal. A segunda pergunta, o que te faz cair?, por sua vez, gerou uma agitação visível em seu rosto, ele respondeu diretamente com

uma expressão severa, desviando em seguida o olhar para um ponto além da câmera. Nessa tentativa de aproximação, pautada por lapsos, desconhecimentos, suposições, reconhecemos os interstícios e abismos que a experiência da busca deste engajamento intersubjetivo produz.

O que almejo aqui é um estado de atravessamento, de cumplicidade, em que interrogar seja também ser questionada. Interrogar-se sobre os lugares que ocupamos neste momento de interlocução, sobre a fixidez ou fluidez destes lugares, é colocar em evidência suas possíveis transposições, ou mesmo sua impraticabilidade. Em nenhum momento desse encontro, apresentei-me como artista, mas sim como pesquisadora envolvida em uma investigação cujo foco era a fotografia. Busca-se, então, problematizar esse lugar constituído e apartado entre artista e espectador, entre entrevistador e entrevistado. O uso da estratégia de entrevista para instituir um diálogo revelou, porém, a importância de pensar as implicações éticas que proposições desta natureza compreendem. Repensar em que condições os encontros com o outro são estabelecidos, qual espaço de fala e escuta se abre, em que os envolvidos sejam sujeitos desta experiência.

Penso que **O que te faz voar? O que te faz cair?** partilha com *You are the Weather (Haraldsdóttir)* (*Você é o clima (Haraldsdóttir)*) (fig. 25 e 26), trabalho da artista norte-americana Roni Horn, uma análoga manifestação de um estado de espírito, além da busca de um lugar comum de interlocução e atravessamentos. *You Are the Weather (Haraldsdóttir)* é o sexto livro de uma série de publicações, reunidas sob o título *The Place*, que se articulam em torno de suas experiências na Islândia. Cada livro mostra uma forma de aproximação sutil que revela, tanto a atmosfera da ilha, quanto o olhar introspectivo de Horn, que registra "(...) a relação física e emocional que mantém com a topografia, o clima e a arquitetura do lugar".^[22] (SPECTOR, 2000, p. 23, tradução minha)

.....
[22] " (...) l'échange physique et émotionnel qu'elle entretient avec la topographie, le climat et l'architecture du site."



fig. 25 e 26 - Roni Horn, *You are the weather* (1994/1995),
Instalação de 100 fotografias, 36 cópias em pb e 64 em cor,
26,6 x 21,6 (cada). Fonte: BOSSÉ; GARIMORTH, 2000, pp. 24,
25, 26.

Em *You Are the Weather* (*Haraldsdóttir*), série produzida durante uma temporada de seis semanas na ilha-país, Horn registrou em piscinas geotérmicas a imagem de uma jovem islandesa, Margrét Haraldsdóttir, cem vezes. Nas fotografias vemos o retrato de uma jovem mulher submersa até o pescoço em diferentes banhos minerais. Haraldsdóttir olha impassível e calmamente através da objetiva, cruzando assim o olhar da artista e o nosso próprio. Suas expressões reagem segundo a intensidade da luminosidade, da leve bruma que envolve sua cabeça, fazendo-a quase desaparecer, em uma delicada interação que seu olhar suscita e convoca.

A atmosfera age tanto sobre as expressões de Haraldsdóttir, quanto em nós, apontando as possíveis relações que ali são travadas, em um diálogo mediado pela câmera. As diferenças entre cada imagem são sutis e, quando apresentadas em sequência no livro, como no espaço expositivo, nos remetem à experiência cinematográfica. *You Are the Weather*, dessa forma, borra os limites da fotografia como imagem estática, para compor um plano sequência a ser experimentado pelo folhear do livro e pelo deslocamento frente às fotografias. No trabalho de Horn, o clima - Weather - aponta para variações relativas ao fluxo do tempo, do retrato também como um sinal de um tempo que nos transforma, que atua sobre nós. São imagens que falam da manifestação dessas mudanças de temperatura: uma analogia à transformação do humor, visível na face da jovem mulher, igualmente visível nas expressões de Mister Oiseau.

NA IMINÊNCIA DA QUEDA

A queda como manifestação do peso indica nossa condição humana mais essencial, preconiza nosso reencontro definitivo com a horizontalidade: caímos quando não resistimos a certas forças, sejam elas do peso físico, sejam as da pressão do contexto social. Nossa forma é dada pela atração sutil da gravidade sobre nosso corpo. Nossos ossos, nossa carne e músculos se conformam

segundo esta ação que evita que nos dissipemos, enquanto matéria, no espaço. Existimos no e graças ao embate entre a verticalidade e a horizontalidade, o repouso e o movimento, a permanência e a dispersão. Ficar em pé, portanto, é enfrentar as forças que impulsionam para baixo, para a morte ou submissão, para o desaparecimento ou anulação, como nos convoca a refletir Mondzain:

“Levanta-te e anda” é a fórmula dos taumaturgos que querem vencer a morte e então ordenam que não se fique deitado, submisso, passivo. Não se trata certamente de ressuscitar, mas de triunfar sobre o peso e a gravidade de tudo o que barra a força e a leveza dos corpos livres, vivos, pensantes e desejantes que dançam. (Mondzain, 2017, p. 40).

Estar no mundo implica em uma oscilação entre estados, do céu à terra, da inércia à ação, da estabilidade à inconstância. Estamos, desta forma, à beira de um abismo que nos espreita. No artigo *Petit dictionnaire illustré de la chute* (*Pequeno dicionário ilustrado da queda*) o psicanalista Gérard Wajcman nos incita a refletir sobre a condição de estar neste movimento da certeza à imprecisão da vida. Segundo o autor:

Cair, e todo o sistema de valores se inverte. De cima para baixo passamos do símbolo à coisa, da imagem ao objeto, do todo ao fim, do tesouro ao lixo, do sonho ao real, do discurso ao gozo, do espírito à matéria – em suma: da alma ao corpo. E é a verdade que ganha, pois a verdade está aqui em baixo.^[23] (WAJCMAN, 2014, p.106 – tradução minha).

.....
[23] "Ça chute, et tout le système des valeurs se renverse. De haut en bas on passe du symbole à la chose, de l'image à l'objet, du tout au bout, du trésor au déchet, du rêve au réel, du discours à la jouissance, de l'esprit à la matière – en bref : de l'âme au corps. Et c'est la vérité qui y gagne. Parce que la vérité est en bas."

Olhar para o abismo é colocar-se frente a situações-limite, é sentir sobre o corpo a atração magnética que emana do fundo da terra, de seus subterrâneos. É o vento que parece nos empurrar, como uma canção que ressoa em nossos sentidos, acelera os batimentos cardíacos e nos embala em uma dança em direção ao vazio. Esse olhar que se precipita está na origem do vídeo **Just like haven** (2017) (fig. 27). Realizado a partir da apropriação de um fragmento do videoclipe da canção homônima do grupo The Cure, **Just like haven** mostra, em um movimento que revela e oculta, o mar e pedras ao fundo de uma falésia. Essa imagem é repetida em um vai e vem, sugerindo que nos colocamos, constantemente, em um abismo.

A realização desse trabalho está atrelada a questões que me interessam há algum tempo e que me fizeram sair em busca de ocorrências que suscitassem um confronto com algum tipo de abismo. A intenção era produzir um vídeo que desse conta dessa situação em especial. Passei, então, a repertoriar imagens em livros e no sistema de buscas do Google e, casualmente, deparei-me com o videoclipe *Just like haven*^[24]. Parecia-me, naquele momento, que a cena ali representada era exatamente aquela que gostaria de produzir. Dessa forma, capturei o trecho que me interessava e procedi sua edição colocando-o em looping e retirando o som. O título mantém a referência à canção original

.....
[24] A canção *Just like haven* (1987) se apresenta como alegoria de uma vertigem amorosa, quando o chão parece escapar debaixo dos pés, conforme sugere o trecho "Show me, show me, show me how you do that trick 'The one that makes me scream,' she said / 'The one that makes me laugh,' she said / And threw her arms around my neck / Show me how you do it / And I promise you, I promise that / I'll run away with you / I'll run away with you / Spinning on that dizzy edge / I kissed her face, I kissed her head" (Mostre-me, mostre-me, mostre-me como você faz aquele truque 'aquele que me faz gritar,' disse ela / 'Aquele que me faz rir,' disse ela / E lançou os braços em volta de meu pescoço / Mostre-me como você faz isso / E eu prometo, eu prometo que / Fugirei com você / Eu fugirei com você / Girando até o limite da tontura / Eu beijei seu rosto, eu beijei sua cabeça – tradução minha). No videoclipe as imagens salientam esta relação entre o estado amoroso e a sensação de aturdimento e, ao mesmo tempo, encantamento que esta condição produz.

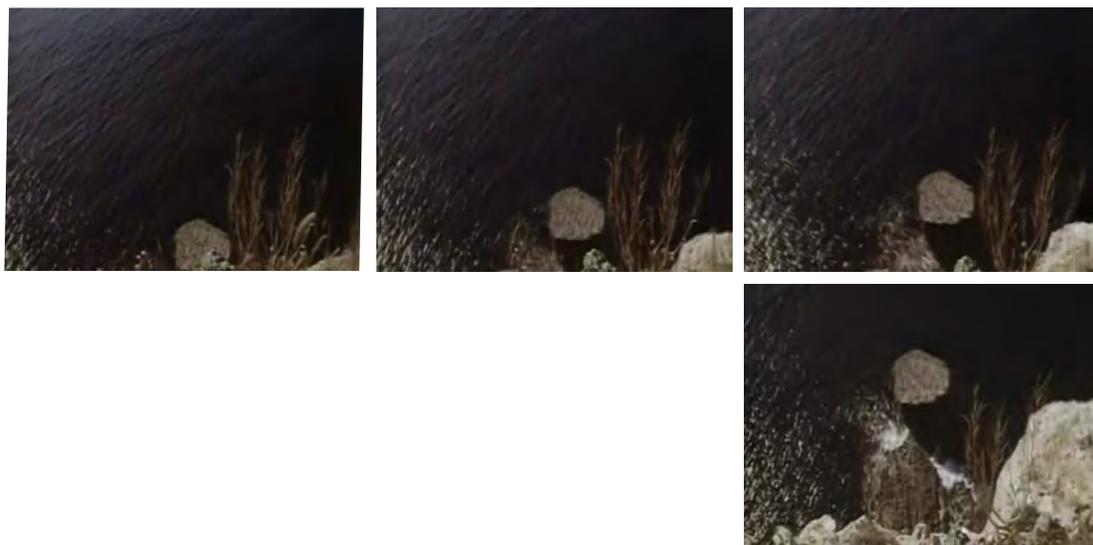


fig. 27 - Glaucis de Moraes, **Just like havean**, vídeo, looping, (2016). Fonte: acervo pessoal. Acessível em: <<https://youtu.be/MifuTv5SbGM>>

e coloca em contraste essa visão do precipício e o imaginário em torno do paraíso, na medida que *just like havean* pode ser traduzido por “como no paraíso”. Abismar-se, no vídeo **Just like havean**, aproxima o medo de sucumbir e o deslumbramento frente a essa forma de imensidão, próprio da idealização presente na figura do paraíso.

Abismar-se, assim, pode ser um movimento de precipitação em direção ao vazio e comporta, igualmente, o significado de se assombrar, de se espantar, de estar atônito e maravilhado. São essas definições que percebo ecoarem nas experiências de queda produzidas pelo artista holandês Bas Jan Ader. Em uma série de ações registradas em filmes de 16 milímetros e fotografias, Ader confronta o medo primordial de ceder à gravidade e realiza uma obra em que a experiência da queda se manifesta como falha, fragilidade, mas também resistência e obstinação. A queda, manifestada em seus trabalhos, nos leva a questionar nossa condição de existência face à imperfeição, incompletude e fracasso, como nos impele a refletir Robert Signore em *L'Histoire de la chute des corps : D'Aristote à Einstein (A história da queda dos corpos: de Aristóteles a Einstein)*:

A queda dos corpos é inevitável. Está na natureza das coisas. Tudo acaba caindo um dia ou outro: chuva, neve, as frutas maduras, as folhas mortas... Os objetos que nos cercam escapam provisoriamente a esse destino pois são mantidos artificialmente. A queda permeia tanto nossas vidas ao ponto de portar, como sentido metafórico: a ruína do homem, a queda do Império romano. Como no dito popular: quanto maior a altura, maior será a queda.^[25] (SIGNORE, 2008, p.1, tradução minha).

.....
[25] "La chute des corps est une fatalité. Elle est dans la nature des choses. Tout finit par tomber, un jour ou l'autre : la pluie, la neige, les fruits mûrs, le feuilles mortes... Les objets qui nous entourent échappent provisoirement à ce destin parce qu'ils sont retenus

Em 1970, Ader realiza o primeiro filme mudo da série *Fall (Queda)*. Em *Fall I (Queda I), Los Angeles* (fig. 28 e 29), o artista deixa-se cair de uma cadeira no alto do telhado de sua casa em Claremont, Califórnia. Inclina-se, cai e rola sobre o telhado; um de seus sapatos se desprende e cai também – em uma comovente delicadeza de perder um sapato em plena queda livre. Ader aterrissa nos arbustos embaixo da casa, para então desaparecer de nosso campo visual.

No mesmo ano, produz *Fall II (Queda II), Amsterdam* (fig. 30), em que pedala lentamente ao longo do canal de *Reguliersgracht*, em Amsterdã. A ponte e a murada do canal formam uma linha horizontal que divide a imagem em duas partes. Na parte superior, a paisagem urbana prevalece, o artista se desloca em sua bicicleta. Na parte inferior, a água reflete as árvores e o céu. Em uma de suas mãos, Ader carrega um buquê de flores - nós o vemos a uma certa distância - e avança quando, subitamente, muda de direção e mergulha nas águas do canal.

Ambos os filmes foram apresentados conjuntamente, pela primeira vez, em 1971 na exposição *Sonsbeek buiten de perken*, como descreve Alexander Dumbadze em *Bas Jan Ader: death is elsewhere (Bas Jan Ader: a morte está em outro lugar)* (DUMBADZE, 2015, p. 22). Em nenhum dos filmes encontramos alguma menção ou descrição que insinue algum sentido sobre sua escolha de se lançar do telhado ou mergulhar nas águas do canal, assim como não é apresentado o desfecho de suas ações, pois o filme termina com as quedas, no momento em que Ader toca o solo ou a água. Segundo Dumbadze:

Os eventos são apresentados como ocorrências ordinárias que se transformam abruptamente em experiências altamente incomuns. E por mais tortuosas que sejam as origens da ação nas duas obras, suas conclusões são igualmente am-

.....
artificiellement. La chute imprègne tellement notre vie que le mot a pris un sens métaphorique : la chute de l'Homme, la chute de l'Empire romain, 'Plus dur sera la chute!'"



fig. 28 e 29 - Bas Jan Ader, *Fall I*, Filme 16mm, 24" (1971)
Fonte: <http://www.basjanader.com/>



fig. 30 - Bas Jan Ader, *Fall II*, Filme 16mm, 19" (1971)
Fonte: <http://www.basjanader.com/>

bíguas, já que não há consequências, nenhuma oportunidade de ver se Ader foi ferido. Ele torna impossível saber o que existe além dos limites do filme, e ele impede a especulação por meio de composições herméticas, que reforçam a disputa ficcional entre a vontade e o determinismo. Em cada obra, e dentro do quadro de submissão, Ader realiza atos perceptíveis que contrariam, apesar disso, sua calculada passividade. O que não está claro, porém, é o benefício que ele obtém com sua liberdade, uma vez que nenhum dos filmes retrata a importância da escolha.^[26] (DUMBADZE, 2015, pp. 22-23, tradução minha).

Em um equilíbrio frágil, Ader se coloca entre estados oblíquos. O artista acolhe o abismo, como figura de incerteza, a cada decisão de se colocar em situações que o levam, invariavelmente, à queda. Propõe um olhar para esse momento crítico, manifestado por suas escolhas e ações em situações-limite, como se lançar de cima de um telhado, em um canal ou se pendurar em um galho de uma árvore até não resistir mais. Um momento de crise que nos encaminha para uma tomada de posição radical, que conduz à ação, como nos aponta Jan Verwoert em *Bas Jan Ader: In search of miraculous* (*Bas Jan Ader: Em busca do miraculoso*):

(...) a tragédia como um modus operandi: ele encontra a verdade da tragédia na lógica prática de provocar decisões

.....

[26] "The events are presented as ordinary occurrences that abruptly become highly unusual experiences. And however oblique the origins of the action in the two pieces, their conclusion are equally ambiguous, since there is no aftermath, no opportunity to see whether Ader has been harmed. He makes it impossible to know what exists beyond the confines of the film, and he forecloses speculation by means of hermetic compositions that enforce the fictional contest between the will and determinism. In each piece, and within the framework of submissiveness, Ader performs noticeable acts that counter his otherwise studied passivity. What is not clear, though, is the benefit he gains from his freedom, since neither film depicts the importance of choice".

existenciais e reações emocionais, seja levando uma situação a um ponto de crise ou permitindo um processo que leve ao desequilíbrio e, conseqüentemente, à queda.^[27] (WERWORT, 2006, p.48, tradução minha).

Em outro trabalho, *Broken Fall (organic) (Queda abrupta (orgânica))* (fig. 31) Ader aparece agarrado ao galho de uma árvore, ele ali se mantém durante algum tempo. Vemos seu corpo esticado, braços e pernas distendidos. Ele balança, o galho balança com ele. Estaria procurando uma melhor posição, ou estaria seu corpo começando a ceder ao peso? Ele permanece agarrado alguns segundos, até o momento em que larga o galho para cair em um riacho logo abaixo da árvore. Entre a resolução de se colocar em situação limite e o instante decisivo de não mais resistir à gravidade, mas incorporá-la - no sentido de lhe reconhecer corpo em seu próprio corpo - Ader dilata o instante em um tempo de fenômenos, de forças, de respiração e toque vivo.

As ações realizadas por Ader testam os limites físicos de seu corpo em relação à verticalidade, trata-se de uma obra como um poema épico, em que o artista é, ao mesmo tempo, herói e mártir. Sujeito delicadamente frágil, falível, que se constitui à imagem de um herói trágico. Em seus trabalhos a desmedida surge como afrontamento dos limites do corpo, a consciência diante daquilo que há de mais aterrador: a certeza de que nossa existência encontra-se sempre por um fio.

A impotência humana face ao inexorável, ao incomensurável, parece ser evocada também em **Just like heaven**. A desmedida, presente nas obras de Ader e no vislumbre do abismo, não é o excesso, nem o orgulho ou a violência, característica da *Hybris* grega. Trata-se, na realidade - como coloca Michel Haar,

.....
[27] "(...) tragedy as a modus operandi : he finds the truth of tragedy in the practical logic of bringing about existential decisions and emotional reactions by either pushing a situation to a point of crisis or by allowing a process to gradually reach a tipping point.



fig. 31 - Bas Jan Ader, Broken Fall (organic), Filme 16mm, 1'44" (1971).
Fonte: <http://www.basjanader.com/>

em seu texto *La mise en oeuvre de la démesure (A implementação da desmedida)* - da "(...) recusa de limites, não sua mera superação. Rejeitando todas as normas, afirma-se como sua própria medida, única, excepcional, exorbitante"^[28] (HAAR, 1995, p.47, tradução minha). A desmedida, portanto, nos aproxima do imensurável, do indescritível e se manifesta na atração exercida pelo abismo. Carrega uma ambição de amplitude, a necessidade de imensidão, a busca por uma fusão com o infinito, conforme Haar nos convida a pensar:

A desmedida projeta seu ímpeto no fundo abissal do desmedido. É realmente desmedido tudo o que escapa à medida, ao limitado, a qualquer proporção comum, não por alguma cegueira ou aberração da conduta, mas que se oferece como essencialmente desmesurável, incomensurável, imenso. O imenso como o "fora da norma" (*Ungeheuer*), como o "monstruoso", seduz o homem, sedução que funda o excesso. (...) A desmedida se oferece como atração do abismo. O abismo atrai, conduz o homem, sempre mais longe, mas sempre próximo da morada elusiva de sua órbita giratória, em direção ao fundo de seu olho de ciclone.^[29] (HAAR, 1995, p.65, tradução minha).

.....
[28] "La démesure n'est pas l'excès. Elle est le refus des limites, et non leur simple franchissement. Rejetant tout norme, elle s'affirme comme sa propre mesure, unique, exceptionnelle, exorbitante".

[29] "La démesure puise son élan et sa ressource dans le fond abyssal du démesuré. Est proprement démesuré ce qui se dérobe à la mesure, à la limite, à toute commune proportion, non point par quelque aveuglement ou aberration de la conduite, mais qui s'offre sans cesse comme essentiellement immesurable, incommensurable, immense. L'Immense comme le «hors-norme» (*Ungeheuer*), comme le «monstrueux», exerce une séduction sur l'homme, séduction qui fonde la démesure. (...) La démesure s'offre comme l'attrait de l'abîme. L'abîme attire, entraîne l'homme, toujours plus loin, mais toujours plus près du foyer insaisissable de son orbite tournoyant, vers le fond sans fond de son oeil de cyclone."

A imagem do paraíso, evocada no título da peça videográfica, nos encaminha inevitavelmente ao simbolismo do paraíso perdido, figurado na queda de Adão e Eva e na de Lúcifer. O paraíso é lugar inalcançável como toda miragem que dança no calor de um deserto. Uma imagem idílica que nos assombra desde muito tempo, lugar da exclusão, em que somos reiteradamente expulsos, carregando conhecimento, desejos e a voracidade de se lançar ao desconhecido. É na alegoria do paraíso perdido, que passamos a existir no mundo: falhos, incompletos, nus, com asas queimadas. É, igualmente, uma queda viva, como nos coloca Gaston Bachelard ao refletir sobre a queda de Lúcifer, narrada por John Milton, em seu poema épico *Paraíso Perdido*. Lúcifer, e mesmo Adão e Eva, decaídos por suas transgressões, transmutam sua substância leve, ativa, sem falhas ou faltas, em matéria que cede e se ressentido de seu próprio peso. Dessa forma:

(...) Quão mais ativas serão as impressões em que o poeta sabe comunicar-nos a *diferencial da queda viva*, isto é, a própria mudança da substância que cai e que, caindo, no instante mesmo de sua queda, se torna *mais pesada*, *mais falível*. Essa *queda viva* é aquela que trazemos em nós mesmos, a causa, a responsabilidade, numa psicologia complexa do ser decaído. (BACHELARD, 2001, p.93).

Retornar o olhar para o abismo ou acolher a queda como aquilo que também nos constitui, nos segreda o que há de paradoxal em nosso ser: estamos em um impulso dinâmico entre o demoníaco e o divino. O abismo imprime sua presença sobre nós na forma de vertigem, então, "(...) a vertigem se acentua nessa dialética trêmula da vida e da morte, atinge essa *queda infinita* (...)". (BACHELARD, 2001, p.97).



ESTADOS DE EQUILÍBRIO TRANSITIVO

Lors d'un déséquilibre, résistez longuement
avant de vous tourner vers le sol, puis sautez.

Quando em desequilíbrio, resista longamente
antes de voltar-se ao chão, então salte.

Philippe Petit
In Traité du funambulisme

Entre o voo e a queda a vida se anuncia, ela se contrai ou se expande de acordo com nossa posição no espaço de uma existência. Nas práticas e experiências que envolvem o desenvolvimento dessa pesquisa poética, a procura por equilíbrio se manifesta a partir daquele binômio, reconhecendo na transitoriedade e na impermanência um estado de presença. Estar presente não é algo dado, mas prática constante, segundo por segundo, como se equilibrar sobre a linha firmemente esticada, tensa, uma corda bamba por onde nos deslocamos como equilibristas. Buscamos um ponto de estabilidade sobre essa corda, para inelutavelmente encontrarmos o chão. É neste percurso trêmulo e hesitante, que a vida se inscreve e a arte se instaura, na certeza mesmo do abandono do corpo ao inevitável, nossa condição primeira marcada pela horizontalidade. É a vertigem do abismo que nos atrai e nos faz, ao mesmo tempo, existir, persistir

ao longo do tempo, no espaço de um vão, na dúvida, no sonho e no vazio pleno de possibilidades, que tal voragem convoca.

O abismo: O percurso da humanidade, como o de todas as coisas em um fluxo interminável do devir, nunca se desenrolou sobre uma base estável que pudesse assegurá-lo. (...) O instante deste percurso nada mais é que uma "corda sobre um abismo", onde cada passo pode nos precipitar no vazio. (...) O abismo é a nossa condição, como é a condição de toda a vida dentro do devir infinito.^[30] (DELORME, GRANAROLO, 2009, p.29, tradução minha).

Na busca por equilíbrio, elaboramo-nos, assim, em um devir com o mundo. Na conjugação dos polos horizontalidade/verticalidade, um hiato se coloca: oscilação entre estados, um equilíbrio transitivo que é a realidade de todos os corpos e subjetividades. É sob tal princípio que surgem os trabalhos artísticos **Inspire... Então expire!, Notações para inspirar e expirar, História natural e sobrenatural da vassoura e Aprendiz de feiticeiro**. Proposições encadeadas umas às outras, em que a primeira experiência de **Inspire... Então expire!** é matricial das demais. Partindo do princípio de retroalimentação, cada experiência nutre e problematiza as outras em um movimento contínuo de reflexão e reação, tanto física quanto mental. Dessa forma, o corpo, o gesto e sua intenção se manifestam no sutil arranjo de um objeto pelo toque das mãos, pela passagem desta experiência performativa para um outro meio - como instruções em forma de desenho - e pela retomada da ação inicial, através de uma

.....
[30] "L'abîme : Le parcours de l'humanité, comme celui de toute chose dans le flux infini du devenir, n'a jamais lieu sur un socle stable qui déroulerait son plan rassurant en arrière aussi bien qu'en avant d'elle. (...) A l'instant du parcours, il n'était rien d'autre que cette « corde au-dessus d'un abîme » de laquelle chacun de nos pas risquait de nous précipiter dans le vide. (...) L'abîme est notre condition, comme il est la condition de tout ce qui vit au sein du devenir infini."

nova performance, desta vez realizada por outra pessoa, em um diálogo que busca instituir um espaço de partilha. Assim, como indica Michel Guérin em *Philosophie du geste (Filosofia do gesto)*, “(...) o gesto é um conjunto de memória e de projeto. Antigo e novo, modelado (pela duração) e espontâneo, geral e singular, semanticamente vazio e denso, maquinal e intencional (...)” (GUÉRIN, 2014, p. 80, tradução minha)^[31].

A gravidade nos coloca no mundo, envia-nos incessantemente ao centro do planeta, porém, é na oposição à essa força que nos descobrimos vivos, é na resistência à sua ação sobre nossos corpos que seguimos na afirmação de uma verticalidade, para invariavelmente encontrarmos o chão. Estar no mundo é estar em queda e, como coloca o autor Laurent Jenny em *L'expérience de la chute: de Montaigne à Michaux (A experiência da queda: de Montaigne a Michaux)*:

(...) o salto matinal da cama reitera uma experiência filogenética. Assim que nos endireitamos, ainda meio adormecidos, ao mesmo tempo que nos despertamos de nossos sonhos, percorremos a toda velocidade a evolução das espécies. (JENNY, 1997, pp. 3-4, tradução minha)^[32].

O equilíbrio acontece enquanto um hiato, um instante e é pensado, aqui, como intervalo que se inscreve entre as figuras do voo e da queda. Incorpora, em sua condição lacunar, as transformações possíveis e em potência próprias do estar vivo. O equilíbrio, enquanto experiência, é fugidio, deve sempre ser

.....
[31] “(...) le geste est un compose de mémoire et de projet. Ancien et neuf, pétri (de durée) et spontané, general et singulier, sémantiquement vide et dense, machinal et intentionnel.”

[32] “Se lever... Le saut du lit matinal rejoint la tâche phylogénétique. Lorsque nous nous redressons, à demi endormis, en même temps que nous nous secouons de nos rêves, nous reparcourons à toute allure l'évolution des espèces. (...) La verticalité humaine veut tout ignorer de ce qui la rive au sol.”

atualizado, está constantemente em risco e seu termo, se tomarmos como exemplo o princípio de equilíbrio estável na termodinâmica^[33], é a supressão de toda e qualquer transformação. Dessa forma, o princípio de transitividade é convocado para investigar a natureza do equilíbrio nos procedimentos de equilibrar vassouras. O termo equilíbrio, para o historiador Joel Kaye, passa a ter grande importância nas disciplinas do conhecimento no período medieval. Atravessa uma diversidade de assuntos e domínios, colocando-se no centro da discussão do equilíbrio do ser humano sob o ponto de vista da medicina, do direito, da filosofia e da literatura. Como Kaye, em *L'histoire de l'équilibre (1250-1375): l'apparition d'un nouveau modèle d'équilibre et son impact sur la pensée (A história do equilíbrio (1250-1375): O surgimento de um novo modelo de equilíbrio e seu impacto no pensamento)*, declara:

O equilíbrio e as condições de equilíbrio ocupam um lugar central em quase todas as disciplinas intelectuais do período medieval. O ideal da *aequitas*, representado pelas balança da justiça, é o fundamento da disciplina do direito; a vasta literatura escolástica sobre ética está centrada no conceito aristotélico de 'meio' ou 'meio equalizador'; a economia da salvação na teoria da penitência gira em torno do equilíbrio do pecado, por um lado, e da penitência e da graça, por outro (...). Na medicina, a preocupação com o equilíbrio e a equalização é simplesmente onipresente, com a restauração do equilíbrio sistemático (*aequalitas* ou *temperamentum*) ao corpo que o perdeu ou está em vias de o perder, sendo universalmente considerado como o objetivo primário da prática médica. Na literatura, finalmente, observamos a centralidade persistente do ideal de 'medida', que significa a manutenção do equilíbrio pessoal face às provas da vida,

.....
[33] Em termodinâmica um sistema alcança o equilíbrio estável quando não são mais possíveis quaisquer mudanças ou trocas, seja de temperatura ou energia.

particularmente na *Comédia* de Dante, que começa com a confissão do narrador, perdido numa floresta no meio (*nel mezzo*) da sua vida, e termina com uma visão paradisíaca de equilíbrio perfeito, '*la forma universale*', um antídoto cósmico para o desequilíbrio pessoal, social, político e religioso que tanto preocupava o autor.^[34] (Kaye, 2017, p. 13, tradução minha).

O equilíbrio, pensado como impulso vivo, estados de tensão e flexibilidade, nos acompanha em cada passo que damos, forjando, nessa experiência, uma verticalidade transitória. O ser humano em sua posição vertical é o único animal que abandona quase inteiramente esta espécie de cumplicidade com o solo. A queda como uma manifestação da gravidade indica nossa condição mais primordial: caímos quando não somos capazes de resistir a certas forças, sejam as impostas pelo peso literal, sejam aquelas que simbolicamente podem nos pressionar na aridez do cotidiano. O equilíbrio transitivo é a tônica desta experiência e o voo se revela em uma dança que busca evitar e ao mesmo tempo acolher a queda. É esta dinâmica que percebo em **Inspire... Então expire!**

.....

[34] "L'équilibre et les conditions de l'équilibre occupent une place centrale dans la quasi-totalité de disciplines intellectuelles de la période médiévale. L'idéal d'*aequitas*, représenté par la balance de la justice, est au fondement de la discipline du droit; la vaste littérature scolastique sur l'éthique est centrée sur le concept aristotélien de 'medium' ou 'milieu égalisateur'; l'économie du salut dans la théorie de la pénitence gravite autour de la mise en balance du péché, d'une part, et de la pénitence et de la grâce, d'autre part; (...) En médecine, le souci de l'équilibre et de l'égalisation est tout simplement omniprésent, la restauration d'un équilibre systématique (*aequalitas* ou *temperamentum*) du corps qui l'a perdu ou qui est en voie de le perdre étant un versellement considérée comme le premier objectif de la pratique médicale. En littérature, enfin, on observe la centralité persistante de l'idéal de 'mesure', qui signifie le maintien de l'équilibre personnel face aux épreuves de l'existence, en particulier dans la *Comedia* de Dante, qui commence par l'aveu du narrateur, égaré dans une forêt au milieu (*nel mezzo*) de sa vie, et qui s'achève sur une vision paradisiaque de l'équilibre parfait, '*la forma universale*', antidote cosmique au déséquilibre personnel, social, politique et religieux qui inquiétait tant l'auteur."

QUANDO OS CORPOS OSCILAM

Inspire... Então expire! (fig. 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39 e 40) é constituído pelas ações de equilibrar vassouras no espaço público e institucional e também de registros em vídeo e fotografias. Foi realizado pela primeira vez durante o período de uma residência de artista de dois meses, na Cité Internationale des Arts, em Paris, no ano de 2010. Ao chegar no ateliê que me foi designado, procedi a apreensão do espaço, um lugar de muitas passagens, espaço de vivência transitória de inúmeros artistas que ali viveram por um período de



fig. 32 - Glaucis de Moraes, **Inspire... Então expire!** (2010/2021), registro de ações realizadas em Paris, 2010, *frame* de vídeo.

Fonte: acervo pessoal. Acessível em: <<https://youtu.be/EZe9EpjLxNI>>





fig. 33, 34 e 35 - Glaucis de Moraes, **Inspire... Então expire!** (2010/2021), registro de ações realizadas em Paris, 2010.
Fonte: acervo pessoal.





fig. 36, 37, 38 e 39 - Glaucis de Moraes, **Inspire... Então expire!** (2010/2021), registro de ações realizadas em Amiens, 2015.
Fonte: acervo pessoal.

Próxima pg.: fig. 40 - Glaucis de Moraes, **Inspire... Então expire!** (2010/2021), registro de ações realizadas em Paris, 2014, como parte de evento promovido por *Sen's Artlab* e *Les Berges*, com curadoria de Fabiana de Moraes. Fonte: acervo pessoal.





tempo determinado. A fim de aproximá-lo mais daquilo que compreendemos como lar, comecei a investigar o que havia de comum e de distinto em seus objetos, habitantes inanimados carregados de histórias para contar. Vasculhei os armários, cheirei e toquei as cobertas, abri torneiras, reconheci nas panelas o tempo e usos de muitas refeições. Deparei-me com duas panelas elétricas, apropriadas para o cozimento de arroz. Lembrei-me, então, que estava em um ateliê mantido por uma instituição chinesa, trazendo à tona todo um universo de imagens do senso comum que frequentemente elaboramos do outro, na tentativa de constituir nossa própria identidade cultural, por tudo aquilo que nos parece exógeno.

Continuando minha investigação, aproximei-me do solo, reparei o piso gasto por pés de mesas, vi as marcas de cadeiras no chão, percebi a fina camada de pó que ali havia se acumulado. Saí em busca de uma vassoura e, em um canto no banheiro, encontrei não uma, mas quatro. Todas do mesmo feitio, mesmo tipo de cerdas, feitas de madeira crua e áspera, sem requintes, austeras. Diferenciadas pelo tempo de uso, pela força impressa sobre seus corpos afim de levar a cabo a função para a qual foram fabricadas. Marcadas pelos materiais com os quais entraram em contato em uma alquimia de ação, movimento, fricção, produtos químicos e água. Escolhi uma ao acaso, e comecei a varrer o pequeno ateliê/residência. Após algum tempo nesta atividade de gestos repetitivos, comecei a experimentar ludicamente esse objeto prosaico, até que ele ficasse em pé sozinho. De um estado ou condição ordinária, própria de um objeto que habita o limiar da invisibilidade por sua desimportância, ele ganha uma outra camada de significação, para além de seu sentido de uso, e se autonomiza de meus gestos por alguns momentos. Como no poema de Johann Wolfgang von Goethe, *O aprendiz de feiticeiro* (1797), a vassoura ganha vida, deixa de ser um mero utilitário inerte e passa a ser elemento ativo que responde às ações que sofre.

A partir desta experiência embrionária, passei a testar suas potencialidades, a ampliar os riscos e incertezas deste jogo de equilíbrio, em que não apenas o objeto encontra-se em tal estado de passagem da verticalidade para a horizontalidade, mas nós também oscilamos com a iminência de sua queda. No intuito de colocar ainda mais em tensão essa relação entre sujeito e objeto, fui para o espaço da rua, realizando deambulações noturnas durante um período aproximado de três semanas. Assim, da meia noite até às seis horas da manhã, quase todos os dias, cruzei a cidade de Paris equilibrando uma vassoura. Durante esse exercício de caminhada e ação no espaço público, tive alguns encontros com outros transeuntes que se sentiram atraídos e curiosos pela atividade que realizava, ou pelo simples fato de estar andando com uma vassoura apoiada no ombro no meio da madrugada.

A vassoura, através dos gestos, tentativas e erros, para deixá-la o máximo de tempo possível em sua posição ereta, oscila no acaso, na surpresa e no imprevisto. Na ação problematiza-se o embate, um encontro poético entre sujeitos e objeto cuja operação de equilibrar uma vassoura no espaço urbano pode produzir. O objeto torna-se, então, o elemento mediador de um encontro, de uma conversa em que o outro questiona os sentidos de equilibrar um utensílio ordinário no lugar do cotidiano compartilhado.

Com meus gestos, opero com a vassoura, pressinto sua influência em um sutil movimento oscilatório. A vassoura, então, se transfigura em protagonista de uma dança, ganha força e fôlego em um estado de iminência que anuncia a retomada de sua condição original. Sua vibração reverbera sobre o corpo que tenta conter seus movimentos que, por sua vez, são cadenciados pela circulação de pessoas, pelo vento, pelo clima. É preciso abaixar, andar ao redor, reconhecer o entorno. É preciso reter o ar nos pulmões por alguns instantes e saber segurar com a ponta dos dedos, com as mãos cerradas, ter precisão. Perceber igualmente o momento de soltar, de se afastar e se inclinar, para, então,

tentar outra vez. É necessário levantar inúmeras vezes, abrir as mãos, dobrar os joelhos e ficar na ponta dos pés. Movimentos de uma coreografia em que a vassoura dita o ritmo.

Como um funâmbulo que dança sobre a corda bamba, o artista holandês Bas Jan Ader (1942-1975) realiza *Broken fall (geometric) (Queda atenuada (geométrica))* (fig. 41), uma ação filmada em preto e branco, em película de dezesseis milímetros, mostrando-o em pé, paralelo a um cavalete de madeira, em um caminho bordado por arbustos em todos os lados. Vemos ao fundo o farol de Westkapelle na cidade de Zeeland, o mesmo farol representado pelo artista Piet Mondrian em suas primeiras pinturas. O corpo de Ader se movimenta entre a estabilidade e o desequilíbrio, ele testa os limites da verticalidade em relação à horizontalidade, jogando com seu centro de gravidade. Ele continua provocando essa desestabilização até o momento em que, finalmente, cai sobre o cavalete.

Em *Broken fall (geometric) (Queda atenuada (geométrica))* o artista problematiza a busca da harmonia perfeita na verticalidade e horizontalidade conduzida por Mondrian, em seu desacordo “(...) com Theo van Doesburg sobre sua utilização controversa da linha diagonal”^[35] (BLÄTTLER, 2006, p.32, tradução minha). Discutindo estas duas posturas categóricas sobre fazer arte, Ader joga com visões antitéticas sendo o elemento de passagem, de ligação, entre os princípios dogmáticos dos dois artistas holandeses. Procura intervir neste conflito teórico ao buscar reproduzir o mesmo ângulo do cavalete, mas acaba tracionado pela gravidade, e seu ponto de equilíbrio escapa por um fio. O artista, aqui, busca modular seu corpo à forma do cavalete, objeto que funciona como referência e baliza para os seus movimentos. De maneira aná-

.....
[35] “The lighthouse and the sawhorse represent Mondrian's disagreement with Theo van Doesburg over his controversial use of the diagonal line; Mondrian sought a perfect harmony of horizontals and verticals only.”



fig. 41 - Bas Jan Ader, *Broken Fall (geometric) (Queda atenuada (geométrica)* (1942-1975) filme em 16mm, 1'49". Fonte: <https://www.moma.org/collection/works/192478>

loga à experiência de Ader, a vassoura em **Inspire... Então expire!** também determina toda uma série de gestualidades em uma reflexão que ganha corpo. O gesto reverbera no encontro entre a pele e a madeira. São reações, estados de alerta, de insistências face àquilo que sempre escoa por entre os dedos: a evidência da impermanência. Pois, como indica o filósofo Philippe Granarolo em *Equilibre de l'homme, equilibre de la Terre (Equilíbrio do homem, equilíbrio da Terra)*:

O equilíbrio é tensão extrema, proporção rigorosa entre elementos que buscam somente executar sua própria partitura, a agir isoladamente, a trabalhar, permitam-me a expressão, "analiticamente" e, mesmo se damos crédito à etimologia,

"diabolicamente".[36] (GRANAROLO, 2009, p. 19, tradução minha).

A questão do equilíbrio e da desestabilização também encontra ressonância na prática de arquitetos como Ugo La Pietra, Claude Parent e do filósofo Paul Virilio. O princípio de um sistema de desequilíbrio é explorado por La Pietra. Com a finalidade de desestabilizar os referenciais perceptivos que construímos sobre cidade, e toda a fixidez que ela atualmente representa, La Pietra elabora *Il Commutatore (O Comutador)*.

Il Commutatore (O Comutador) (fig. 42, 43, 44 e 45) é um dispositivo móvel e articulado, composto por duas pranchas de madeira, com uma base para os pés, é uma ferramenta que, através de diferentes inclinações, age sobre a percepção física e conceitual que seus usuários possuem em relação ao espaço público. Através desse dispositivo, La Pietra coloca no centro da discussão, a partir do princípio de desestabilização, a dimensão corpórea da relação do indivíduo com o ambiente urbano que o cerca e contém. Marie-Ange Brayer, no catálogo da exposição *Ugo La Pietra: habiter la ville (Ugo La Pietra: habitar a cidade)*, a respeito de *Il Commutatore (O Comutador)*, escreve:

No *Il Commutatore*, o plano inclinado é um vetor que reativa a dimensão física e gravitacional do corpo no espaço, como na "Função Oblíqua" do Princípio da Arquitetura (Parent/Virilio). *Il Commutatore*, portanto, muda através de seus diferentes ângulos de inclinação os "graus" de percepção da realidade; é um plano de experiência que é tanto físico

.....
[36] "L'équilibre est tension extreme, proportion rigoureuse entre des elements dont chacun d'entre eux ne demande pourtant qu'à jouer sa proper partition, à agir isolament, à travailler, permettez-moi cette expression, 'analytiquement'et même si l'on accorde crédit à l'étymologie, 'diaboliquement'."



fig. 42 - Ugo La Pietra, *Il Commutatore (O Comutador)* (1970), registro de intervenção.
Fonte: <https://ugolapietra.com/en/the-1970s/il-commutatore/>

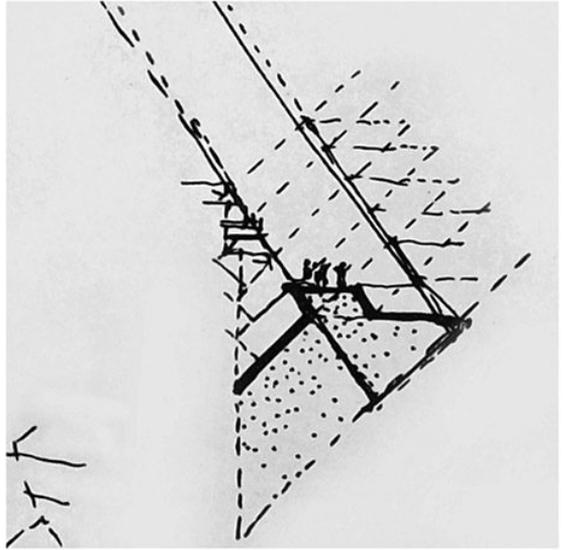
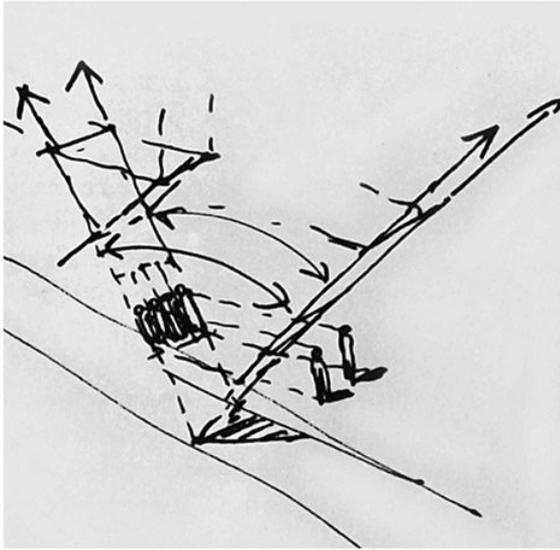
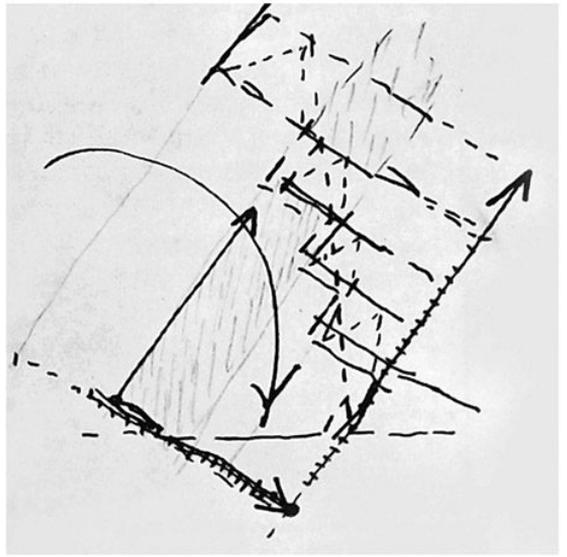
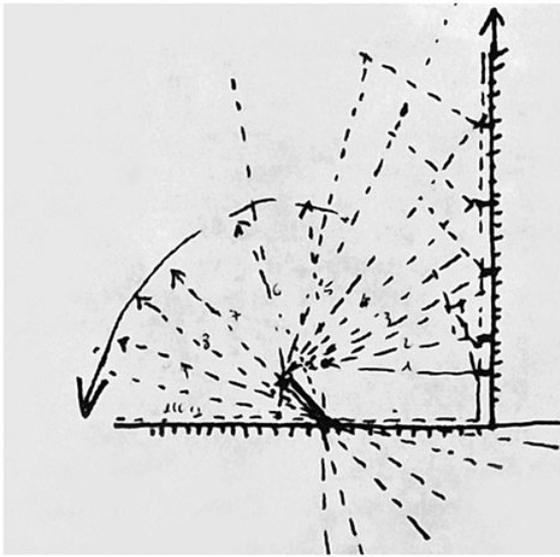


fig. 43- Ugo La Pietra, *Il Commutatore (O Comutador)*, desenhos para compreensão de uso e seus ângulos. Fonte: <https://ugolapietra.com/en/the-1970s/il-commutatore/>

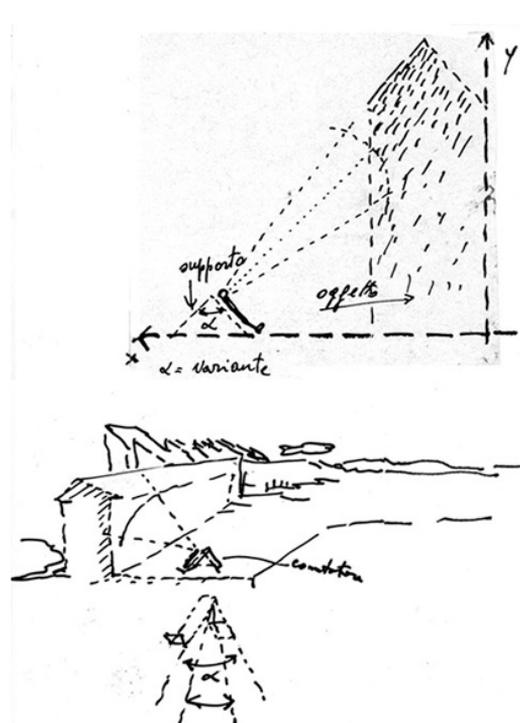
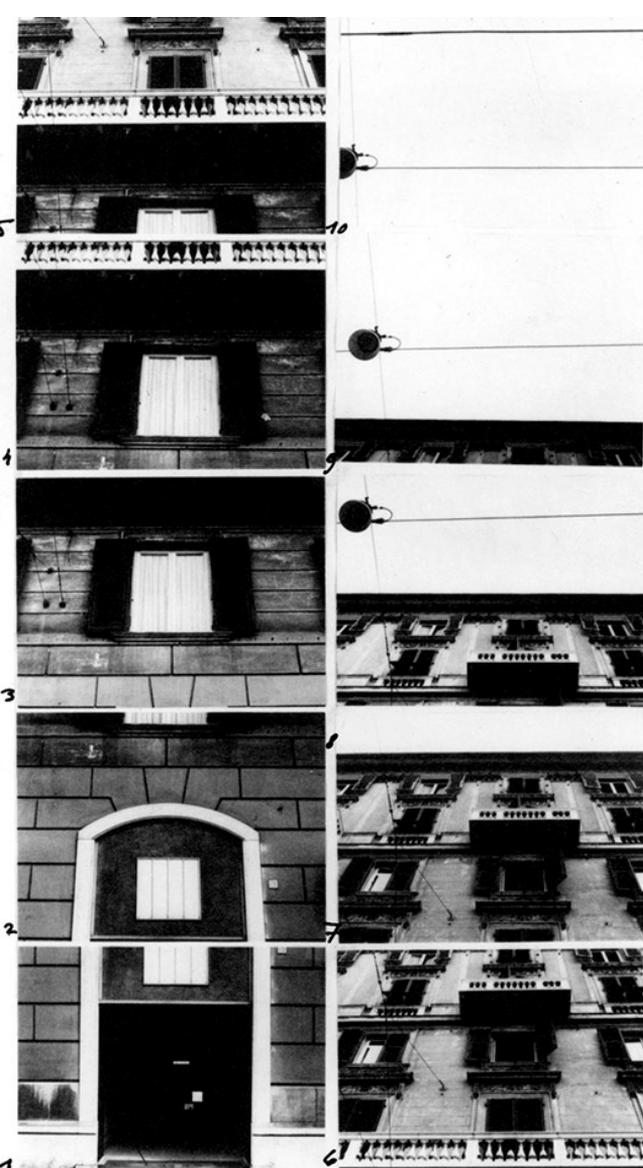


fig. 44 - Ugo La Pietra, *Il Commutatore (O Comutador)* (1968/1975), fotografias produzidas a partir das variações de ângulo do dispositivo e desenhos para compreensão de uso e efeitos Fonte: <https://ugolapietra.com/en/the-1970s/il-commutatore/>.

fig. 45 - Ugo La Pietra, *Il Commutatore (O Comutador)*, registro da intervenção. Fonte: <https://www.thewalkman.it/poltronova-e-la-casa-non-domestica-la-mostra-al-contemporary-cluster/ugo-la-pietra-il-commutatore-1970-courtesy-archivio-ugo-la-pietra/>



quanto conceitual e liga o indivíduo ao seu ambiente urbano.^[37] (BRAYER, 2009, p. 9, tradução minha).

Pensado para ser disposto em diversos lugares de qualquer centro urbano cujo desenho espelhe a trama cartesiana - disseminada a partir do modernismo arquitetônico, tendo como fundamento a lógica de uma cidade funcional^[38] - *Il Commutatore (O Comutador)* é proposto como meio para provocar uma cisão nesse modelo de urbanismo. A desestabilização proposta por La Pietra não acontece apenas a nível sensorial. Amplifica-se a partir do sensível, abalando, também, a concepção que podemos ter enraizada a respeito daquilo que nos inscreve no mundo e de que maneira nele nos colocamos. Assim, perturbar a forma como nos relacionamos com o espaço imediato, através da

.....

[37] "Dans le *Commutator*, le plan incliné est un vecteur qui réactive la dimension physique, gravitationnelle du corps dans l'espace, comme dans la "Fonction oblique" d'Architecture Principe (Parent/Virilio). Le *Commutator* commute ainsi à travers ses différents angles d'inclinaison les 'degrés' de perception de la réalité; c'est un plan d'expérience à la fois physique et conceptuel qui relie l'individue à son environnement urbain".

[38] A funcionalidade no urbanismo vai ter sua base sedimentada na Carta de Atenas: manifesto redigido pelos arquitetos participantes do IV Congresso Internacional de Arquitetura Moderna (CIAM), em Atenas, 1933. O manifesto, em sua versão final redigida por Le Corbusier, vai receber largo apoio de arquitetos no mundo todo, tendo como representante no Brasil, por exemplo, o urbanista Lúcio Costa. Através da visão promovida na Carta de Atenas, a urbanização da cidade deve ser pensada a partir dos princípios de funcionalidade, seccionando a cidade entre o habitar, o trabalhar e o lazer. Segmentação que, ao meu ver, alinha-se ao sistema de produção instituído pelo Fordismo, no início do século XX, que vai ditar as formas de relação e trocas, não apenas trabalhistas e de consumo, mas se estendendo a todos os campos da vida no mundo afora. Nos anos 60 vão ocorrer diversas manifestações entre artistas, urbanistas e filósofos que questionarão e se oporão a uma cidade pensada e projetada à revelia de seus habitantes e usuários. Grupos como AntFarm, Archigram, Superstudio e os Situacionistas, como o arquiteto Yona Friedman, vão propor outras formas de habitar e vivenciar a cidade, retomando o nomadismo como premissa para pensá-la a partir da mobilidade, pretendendo uma utopia do viver junto. É importante ressaltar que nem todas essas visões se confirmaram concretamente, ficando, em alguns casos, restritas ao plano das ideias, mas, ainda assim, servindo como baliza e provocação para transformar nosso habitat. São a essas ideias que Ugo La Pietra, Claude Parent e o filósofo Paul Virilio, se vinculam.

alteração do eixo que adotamos para manter uma postura ereta, pode transformar, igualmente, nosso horizonte de pensamento. Em outras palavras, a alteração de posições físicas e espaciais age sobre o entendimento do mundo.

Em *Il Commutatore (O Comutador)* o corpo inteiro é movido em diversos graus, da verticalidade à horizontalidade, em planos inclinados. Nas fotografias das ações, realizadas por La Pietra, podemos ver o movimento desta inclinação que, partindo da posição ereta, encaminha-nos para o alto. É um convite para nos libertarmos, temporariamente, da aderência ao chão, pela disposição do corpo e mente, ao mover nosso centro de gravidade. Para La Pietra, *Il Commutatore (O Comutador)* é o instrumento exemplar de sua teoria do *Sistema desequilibrante*^[39], dessa forma:

Este objeto em particular pode ser considerado como o instrumento emblemático de todo o meu trabalho de pesquisa sobre o ambiente urbano. (...) Um instrumento de conhecimento e, portanto, de proposição; feito em um momento em que o "design radical" construía objetos evasivos e utópicos. Dia após dia, perdemos cada vez mais a capacidade

.....

[39] A teoria do *Sistema desequilibrante* de Ugo La Pietra é praticada através de operações estéticas que abrem a perspectiva para romper sistemas estáticos pré concebidos, tendo como fundamento o exercício de busca da liberdade, em suas várias nuances. Para definir o *Sistema desequilibrante*, em 1966, La Pietra escreve: "A hipótese em que minha pesquisa se baseia é expressa através do estudo e definição de graus de liberdade que podem ser encontrados dentro de 'estruturas organizadas'. Uma vez identificados estes graus, as soluções projetuais se manifestam através de precipitações (em qualquer escala de intervenção) capazes de constituir momentos de ruptura dentro da base programada. A soma desses momentos deve resultar na constituição de um 'Sistema desequilibrante'." (LA PIETRA, 2009, p. 60, tradução minha, no original: "L'hypothèse sur laquelle se fonde ma recherche s'exprime à travers l'étude et la définition des degrés de liberté que l'on peut trouver à l'intérieur des 'structures organisées'. Une fois ces degrés identifiés, les solutions projectuelles se manifestent à travers de précipitations (à n'importe quelle échelle d'intervention) en mesure de constituer des moments de rupture à l'intérieur de la base programmée. L'addition de ces moments devrait aboutir à la constitution d'un 'Système déséquilibrant'.")

de recuperar os valores e significados do espaço urbano, no qual nossos olhos não veem nada além de sinais, sinais aos quais nós conformamos automaticamente nosso comportamento. Com este trabalho tentei expressar a tentativa de definir instrumentos capazes de criar uma nova atitude de leitura em relação ao espaço urbano, para o entendimento, não tanto da "fórmula acabada" (...).^[40] (LA PIETRA, 2009, p. 94, tradução minha).

Alinhados à perspectiva de La Pietra, Claude Parent e Paul Virilio, fundam o grupo *Architecture Principe (Princípio de Arquitetura)*: enfocam suas investigações e ações para interrogar o modelo funcionalista de cidade, propõem outras formas de habitar, buscam submeter o espaço moderno ao plano diagonal. Desenvolvem conjuntamente, entre os anos de 1965 e 1967, a teoria da *Fonction oblique (Função oblíqua)* (fig. 46, 47, 48), refutando a ortogonalidade predominante nas cidades europeias. Procuram contrapor à imobilidade dos planos ortogonais, a dinâmica das linhas inclinadas. A *Fonction oblique (Função oblíqua)* se afirma enquanto inscrição de instabilidades, na busca de uma outra relação humana com o seu meio, como consta em sua definição veiculada no *site* do centro cultural Frac Centre-Val de Loire:

A função oblíqua atribui uma nova importância ao solo: o plano inclinado possibilita a ampliação da superfície útil.

.....

[40] "Cet objet particulier peut être considéré considéré comme l'instrument emblématique de tout mon travail de recherche sur l'environnement urbain. (...) Un instrument de connaissance, donc, et de proposition; réalisé à un moment où le 'design radical' construisait des objets évasifs et utopiques. Jour après jour, nous perdons de plus en plus la capacité de récupérer les valeurs et les significations de la scène urbaine, dans laquelle notre oeil ne voit rien d'autre que des signaux, des signaux auxquels nous conformons automatiquement notre comportement. Avec cette oeuvre, j'ai essayé d'exprimer la tentative de définir des instruments capables de créer une nouvelle attitude de lecture à l'égard de l'espace urbain, pour la connaissance, non pas tellement de la 'formule finie' (...)".

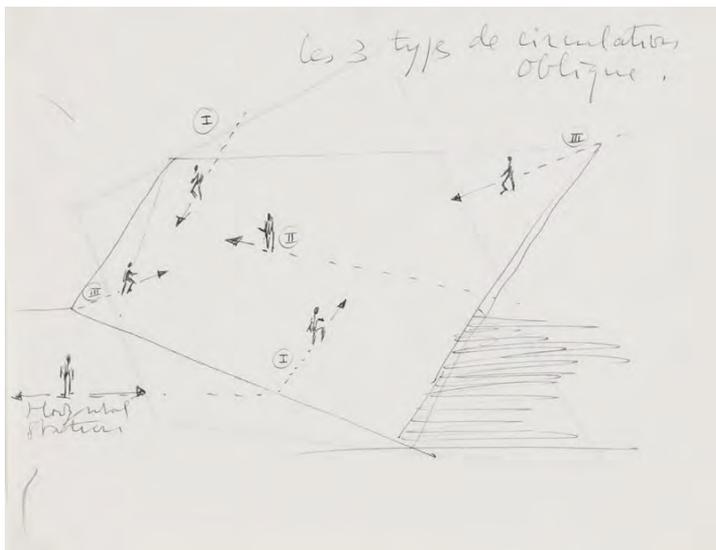
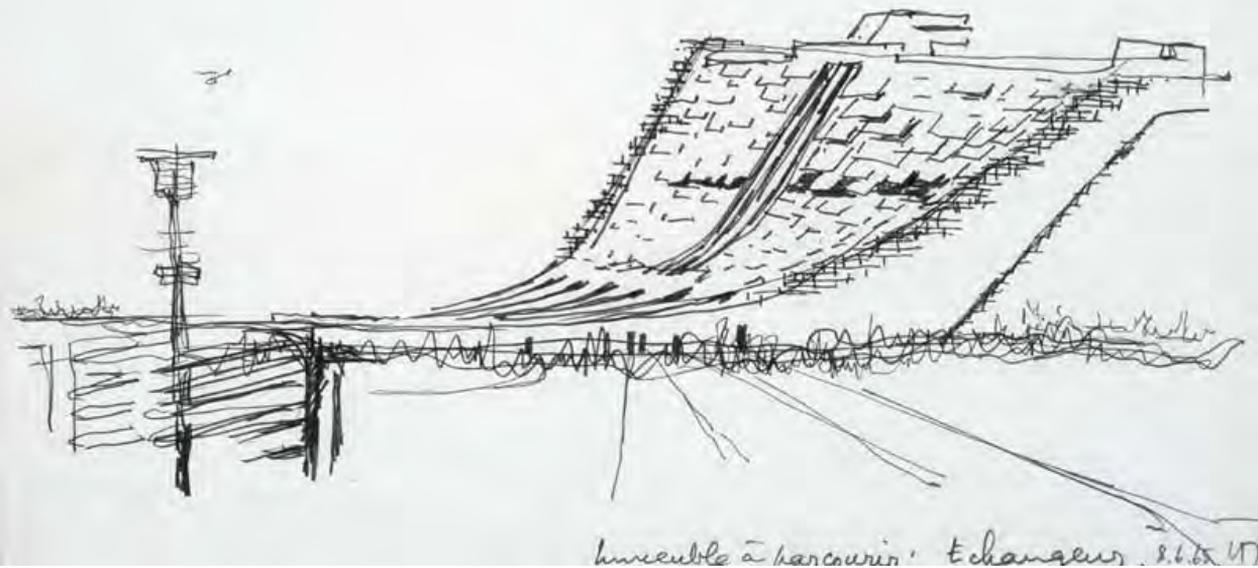


fig. 46 - Claude Parent e Paul Virilio, *Immeuble à parcourir - Echangeur* (Edifício à percorrer - Permutador.) (1965), desenho sobre papel, 25,5x15,5cm. fig. 47 - Claude Parent e Paul Virilio, *La Fonction Oblique* (A função oblíqua) (1964/1965), desenho sobre papel, 27x21cm. fig. 48 - Claude Parent e Paul Virilio, *Les 3 types de circulation oblique* (Os três tipos de circulação oblíqua) s.d., 21x27cm (s/d). Fonte: <http://www.frac-centre.fr/collection-art-architecture/architecture-principe/la-fonction-oblque-64.html?authID=10&ensembleID=30>

Ao mesmo tempo, solo e compartimento, o espaço habitável converte-se, então, em suporte de livre circulação do indivíduo com uma "carga potencial" própria, permitindo-lhe estar em um estado de receptividade, participação e aderência a uma dinâmica arquitetônica. Vários esquemas mostram a oblíqua, livre de todos os obstáculos, recebendo um corpo que adere todo o seu peso a uma superfície "orientada". (LA FONCTION OBLIQUE, 1965-1967. Frac Centre-Val de Loire, s/d., tradução minha).

Pensada com a finalidade de agir sobre os corpos dos habitantes da cidade, a estrutura oblíqua altera a maneira como aqueles apreendem o seu ambiente. Tenciona despertar a atenção, reativando uma aderência crítica ao espaço público, questionando, assim, a ordem estabelecida. De uma trama que privilegia o deslocamento de automóveis - em espaços alheios ao habitar - passa-se à dinâmica do plano inclinado e à continuidade com o relevo do solo, através do sistema de rampas. A ideia de reintegração dos indivíduos ao ambiente, de livre circulação, de uma arquitetura pensada em relação ao corpo, também está presente nas reflexões do arquiteto. Parent, opondo-se à cidade concebida como máquina, em seu livro/manifesto *Entrelacs de l'oblique* (*Entrelaçamentos do oblíquo*) (1981), critica a configuração da cidade a partir da artificialidade da verticalidade e da horizontalidade:

A oblíqua não é uma invenção como a horizontal ou a vertical. A oblíqua é natural, ela existe permanentemente na natureza. Faz parte do meio natural do homem, ou melhor, ela que lhe constitui. A natureza é oblíqua. A horizontal e a vertical, pelo contrário, são puras conquistas da mente humana. São conquistas técnicas. (...) Na arquitetura, horizontal e vertical são conquistas sobre a natureza, o resultado da ação imperialista do homem no planeta. Representam

meios tecnocráticos que garantem e confirmam seu poder.^[41]
(PARENT, 1981, p. 20, tradução minha).

No início dos anos 70, Parent realiza uma série de intervenções/arquiteturas no espaço público nomeadas *Praticables (Praticáveis)* (fig. 49, 50, 51), aplicando a *Função Oblíqua*. Em 1973, instala na cidade de Douai ao ar livre, em uma praça pública, rampas de madeira, sem nenhum tipo de mobiliário ou mesmo guarda-corpo cercando a peça. O espaço do *Praticable (Praticáveis)* abre na praça pública, local em que se inscreve, um espaço de trocas a partir da desestabilização dos sentidos de uso do próprio local. Ali, uma bailarina, um mímico, como uma série de debates e projeções, desenvolvem-se, estabelecendo "(...) um autêntico contato com a população que não se atreve a entrar em museus ou centros culturais. Talvez, (...) um vislumbre do que a arquitetura pode ser para esses transeuntes anônimos"^[42] (PARENT, 1981, p. 102, tradução minha).

As proposições de La Pietra, Parent e Virilio em relação à cidade visam transformar, não apenas nossa percepção do espaço público, como nos impulsionar a pensá-lo e vivê-lo de formas a romper com as estruturas inertes que os sedimentam. As suas estratégias nos convocam a recuperar o bem viver coletivo pelas vias de um habitar corporal, vivamente lúdico, a reconsiderar nossas noções de equilíbrio, como nos instiga Parent:

.....
[41] "L'oblique n'est pas une invention comme l'horizontale ou la verticale. L'oblique est naturelle, elle existe en permanence dans la nature. Elle fait partie du milieu naturel de l'homme, mieux c'est elle qui le constitue. La nature est oblique. L'horizontale et la verticale, au contraire, sont de pures conquêtes de l'esprit humain. Elles sont des acquis techniques. (...) En architecture, horizontale et verticale sont des conquêtes sur la nature, des résultantes de l'action impérialiste de l'homme sur la planète. Elles représentent des moyens technocratiques d'assurer et de confirmer son pouvoir."

[42] "(...) un vrai contact avec la population qui n'ose entrer ni dans le musées, ni dans les maisons de la culture. Peut-être, en plus de l'animation, une lueur sur ce que peut être l'architecture pour ces passants anonymes."

l'architecte claude parent construit un espace expérimental oblique

UN LIEU A INVESTIR, UN SOL A DÉCOUVRIR



*Débat sur la place publique.
« Notre manifestation,
particulièrement l'expérimentation quotidienne
d'un espace oblique,
veut briser les blocages psychologiques,
ouvrir l'espérance de l'homme
vers son avenir urbain,
et réconcilier,
du moins dans leur vision du futur,
l'homme et la ville.
Elle n'a d'autre motivation
et d'autre intérêt
que de permettre
de reprendre un dialogue en direct,
entre population et architecte,
se targuant d'établir
la communication à un niveau élevé,
car elle aura auparavant libéré
les esprits de tous les vetos,
de tous les quiproquos. »
Douai 1973*

fig. 49 - Claude Parent, *Praticable (Praticável)* (1973), intervenção no espaço público na cidade francesa de Douai. Fonte: PARENT, 1981, p. 101.

Próximas pgs.: fig. 50 - Demonstração de ginástica pela bailarina Nicole Parent, durante a feira comercial de Douai. Fonte: PARENT, 1981, p. 102. fig. 51 - O mímico Alain Hullot sobre o *Praticable (Praticável)* em Douai. Fonte: PARENT, 1981, p. 101.





Caminhar sobre a oblíqua é redescobrir o próprio corpo e rever as próprias noções de equilíbrio. Quantas vezes foi dito que o homem é vertical (gravidade) e frontal (estética). E quantas vezes temos de responder que o homem só age em desequilíbrio permanente, na projeção do seu peso, na instabilidade. (...) O homem sempre em movimento quebra a posição de estabilidade em cada momento. ^[43] (PARENT, 1981, p. 107, tradução minha).

A ação de **Inspire... Então expire!**, realizada pelas cidades de Paris, Amiens e Porto Alegre, também se ocupa da dinâmica presente no intervalo entre a estabilidade e a desestabilização. Porém, volta-se mais para a dimensão intimista, subjetiva, sobre a qual tal dualidade pode agir - tanto de quem interage com a vassoura, quanto a minha própria - do que para conformação das cidades. Interessa-me interrogar as formas de relações instituídas nos espaços comuns, compartilhados, engajar os corpos e espíritos que se dispõem a agir sobre e com a vassoura, em um contínuo questionamento sobre as potencialidades inventivas que significa estar junto, frente a toda e qualquer instabilidade.

COM AS PALMAS DA MÃO E A SUTILEZA DO SOPRO

Os encontros promovidos por **Inspire... Então expire!** fundam um espaço em que o trabalho se faz enquanto expectativas e realizações ou desejos compartilhados e frustrações. No diálogo estabelecido com outras pessoas, no espaço público que percorri, pude identificar a participação direta como de

.....
[43] "Marcher sur l'oblique, c'est retrouver son corps, réviser ses notions d'équilibre. Combien de fois a-ton dit de l'homme qu'il était vertical (gravité) et frontal (esthétique). Et combien de fois faudra-t-il répondre que l'homme n'agit que dans le déséquilibre permanent, dans la projection de son poids, dans la porte-à-faux. (...) L'homme toujours en mouvement rompt à chaque instant la position de stabilité."

extrema importância no processo de realização do trabalho. É nesse sentido que elaboro **Notações para inspirar e expirar**, seguindo uma abordagem de convite ativo para que outros reelaborem as ações iniciais de equilibrar a vassoura.

O título **Inspire... Então expire!** surgiu em 2010, durante minha estadia na Cité Internationale des Arts. Naquele período, estava realizando uma série de performances, voltadas para o registro fotográfico, colocando meu corpo nu em relação aos corredores de prédios e ao espaço da cidade, sua arquitetura e jardins, tomando como princípio a ideia de noturno^[44], como no tríptico fotográfico **Corredor** (fig. 52). Durante várias madrugadas saí com o equipamento fotográfico necessário para a realização das imagens em ambientes pouco iluminados. Interessava-me explorar o dilatamento temporal que a fotografia proporciona, ao usarmos um longo tempo de exposição, para lidar com a escuridão. Essa apreensão do tempo se apresenta em camadas que se adensam em um mesmo negativo, entre um velar e dar a ver a imagem de um corpo que estremece.

Colocar-se nua no mundo, particularmente em uma cultura cujos códigos nos são alheios - refletindo sobre a forma como o corpo feminino ainda é visto e explorado - é assentar-se frente às intempéries, sem dissimulação, crua, exposta em toda a sua vulnerabilidade e também força. É travar com o meio e os sujeitos que o configuram um contato marcado pela reciprocidade, podendo degenerar em opressão e violência, ou, converter-se em solidariedade e apoio. O princípio norteador desta série de imagens, fundamentado na ideia de um

.....
[44] Nesse momento, pesquisava o termo "noturno" e suas acepções, como por exemplo, em composições musicais que evocam a noite, associando-se ao sentimento de melancolia. Geralmente compostas como peças curtas, a serem executadas por um conjunto de câmara, eram apresentadas à noite, ao ar livre. As primeiras aparições do termo datam do século XVIII, porém a sua maior ocorrência se dá no século XIX. Os estados melancólicos, manifestados em **Constelação de bolso**, já estavam presentes na série de fotografias que foram desenvolvidos durante o período de residência na Cité des Arts.

corpo que se expõe à sorte de uma cumplicidade que pode não ocorrer, já se anunciava em **Concreto**. Ali, no espaço que se funda pela construção de uma fragilidade, o espectador, como figura ativa, pode agir sobre a derrocada da construção tanto quanto ser colaborador na sua manutenção.

Em **Corredor**, um corpo impregnado de luz amarela esverdeada se dissolve em uma contração, da verticalidade até o chão. Mimetiza-se com o ambiente, entre humano e criatura feita da junção que seu rastro permite entrever. Uma fantasmagoria emana na oscilação de estados, entre presença e desaparecimento, a opacidade e o vaporoso subsistem simultaneamente. Do movimento em direção ao solo, o corpo nu, que se hibridiza com o telefone, condensa-se em um ponto, para se dissipar em seguida. Deixa, ainda assim, na última fotografia do tríptico, o vestígio de sua presença na figura maciça do aparelho.

Durante as saídas noturnas adoeci e precisei ser atendida em um hospital. Ao examinar meus pulmões, a enfermeira responsável instruiu-me: inspire... então, expire! Tais instruções continuaram a reverberar após a experiência, retornando vividamente no momento de concentração exigido ao equilibrar a vassoura. Inspirar e respirar, movimento ritimado do diafragma, fala do ar e do sopro, de trocas que comunicam a delicadeza situada na ponta dos dedos ao equilibrar uma vassoura por um instante.

Como uma proposição, infle os pulmões, segure o ar por alguns momentos, então deixe que ele se dissipe suavemente pelas narinas. Como vasos comunicantes, estes dois orifícios efetivam a passagem daquilo que nos é exterior, do que compõe o mundo em sua porção ínfima, e nosso cosmos interior passa, então, a ser habitado por partículas de vento, poeira, cheiros, umidades, encontros em uma junção que desconhece beiras. Inspirar e expirar é estar no agora e, estar aqui agora, é o que parece nos dizer esses movimentos de contração e relaxamento que acionam incessantemente o fluxo respiratório.



fig. 52 - Glaucis de Moraes, **Corredor** (2010),
fotografia, 90x70cm (cada). Fonte: acervo pessoal.



Estar aqui agora implica em uma materialidade fluída e etérea como a essência do próprio ar. André Comte-Sponville, em *Ser tempo* coloca: "(...) essa materialidade de minha existência não é senão a minha presença no mundo – minha presença no presente. Somos no tempo como somos no mundo: abertos no aberto, passantes na passagem (...)" (COMTE-SPONVILLE, 2000, p.49). O nó do tempo, que constitui este estar aqui, agora, é o mesmo da garganta que se fecha no momento que antecede à queda de todos os organismos que respondem à gravidade. É uma dinâmica de sopro, resistência e abandono. Sucessão de movimentos musculares que acionam todo o corpo, a respiração assinala a natureza porosa de nossa corporeidade. Respirar é um estado de abertura, do vazio à completude, salienta Laurence Louppe em *Poética da Dança Contemporânea*:

O corpo que a respiração revela é uma abertura, não um bloco; encontra-se vazio, não preenchido. Muito além das sensações físicas, reenvia-nos para a geografia das paisagens do corpo, para um espaço que liga o exterior e o interior, um espaço global cujas conjugações de luzes o corpo apenas refracta: o corpo como passagem, como parede porosa entre dois estados do mundo, e não como massa opaca, plena e impenetrável. (...) A respiração é a sensação de um mecanismo, ao mesmo tempo da origem e do devir, que nos conduz incessantemente da libertação do peso à sua suspensão, do antes ao depois, do vazio à plenitude. Este mecanismo visa a apropriação do exterior e a restituição do ar retirado pelo nosso corpo ao mundo, entrando, ao mesmo tempo, em ressonância com as grandes correntes elementares, os ventos e as marés, responsáveis pelo fluxo da vida e que arrastam todo o universo consigo durante o percurso. (LOUPPE, 2012, pp. 91-93).

A consciência do instante, como um momento de intensidade e concentração, é ativada e cadenciada pela respiração em **Inspire... Então, expire!**

As reticências, no título, operam a suspensão momentânea de uma passagem entre universos, afirmando hesitações, interrupções, incompletude, mas também retenção e conservação em uma continuidade. Em tal intervalo, o corpo se escuta de dentro, o sangue lateja sob a pele, os sentidos se aguçam, a mente se concentra nos gestos sutis que buscam equilibrar a vassoura. Na intensidade do momento que constitui o meu encontro com o objeto que manipulo, inscreve-se uma zona contígua entre a estabilidade e o desequilíbrio, onde tudo que é apreendido escapa por entre os dedos e se torna rarefeito.

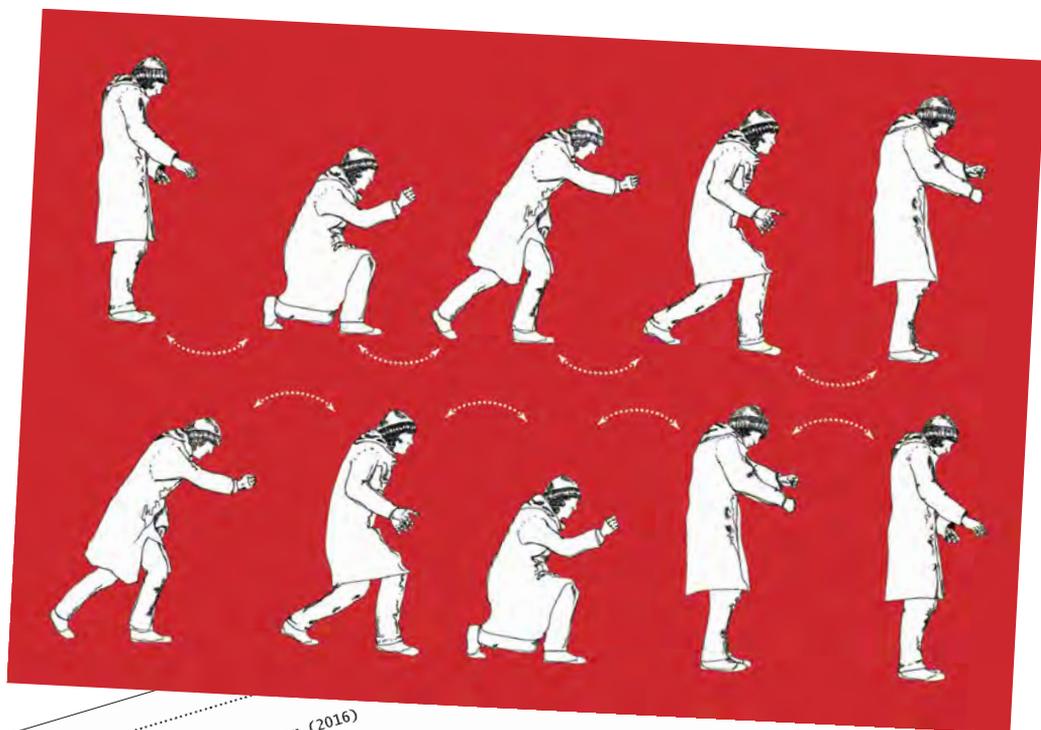
Em um estado de equilíbrio transitivo, a vulnerabilidade daquilo que se sustenta por um átimo, mantém-se no limite ou por um fio, denota a temporalidade de uma experiência aerada. A noção de equilíbrio transitivo é a tônica dos trabalhos aqui analisados, implica a experiência do provisório, daquilo que acontece entre a horizontalidade do objeto inerte e de sua tensão, quando se encontra na vertical. Equilíbrio transitivo, no contexto de minha prática, é troca de energia, é a passagem entre estados.

A partir do vídeo que apresenta **Inspire... Então expire!** selecionei uma série de *frames* que julguei mais representativos dos momentos de tensão, expectativa, insistência e abandono, de alegria, contidos na ação de equilibrar a vassoura. Movimentos do corpo reativos aos sutis movimentos pendulares do objeto, até seu encontro com o chão. Após a seleção dos *frames* e sua subsequente conversão em imagens digitais, procedi a sua transposição para a linguagem do desenho e assim, então, realizei a montagem de uma sequência de imagens. Em um primeiro momento, o léxico de gestualidade, decantado das imagens do vídeo, passa a ser impresso sobre uma folha tamanho A4, para ser compartilhado com aqueles que desejarem realizar tais ações. Posteriormente foram impressos no formato de cartão postal *em off-set* com o título de **Notações para inspirar e expirar** (fig. 53).

A proposta surge do estudo dos estados dos gestos presentes na ação, e é apresentado como um conjunto de instruções indicando gestos a serem executados por interlocutores. Procuo elaborar um repertório gestual, partindo da observação da dinâmica de corpos reagentes um ao outro. Interessa-me explorar a essência da interrelação que ecoa nos movimentos desses corpos, na tensão que ali se instaura. Nesse repertório gestual, a vassoura não aparece representada, no seu lugar se anuncia um vazio evidenciado pelo próprio gesto reproduzido, transcodificado.

O procedimento de produzir instruções, partituras, notações ou *scores* é largamente explorado na linguagem da performance, no teatro e na dança, além das artes visuais. As notações em dança, por exemplo, são representações simbólicas do movimento humano, codificação de gestos para um sistema a ser partilhado, promovendo sua interpretação e execução segundo as marcações, sob forma de notas, desenhos, gráficos. Coreógrafos como o americano Remy Charlip se serviram de notações de movimento como método e meio para a elaboração de suas coreografias e sua subsequente realização.

Em 1971, Charlip cria a série *Air Mail Dances (Danças por Correspondência)* para a bailarina Nancy Lewis. Tratam-se cartões postais contendo uma sequência de poses desenhadas pelo artista. Com movimentos-chave inscritos nas notações, cabe ao bailarino realizar a coreografia criando as transições entre as poses, tornando-se assim co-criador da peça. As *Air Mail Dances (Danças Correspondências)* foram concebidas para serem executadas tanto por bailarinos profissionais quanto por um público em geral, inscrevendo a dança no domínio do cotidiano. Segundo a pesquisadora Harmony Wolf, as instruções enviadas pelo correio, por Charlip, inserem-se no contexto de práticas interdisciplinares do período pós segunda guerra mundial. As instruções, *scores*, eventos, peças, tornaram-se uma prática comum entre músicos, coreógrafos, artistas e poetas nos anos 50 e 60. Assumindo diferentes formas, entre desenhos e textos, estas



Notações para inspirar e expirar (2016)
 Glaucis de Moraes

A partir deste repertório de gestos, realize uma sequência de movimentos, criando, livremente, a transição* entre cada desenho da sequência proposta. A ordem aqui apresentada serve como base para os movimentos iniciais, porém, cada um deles pode ser executado em um encadeamento diferente ao que se indica nesta sequência.



* Transição: passagem de uma posição à outra.



fig. 53 - Glaucis de Moraes, **Notações para inspirar e expirar** (2017/2021), postal em *off-set*, 10x15cm, tiragem de 200 exemplares. Fonte: acervo pessoal.

instruções promoviam encontros e pretendiam expandir tanto os limites do campo da arte como as fronteiras geográficas (WOLF, 2012).

Air Mail Dances (Danças Correspondências) nos convoca a aguçar nossa percepção em relação aos gestos que desempenhamos no nosso dia a dia, gestos ordinários, infinitas vezes repetidos, como varrer uma casa. Assim, todo um sistema de ações dado a priori - amortecidas pelas inúmeras reproduções mecanicamente executadas - é colocado em evidência. Dessa forma, sentar em uma cadeira para ler um livro, como em *Reading Dance (Dança da leitura)*^[45] (fig. 54, fig. 55, fig. 56 e 57), aponta para as potencialidades de invenção presentes em nosso cotidiano, na forma como nos relacionamos com os objetos, por exemplo. Nessa instrução, publicada na forma de um livreto sanfonado, temos uma partitura que sugere posições de leitura em uma cadeira.

O conceito de transcrição elaborado por Haroldo de Campos em *Arte no Horizonte do Provável* (1969) é fundamental para pensar tanto essas operações de passagem de um meio a outro, como as futuras transformações pelas quais o repertório de gestos contidos em **Notações para inspirar e expirar** passará ao ser executado por colaboradores. Ao apresentar o conceito de transcrição como princípio que rege a tradução, Campos aponta que o processo de tradução implica em uma criação e não apenas uma transposição de uma língua à outra. A transcrição, assim, pressupõe a invenção como princípio, relativizando a própria noção de autoria, instituindo um lugar de trânsito, de

.....
[45] Percebe-se uma relação entre *Reading Dance (Dança da leitura)* de Remy Charlip e *Ricerca della comodità in una poltrona scomoda (Em busca de conforto em uma cadeira desconfortável)*, publicado originalmente pelo artista e designer Bruno Munari na revista *Domus* n° 202, em outubro de 1944. Atribuo à publicação de Munari uma clara influência no diálogo que se estabelece entre os dois artistas. Reconheço nas proposições dos dois artistas ecos que me reenviam à **Inspire... Então expire!** e a sutil subversão intrínseca a sua realização. Entendo que, através dessas operações, busca-se enfrentar a ordem estabelecida, ou as prescrições de uso de objetos do cotidiano, de forma bem humorada e crítica, ativando naqueles suas possibilidades lúdicas.

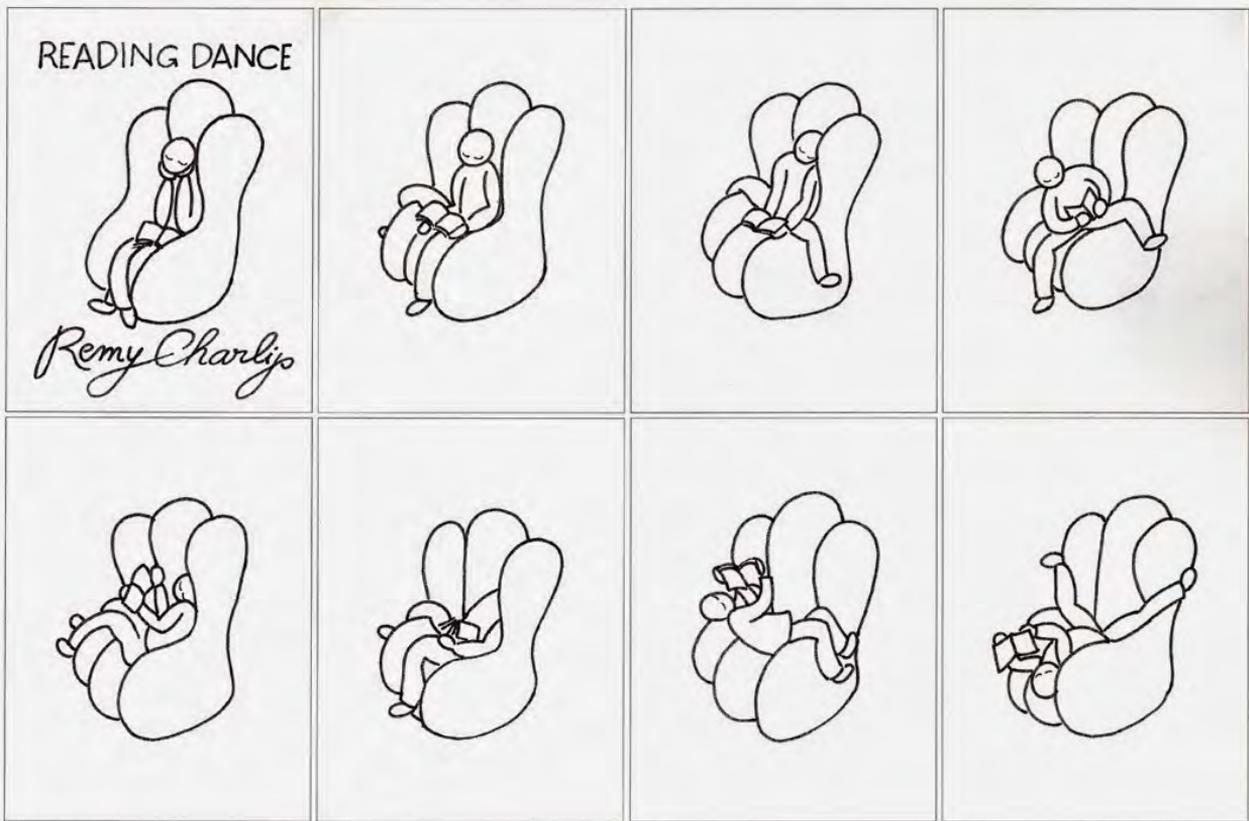


fig. 54 - Remy Charlip, *Reading dance (Dança da leitura)* (2011), proposições para performances, desenho sobre papel, 14,5x10,5cm. fig. 55 - Remy Charlip, *Reading dance (Dança da leitura)*, livro em off-set, 14,5x10,5cm, (Parma: Édition Minimoni, 2011). Fonte: <https://lestroisources.com/librairie/121-reading-dance>



fig. 56 - Remy Charlip, *Reading dance (Dança da leitura)* (2011), crianças praticam as instruções na Exposição *Danzare il mio libro (Dançar meu livro)* no Festival Minimondi em Parma, Itália. Fonte: <http://www.minimondi.com/addio-a-remy-charlip-un-amico-di-minimondi/>

fig. 57 - Remy Charlip, *Reading dance (Dança da leitura)* (2004), improvisação realizada na Escola Estienne, Paris. Fonte: <https://lestroisourses.com/artiste/14-remy-charlip>



diálogo entre propositor e performer, mediado pelas notações. O lugar que se abre é aquele da busca e da partilha com o outro. Um gesto investigativo como aponta Vilém Flusser em *Les gestes (Os gestos)*, daquele que tateia às cegas, buscando reconhecer o mundo e os sujeitos que o constituem delicadamente com as palmas da mão e a sutileza do sopro. Segundo Flusser:

Medimos juntos. A busca se torna dialógica. A proximidade é uma dimensão intersubjetiva. Ela mede o meu estar no mundo com os outros. É claro que os outros, eu os encontro nas minhas circunstâncias, durante a minha busca. Eles são, então, mais ou menos próximos, mais ou menos interessantes. É preciso que eu aplique a medida da proximidade. Quando eu os encontro, nós podemos, a partir de então, medir a nossa circunstância juntos. Assim, o gesto de buscar torna-se um gesto que busca o outro.^[46] (FLUSSER, 2014, p. 112, tradução minha).

As indicações de **Notações para inspirar e expirar** serviram como ponto de partida para elaborações de movimentos, fruto das apropriações, interpretações e invenções executadas pelas interlocutoras^[47]. Da ação no espaço público passamos à sua apresentação visual - quando esta transita pela linguagem do vídeo, da fotografia ou do desenho - até sua reelaboração sob

.....
[46] “Nous mesurons ensemble. La recherché devient ainsi dialogique. La proximité est une dimension inter-subjective. Elle mesure mon être dans le monde avec les autres. Bien sûr les autres je les trouve dans ma circonstance pendant ma recherche. Ils sont donc plus au moins proche, plus au moins intéressants. Je dois appliquer la mesure de la proximité aux autres. Mais quand je les trouve, nous pouvons dorénavant mesurer notre circonstance ensemble. Ainsi le geste de chercher redevient un geste qui cherche autrui.”

[47] **Notações para inspirar e expirar** foram enviadas para diversas pessoas, de diversos gêneros, no entanto, curiosamente, todas as respostas, até o momento, são de pessoas que se identificam como mulheres. Desta forma, utilizo aqui, pronomes e adjetivos no feminino.

forma de uma nova prática, com outros agentes, e tendo como meio o vídeo. Da transmissão dessas notações a outras pessoas surge um encontro fundado por diferentes gestualidades, formas de se relacionar com aquilo que é enunciado no cartão e, sobretudo formas de vivenciar seu próprio equilíbrio entre o interior e o exterior, na analogia presente no título.

Os gestos-chave ao serem transfigurados do vídeo **Inspire... Então, expire!** na forma de instruções e diagramados em duas linhas, com as marcas de transições inseridas entre um e outro, abstraem da proposição anterior a presença do elemento de origem desta gestualidade gráfica: a vassoura. Ao retirar de "cena" o objeto vassoura - no cartão os desenhos não indicam sua presença na origem da concepção da ação - institui-se uma estratificação semântica em que várias camadas vão sendo sobrepostas, entre proposição, acolhimento e realização. Por mais que a vassoura esteja ausente no postal, no entanto, os gestos fundadores dessas imagens nos reenviam a uma relação com uma gestualidade fundada na relação diária com o objeto. A filósofa Barbara Formis, ao refletir sobre uma certa estética dos gestos, entendidos como organizadores do nosso dia a dia, incorporados pela dança e teatro, salienta:

Os passos ritmados do corpo em movimento, o movimento de uma colher pequena em uma mesa de café, o deslizamento de um braço na manga de uma camisa, todos os nossos gestos diários parecem seguir uma notação cênica. Beber, andar, comer, agarrar um objeto não têm outro objetivo senão a simples realização do fazer corporal, sua finalidade é interna e prática. Os gestos são suficientes a eles mesmos, são fundamentalmente contrários aos movimentos autônomos e liberados dos gestos estéticos. Uma bailarina em um palco de teatro é aérea, etérea, entorpecente. Uma mulher em sua cozinha é pesada, sem graça, desinteressante. E, no entanto, mexer o açúcar em uma xícara de café com uma colher de chá pode ser considerado um gesto "bonito". O pulso é do-

brado, o movimento t nuo, os dedos leves. A mão manifesta uma postura corporal específica, uma atitude pessoal, um personagem. Ao mexer uma colher pequena, uma pessoa se revela, mostra sua personalidade. (...) Os gestos ordinários permitem uma experiência fundamental para a nossa existência individual: a emergência do singular dentro do impessoal. Meu gesto   espontâneo e adquirido,   social e particular, e ninguém além de mim será capaz de conhecer a singularidade de sua experiência. O gesto cotidiano se realiza em um paradoxo: afirmo minha liberdade escolhendo a necessidade do meu gesto e do meu corpo.^[48] (FORMIS, 2007, p. 144/147, tradução Mariana Silva da Silva).

No sentido daquilo que   espontâneo e, também assimilado, codificado, transitam os gestos elaborados nos encontros promovidos pelas nota  es. No retorno que obtive, percebo algumas aproxima  es quanto ao material elaborado pelos participantes e também alguns desvios. No vídeo enviado por Janete Fonseca (fig. 58), artista visual e bailarina, percebo sua aten  o pontual

.....

[48] "Les pas rythmés du corps en marche, le déplacement d'une petite cuillère à une table de café, le glissement d'un bras dans une manche de chemise, tous nos gestes quotidiens semblent suivre une partition scénique. Et pourtant, on ne saurait définir ces gestes comme 'esthétiques'. Boire, marcher, manger, saisir un objet n'ont d'autre but que le simple accomplissement du faire corporel, leur finalité est interne et pratique. Les gestes se suffisent à eux-mêmes, ils sont fondamentalement antinomiques aux mouvements autonomes et libérés des gestes esthétiques. Une ballerine sur un plateau de théâtre est aérienne, éthérée, stup f iante; une femme de ménage dans sa cuisine est pesante, sans grâce, inintéressante. Et pourtant, remuer le sucre dans une tasse de café à l'aide d'une petite cuillère peut être considéré comme un geste 'beau'. Le poignet est plié, le mouvement léger, les doigts sont souples. La main manifeste une posture corporelle spécifique, une attitude personnelle, un caractère. En remuant une petite cuillère, une personne se dévoile, elle montre sa personnalité. (...) Les gestes ordinaires permettent une expérience fondamentale pour nos existences individuelles : le surgissement du singulier à l'intérieur de l'impersonnel. Mon geste est spontané et acquis, il est à la fois social et particulier, et personne d'autre que moi ne pourra conna tre la singularité de son v cu. Le geste quotidien se r alise dans un paradoxe: j'affirme ma libert  en choisissant la nécessité de mon geste et de mon corps.



fig. 58 - Janete Fonseca realiza ações a partir de **Notações para inspirar e expirar** (2021), vídeo, 36". Disponível em: <<https://youtu.be/8fgPv61ClN0>>. Fonte: acervo pessoal.

às instruções, a transcrição elaborada por ela se atém com certa literalidade aos gestos propostos. Fonseca agrega ao léxico gestual ritmo e intensidade em sua execução, com movimentos lentos e pausados. Em seus gestos ecoa a imagem da densidade do corpo, do peso que estabiliza sem imobilizar. A gravidade se manifesta nos gestos de Fonseca, como força que desacelera, já, na resposta de Luciana Paludo (fig. 59), professora e bailarina, parece surgir de um corpo que se coloca no limiar de uma possível queda. Para além dos movimentos propostos pelos desenhos, Paludo realiza desvios, ela increve novos gestos que entram em consonância com o princípio em torno do qual se organizam estas ações: a busca por um equilíbrio e a consciência de sua transitividade. A artista visual Carla Linhares (fig. 60), por sua vez, parte dos movimentos para dar ênfase à transição que os conecta. Aliado a isso, ainda, são agregados como elementos compositivos do vídeo, desenhos e plantas manuseadas pela artista, que ressoam a sua própria prática poética. Há, também, um trabalho de pós-produção do vídeo que enfatiza, pela sobreposição do mesmo registro em tempos assíncronos, o encadeamento entre os movimentos.

Penso que **Notações para inspirar e expirar** se associa à noção de tarefa, elaborada pela bailarina e coreógrafa Anna Halprin no final dos anos 50. Em *Tarefas: uma outra perspectiva para o conceito de coreografia*, Élcio Rossini apresenta o conceito de tarefa no contexto de criação de Halprin, sinalizando como a coreógrafa se distancia, através da análise dos gestos e tarefas ordinárias, do modelo modernista da dança. Para Halprin a tarefa é uma ferramenta conceitual e procedimento de trabalho. Se, por um lado, nas notações enviadas às minhas interlocutoras, há um modelo de movimentos a ser realizado, por outro, uma abertura se anuncia nos espaços de transição. Nessas zonas de passagem, os gestos-chave podem ser completamente suprimidos, transmutados, ou apresentados literalmente. Para Rossini, a noção de tarefa está ligada à experiência da vida diária, porém:



fig. 59 - Luciana Paludo realiza ações a partir de **Notações para inspirar e expirar** (2021), vídeo, 3'07". Disponível em: <<https://youtu.be/DQadi2-cC4I>>. Fonte: acervo pessoal.



fig. 60 - Carla Linhares realiza ações a partir de **Notações para inspirar e expirar** (2021), vídeo, 27". Disponível em: <<https://youtu.be/PPK0-yo0sQs>>. Fonte: acervo pessoal.

(...) no campo da dança, as tarefas adquirem uma extensão mais ampla. Podemos entender a tarefa como limite e, ao mesmo tempo, como abertura. Limite porque determina a ação ou ações a serem realizadas; e abertura porque não diz "como" as ações devem ser realizadas. (...) A tarefa é um procedimento e, concomitantemente, um conceito que pode ser encontrado em performances e *happenings* realizados por artistas que se tornaram, nos últimos anos, referências importantes para o estudo da performance. (ROSSINI, 2014, p. 210).

Ao improvisar a partir das **Notações para inspirar e expirar**, cada artista elaborou livremente seu contexto de ação, delimitando o tipo de iluminação, vestimenta, cenário, espacialidade e temporalidade, além do enquadramento do vídeo e qualidade da imagem. O envio da instrução pelo correio, chega como um convite com a expectativa de estabelecer os laços de uma dança em estado de conversa. A notação busca, da mesma forma que Halprin buscou através do procedimento da tarefa, um estímulo à imaginação e uma abertura ao diálogo:

As "tarefas"- ou atividades - modificam o movimento. Carregar alguma coisa pode ser considerado como uma atividade, arrastar uma corda, colocar as pernas no sol. [...] Mas com essas atividades simples, nós podemos alcançar alguma coisa muito pessoal visto que nós podemos afinar ou modular os movimentos que fazemos. Por exemplo, nós podemos mudar sua relação com o tempo e fazê-lo rapidamente ou lentamente. Podemos modificar sua relação com o espaço: eles podem ser contidos ou estar em expansão. Não há absolutamente nenhum limite para as 'tarefas'. Elas estimulam a imaginação, não a partir de ideias abstratas, mas a partir da experimentação dos movimentos mesmos. É isso que é novo,

podermos acessar essas descobertas inesperadas através do real e do cotidiano. (HALPRIN, apud. ROSSINI, 2014, p. 213).

Tanto **Inspire... Então, expire!** quanto **Notações para inspirar e expirar** são proposições que agem como desencadeadoras de situações. São experiências que, em seus instantes de realização ou partilha, proporcionam um espaço-tempo de convivência, de conversa entre as pessoas envolvidas no processo de desenvolvimento do trabalho. Em seus títulos, anuncia-se uma proposição e a condição primeira de toda existência: para viver é preciso encher os pulmões e esvaziá-los, para, então, nos enchermos de ar outra vez.

UMA APRENDIZ E ALGUMAS VASSOURAS

Nas incursões pelo espaço público, em 2010, para realizar **Inspire... Então, expire!**, levei apenas uma vassoura. Nos anos seguintes, decidi incorporar outras, além de optar por fazer as ações durante o dia. A primeira experiência diurna foi produzida durante um evento promovido por *Sens'Art Lab*, com curadoria de Fabiana de Moraes, em parceria com a administração cultural de *Les Berges de Seine*^[49].

Utilizei, inicialmente, quatro vassouras para realizar a ação ao longo da orla do rio Sena, registrando em vídeo seu desenrolar. Posteriormente, distribuí quinze vassouras pelo interior de um contêiner - que me havia sido destinado como espaço de intervenção - além de uma televisão com o vídeo veiculando minhas tentativas de equilibrar as vassouras na rua. Dentro do contêiner uma parte das vassouras foi dispostas no chão, em equilíbrio, enquanto outras ficavam

.....
[49] Em 2014 ocorreu o ano do Brasil na França, evento que comemora as relações franco-brasileira, com diversas atividades culturais acontecendo em várias cidades. Nesse contexto foi realizada uma série de intervenções no espaço conhecido como *Les Berges de Seine*, localizado na margem esquerda do rio Sena.

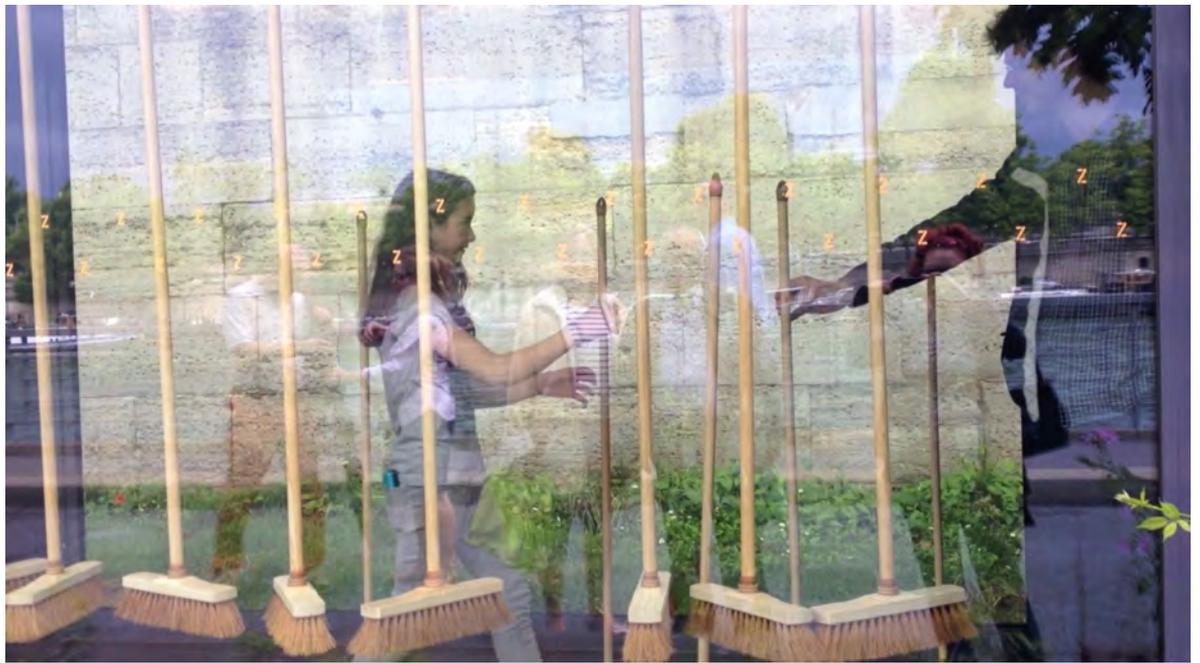


fig.61 e 62 - Glaukis de Moraes, **Inspire... Então expire!** (2010/2021), registro de ações realizadas em Paris, 2014, como parte de evento promovido por *Sen's Artlab* e *Les Berges*, com curadoria de Fabiana de Moraes. Fonte: acervo pessoal.



fig.63 e 64 - Glaucis de Moraes, **Inspire... Então expire!** (2010/2021), registro de ações realizadas em Paris, 2014, como parte de evento promovido por *Sen's Artlab* e *Les Berges*, com curadoria de Fabiana de Moraes. Disponível em: <<https://youtu.be/gxAWthXwrYk>>. Fonte: acervo pessoal.

penduradas por ganchos, próximas à vitrine (fig. 61, 62, 63, 64). A experiência diurna representou uma significativa modificação na maneira como percebia a entonação de realizar as experiências de equilíbrio com a vassoura. Durante a noite, a prática com a vassoura era mais solitária, com tons melancólicos, sempre em estado de alerta, não apenas em função do equilíbrio, mas também pelas implicações de uma mulher atravessar a cidade à noite. Nesse período, que correspondeu a aproximadamente um mês, saía à meia-noite para retornar às seis horas da manhã, vivenciando poucos encontros pelos trajetos. Já, durante o dia, essa prática passou a ganhar contornos de um jogo lúdico, favorecendo a aproximação e interação espontâneas, tanto comigo, quanto com as vassouras.

Quando em Amiens, em 2015, durante evento que se desenvolveu na Associação La Briqueterie, desloquei-me com cinco vassouras pelo período de uma semana, equilibrando-as na área central da cidade. Os centros, geralmente, são a parte mais antiga da cidade, locais onde o povoamento se inicia e a urbanização ocorre primeiro, são áreas de concentração de comércio, serviços, administração pública e moradias, local de intenso trânsito de pessoas. Dessa forma, o público do centro das cidades é heterogêneo, variando, inclusive em relação às horas do dia e em função das práticas espaciais de seus usuários. Para a realização de **Inspire... Então, expire!**, a heterogeneidade presente nas áreas centrais das cidades percorridas é essencial para possibilitar encontros com possíveis interlocutores, como ocorreu em Amiens.

Andar pelas ruas da cidade é praticá-la com o corpo, implica em desacelerar o ritmo, em saber parar, olhar em todas as direções, olhar nos olhos dos outros transeuntes, aproximarmo-nos e nos reorientarmos, conforme nossos desejos. Significa, também, saber correr, quando necessário, reconhecer nas marquises, abrigo da chuva, e nos calçadões do centro, lugar nômade de múltiplas convergências. Vivemos em uma cultura da aceleração que planifica todas as coisas no ritmo vertiginoso dos automóveis, da escassez do tempo, dos dispo-

tivos que nos proporcionam uma hiperconexão, com uma grande capacidade de contato ao mesmo tempo que nos segregam em bolhas sociais e identitárias. Já, o ritmo marcado pelos passos, pela movimentação do corpo que se esquivava ou esbarra, dos pés que se desestabilizam nas vias irregulares, inscrevem-nos como praticantes do espaço da cidade. O caminhar não é central em **Inspire... Então, expire!**, porém, é meio que me encaminha para eventuais encontros. É estratégia marcada por desvios e micro resistências, como indica Anelise Tietz no artigo *O caminhar na história da arte: uma proposta de revisão*:

Quando o artista opta pela ação do caminhar em sua prática artística, por mais que sua preocupação principal não passe pela discussão da apropriação dos espaços públicos, como artista ele está também subvertendo a estratégia imposta pelo poder estabelecido - ele utiliza o espaço público como um campo de criação e de subjetividade. Entendemos que quando o artista passa a adotar a caminhada em sua prática artística, se torna também um homem lento e um praticante ordinário da cidade.^[50] (TIETZ, 2018, p. 1006)

Para pensar sobre como me relaciono, através do deslocamento e da ação de equilibrar as vassouras, nos centros das cidades, recupero as reflexões de Nelson Brissac Peixoto em *O olhar do estrangeiro*. Busco inscrever-me nesse

.....

[50] A autora se refere, ao tratar das diferentes tipologias de caminhantes, à pesquisadora Paola Berenstein Jacques e seus estudos sobre o espaço, arte e arquitetura, especialmente em *Elogio aos errantes*, em que analisa alguns autores neste escopo: "Milton Santos chamou de Homens Lentos, que Ana Clara Torres Ribeiro chama de Sujeitos Corporificados e Michel de Certeau, de Praticantes Ordinários das Cidades. São sobretudo os habitantes das zonas opacas da cidade, dos "espaços do aproximativo e da criatividade", como dizia Milton Santos, das zonas escondidas, ocultadas, apagadas, que se opõem às zonas luminosas, espetaculares, gentrificadas. Uma outra cidade, opaca, intensa e viva se insinua assim nas brechas, margens e desvios do espetáculo urbano pacificado." (JACQUES, 2012, p. 15, apud TIETZ, 2018, p. 1006).

espaço complexo e de trânsitos com o enfoque de quem se percebe como estrangeira, igualmente exterior a seu próprio local de origem. Assim, a perspectiva do estrangeiro é a de quem se coloca em aberto no mundo:

É a questão que atravessa, nos últimos anos, o pensamento e a arte contemporâneos: a perda de sentido das imagens que constituíam nossa identidade e lugar. Daí o recurso ao olhar do estrangeiro, tão recorrente nas narrativas e filmes americanos recentes: aquele que não é do lugar, que acabou de chegar, é capaz de ver aquilo que os que lá estão não podem mais perceber. Ele resgata o significado que tinha aquela mitologia. Ele é capaz de olhar as coisas como se fosse pela primeira vez e de viver histórias originais. Todo um programa se delineia aí: livrar a paisagem da representação que se faz dela, retratar sem pensar em nada já visto antes. Contar histórias simples, respeitando os detalhes, deixando as coisas aparecerem como são. (...) Uma das encarnações mais recorrentes do estranho, do recém-chegado, é aquele que retorna. O cinema recente fez daquele que volta para casa o seu personagem principal. Depois de fugir deste mundo em que nada mais tem valor, ele volta para resgatar as figuras e paisagens banalizadas do nosso imaginário, para tirar dele uma identidade e um lugar. (PEIXOTO, 1988).

A consciência de estar/ser estrangeira em diferentes contextos, ampliada pela atividade atípica de carregar e equilibrar diversas vassouras no espaço público, parece fundar a possibilidade de uma conversa. Ao sair com as vassouras, carrego sobre o ombro séculos de histórias. Esse objeto cujo design intuitivo é tão eficaz que se mantém quase inalterado por milênios, converte-se em instrumento mágico e profano, quando associada, junto com inúmeras mulheres, ao demoníaco, tornando-se, atualmente, símbolo de liberdade. Entendo a vassoura como um elemento encantatório em **Inspire... Então, expire!**, ao

ficar em pé, insurge-se contra diversos códigos, da gravidade à condição de invisibilidade dos trabalhos domésticos. Como um objeto evocativo, traz à tona os rastros da sujeição de mulheres, cuja existência foi convertida em um bem a ser usufruído, comercializado, em condição de subalternidade.

O termo objeto evocativo surge do livro *Evocative objects: things we think with* (*Objetos evocativos: coisas com as quais pensamos*) (2007). Editado pela cientista social Sherry Turkle, o livro apresenta, no gênero autobiográfico, uma série de ensaios de diversos autores que abordam a capacidade de objetos ordinários evocarem sentimentos, instigarem reflexões e impulsionarem novas ideias. O conceito de objeto evocativo compreende, assim, memória, afeto e pensamento criativo, mediante nossa interação com os objetos do cotidiano. São narrativas que nos aproximam dos laços tramados com um violoncelo, durante anos de estudo, despertando a percepção do peso e delicadeza incorporados na relação com o instrumento. Histórias de nós feitos em sapatos e macramês, durante a infância, migrando na vida adulta para a experiência de ensino com crianças de dez anos, ou, ainda, de uma menina de dois anos no processo de elaboração de seus sentimentos frente a um assustador aspirador de pó, como no ensaio *The vacuum cleaner* (*O aspirador de pó*) (fig. 65) de Nathan Greenslit:

Quando as crianças se assustam, os adultos tentam confortá-las, procurando representar seus medos como irracionais. Dizem os adultos: "Está tudo bem, mas veja bem, não há nada para se assustar". Nesta negociação, as crianças não aceitam esta história nem por um segundo; elas formulam seus próprios planos para gerir seus sentimentos. No caso de Emma, ela conversou com nosso aspirador, dizendo-lhe que "Não tem problema você me assustar". A estratégia de Emma era ajudar o aspirador a negar sua própria identidade como um objeto assustador. De fato, parte do que era tão assustador para Emma a respeito do barulho do aspirador era que ele não evocava tanto a questão do que aquela coisa



fig. 65 - O aspirador de pó de Emma. (GREENSLIT, 2007, p. 137).

era, mas sim o que poderia ser. Uma vez que a correia de transmissão do aspirador se rompeu, eu mostrei a Emma como ele funcionava. Mas quando perguntei se ela queria me ajudar a substituir a correia, ela se recusou a tocar o interior do aspirador, como se ele pudesse começar a funcionar sem aviso prévio, como se estivesse apenas fingindo estar avariado. (...) No *Capital*, Karl Marx deixa claro que quando os objetos se tornam mercadorias, eles se tornam quase animados. O filósofo e sociólogo francês Jean Baudrillard toma a atividade de consumo de coisas e as coloca em um contexto mais amplo. Tomados isoladamente, os objetos de consumo não têm nenhum significado - proveniente de sua participação em um sistema de objetos. Nesta estrutura, não consumimos objetos isolados; consumimos a ordem social à qual eles pertencem. Compramos o aspirador; consumimos suposições sobre gênero, lares, famílias e status social. (GREENSLIT, 2007, pp. 138, 139. Tradução minha).^[51]

.....

[51] "When children get scared, adults try to comfort them by representing their fears as irrational. Adults say: "It's okay, but see, there's nothing to be scared of." In this negotiation, children don't buy this adult story for a second; they come up with their own plans to manage their feelings. In Emma's case, she talked to our vacuum, telling it that "it's okay that you scare me". Emma's strategy was to help the vacuum deny its own identity as a frightening object. Indeed, part of what was so scary to Emma about the vacuum's loudness was that it evoked not so much the question of what this thing was, but rather who this thing might be. Once the belt drive broke in the vacuum, and I showed Emma how it worked. But when I asked Emma if she wanted to help me replace the belt, she refused. She did not want to touch the insides of the vacuum, as if it might start up without warning, as if it were just pretending to be broken. (...) In *Capital*, Karl Marx makes it clear that when objects become commodities they become nearly animate. The French philosopher and sociologist Jean Baudrillard takes the activity of consumer objects and puts them in a larger context. Taken individually, consumer objects have no meaning—that comes from their participation in a system of objects. In this framework we don't consume individual objects; we consume the social order that they belong to. We buy the vacuum; we consume assumptions about gender, households, families, and social status".

A vassoura, magnetiza os olhares, não apenas pela curiosidade sobre os sentidos e finalidade da ação que executo, mas também pelo imaginário que é mobilizado pela associação da mulher com o utensílio. Em várias ocasiões, durante a prática de **Inspire... Então, expire!**, algumas pessoas, em grande parte homens, passaram por mim tecendo comentários rápidos sobre a ação^[52]. Na maioria dos comentários duas figuras eram evocadas com frequência: a mulher "dona de casa" e a bruxa. A "dona de casa" e a bruxa são estereótipos sociais que irradiam, de um lado, a caracterização e o cercamento da mulher pela prática da subordinação contida na imagem de uma domesticidade; de outro, o desejo de fundar-se a partir de imaginários desviantes de uma ordem social restritiva e de controle de corpos e mentes, consagrada na figura da bruxa.

Nos últimos anos vem sendo recorrente a retomada dos estudos sobre a figura da bruxa, por teóricas feministas como Silvia Federici (2017; 2019) e Mona Chollet (2018). No Brasil, a socióloga Isabelle Anchieta reflete sobre como foram forjadas imagéticas que se colam às mulheres, desde a idade média até a modernidade, em um processo de elaboração de uma "(..) *sobre-subumanidade*" secular (ANCHIETA, 2019, p. 25). Anchieta, em *Imagens da mulher no ocidente moderno: Bruxas e Tupinambás canibais*, aponta uma espécie de sobreposição de imagens, da construção de estereótipos sociais nas formas de representar a

.....

[52] É importante frisar que em nenhum momento me identifiquei como artista, no máximo, depois de alguns minutos de conversa, quando era questionada sobre o que eu estava fazendo ali, com diversas vassouras, respondia que as estava simplesmente equilibrando. Em Amiens, quando uma senhora sentada à frente de um café me fez essa pergunta, depois de minha primeira explicação, ela continuou a me indagar: "Mas o que você faz?" Ao que respondi: "Sou equilibrista de vassouras". Não satisfeita, ela prosseguiu: "Em qual circo você trabalha?" E eu: "Sou uma equilibrista de vassouras autônoma". Essa breve e instigante conversa, atravessada por um possível *non-sense* e humor derisório, joga com toda uma lógica de reconhecimento e inscrição social pelo e no trabalho, entendido aqui no lugar múltiplo entre arte/serviço doméstico/ocupação, em um contexto ultraliberal de hierarquias, de funções e fazeres que devem ser, necessariamente, úteis. Apesar dos tons de humor presentes nos diálogos, nós duas levamos nossa conversa muito a sério e, ali, percebi-me uma equilibrista de vassouras.

mulher a partir de uma perspectiva demonológica, que vai ocorrer, de forma mais intensa, no período das grandes navegações e subsequente colonização do continente, prolongando-se até os dias de hoje. Tanto as bruxas quanto as tupinambás, mulheres que não se submetem à ordem social ocidental, incorporam o fascínio e o terror daquilo que escapa ao domínio ou compreensão:

Voltar o olhar para elas é também compreender de que maneira alguns grupos conseguem afixar em outros estereótipos sociais que os qualificam como humanos de menor valor e /ou de alta periculosidade para a ordem social, responsabilizando-os por fenômenos que escapam à compreensão. (...) as imagens das índias não foram somente "colonizadas" pelo olhar demonológico lançado sobre as bruxas européias, uma vez que elas também protagonizaram e introduziram novos elementos visuais e morais na composição das bruxas. O caldeirão, o infanticídio canibal ou a antropofagia, a nudez, a dança circular e o grupo de mulheres são elementos que as tupinambás ora inauguram, ora despertam na iconografia européia. (...) o encontro das imagens temíveis da mulher nas Américas e na Europa instaura mútuas contaminações de elementos desumanizantes. (ANCHIETA, 2019, pp. 26, 27).

No século XIV, a peste negra assola a Europa instalando um cenário de catástrofe que significará, para as mulheres, principalmente aquelas com conhecimento em práticas de cura e cuidados em suas comunidades - como as médicas, curandeiras, herboristas e parteiras - um maior protagonismo na sociedade. Nesse período, as mulheres começam a representar um perigo significativo para a Igreja Católica - que busca sedimentar o controle sobre as sociedades - ao organizarem-se coletivamente, agindo diretamente nas decisões da comunidade. Com o Papa João XXII institui-se uma separação entre aquilo que é da ordem do sagrado, sendo domínio da igreja, e a organização comunal,

com divisão do trabalho e do poder político entre mulheres e homens, sintetizada na figura da bruxa, é vista como uma heresia a ser combatida (ANCHIETA, 2019). Com a intervenção da igreja, a perseguição às bruxas é inscrita nos códigos legais de diversos países europeus, gerando, rapidamente, uma caçada em massa de mulheres que exerciam práticas médicas, ou insubordinavam-se contra a composição da família segundo uma estrutura nuclear, como, também, insurgiram-se em relação ao cercamento de terras que se dá na passagem do feudalismo para o capitalismo. "Em outras palavras, as mulheres foram acusadas de bruxaria porque a reestrururação da Europa rural no início do capitalismo destruiu seus meios de sobrevivência e a base de seu poder social (...)". (FEDERICI, 2019, p.62). Somando a isso, como acrescenta Anchieta:

É também no século XIV que se processa a imagem visual da bruxa, ainda que de maneira irregular. A despeito de suas oscilações, essa imagem possui desde o princípio uma característica singular: a inversão das funções e das atividades tidas como próprias das mulheres. Se eram elas as responsáveis por preparar o alimento gerador de vida, agora produzem venenos para provocar a morte. As parteiras que auxiliavam o nascimento agora produzem abortos e a impotência masculina. As benzedeadas de animais e plantas agora produzem a morte das criações e estragam o cultivo, provocando tempestades. A vassoura, que era um utensílio ligado aos afazeres doméstico, passa a servir como veículo para fugir da casa, para transgredir as obrigações do casamento, tornando-se o mais significativo símbolo da sexualidade desenfreada das bruxas. A imagem da bruxa é a imagem da transgressão dos papéis sociais. É por essa razão que a bruxa é considerada fora da ordem, e, portanto, sobrenatural. (ANCHIETA, 2019, pp. 31, 32).

A primeira representação conhecida da vassoura como veículo de voo, utilizado por mulheres, surge no manuscrito do poeta e sacerdote francês Martin Le Franc. No livro intitulado *Le champion des dames* (O campeão das Damas) (1451), consagrado ao rei francês Felipe IV e às batalhas entre França e Inglaterra no século XIII, a iconografia da bruxa é associada à mulheres comuns. Na iluminura (fig. 66), atribuída ao calígrafo Barthélemy Poignare, duas mulheres são retratadas, uma sobre a vassoura, outra sobre um bastão: usam vestidos com mangas compridas, botas pretas e véus brancos. A partir das inscrições sobre suas cabeças pode-se identificá-las como *Vaudoises* ou *Waldensians*^[53]. Diferentemente de outras representações, podemos perceber aqui "(...) uma transição da imagem das bruxas como demoníacas e hipersexuais para uma representação mais desconcertante como mulheres humildes, cotidianas, cuja depravação não é imediatamente perceptível em sua aparência"^[54] (FEMINAE, 2014, tradução minha minha).

A vassoura enquanto objeto da domesticidade, associada ao feminino, quando aproximada à figura da bruxa converte-se, através do imaginário do voo noturno, em signo de liberdade. Percebo que é nessa intersecção que, igualmente, increvem-se as experiências noturnas de **Inspire... Então, expire!** As fotografias elaboradas durante a sua realização, agregadas aos comentários coletados durante as excuções diurnas da proposição, passam a gerar a proposta **Aprendiz de feiticeiro** (2018).

.....

[53] Seguidores dos ensinamentos de Peter Waldo, um leigo que começou a pregar em Lyon no final de 1170, conhecidos como os "pobres de Lyon", os Valdensianos aderiram aos votos de pobreza e, ao difundirem que a consagração do sacramento poderia ser feita por qualquer pessoa, inclusive mulheres, foram nomeados hereges em 1215 pela Igreja Católica. Nos dois séculos que se seguiram, foram perseguidos por bruxaria, acusados de realizar Sabbats (FEMINAE, 2014).

[54] "(...) image of Waldensian witches represents a transition from imaging witches as demonic and hypersexual to a more disconcerting depiction as humble, everyday women whose depravity is not immediately perceptible in their appearance."

Des baudouises



Truffe Martin



Haduersaire vng peu Respo
Respondy: tu feras la avo
Quant tu auras le cas ouy
Vray est ouy say je men avois.
Que les vielles ne. n. ne trois
Ni e vingt; mais plus de m. m.
Vont ensemble en aulcuns de thro
Deon leurs dables familiers.
Qe nest pas truffe non. ne cha
Cache naa je de menterrie
Ne aude pas que je te gade
En parlant de leur sozserre.
Quant tu scauras leur puterrie
Toutes les vouldroies vir arses
Et nest au monde flaterrie
Qui leur fait puist toner a fa
Le te dy auon veu en chartre
Vielle la quelle confessoit
A prez quescript estoit en chartre
Comment de le temps qille est
De vni Ans ou por sen fuloit
Certaines nuis de la val pute
Sur vng bastonnet sen aloit
Deon la S martogque pute.
Dis mille vielles en vng fouch

fig. 66 - Barthélemy Poignare, iluminura. In LE FRANC, Martin. *Le champion des dames* (*O campeão das Damas*), (1451). Disponível em: <<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b525033083/f216.item.zoom#>>

Algumas vezes consegui transformar a curiosidade e os comentários em uma conversa, como aconteceu com dois homens, um no parque Saint-Pierre e outro perto da estação de trem, na cidade de Amiens. O primeiro se aproximou e pediu para posar com as vassouras equilibradas, perguntou-me o que eu estava fazendo ali, respondi que buscava por equilíbrio. Ele prontamente me respondeu que ali eu não iria encontrar nenhum, então foi embora. O segundo passou por mim fazendo piadas sobre eu estar ali com vassouras, disse-me para voltar para casa e varrê-la. Como me mantive em silêncio e concentrada nos gestos de equilíbrio, ele retornou para falar comigo. Nesse momento tivemos a oportunidade de trocar impressões sobre o que eu estava realizando naquele lugar e quais julgamentos estavam contidos em suas observações. As frases e palavras que foram ditas estão na origem de **Aprendiz de feiticeiro** (fig. 67, 68, 69), série de três postais, impressos frente e verso em off-set.

As frases contidas nos postais foram mantidas em seu idioma de origem, remetendo-nos ao país e cultura aos quais pertencem, sinalizando aquilo que se mantém comum, nos diferentes contextos, as violências enraizada pelos padrões estabelecidos e marcados à fogo durante a Inquisição Católica no mundo ocidental - ou dominado por ela. Nas imagens de vassouras ativas, uma para cada postal, deposita-se a reação, a resistência concreta e simbólica às forças que buscam submeter-nos ao solo ou à servidão. A vassoura dispara, assim, pela estranheza de sua verticalidade, um série de reflexões sobre a estratificação em classes do trabalho, colocando as funções entendidas como braçais ou de cuidados em posição inferior na escala social.

Percebo em *Semiotics of the Kitchen* (*Semiótica da cozinha*) (fig. 70), da artista estadunidense Martha Rosler, afinidades com **Inspire... Então, expire!**, **Aprendiz de feiticeiro** e **História natural e sobrenatural da vassoura**. No vídeo de Rosler, manipula diversos objetos que compõe o universo da cozinha, consequentemente o espaço que é atribuído como lugar por excelência da mu-



fig. 67 - Glaucis de Morais, **Aprendiz de feiticeiro** (2017/2021), postal em *off-set*, 15x10cm, tiragem de 200 exemplares. Fonte: acervo pessoal.

Próximas pgs: (fig. 68 e 69)



Glaukis de Moraes
glaukidemora@gmail.com



eu fiz o grande círculo



.....
im faz dele um tópico de conversação



fig. 70 - Martha Rosler, *Semiotics of the Kitchen (Semiótica da cozinha)* (1975), vídeo em preto e branco, 6'.

lher. Nessa peça videográfica de seis minutos, em preto e branco, Rosler parodia os primeiros programas de cozinha da televisão, enunciando em ordem algumas ferramentas manuais da cozinha. Seus gestos, pouco a pouco tornam-se mais energéticos, aumentando em intensidade a medida que o vídeo avança. Em depoimento, Rosler declara que: "uma anti-Júlia Child^[55] substitui o 'significado' domesticado dos utensílios por um léxico de raiva e frustração"^[56] (ROSLER,

.....
[55] Júlia Child foi uma autora de livros de culinária e apresentadora de televisão, popularizou os programas sobre culinária a partir dos anos sessenta.

[56] "An anti-Julia Child replaces the domesticated 'meaning' of tools with a lexicon of rage and frustration".

s/d, tradução minha). Através dessa sátira, questiona a forma como os meios de comunicação produzem uma imagem e um lugar para a mulher, desafia as expectativas sociais em relação a tal direcionamento e o papel da mulher como aquela que nutre. Problematiza a função da linguagem na conformação dessas expectativas. O trabalho suscita, como questão, a liberdade de escolha, a inconformidade e o lugar de fala de uma mulher.

Igualmente me sirvo do humor para conceber a publicação de artista, **História natural e sobrenatural da vassoura** (fig. 70), livro editado em off-set. Com tiragem de 300 exemplares e 92 páginas, contém, diagramados em páginas paralelas, a imagem de uma vassoura e pequenas sentenças que aludem como a vassoura encontra-se inscrita na cultura ocidental. Dividido em duas partes, a primeira articula-se em torno do senso comum evocado pelo utensílio, a segunda manifesta diversas superstições que constiuem o universo folclórico do objeto. Tanto as imagens quanto as frases foram coletadas na internet. Os ditados e crenças populares, inseridos no livro, apresentam-se em francês, inglês e português. Foram nesses idiomas que vivenciei, nas ações com as vassouras, reações que atualizaram a mitologia da bruxa e ideias pré-concebidas em relação ao feminino e às tarefas domésticas.

Na forma de uma pequena caderneta, como um livro de bolso, no formato 15x10cm, **História natural e sobrenatural da vassoura** compreende, como os outros múltiplos desenvolvidos durante a pesquisa, o princípio do compartilhamento. Retomo, assim, encontros que fundaram um espaço para o diálogo, durante e realização de **Inspire... Então, expire!** Como instrumento que restitui a salubridade de um ambiente, como ato concreto e simbólico, a vassoura incorpora o mítico e o político em um só corpo. Se por um lado a vassoura carrega a marca da domesticidade, dos trabalhos considerados como inferiores, por outro, também ressoam nela as vozes de mulheres que ousaram se insurgir contra uma estrutura de poder baseada na dominação e controle.



fig.71 - Glaucis de Moraes, **História natural e sobrenatural da vassoura** (2021), Livro de artista, impressão em off-set, 15x10cm, tiragem de 300 exemplares. Fonte: acervo pessoal.



fig.72 - Glaucis de Moraes, **História natural e sobrenatural da vassoura** (2021), Livro de artista, impressão em off-set, 15x10cm, tiragem de 300 exemplares. Fonte: acervo pessoal.

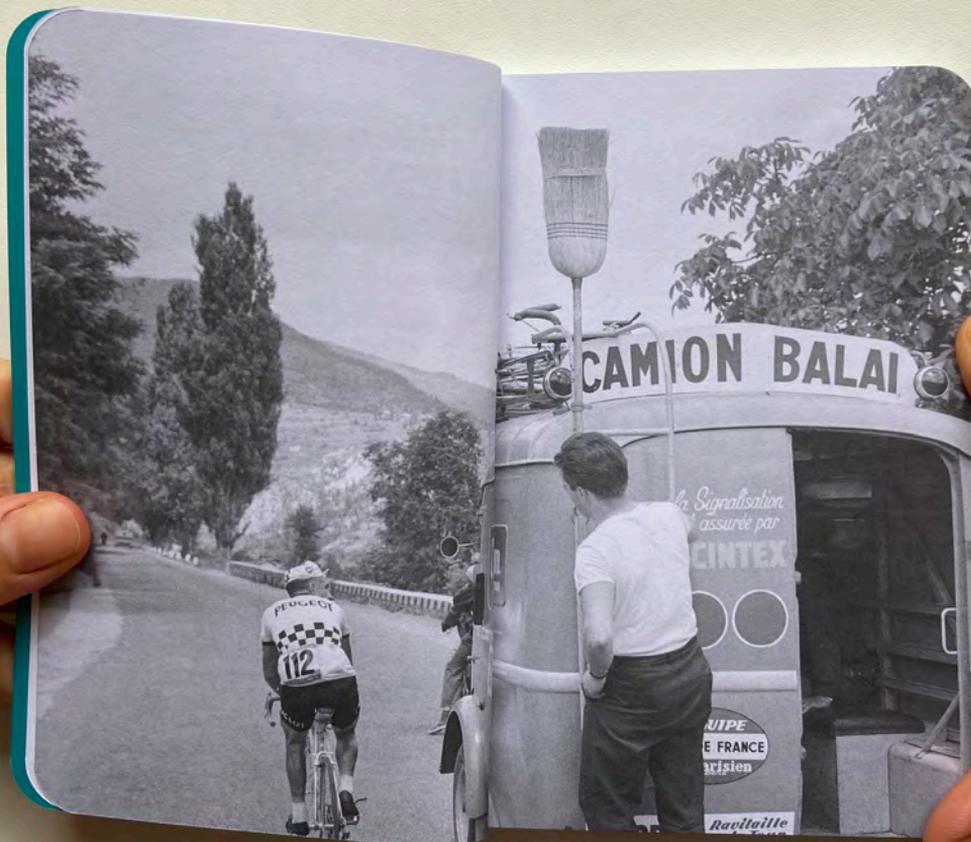


fig.73 - Glaucis de Morais, **História natural e sobrenatural da vassoura** (2021), Livro de artista, impressão em off-set, 15x10cm, tiragem de 300 exemplares. Fonte: acervo pessoal.



fig. 74 - Glaucis de Moraes, **História natural e sobrenatural da vassoura** (2021), Livro de artista, impressão em off-set, 15x10cm, tiragem de 300 exemplares. Fonte: acervo pessoal.



fig.75 - Glaucis de Moraes, **História natural e sobrenatural da vassoura** (2021), Livro de artista, impressão em off-set, 15x10cm, tiragem de 300 exemplares. Fonte: acervo pessoal.



fig. 76 - Glaucis de Moraes, **História natural e sobrenatural da vassoura** (2021), Livro de artista, impressão em off-set, 15x10cm, tiragem de 300 exemplares. Fonte: acervo pessoal.

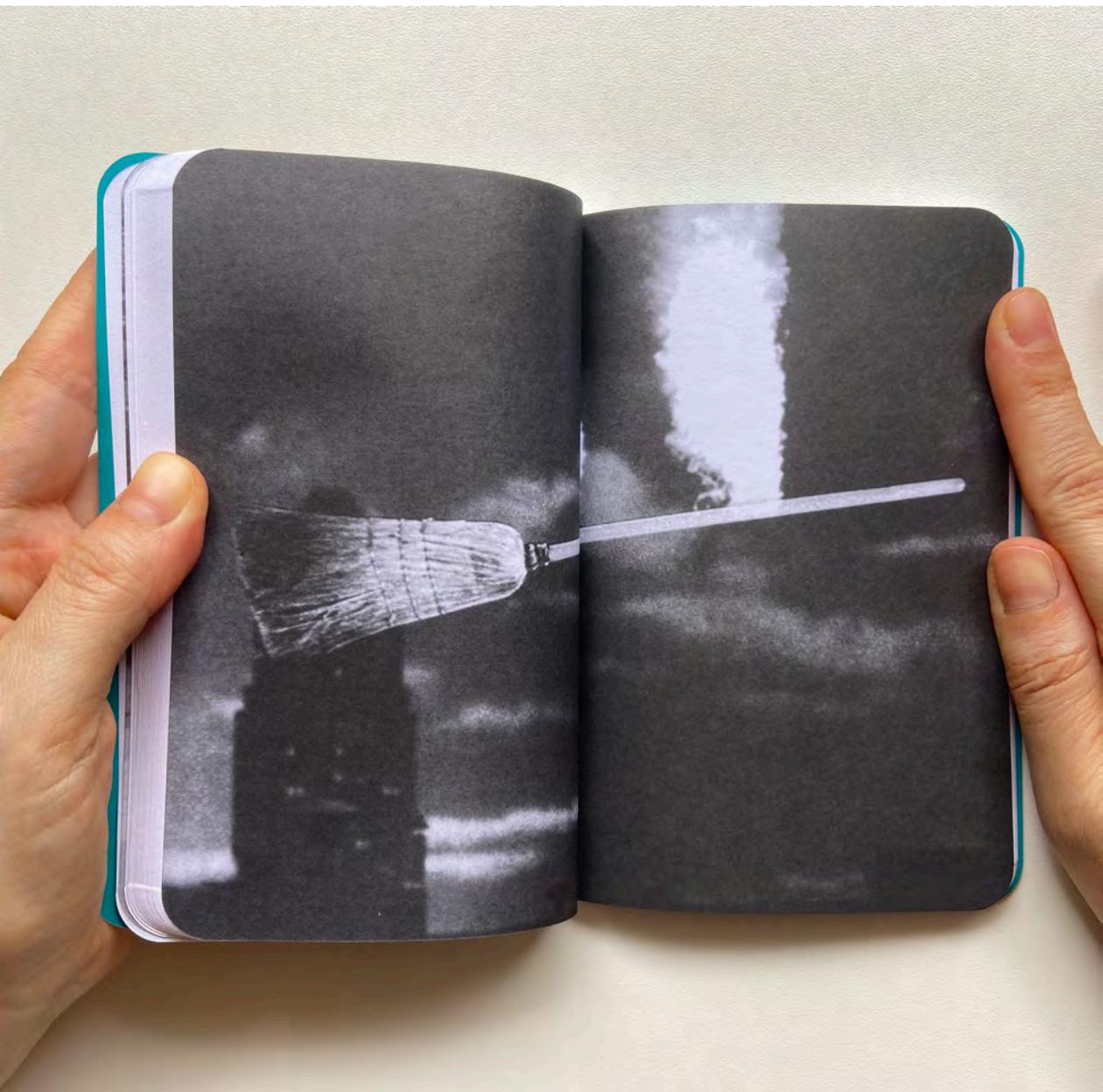


fig. 77 - Glaucis de Moraes, **História natural e sobrenatural da vassoura** (2021), Livro de artista, impressão em off-set, 15x10cm, tiragem de 300 exemplares. Fonte: acervo pessoal.

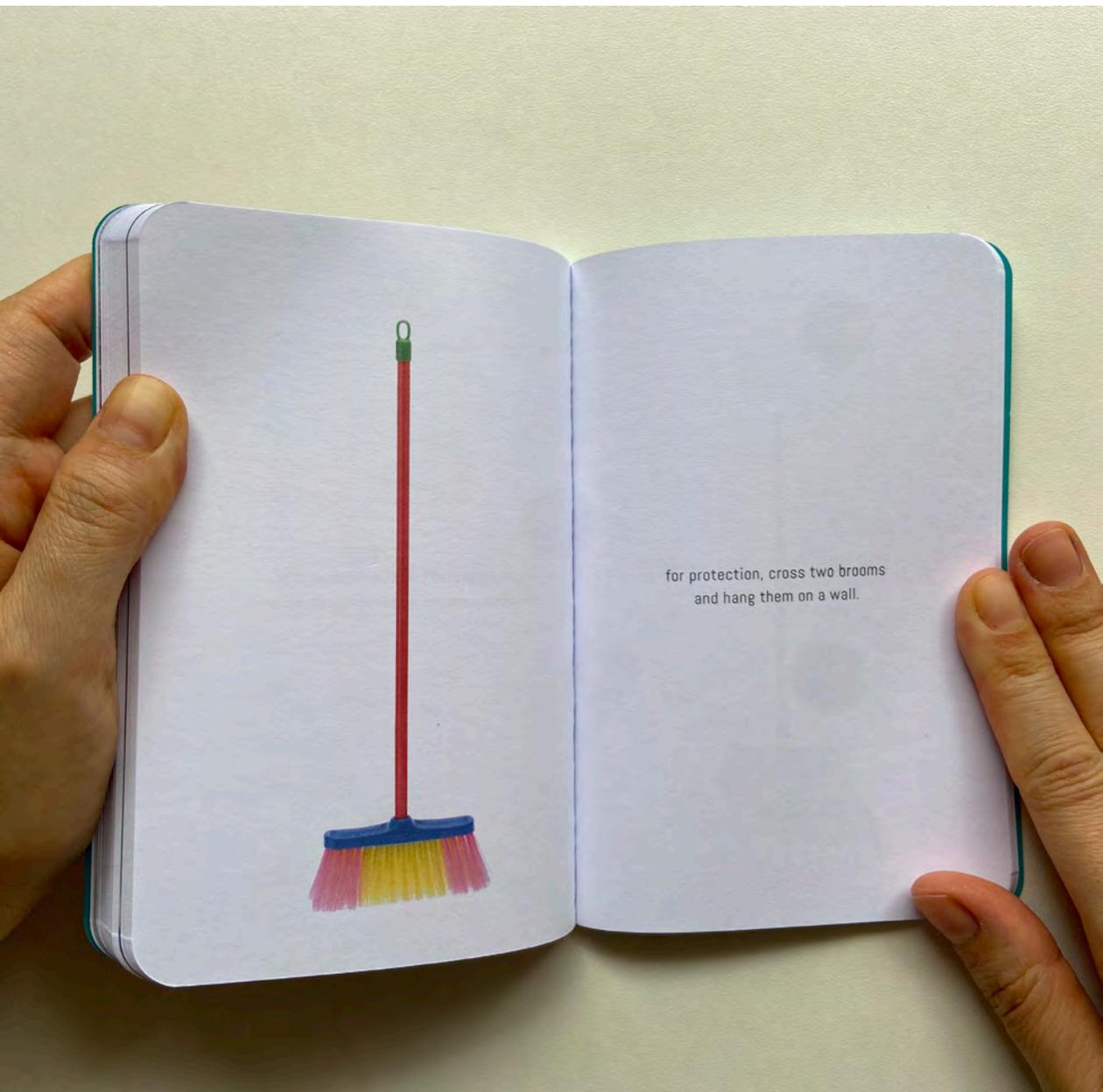


fig. 78 - Glaucis de Moraes, **História natural e sobrenatural da vassoura** (2021), Livro de artista, impressão em off-set, 15x10cm, tiragem de 300 exemplares. Fonte: acervo pessoal.



fig. 79 - Glaucis de Moraes, **História natural e sobrenatural da vassoura** (2021), Livro de artista, impressão em off-set, 15x10cm, tiragem de 300 exemplares. Fonte: acervo pessoal.



ao fazer uma vassoura para limpeza,
grave de um lado: "eu varro para dentro
dinheiro e sorte". grave do outro lado:
"eu varro para fora o mal e a pobreza".

fig. 80 - Glaucis de Moraes, **História natural e sobrenatural da vassoura** (2021), Livro de artista, impressão em off-set, 15x10cm, tiragem de 300 exemplares. Fonte: acervo pessoal.

A vassoura, desde tempos imemoriais, é associada ao feminino e ao espaço doméstico. Como instrumento que restitui a salubridade de um ambiente, como ato concreto e simbólico, incorpora o mítico e o político em um só corpo. Se, por um lado, a vassoura carrega a marca da domesticidade, dos trabalhos compreendidos como inferiores ou mesmo invisibilizados, ela também ressoa as vozes de mulheres que ousaram se insurgir contra uma estrutura de poder baseada na submissão e no controle.

Le balai, depuis des temps immémoriaux, est associé au féminin et à l'espace domestique. Comme instrument qui restitue la salubrité d'un environnement, comme acte concret et symbolique, il incorpore le mythique et le politique dans un seul corps. Si, d'un côté, le balai porte la marque de la domesticité, des travaux considérés comme inférieurs, ou même rendus invisibles, il résonne aussi les voix des femmes qui ont osé s'insurger contre une structure de pouvoir fondée sur la soumission et le contrôle.

The broom, since time immemorial, is associated to the feminine and the domestic space. As the instrument that restitutes the healthy conditions of an environment, as a concrete and symbolic act, it embodies the mythical and the political in the same body. If on the one hand, the broom carries the mark of domesticity, of work considered inferior or even made invisible, it also resonates the voices of those women who dared to stand against a power structure based on submission and control.

As imagens e textos deste livro foram coletados na internet a partir da procura do termo vassoura e de sua relação com superstições e ditados populares.

Glaucis de Moraes (1972) é artista visual e professora de Artes Visuais na Universidade de Caxias do Sul (UCS). Doutora em Artes Visuais no PPGAV, Instituto de Artes, Universidade de Caxias do Sul. Rio Grande do Sul. glaucisdemoraes@gmail.com

fig. 81 - Glaucis de Moraes, **História natural e sobrenatural da vassoura** (2021), Livro de artista, impressão em off-set, 15x10cm, tiragem de 300 exemplares. Fonte: acervo pessoal.



fig. 82 - Glaukis de Moraes, **História natural e sobrenatural da vassoura** (2021), Livro de artista, impressão em off-set, 15x10cm, tiragem de 300 exemplares. Fonte: acervo pessoal.



**EU AINDA
NÃO PISEI
NA LUA**

O HOMEM; AS VIAGENS

O homem, bicho da Terra tão pequeno
chateia-se na Terra
lugar de muita miséria e pouca diversão,
faz um foguete, uma cápsula, um módulo
toca para a Lua
desce cauteloso na Lua
pisa na Lua
planta bandeirola na Lua
experimenta a Lua
coloniza a Lua
civiliza a Lua
humaniza a Lua.

Lua humanizada: tão igual à Terra.
O homem chateia-se na Lua.
Vamos para Marte - ordena a suas máquinas.
Elas obedecem, o homem desce em Marte
pisa em Marte
experimenta
coloniza
civiliza
humaniza Marte com engenho e arte.

Marte humanizado, que lugar quadrado.
Vamos a outra parte?
Claro - diz o engenho
sofisticado e dócil.
Vamos a Vênus.
O homem põe o pé em Vênus,
vê o visto - é isto?
idem
idem
idem.

O homem funde a cuca se não for a Júpiter
proclamar justiça junto com injustiça
repetir a fossa
repetir o inquieto
repetitório.

Outros planetas restam para outras colônias.
O espaço todo vira Terra-a-terra.
O homem chega ao Sol ou dá uma volta
só para tever?
Não-vê que ele inventa
roupa insiderável de viver no Sol.
Põe o pé e:
mas que chato é o Sol, falso touro
espanhol domado.

Restam outros sistemas fora
do solar a colonizar.
Ao acabarem todos
só resta ao homem
(estará equipado?)
a difícilíssima dangerousíssima viagem
de si a si mesmo:
pôr o pé no chão
do seu coração
experimentar
colonizar
civilizar
humanizar
o homem
descobrendo em suas próprias inexploradas entranhas
a perene, insuspeitada alegria
de con-viver.

Carlos Drummond de Andrade
In As Impurezas do Branco

Em tempos de obscuridade, a luz do pensamento crítico parece ser eclipsada por alinhamentos terrenos que não consideram a diversidade de pensamentos e desejos - esses que refletem sobre o que é partilhar um lugar no mundo, um lugar ao sol ou embalar os sonhos pela luminosidade da lua. Conforme anunciado por diversos veículos de informação, um grande eclipse lunar aconteceu na madrugada entre o dia 20 e 21 de janeiro de 2019. Dessa forma, por um breve período de tempo, o astro esteve imerso na sombra de nosso planeta que filtrou a luz do sol e, em função do fenômeno de refração^[57], a lua se tingiu de sanguíneo. Nosso satélite, assim, se manteve por um curto

.....
[57] Fenômeno em que a atmosfera da Terra decanta as diversas frequências eletromagnéticas da radiação solar, refletindo somente a cor vermelha deste espectro.

espaço de tempo, nesse limiar entre a invisibilidade e a evidência, o silêncio e o rumor de um intervalo em que ciência e mito se entrelaçam.

O tom encarnado que impregna o satélite, na Idade Média - concepção que ainda se mantém em diversas culturas - era signo de terror e do fim dos tempos, de doenças e da contaminação dos seres, dos objetos e da terra. O evento astronômico que vivenciamos nos fala, ainda, dos ciclos do universo, das somas das forças gravitacionais que ora aproximam, ora repelem diversas formas de coexistência, lembrando-nos da brevidade de todos os fenômenos da vida. A etimologia da palavra eclipse, do grego antigo *ékleipsis*, “(...) significa desistir, abandonar, falhar, perder. É esta ausência que se expressa pelo alinhamento Sol-Terra-Lua, que corresponde à lua cheia e causa um eclipse lunar”^[58] (KEBE, 2019, p. 117, tradução minha). Uma ausência que se configura como inacessibilidade, pois a lua ainda é inacessível para a maior parte da humanidade^[59]. Tal inacessibilidade, é o que se propõe a pensar, também, o projeto **Eu ainda não pisei na Lua**, nas diversas manifestações da lua nesta investigação. Uma tentativa de dar corpo àquilo que se apresenta, concreta e simbolicamente, fugidio e mutável.

.....
[58] "En grec, le mot *éclipse* signifie abandonner, désertter, faire défaut, manquer. C'est cette absence qu'exprime l'alignement Soleil-Terre-Lune, qui correspond à la pleine lune et provoque un *éclipse* de lune."

[59] A lua, como território de exploração ultraliberal, está cada vez mais sob o domínio de poucos, sejam agências governamentais, sejam bilionários que buscam valer-se daquilo que o satélite tem a oferecer enquanto evento espetacular, valor econômico e estratégico em potencial. A exemplo disso, recentemente o bilionário japonês Yusaku Maezawa anunciou que busca oito pessoas criativas - segundo sua própria definição - para acompanhá-lo, sem custo algum, em uma viagem à Lua em 2023, em um voo operado pela empresa aeroespacial SpaceX, propriedade de outro bilionário, Elon Musk. Notícia publicada em: <<https://www.dw.com/pt-br/bilion%C3%A1rio-japon%C3%AAs-procura-oito-pessoas-para-viagem-ao-redor-da-lua/a-56756522>>. Acesso em março de 2021.

Segundo a descrição e análise do antropólogo Carlos Fausto de sua experiência com o povo indígena Kuikuro^[60], o eclipse lunar é associado ao início da menstruação feminina; igualmente indicaria o indício de um ato de violência sofrido pelo satélite^[61]. Para os Kuikuro, a expressão *nguné elü*^[62] designa o eclipse, significando “o assassinio da lua” e, para evitar que ela seja devorada, realizam diversos rituais de purificação. Trata-se de um mito fundador, que elabora o breve desaparecimento do astro, assimilando-o a uma necessidade do despertar de si. A expressão de tal despertar ganha forma em ritos como o vacarme, em que se busca acordar a todos através de barulho, da algazarra, afastando, assim, os seres que querem devorar a lua. O eclipse é sentido como

.....

[60] “Kuikuro é a corruptela de Kuhl ikugu, ‘o lago dos peixes agulha’, termo que designava um dos sítios históricos, ocupados entre c. 1840 e 1920, por essa população alto-xinguana de língua karib. O etnônimo aplica-se, hoje, a mais de 600 pessoas, que habitam três aldeias principais, sendo a ‘capital’ - isto é, a única que pode realizar grandes rituais intertribais - a aldeia de Ipatse, onde reside o chefe Afukaká. Os Kuikuro pertencem ao complexo pluriétnico e multilíngue do Alto Xingu, ocupando um território a leste e a oeste do rio Culuene, no Parque Indígena do Xingu, estado de Mato Grosso, Brasil” (FAUSTO, 2012, p.77).

[61] A associação entre o fenômeno do eclipse com a morte ou violência é comum não apenas nas mitologias ameríndias, mas também encontra-se presente em numerosas tradições orais, desde a Antiguidade até os nossos dias. A crença em um monstro ou animal responsável pelo desaparecimento do astro é igualmente universal, na mitologia nórdica, por exemplo, Hati e Sköll são lobos gigantescos que perseguem a lua e o sol, para devorá-los. A serpente Apep, no antigo Egito, incorpora o caos, as doenças e a morte, sendo a figura antagonista ao deus sol Rá. Ishtar, deidade mesopotâmica associada ao amor, à beleza, à sexualidade, à guerra e à justiça, aparece acompanhada por um dragão celeste que ameaça engolir os dois astros. A figura do dragão - como manifestação do eclipse - emerge da observação que os Assírios fizeram do firmamento, designando como constelação do Dragão um grupo de estrelas entre a Ursa Maior e a Ursa menor, cuja formação evoca a figura mitológica (KEBE, 2019, pp. 113-114).

[62] “Nguné é Lua, o irmão gêmeo de Taugi, o Sol, na cosmogonia Kuikuro. Élü é formado pelo verbo transitivo E (matar) e a flexão de aspecto pontual -lũ” (FAUSTO, 2012, p.77). A despeito do termo, em sua essência, designar um ato de violência contra o satélite, o autor ressalta que “não há qualquer mito ou fragmento mítico que dê conta desse fato”, indicando que essa denominação faz parte de uma estrutura mitológica extensiva e que atravessa diversas etnias no mundo todo (FAUSTO, 2012, p.65).

um fenômeno que coloca em risco a ordem cósmica e, conseqüentemente, a ordem social, o equilíbrio e a harmonia do vivo, como também do mundo dos mortos. O eclipse, é ainda, na visão dos Parakanã^[63] - no que se refere à menstruação - um acontecimento que releva a ligação estreita entre as transformações do satélite e o feminino:

Os Parakanã contam que, originalmente, eram os homens que menstruavam. Quando o céu separou-se da terra e o herói cultural partiu para sua morada celeste, o tatu flechou a lua, e, em seguida, foi flechando a extremidade inferior de suas flechas até estabelecer uma ponte vertical entre o céu e a terra. Vários animais tentaram subir por ela, mas a ponte não resistiu ao peso da anta e se rompeu. Assim estabeleceu-se a descontinuidade entre o céu e a terra, a diferenciação das espécies conforme o habitat (aéreo, arborícola, terrestre e subterrâneo) e também a reprodução humana. Um mitema paralelo à linha mestra dessa narrativa conta que, quando a lua foi flechada, os homens disseram às mulheres para permanecerem dentro de casa. Curiosas, elas não respeitaram o conselho e saíram para o terreiro, onde o sangue da lua ferida gotejou sobre elas, dando início à menstruação feminina.

No caso parakanã, temos um mito que associa explicitamente o flechamento da lua à origem da menstruação feminina. No caso kuikuro, essa associação é implícita: a violência contra a lua foi obliterada, restando apenas o nome. O sangue menstrual, contudo, continua presente, pois o outro nome dado ao eclipse é *Nguné amatsotilü*, 'a menstruação de lua'.

.....
[63] Os Parakanã se dividem em ocidentais e orientais, são habitantes da região do interflúvio Pacajá-Tocantins, no estado do Pará, até 2004 somavam 900 indivíduos, aproximadamente. São uma cultura de terra firme, excelentes caçadores e têm como cultivo básico a mandioca. Para mais informações consultar: < <https://www.indios.org.br/pt/Povo:Parakan%C3%A3> >

A concepção de que o sangue menstrual lunar cai sobre a terra durante o eclipse explica uma série de práticas *kui-kuro*: passa-se polvilho no rosto das mulheres e carvão no dos homens para evitar que as gotas de sangue manchem a pele; toda a comida e toda a bebida são jogadas fora por estarem contaminadas; os jovens são escarificados para tirar o sangue de lua que os impregnou. Todas essas ações se explicam e são motivadas pela ideia de que, durante o eclipse, o sangue goteja sobre a terra como se estivesse garoando. (FAUSTO, 2012, pp. 65-66).

No mesmo ano em que ocorreu o eclipse citado no início deste capítulo, foram comemorados os 50 anos em que o primeiro homem pisou na Lua, deixando suspenso, no tempo e no espaço, a marca indelével de uma bota. Marca concreta e simbólica de uma conquista territorial, da expansão de uma fronteira que se alarga a partir do sonho, do mítico, e da fantasia que circundaram por séculos o satélite. No passo de um homem, a aspiração remota de se assimilar ao plano celeste, torna-se palpável. Antes da Lua pertencer a uma concepção de mundo pautada por uma imposição bélica de delimitar territórios, inerente à corrida espacial do período da guerra fria, a lua é associada com frequência - mas não unicamente - como representação mítica, à figura da mulher.

MAIS DE MIL PASSOS PARA ALCANÇAR A LUA

Se o homem pousou no solo lunar em 20 de julho de 1969, na missão Apollo 11, eu ainda não pisei na Lua. Porém, se a Lua não guarda um vestígio material de minha pegada, ela povoa, desde muito tempo, meu imaginário, operando sobre meu corpo um chamado noturno para o cosmos. **Eu ainda não pisei na Lua** é um projeto composto por 31 fotografias, sendo 30 digitais

e uma executada em cianotipia^[64] (fig. 83, 84, 85, 86, 87, 88, 89 e 90), e um cartaz impresso frente e verso. Tal trabalho tem a sua gênese em um laboratório fotográfico^[65] e comporta o anseio de me aproximar ao satélite terreno.

Na primeira etapa do projeto, iniciada em 2019, afim de gravar a Lua em cianotipia sobre um suporte de papel previamente sensibilizado com a

.....
[64] A cianotipia é um processo histórico de produção de imagens monocromáticas através do qual obtemos uma impressão na cor azul ciano. Esta técnica foi desenvolvida em 1842 pelo cientista inglês John Frederick William Herschel a partir de suas experiências para aferir a sensibilidade à luz de substâncias como o ferricianeto de potássio e o citrato férrico amoniacal. A mistura em partes iguais destas duas substâncias gera uma solução fotossensível que reage ao ser exposta aos raios ultravioletas, adquirindo uma tonalidade que pode variar do azul ciano ao azul da prússia. A produção de uma impressão em cianótipo dispensa o uso da câmera fotográfica e deve ser realizada com um negativo no tamanho final da imagem desejada. É necessário expor o negativo ou fotolito sobre o papel sensibilizado ao sol ou lâmpada UV, para que o processo de fixação da solução ocorra. A parte sensibilizada do papel que não é exposta à radiação desaparece durante a sua lavagem, fazendo surgir o tom azul na área exposta. A despeito de tradicionalmente ser considerada um processo fotográfico histórico, a cianotipia apresenta proximidade com as artes gráficas, visto que opera a partir do binômio matriz/cópia. Desde sua invenção até aproximadamente os anos 1940, os mapas e as plantas arquitetônicas e de engenharia eram reproduzidos através desse processo: seguindo este princípio - Herschel, por exemplo, usava a cianotipia para copiar suas notas de estudo. Christina Z. Anderson, no livro *Cyanotype: the blueprint in contemporary practice* (2019), aponta a cianotipia como pertencente a um entre meios, lugar ambíguo entre a fotografia e o campo amplo da reprodução de imagens.

[65] Pela necessidade de ministrar uma disciplina no Curso Tecnólogo em Fotografia da Universidade de Caxias do Sul, com ênfase nos processos fotográficos históricos, retomei a prática de técnicas analógicas, com ênfase na realização de fotografias sem o uso de câmeras. Face ao desafio da produção de imagens através do uso da cianotipia, cujo processo químico e físico tangem mais a imprecisão do que o controle e a exatidão, proporcionados pelo automatismo do dispositivo fotográfico, procedi por analogia a aproximação entre minha prática poética, igualmente instituída sob o signo da incerteza, e o veículo e técnica escolhidos para incorporar a imagem da Lua. Nesta linha de pensamento, o laboratório como local de trabalho e compartilhamento de saberes, evoca a ideia da experimentação de técnicas, meios e materiais, espaço de exploração que joga no acaso e na imprecisão.

emulsão^[66], transferi para uma placa de acrílico, a sua imagem. Para produzir o cianótipo, pesquisei na Internet imagens da Lua que estivessem em alta resolução e dentre as imagens encontradas interessou-me as que apresentavam o seu hemisfério oculto. Dessa forma, a cianotipia apresenta aquilo que nunca conseguimos ver da Terra, pois a Lua encontra-se em rotação sincronizada^[67]. Conduzi diversos experimentos de exposição, sobre os papéis sensibilizados, ao Sol. Cada exposição resultou em tonalidades de azul distintas, desde o mais esmaecido até o mais escuro, com graus de contraste e detalhes de imagem também dissemelhantes e foram realizadas em dias diferentes entre às 11 e 12 horas. Apesar de sua aparência fria, proporcionada pela cor azul da cianotipia, a lua foi gestada na luz escaldante do Sol. É na sombra projetada sobre a emulsão que ela passa a existir, manifestando a dualidade primeva do par Sol/Lua, presente em numerosas mitologias.

Além da cianotipia, a primeira configuração dessa etapa do projeto foi constituída por três imagens digitais, apropriações de fotografias do solo lunar, disponibilizadas pela Nasa em seu site. Em uma delas, vemos de perto um terreno árido, uma fotografia quase monocromática, que poderia ter sido produzida no Vale da Lua, no deserto do Atacama ou em alguma estrada de chão batido no interior do Brasil. As imagens lunares utilizadas nessa apresentação^[68] (fig. 91),

.....

[66] Nas primeiras experiências de exposição para a produção da cianotipia, uma moldura quadrada ficou impressa em volta da imagem da Lua. Isso ocorreu em função da espessura do acrílico, cuja dimensão precisava ser suficientemente grande para evitar que a peça vergasse e perdesse o contato com o papel, tornando a imagem final difusa, o que acarretou a projeção da sombra dos limites da matriz, gravando-a no suporte. Para evitar a registro desta marca sobre a imagem final, foram produzidos dois tamanhos de negativos, um de 50 e outro de 90cm, recortados a laser, perfilando o formato circular.

[67] A rotação sincronizada da Lua indica que o período de sua rotação coincide com a sua translação em torno de nosso planeta.

[68] **Eu ainda não pisei na Lua** foi exibido pela primeira vez na exposição *Cá e lá... U-topos*, realizada em 2019, no Museu de Arte Contemporânea do Estado do Rio Grande do Sul, curadoria de Sandra Rey. Participaram desta mostra os artistas: Carlos Donadu-



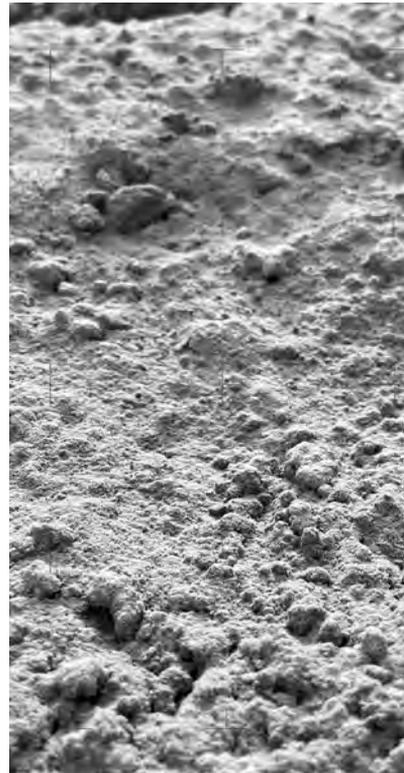
fig. 83 - Glaucis de Moraes, **Eu ainda não pisei na Lua**, cianotipia, 150x100cm, (2019/2021).
Próximas pgs: fig. 84, 85, 86, 87, 88 e 89 - fotografias digitais, 25x25cm (cada)
Fonte: acervo pessoal.

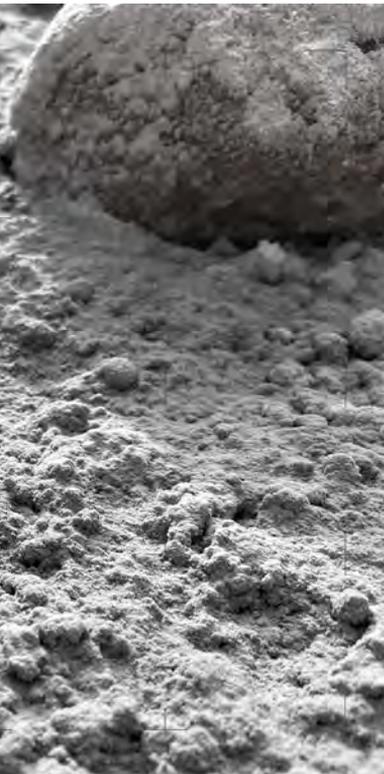










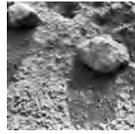












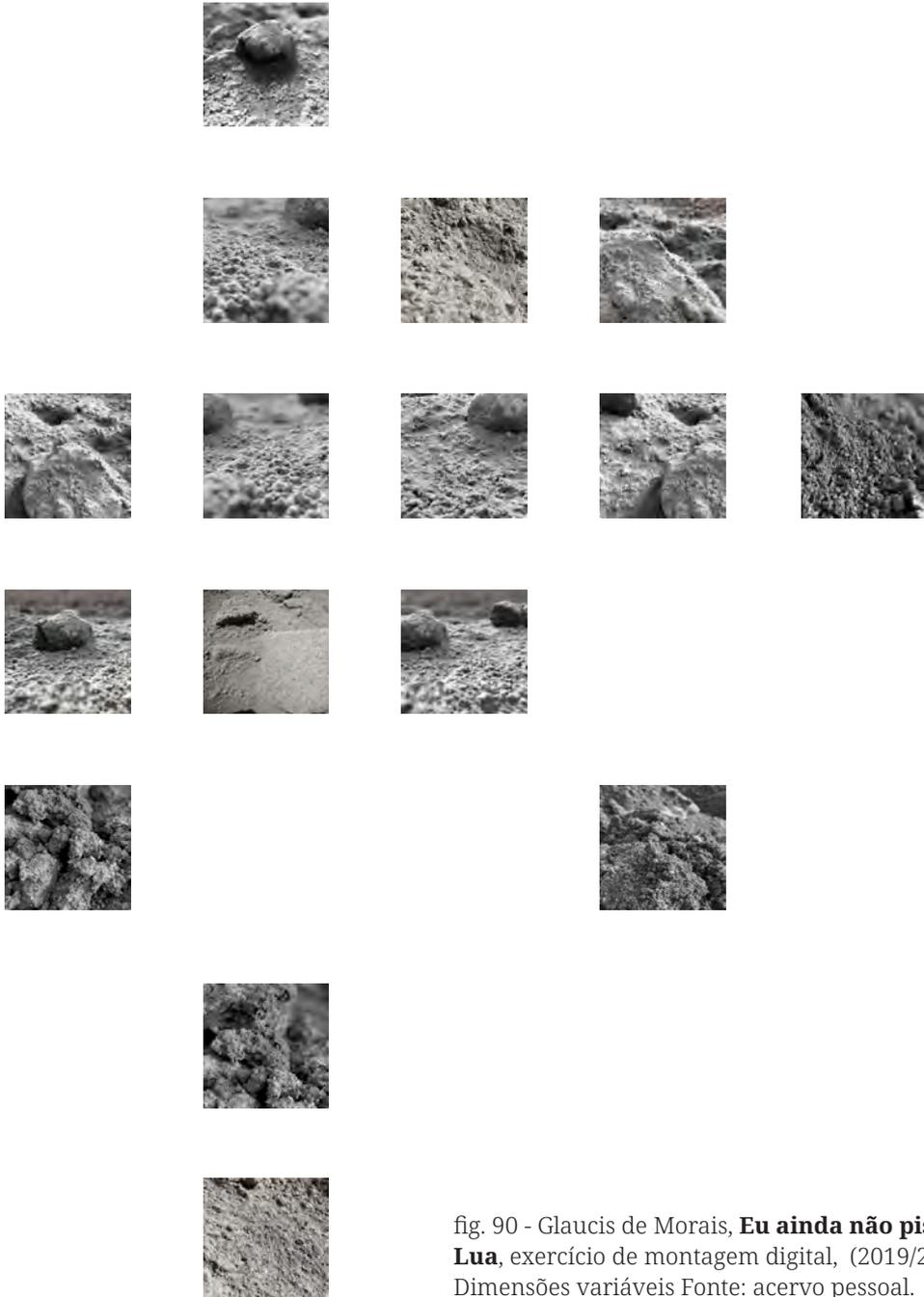


fig. 90 - Glaucis de Morais, **Eu ainda não pisei na Lua**, exercício de montagem digital, (2019/2021).
Dimensões variáveis Fonte: acervo pessoal.

ao invés de afirmarem-se como documento da conquista da Lua pelo homem, deslocada de seu sítio de origem e inserida nesta montagem, torna evidente o caráter ficcional que toda fotografia contém em si. Da condição de prova de uma determinada realidade, passamos à concepção de “dúvidas razoáveis”, explorada pelo artista catalão Joan Fontcuberta, tanto em suas obras, quanto em seus escritos. Em seu livro *O beijo de judas, fotografia e verdade* (2010), ao discutir o estatuto da imagem fotográfica a partir de seu mito de objetividade, Fontcuberta sinaliza a impossibilidade de modelos documentais que têm como dogma a aderência a uma ideia de veracidade, acentuando o caráter de fabular realidades, intrínseco à imagem fotográfica. Assim:

A função das fotografias não é corroborar nossa verdade ou assentar nosso discurso, mas exclusivamente questionar as hipóteses em que outros possam fundamentar sua verdade. (...) A fotografia se limita a descrever o envoltório e sua função é, portanto, a forma. Seduz-nos pela proximidade do real, infunde-nos a sensação de colocar a verdade ao nosso alcance, mas acaba por nos frustrar como se recebêssemos um balde de água fria (...) De fato, a fotografia nasceu como a culminação de um “instinto”, a imitação, a obsessão por representar a natureza (como estratégia de compreensão) que encontramos uma e outra vez, das pinturas nas cavernas pré-históricas aos sofisticados procedimentos tecnológicos atuais. Podemos nos referir ao realismo como ideologia de representação ou como um movimento nas artes e humanidades, mas, da perspectiva da sociologia e da antropologia, convenhamos que a vocação realista obedece a uma espécie de pulsão reflexa, ou que o realismo é um registro impresso

zzi, Claudia Hamerski, Fernando Bakos Glaucis de Moraes, Sandra Rey, do Programa de Pós-graduação em Artes visuais da UFRGS, e Camila Rodriguez Moreira, Eliane Chiron, Hervé Penhoat, Lina El Herfi, Suzanne Muller.



fig. 91 - Glaucis de Moraes, **Eu ainda não pisei na Lua**, cianotipia, 150x100, fotografias digitais, 25x25cm (cada), (2019/2021). Fonte: acervo pessoal.

na memória hereditária da humanidade. (FONTCUBERTA, 2010, pp. 96-100).

Acolhendo o princípio de invenção presente na fotografia, assinalado pelo autor catalão, procedi pela cidade uma caminhada em busca da materialidade que pudesse conter a ideia de aproximação ao astro. Passei a percorrer, sistematicamente, os parques e as zonas de vegetação na área central da cidade de Porto Alegre, à procura de uma paisagem lunar. Fragmentos de terreno similares àqueles difundidos pela Nasa, em seu site oficial, mas também em outros domínios da *Web*^[69], foram o enfoque desta etapa do trabalho. O percurso da viagem à Lua iniciou-se no Parque Farroupilha^[70]. Durante semanas empreendi caminhadas - concebidas como saídas de campo - pelo parque, em busca do local

.....

[69] Interessou-me, como referencial, tanto imagens compreendidas a partir do paradigma documental, quanto as encontradas na Internet, cujo sentido, no que tange a ideia de evidência de uma realidade objetiva, não se confirma. Utilizando nos motores de pesquisa palavras-chave como "lua", "lua solo", e suas variantes em francês e inglês, procedi a busca, selecionando aquelas cuja iconografia compreende a impressão de relevo lunar, com sua textura, cor e luminosidade, ângulos de captação, elementos formais, que serviram como baliza ao realizar o trabalho.

[70] O parque Farroupilha, popularmente conhecido como Redenção, localizado na área central de Porto Alegre - região limítrofe aos bairros do Bom Fim, Centro e Cidade Baixa - foi doado à cidade pelo governador Paulo José da Silva Gama (1807). Inicialmente nomeado de Campos da Várzea do Portão, posteriormente passou a denominar-se Campos do Bom Fim (1867), em razão à sua proximidade com a Igreja do Nosso Senhor do Bom Fim e das festas ali realizadas. Em setembro de 1884, a Câmara propôs, como novo nome, Campos de Redenção, em tributo à libertação dos escravos do terceiro distrito da Capital. O seu primeiro ajardinamento foi realizado em 1901 e os recantos Jardim Alpino, Jardim Europeu, Jardim Oriental e o recanto Solar, foram implementados em 1941. Disponível em: < https://www2.portoalegre.rs.gov.br/smam/default.php?p_secao=201 > Em setembro de 1935, data comemorativa da Revolução Farroupilha, o parque passa a ser chamado de Parque Farroupilha, tendo parte do projeto de ampliação realizado pelo arquiteto urbanista francês Alfred Agache, implantado em 1935. Do projeto original, atualmente, restam o eixo monumental principal e o lago; já a expressão histórica que entrecruzava o estilo francês ao inglês - estilos predominantes em seu paisagismo é pouco presente. (LIMA, 2016). Disponível em: < <https://www.lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/170288/001027364.pdf?sequence=1> >.

que contivesse as características necessárias para a produção das fotografias (fig 92 e 93). A saída de campo, enquanto metodologia e procedimento constitutivo, afirma o sentido de busca compreendido no próprio trabalho. Implica na observação direta de territórios e paisagens, na aproximação e realização de tarefas concretas em relação ao objeto ou contexto de estudo, promovendo uma maior compreensão do entorno, ao mesmo tempo que o transfigura poeticamente - sem que isso signifique a sua transformação real.

Poderíamos afirmar que o deslocamento em **Eu ainda não pisei na Lua**, pensado como saída de campo, diferencia-se das experiências filosóficas da caminhada de Jean Jacques Rousseau e Karl Gottlob Schelle, bem como das *flâneries* baudelairianas, das deambulações surrealistas e das errâncias situacionistas, da mesma forma que se distingue também dos deslocamentos implicados no trabalho **Inspire... Então, expire!**. Ressaltam-se, ainda, certas similaridades, apesar das diferenciações, entre as duas práticas empreendidas nos projetos artísticos analisados. Ambos partem da caminhada como processo de trabalho, indo ao encontro *à* ou em busca *de* um lugar na cidade para *dali* ou *ali* inscrever um trabalho de arte. Se, nas experiências históricas anteriormente citadas, a caminhada está no cerne da criação e transformação do entendimento do espaço público, nos dois trabalhos aqui apresentados, a caminhada, mesmo sendo um elemento constitutivo de ambos, não é, no entanto, seu motivo nuclear. Hortense Soichet, ao refletir sobre a imagem fotográfica como meio, tanto de representação segundo o paradigma documental, quanto como veículo que atualiza a experiência fundada pela caminhada, ao retomar a sua prática histórica, assinala:

Se muitos pensadores caminham, aqueles que refletiram sobre a deambulação são mais raros. Entre eles, Jean-Jaques Rousseau experimentou a caminhada a fim de trazer à tona o pensamento. Ele a entende como uma expressão do bem-

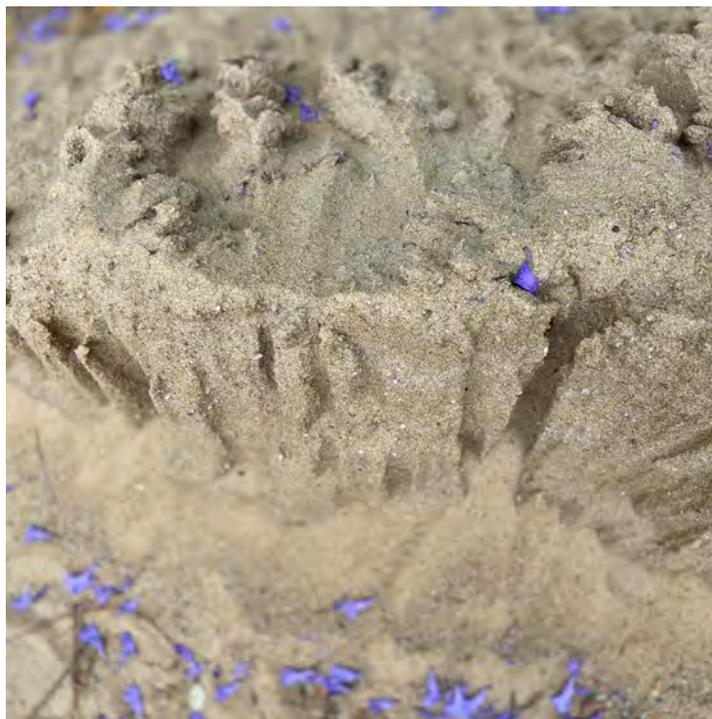
fig. 92 - *Canteiro de obras no Parque da Redenção*, fotografia digital, (2019). Fonte: acervo pessoal.







fig. 93 - *Canteiro de obras na Rua José Bonifácio*, fotografia digital, (2019).
Fonte: acervo pessoal.



-estar, da harmonia com a natureza, da liberdade e virtude. A obra intitulada *Os devaneios do caminhante solitário* nasceu desta relação entre o pensamento e o caminhar. Enquanto esta obra é contemporânea ao surgimento do caminhar como uma "arte de viver", outros escritores, particularmente no século XIX, desenvolveram obras nas quais a prática do caminhar ocupa um lugar central. Para autores como Henry David Thoreau e Karl Gottlob Schelle, trata-se acima de tudo de experimentar o caminhar no dia a dia, de torná-lo sensível e de convidar o leitor a dele participar. Propondo mais do que um ponto de vista sobre o estado do corpo ao caminhar, eles tendem a oferecer uma descrição e uma reflexão sobre a paisagem percorrida, em referência às sensações corporais ali postas à prova.^[71] (SOICHET, 2013, p. 44, tradução minha).

Em **Inspire... Então, expire!**, a caminhada era, inicialmente, menos direcionada a um local específico na cidade, posteriormente, ela foi se dirigindo para os pontos de maior afluência de pessoas, o que coincide com as regiões centrais das cidades em que a ação transcorreu. O movimento de ir em busca de um local específico também está presente em **Eu ainda não pisei na Lua**, porém, a natureza tanto dessa busca, quanto do local de destino, diverge nos dois trabalhos. Se, em **Inspire... Então, expire!** a região central é o destino da caminhada para a realização de uma ação, em **Eu ainda não pisei na Lua**, os

.....

[71] "Si de nombreux penseurs marchent, ceux qui ont réfléchi sur la déambulation sont plus rare. Parmi eux, Jean-Jaques Rousseau expérimente la marche afin de faire émerger la pensée. Il l'entend comme expression du bien être, de l'harmonie avec la nature, de la liberté et de la vertu. L'ouvrage intitulé *les Rêveries du promeneur solitaire* est né de ce rapport entre la pensée et la marche. Alors que cette oeuvre est contemporaine de l'émergence de la marche comme 'art de vivre', d'autres écrivains, notamment au XIXe siècles, ont su élaborer des oeuvres dans lesquelles la pratique de la marche occupe une place centrale. Pour des auteurs comme Henry David Thoreau et Karl Gottlob Schelle, il s'agit avant tout d'expérimenter quotidiennement la marche, d'en faire l'épreuve sensible et d'inviter le lecteur à s'y adonner. Proposant davantage q'un point de vue sur l'état du corps en marche, ils tendent à offrir une description et une réflexion sur le paysage traversé, en référence aux sensations corporelles alors mises à l'épreuve."

parques e áreas verdes da cidade são os lugares a partir dos quais a ideia de encontrar ou manifestar a Lua acontece. Ainda, **Eu ainda não pisei na Lua** fala de um deslocamento que direciona para uma análise dos elementos naturais do espaço, enquanto que, em **Inspire... Então, expire!**, o deslocamento direciona-se a um encontro com aquele que cruze o meu caminho. Nesse sentido, o princípio da saída de campo me parece mais adequado para pensar o estatuto da caminhada empreendido na busca pela Lua.

A saída de campo, como procedimento artístico, alude às reflexões sobre o trabalho de campo, elaboradas pelo geógrafo Paul Claval no artigo *O papel do trabalho de campo na geografia, das epistemologias da curiosidade às do desejo* (2013). Em seu artigo, Claval discorre sobre a função do trabalho de campo como uma estratégia investigativa que nos aproxima de uma experiência que deve retornar ao real, tendo como princípio a exploração do mundo, no campo das ciências ditas de observação. Claval aponta a importância da saída de campo para a formação de uma cidadania da aprendizagem conectada ao mundo. O autor nos fala de uma virada cultural na geografia, em que os questionamentos dos geógrafos se multiplicam, a partir dos anos 70:

A Nova Geografia responde apenas brevemente às inquietudes e interrogações dos geógrafos. Os questionamentos se multiplicam a partir dos anos 1970. Eles são tão numerosos que é cansativo enumerá-los. Vale mais destacar o que têm em comum: a crítica às concepções positivistas e neopositivistas da ciência, a desconfiança cada vez mais sistemática do racionalismo e do pensamento ocidental e o novo interesse pelas dimensões subjetivas da geografia - a experiência dos lugares e do território, a construção das identidades, as dimensões simbólicas da paisagem são agora centrais para

a pesquisa. Quando se fala da virada cultural da disciplina, é a esse conjunto de mudanças que se faz referência.

Aos dados objetivos de que os geógrafos necessitam sempre para destacar a distribuição dos homens, de suas atividades e obras na superfície da Terra se soma o novo interesse que experimentam pela representação das pessoas que estudam, seus imaginários, seus horizontes de expectativa, suas atitudes, suas preferências, suas sensibilidades, suas crenças, suas ideologias, suas religiões. (CLAVAL, 2017, s/p).

Nesse contexto, seguindo a sua visão, o trabalho de campo torna-se protagonista de novas metodologias de pesquisa e, também, de ensino, estendendo-se para além do campo da geografia, reverberando em minha prática. O trabalho de campo empreendido em **Eu ainda não pisei na Lua** me levou a observar com maior atenção o desenho paisagístico do parque, a constituição de seu terreno, seus corredores de trânsito, suas áreas verdes e também as zonas de remanejamento de terra, bem como a circulação de seus frequentadores. Em uma dessas zonas, uma área com terra misturada a entulhos - os restos do orquidário que ali existira - encontrei o terreno adequado para a produção das imagens.

O orquidário Gastão de Almeida Santos, no Parque Farroupilha, foi criado em 1953 e demolido em 2018, chegando a abrigar cerca de 4500 mudas de orquídeas. Uma ilha dentro do próprio parque. O orquidário era o espaço privilegiado da desaceleração, suspendia a rapidez dos automóveis desenhando com seus pneus o asfalto das avenidas adjacentes, amplificava os cantos dos pássaros e zumbidos dos insetos. Um tempo de existência própria do crescer dos brotos em bulbos, para florescer entre pausas de repouso vegetal. Muitas vezes, eu caminhei pelos seus corredores a céu aberto, procurando acompanhar a demora de ser planta. Por esta razão, ao me deparar com seu espaço desfeito, fui tomada de estranheza e perplexidade, sobrepondo à imagem árida do solo

revolidado, a reminiscência dos dias passados na companhia das orquídeas. As imagens - resultado do encontro entre o imaginário lunar e minhas vivências da Redenção - se constroem a partir do lugar mundano em que o parque se inscreve, desenhado para assentar uma ideia de natureza, isolada e artificialmente organizada, dentro da cidade.

Posteriormente, percorri a Orla do Guaíba (fig. 94 e 95), ali encontrando, igualmente, terreno fértil para a manifestação da superfície lunar. Diferentemente da Redenção, que se configura como uma zona planejada e controlada, em termos de desenho e direcionamento de ocupação territorial, na Orla do Guaíba, na parte mais próxima ao Arroio Dilúvio, ainda restam poucas frações de terreno que não se enquadram, estritamente, na concepção paisagística orientada segundo uma ideia de lazer. Uma área híbrida, entre estacionamento e resto de vegetação ciliar, com um grande acúmulo de terra avermelhada se erguendo no horizonte, atualiza a memória geográfica do aterro que compõe a região. Ao andar sobre essa terra, ordenadamente disposta em montes, meu corpo oscila na busca pela estabilidade perdida no relevo irregular e de densidade heterogênea. A metáfora da terra firme - lugar onde se pode ancorar, apoiando firmemente os pés no chão - evocada enquanto antítese, a partir da experiência oscilatória do corpo sobre o terreno que ondula, parece-me apropriada para pensar o caminhar em estado de alerta. Condição que sinaliza a distinção daqueles que percorrem estes espaços por lazer, para deslocamentos diários e por aqueles que o fazem como fruto de uma prática investigativa. Neste sentido, penso estes locais, poeticamente vivenciados em saídas de campo, como plataformas de decolagem. Ali, ao "encontrar" a Lua, não me "encontro" mais em terra sem, no entanto, desalojar meus pés da terra, consciente sobre a aderência necessária para aqui estar.

O que significa, neste contexto, aproximar-se da Lua, trazê-la para perto de si? Inicialmente, indica a apropriação dos códigos técnicos - desenvolvidos



fig. 94 - *Canteiro de obras na Orla do rio Guaíba*, fotografia digital, (2019). Fonte: acervo pessoal.

Próxima pg. fig. 95 - Detalhes







no decorrer da história da humanidade, voltada para o cosmos e, subsequentemente, da astronomia - para a realização e catalogação de imagens e estudos em torno do satélite terreno. Uma espécie de topografia do imaginário origina-se, dessa forma, a partir do discurso científico e, sobretudo, nas mais diversas representações míticas e ficcionais do astro para fundar os procedimentos de busca, captação e elaboração dos relevos “lunares” que compõem esta parte do projeto. São “processos de construção de realidades”, como caracteriza Boris Kossoy (2020), em um movimento contínuo de atualização entre a realidade da imagem e o que ela torna presente e, ao mesmo tempo, inatingível. Dessa forma, a imagem fotográfica produz um constante embate entre o aparente e aquilo que subjaz oculto, entrelaçando à retórica presente nas imagens científicas, alegadamente objetiva, o dado subjetivo. Nessa construção do signo fotográfico, segundo Kossoy, vivenciamos:

(...) o confronto entre a realidade que se vê: *a segunda realidade* (a que se inscreve no documento, a *representação*) - através de nossos filtros culturais, estético/ideológicos - e a realidade que se imagina: *a primeira realidade* (a do *fato passado*), recuperado apenas de maneira fragmentária por referências (pleno de hiatos) ou pelas lembranças pessoais (emocionais). Há, pois, um conflito constante entre o visível e o invisível, entre o aparente e o oculto. Há, enfim, uma *tensão perpétua* que se estabelece no espírito do receptor quando diante da imagem fotográfica em função de suas *imagens mentais*. (KOSSOY, 2020, p. 47).

Para a apresentação da sequência fotográfica de **Eu ainda não pisei na Lua**, investiguei diferentes configurações expográficas, tal qual feiras e museus de ciências como, por exemplo, o Palais de la Découverte, em Paris ou o Museu de Ciências e Tecnologia da PUCRS. Igualmente, estudei montagens

realizadas pela NASA - com ênfase nas missões Apollo - em seu site; catálogos de exposições e bancos de imagens virtuais. Minha busca foi guiada pela figura da constelação, pensando a montagem das fotografias a partir da ideia de agrupamento, em que o todo é formado pelos fragmentos que, juntos, pretendem dar coesão à história de uma aspiração lunar. A montagem das fotografias não se fixa em uma única forma, mantendo-se, no entanto, em ressonância com o referencial imagético coletado.

A forma como estas imagens aparecem agrupadas, em seu encadernamento e distribuição, em museus de ciências naturais e outros veículos de divulgação científica, vai de encontro à ideia do registro documental que visa a apropriação pormenorizada e sua descrição - pretendida - objetiva, do mundo. Corroborando, assim, para a sedimentação de uma retórica organizada segundo determinada visão - ou intuito - de autoridade cultural^[72]. Um exemplo dessa configuração é a vista de uma exposição sobre astronomia, realizada no Museu de História Natural de Shanghai, em 2017 (fig. 96). Na imagem, divulgada em

.....

[72] Os museus de ciência - como todo museu, historicamente concebido enquanto espaço de poder, cuja natureza primeira está ligada à manutenção e, com os dicionários, as enciclopédias e as bibliotecas, ampliação de um espaço de memória - seccionam do contexto de origem um conhecimento que, muitas vezes, foi apropriado de diferentes culturas, como um espólio cultural. As coleções instituídas, a partir da Idade Média, são os embriões dos museus, como nos colocam Cavalcanti e Persechini, "(...) em um primeiro momento, integrados à aristocracia e à igreja, fizeram parte de um conjunto discursivo, no qual a presença do divino e do poder estava representada nas coleções. Incluem-se neste plano, as representações do poder das conquistas espaciais de novos mundos e outros saberes, escrevendo na história os 'ajustes' geográficos que o mundo globalizado vai desenhando. O conhecimento, nesta fase, também vai estar concentrado na elite e nas coroas. O segundo momento pode ser localizado, no século XVII, quando estas instituições, agora tornadas públicas, exaltam as descobertas e seus descobridores: a Ciência é poder por si mesma e o conhecimento é restrito à intelectualidade. (...) No século XVIII, a Revolução Industrial e 'a invenção de uma cultura democrática' transformam os museus em espaços como conhecemos até os dias de hoje, ou seja, como um dos 'instrumentos que expunha, ao mesmo tempo, a decadência e a tirania das velhas formas de controle, o *ancien régime* e, a utilidade pública e democrática do novo, a república' (Hooper, 1995 apud: Kiefer, 2002)" (CAVALCANTI, PERSECHINI, 2011, s/p).

mídia digital, vemos a lua e suas diversas fases, em sequência linear, junto à fotografia de seu hemisfério visível, com suas marcas e sombras de relevo, o registro de eclipses lunar e solar, entre outras fotografias que podem evocar, pela proximidade, a posição do satélite no espaço. Montagens como essa evocam diversos relatos coexistindo no mesmo espaço expositivo, permitindo revisitar elementos de contextos e tempos históricos distintos. Estão ali, condensados em um corpo imagético, milênios de práticas de observação e suas transcrições, de culturas que, muitas vezes, não compartilham, ou compartilharam, a mesma visão cosmológica, nem sua representação.

Interessa-me, na imagem do Museu de Shangai, para além da distribuição de reproduções da Lua, o gesto sustentado no ar pelo homem que se detém sobre as informações visuais ali expostas. O índice apontado para uma dessas imagens desvela a relação primeva da humanidade com o satélite. Um gesto de aproximação que enfatiza, por um lado, o movimento originário em direção ao conhecimento, por outro, o vínculo estreito entre o humano e o não humano: saber que se manifesta de uma vivência encarnada no sujeito em relação ao seu meio, estabelecendo uma conversa entre dissemelhantes. Seria esta a primeira marca lunar, impressão que se faz em nós, como desejo, ao mesmo tempo, de se apropriar do astro, assimilá-lo e afirmar a relação que nutrimos com o universo, em um movimento uníssono? Ailton Krenak, em *A vida não é útil* (2020) ao pensar o laço primordial que nos conecta às formas de existência com as quais cohabitamos, salienta:

Alguns povos têm entendimento que nossos corpos estão relacionados com tudo o que é vida, que os ciclos da Terra são também os ciclos dos nossos corpos. Observamos a terra, o céu e sentimos que não estamos dissociados dos outros seres. O meu povo, assim como outros parentes, tem essa tradição de suspender o céu. Quando ele fica muito perto da terra, há um tipo de humanidade que, por suas experi-



fig. 96 - Museu de História Natural de Shanghai, *Exposição sobre astronomia*, (2017).
Fonte: http://french.china.org.cn/china/txt/2017-09/27/content_50027226.htm

ências culturais, sente essa pressão. Ela é sazonal, aqui nos trópicos essa proximidade se dá na entrada da primavera. Então é preciso dançar e cantar para suspendê-lo, para que as mudanças referentes à saúde da Terra e de todos os seres aconteçam nessa passagem. Quando fazemos o *taru andé*, esse ritual, é a comunhão com a teia da vida que nos dá potência. (KRENAK, 2020, pp. 45/46).

A série de 31 fotografias de **Eu ainda não pisei na Lua**, ao reverberar os códigos formais de apresentação de imagens científicas, fricciona o dado de referência e o imaginário em torno do satélite. Se, por um lado, o enunciado contido no título fala-nos de uma inverossimilhança, por outro, a assertividade cartesiana, presente nestes referenciais iconográficos, objetifica, planifica, categoriza - tendo como parâmetro o princípio descritivo e analítico que orienta a produção de tais imagens. Tal ênfase no racionalismo científico, a partir do

Renascimento, representa uma ruptura com o misticismo medieval, inaugurando um período de intensos questionamentos contra-dogmáticos. É neste momento que os modos de representação científicos se consolidam e assumem o caráter de evidência em sua, suposta, relação de fidelidade com o seu referente. Ao se interrogar sobre o estatuto da imagem científica e sua aproximação ao paradigma documental, em sua tese, a artista e pesquisadora Daiana Schröpel questiona a ideia de reivindicação de verdade a ela atribuída:

A imagem científica cria por conotação uma aura de verdade que remonta não apenas ao seu status documental, senão também ao seu caráter descritivo/demonstrativo e aos elementos enunciativos e protocolares que a constituem. Estes, por sua vez, apontam para certa legitimidade no interior de um sistema que assim se convencionou e institucionaliza. Sob o ponto de vista da representação, a persuasão da imagem científica remonta, em última instância, a sua suposta relação de fiel identidade com um referente rastreável na natureza. (SCHRÖPEL, 2020, p. 203).

Neste sentido, com a invenção do telescópio^[73] - pensando a imagem como uma representação mediada do real - evidencia-se a concepção de uma maior objetividade na maneira de investigar e registrar o céu. Desvelando, não apenas detalhes, até então, desconhecidos, mas, principalmente, um método de produção de imagens astronômicas, que nos acompanha até hoje - nas transformações técnicas dos dispositivos de captação e produção de imagens.

.....

[73] A invenção do telescópio data do final do séc. XVI, na Holanda, é atribuída - não sem controvérsia - ao óptico Hans Lippershey, no entanto foi Galileu Galilei que direcionou suas lentes para os astros. Em 1609 Galileu ouviu falar do dispositivo óptico holandês, composto por um longo tubo e lentes em suas extremidades - sendo a lente da objetiva, convexa, e a ocular, côncava - consegue produzi-lo e aprimorá-lo alcançando um aumento de até 20 vezes.

Galileu Galilei e suas descobertas de montanhas cuja altura - de acordo com suas projeções - chegava a 6000 metros, iniciam a selenografia^[74] (SAVOIE, 2019). A partir de tais observações, Galileu realizou inúmeros desenhos do astro, instaurando um novo período de exploração lunar. Contrapôs à perspectiva mística ou religiosa, a combinação de experimentos empíricos e matemáticos, oferecendo visões mais detalhadas e, compreendidas até então, fidedignas do satélite, revelando sua rugosidade e imperfeição esférica. O astrônomo edita, em 1610, seus estudos no livro *Sidereus nuncius*^[75] (*Mensageiro sideral*) (fig. 97), primeiro trabalho científico publicado a partir de observações feitas com o telescópio. Com a descrição de montanhas, crateras e mares lunares, Galileu se opõe à cosmologia de Aristóteles, em que os corpos celestes seriam perfeitos e regulares, sem aspereza e ainda, a Lua seria eterna e imutável. (LACHIÈZE-REY; LUMINET, 1998).

Os registros topográficos realizados por Giovanni Battista Riccioli^[76] inscrevem-se, igualmente, no paradigma iconográfico inaugurado com a selenografia. Riccioli publica em 1651 seu tratado *Almagestum novum astronomia veterem novamque* (*Novo Almagesto*) (fig. 98). Para a realização de *Almagestum novum*, outro astrônomo jesuíta, Francesco Grimaldi, colabora na produção dos desenhos das pranchas que compõe a sua parte ilustrada. *Almagestum*

.....
[74] A selenografia é a subdivisão da astronomia que se ocupa do estudo da superfície lunar.

[75] *Sidereus nuncius* compreende as descrições de estrelas que se tornaram acessíveis graças ao telescópio. Apresenta a dedução da Via-Lactea como um conglomerado de estrelas, pequenas demais para serem identificadas individualmente a olho nu: uma multidão de estrelas de pouca luminosidade, o que caracteriza o seu aspecto leitoso. Expõe, também, as fases do planeta Vênus, a descoberta de nebulosas e de quatro corpos celestes alinhados ao planeta Júpiter.

[76] Giovanni Battista Riccioli (1598-1671) foi um astrônomo italiano da ordem dos jesuítas, conhecido por seus experimentos com pêndulos e corpos em queda livre. Introduziu a nomenclatura da face visível da Lua - identificando 600 manchas, detalhes do relevo lunar e crateras - que se mantém até os dias de hoje.

novum significa novo *Almagesto* e faz referência à obra homônima de Claudius Ptolemaeus - Ptolomeu. Escrita no século II, o tratado de Ptolomeu descreve um modelo geocêntrico para o sistema solar, além de um mapa estelar. Em seu tratado, Riccioli - apesar de contestar o modelo heliocêntrico proposto por Nicolau Copérnico - contribui para a identificação e nomeação dos principais pontos selenográficos até então visíveis pela tecnologia vigente.

Em uma das ilustrações de *Almagestum novum*, a Lua é dividida em octantes. Nos três primeiros, para nomear o relevo lunar, Riccioli, inscreve os nomes de pensadores da antiguidade, nos outros, utiliza os astrônomos, considerados modernos. Para todos aqueles que aderem às teorias de Copérnico - Galileu, Kepler, Reinhold, Rheticus, entre outros - reserva a região do Oceanus e os relevos designados por Riccioli como ilhas. Um gesto simbólico que visa atribuir ao pensamento divergente - e à mudança epistemológica inerente à essa nova abordagem dos fenômenos naturais - um lugar de ostracismo na história da representação da Lua, pautada por uma visão de mundo ideologicamente ligada à igreja católica dos séculos XVI e XVII (SAVOIE, 2019).

As marcas em cruz, sobrepostas como retícula sobre as fotografias de **Eu ainda não pisei na Lua**, tomam como referência as marcas de registro utilizadas tanto nas imagens produzidas pela Nasa, na Lua, quanto por registros aéreos na elaboração de cartografias. Essas marcas asseguram que as proporções do território sejam preservadas, quando processadas as imagens, sejam em ampliações no papel ou em digitalizações. Também conhecidas como marcas fiduciais, são gravadas em uma superfície de vidro sobreposta ao negativo, das primeiras fotografias da Lua, produzidas por astronautas. Quando o registro fotográfico ocorre, as marcas fiduciais também são gravadas no negativo, servindo como referência, caso o negativo seja deformado pelo manuseio, favorecendo assim a sua recuperação. Nas 30 imagens de **Eu ainda não pisei na Lua**, as marcas fiduciais, cuja função inicial seria resguardar a precisão da captura de

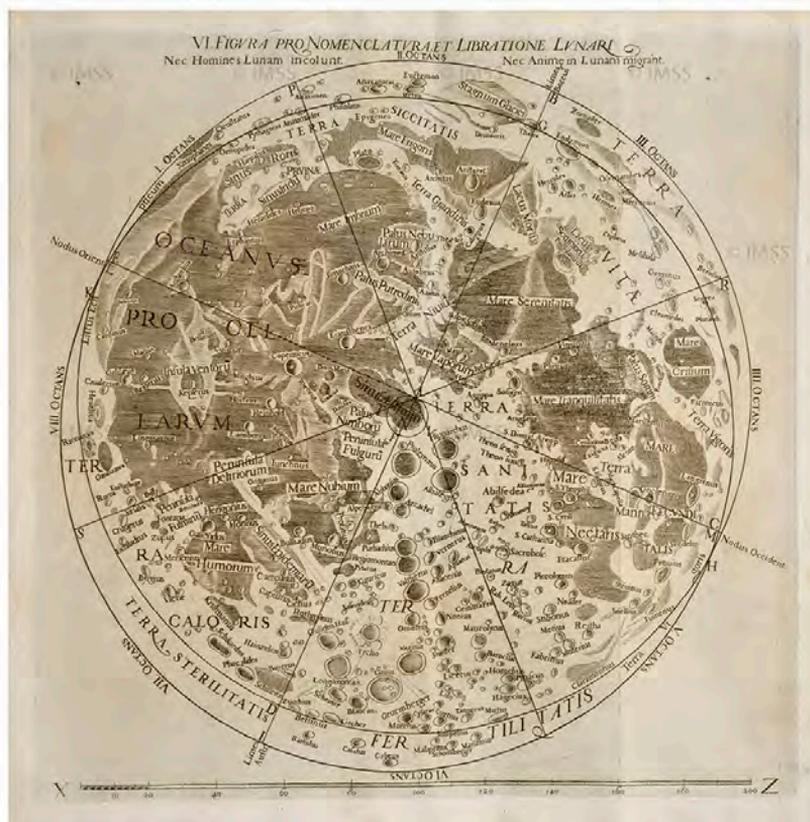
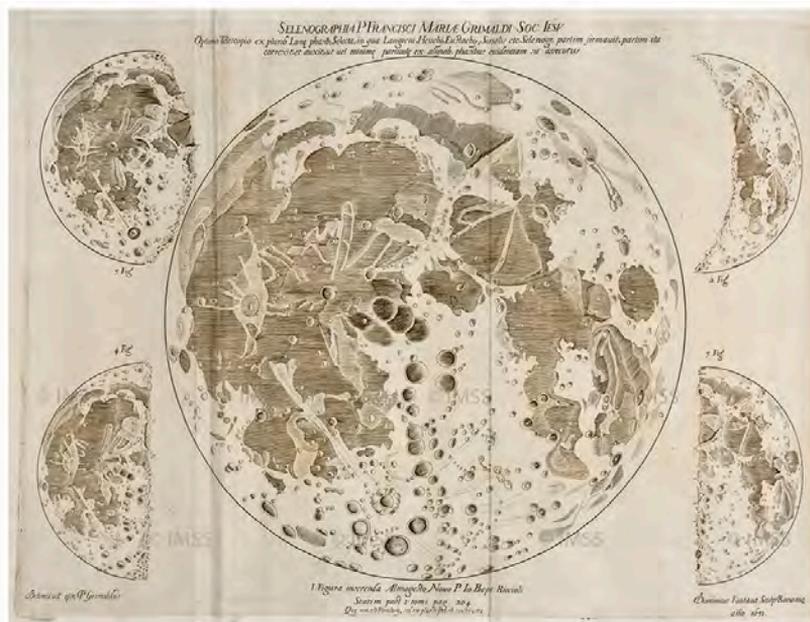


fig. 98 - Giovanni Battista Riccioli, *Almagestum novum (Novo Almagesto)* (1651), Publicação, 1500 pgs, com textos, tabelas e ilustrações, 38x25cm. Fonte: <<https://meteoropole.com.br/2017/08/almagestum-novum-por-que-essa-publicacao-e-tao-importante-para-a-historia-da-ciencia/>>

um território, são desviadas de seu sentido fundamental. Funcionam, aqui, mais como um artifício que discute o princípio de veracidade e exatidão científica, colocando em suspensão a ideia de uma informação visual confiável.

ALGUMAS ESTRATÉGIAS DE ASCENSÃO E DESCIDA DE UM MÓDULO LUNAR

No *Projeto Apollo*, o módulo lunar dos foguetes que foram ao espaço, consistia na parte das aeronaves responsável pela descida à superfície lunar e pelo retorno dos astronautas ao módulo de comando e serviço, que permanecia em órbita. Composto pelo módulo de ascensão e pelo módulo de descida - esse último servindo de plataforma de lançamento para o módulo de subida - o módulo lunar é um veículo, entendido no contexto dessa investigação, como análogo à prática de conexão e compartilhamento presente em obras de arte que se servem do múltiplo como forma de mediar diálogos. O termo veículo é pensado como meio de transmissão e propagação de ideias e imagens, é um trabalho de arte em si e, concomitantemente, uma proposição que se amplia para fora de si. O veículo é aquele que media o encontro entre as partes - entre o propositor e aquele a quem se dirige o múltiplo.

Como veículo, o múltiplo atravessa minha investigação artística há muito tempo, contemplando experiências que partem do campo da gravura, da fotografia até diferentes formas de publicação de artista. Nessa perspectiva, desenvolvi o múltiplo que integra o projeto **Eu ainda não pisei na Lua**, que consiste em um impresso em *offset*, com tiragem de 300 exemplares, em preto e branco (fig.99 e 100). Esse múltiplo é composto, frente e verso, por um conjunto de imagens e texto, distribuídos em módulos quadrados, podendo tanto ser compartilhado aberto, como um cartaz, quanto fechado como um fôlder. De um lado, quando aberto, apresenta detalhes fotográficos de uma espécie de topografia que busca se assemelhar ao relevo lunar. Soma-se às imagens a

frase que intitula o projeto. Na outra face, apresenta-se um conjunto similar de imagens, porém, em tamanho reduzido e em maior número.

O múltiplo como objeto ou material impresso em diferentes tecnologias e suportes, das mais artesanais às industriais, tem sua história atrelada à história das artes gráficas e da reprodutibilidade do objeto artístico. No século XX, foi amplamente utilizado, por exemplo, por artistas do grupo Fluxus e da Arte Postal no mundo todo. No Brasil, artistas como Paulo Bruscky utilizaram esse veículo como possibilidade de retomada da autonomia do discurso crítico e da liberdade de expressão através de trocas e circulação de ideias, que estavam sendo vigiadas e censuradas, no contexto político dos anos sessenta, em diversos países onde se estabeleceram severos regimes ditatoriais. Assim, nesse contexto, o múltiplo ancora-se no princípio de democratização, não apenas do objeto artístico, mas, sobretudo, ao anseio a uma prática igualmente a ser compartilhada. A ideia aqui se trata muito mais de pensar o múltiplo não unicamente como um objeto a ser fruído, propõe-se evocar a instituição de uma prática contra-hegemônica, que permite vias de acesso a mais pessoas, a fazer e a pensar arte. Ao discutir, em sua tese de doutorado, proposições artísticas de caráter reproduzível, seja em edição definida ou ilimitada, a artista e pesquisadora Mariana Silva da Silva assinala:

Essa concepção tem sua origem no conceito de múltiplo, produção que ganha força a partir dos anos 60 com a proposta de disseminar a arte a um maior número de pessoas, não necessariamente o público específico das galerias e museus de arte. O múltiplo contextualiza-se nos questionamentos sociais da segunda metade do século XX, buscando uma maior democratização do objeto de arte. Uma postura crítica está presente na proposta do múltiplo, já que o mesmo questiona a ideia de objeto artístico como algo único, valioso e colecionável. Os múltiplos, especialmente aqueles impressos em

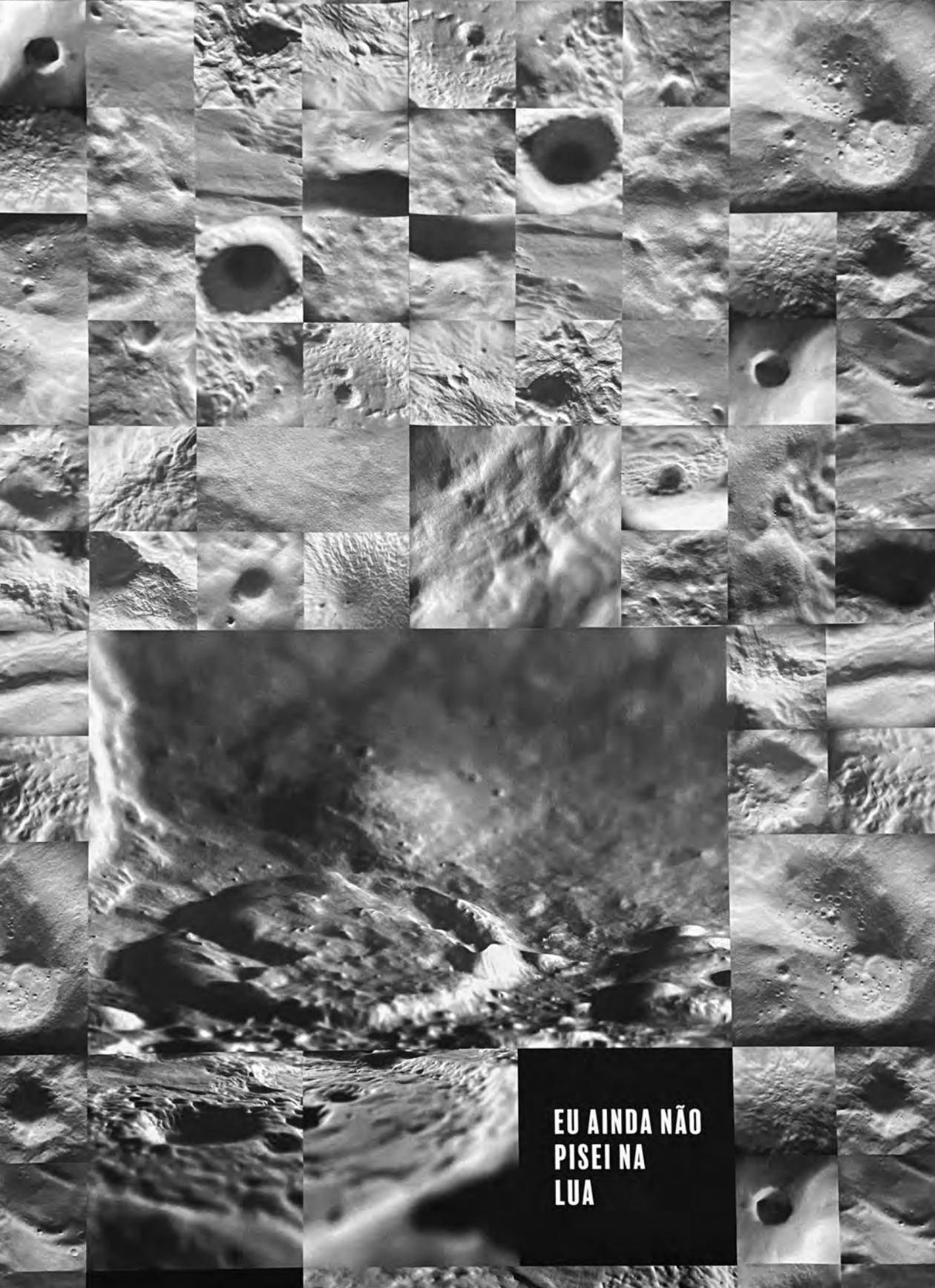


fig. 99 - Glaucis de Moraes, **Eu ainda não pisei na Lua**, cartaz em *off-set*, 80x60cm, tiragem de 300 exemplares, (2019/2021). Fonte: acervo pessoal.

Próxima página:

fig. 100 - Detalhes da inserção do cartaz na rua.





**EU AINDA NÃO
PISEI NA
LUA**

papel, podem circular facilmente, podem ser compartilhados e carregam a ideia de um objeto de arte deslocalizado e de fácil transporte. (SILVA, 2018, p. 197).

Partindo da ideia de compartilhamento, presente nesses veículos, passei a investir no espaço público como uma tentativa de alcançar um lugar comum, no sentido de um lugar partilhável, um espaço coletivo - prática também presente em **Inspire... Então, expire!** - que ecoasse as inquietações que animam ambos os trabalhos. O que é esse espaço comum em que o cartaz se insere? É o espaço de trânsito por excelência, com sua identidade construída por seus usuários, habitantes transitórios. A rua é um espaço para o movimento. **Eu ainda não pisei na Lua**, em sua forma de cartaz, procura incorporar a transitoriedade presente na rua, com suas transformações, contaminações e sua assimilação até o desaparecimento. No encontro com a rua, proporcionado por essas práticas, passei a me questionar sobre a experiência de partilha, inerente ao viver/comum e sobre a ideia daquilo que deveria estar ao alcance de todos - suscitado pelo título do trabalho - como bens comuns. O que poderia convocar a veiculação da frase que nomeia o trabalho, rodeada por imagens que sugerem paisagens lunares, em relação ao seu espaço de inscrição?

Silvia Federici, em *Sobre o feminismo e os comuns* (2018), ao refletir sobre o princípio do comum/comuns, pelas vias do feminismo, do trabalho doméstico e da reprodução, nos fala da necessária retomada das relações comunais, em uma sociedade cooperativa para além da mercantilização de toda a vida. Nos alerta, também, para a apropriação da linguagem dos comuns aos interesses do mercado, procedida, por exemplo, por instituições como o Banco Mundial que, com o argumento de preservar a biodiversidade "(...) transformou florestas tropicais em reservas ecológicas, expulsou as populações que delas tiravam seu sustento havia séculos, ao mesmo tempo assegurando o acesso àqueles que podem pagar, pelo ecoturismo por exemplo" (FEDERICI, 2018, s/p), como vem

acontecendo, atualmente, em relação à Lua. Em um mundo em que o capital converte tudo em mercadoria, da água ao direito à terra, da internet à produção de conhecimento, dos minerais do subsolo à exploração da Lua, planetas e outros corpos celestes, o princípio do comum não se restringe a um conjunto de coisas, configura-se, igualmente, como ato de compartilhar, com assinala Said Vieira:

(...) um comum não é apenas um conjunto de recursos, de coisas; é também um produto social, uma prática. Dito de outra forma, não é só a coisa compartilhada, mas também o seu compartilhamento por uma comunidade; ou, nas palavras de Massimo De Angelis, “there is no commons without commoning” (2006): um comum é simultaneamente um “substantivo” (o conjunto de bens compartilhados) e um “verbo” (a ação de compartilhar; o commoning, o “fazer comum”) (VIEIRA apud SAVAZONI; SILVEIRA, 2018, p.16).

Os limites entre o público e o privado, entre a rua e a instituição cultural, podem ser borrados pelo múltiplo como uma estratégia de apontar para a presença do cósmico no espaço da cidade. Este procedimento ecoa em *Establecimiento Cosmos* (*Estabelecimento Cosmos*) (fig. 101 e 102), cartaz produzido pela artista e pesquisadora Mayana Redin, para a exposição *Hacia una nueva orilla*. O impresso, em frente e verso, surge de um percurso por Bogotá. A partir da identificação de estabelecimentos comerciais com nomes que nos direcionam para o espaço sideral, a artista elabora um mapa da cidade, com pontos e linhas interligando os comércios, em uma constelação urbana, impressa de um lado do cartaz, com a reprodução das notas fiscais desses estabelecimentos, de outro. Como uma proposição que, ao mesmo tempo, encaminha ao universo e adere ao território de Bogotá, o múltiplo é disponibilizado ao público, que pode levá-lo consigo para redescobrir sua cidade. Endereçando-se ao espectador, Redin



solicita suas memórias de trajetos sedimentados pela malha urbana, sobrepõe à trama familiar um outro desenho de espaço. Oferece às rotas delimitadas pelas ruas a orientação de um mapa constelar, em um encontro de céu e terra, de cidade transfigurada em cosmos para ser reapropriada e ressignificada em uma nova história que fala do universo particular de cada lugar visitado pela artista. Passamos, assim, do universal ao individual, do macro ao micro, de um corpo que pratica a cidade no intuito de (re)conhecê-la. Aqui, a noção de cartografia como meio de apreensão e representação gráfica de um território, servindo como instrumento de uma ideologia que condiciona ou direciona os possíveis usos do espaço público segundo os interesses de quem a exerce, cede lugar a um mapeamento de outra ordem, carregado de intensidades e afetos.

"Eu ainda não pisei na Lua", frase que nomeia o projeto, surgiu da evidente constatação de uma impossibilidade de acessar o satélite com o corpo, de percorrê-lo, habitá-lo. Privilégio que, com o desenvolvimento atual de tecnologias aeroespaciais, vem se demonstrando cada vez mais acessível a um grupo seleto de exploradores, cujo poder do capital está em vias de mercantilizar o cosmos. Se 12 astronautas estadunidenses, todos homens, andaram na Lua, eu ando buscando-a aqui no chão de terra, nos terrenos baldios, nos parques, nos restos de construção. A frase pode ser entendida como um disparador para refletir sobre a realidade que concerne à maioria da população no mundo: não temos acesso a "essa" Lua na iminência de ser apropriada por empreendedores cujo programa de exploração configura o *Newespace* (Novo espaço). Entre estes exploradores destacam-se, como protagonistas desta nova marcha colonizatória, Elon Musk - CEO, e engenheiro chefe da SpaceX, Richard Branson - fundador do Virgin Groupe, que agrega a Virgin Galactic e o bilionário Jeff Bezos - fundador da Blue Origin. Representantes do capitalismo pós-fordista, ao mesmo tempo que pregam o chamado estado mínimo, servem-se de subsídios estatais para alavancar seus projetos espaciais. Enfatizam o princípio de posse do cosmos em detrimento de sua identidade como algo da ordem do comum^[77].

.....

[77] No artigo "O capitalismo ensaia sua distopia espacial", publicado no site de jornalismo *Outras Palavras*, o antropólogo Alex Moraes expõe as associações do capitalismo ao movimento de apropriação do espaço sideral, como uma atualização da expansão colonial. Em uma expansão neoliberal, "como é de praxe sob regimes neoliberais, a cruzada empreendedora rumo ao cosmos conta com pesados subsídios estatais. Segundo uma nota publicada no Los Angeles Times, até 2015 só as empresas de Elon Musk, entre elas a SpaceX, haviam recebido 4,9 bilhões de dólares em subsídios públicos – isso para não falar dos contratos multimilionários com o governo para realizar viagens à Estação Espacial Internacional ou colocar satélites militares em órbita. (...) O capital pretende maquinhar *ad infinitum*, através de nós e através dos astros, organizando a todos e a tudo segundo as hierarquias e categorias que sustentam e garantem sua própria reprodução. Como nunca antes, é mais fácil imaginar o fim do mundo do que o fim do capitalismo, posto que este último já planeja, de fato, subsistir além da Terra" (MORAES, 2020).

Como podemos compreender aquilo que o *Newespace* já anuncia, suas conexões duvidosas com o capitalismo, forjando no espaço sideral um campo de extração de bens materiais e imateriais? Essa é uma das questões formuladas pelos sociólogos Victor L. Shamas e Tomas B. Holen em seu artigo: *One giant leap for capitalistkind: private enterprise in outer space* (Um salto gigantesco para a *capitalistkind*^[78]: a iniciativa privada no espaço sideral, 2019 - tradução minha). Shamas e Holen nos apresentam o *Newespace* como um contraste à política de exploração espacial conduzida no período da guerra fria e denominada pelos empreendedores bilionários do séc. XXI de *Oldspace* (Velho espaço). Esta denominação, que busca dissimuladamente apontar para o novo, na verdade, direciona-nos apenas para um novo período de exploração do cosmos baseado no antigo e frequente modo de apropriação de territórios pelo capital. Porém, de *locus* das disputas bélicas da corrida espacial, a primazia sobre o espaço, cada vez mais, passa das mãos dos estados ou governos - representantes da sociedade civil - para a iniciativa privada. Voltado à produção de lucros através do lançamento de satélites, do turismo espacial, da mineração de asteroides, da colonização de luas ou planetas entre outros empreendimentos correlatos, a lógica que orienta a *Newespace* é a da expansão da acumulação de capital. Realidade sombria de um sistema que prima pela exclusão, ao transcender as limitações terrenas, expande-se ao infinito e com pouco ou nenhum controle. (HOLEN; SHAMAS, 2019). Segundo os autores:

Encontramos evidências deste humanismo estratégico em todo tipo de pronunciamentos de empresários do NewSpace. Para tomar apenas um exemplo: Naveen Jain, o presidente e

.....
[78] Nota de tradução: Optei por manter o termo *capitalistkind* (capital + humanidade) em seu original, compreendendo-o como conceito - forjado pelos sociólogos - que apresenta de maneira precisa a absorção da humanidade pela matriz capitalista, ao ponto deste fundir-se e se sobrepor àquela.

co-fundador da MoonEx, uma empresa de comercialização lunar, afirmou que, da perspectiva de um empreendedor, a lua nunca foi verdadeiramente explorada. A lua, afirmou Jain, "poderia conter recursos que beneficiam a Terra e toda a humanidade" (Hennigan, 2011). Devemos notar o recurso ao tropo de toda a humanidade por este empreendedor do NewSpace, imitado no Acordo Lunar de 1979, um tratado da ONU, que também sustentava que os recursos da Lua são "a herança comum da humanidade" (Tronchetti, 2013, p. 13). Em um sentido puramente factual, é claro, Jain está errado: O Google Moon oferece imagens de alta resolução da superfície lunar, e a Lua já foi explorada, no sentido de ser mapeada, embora rudimentarmente e com espaço para a posterior coleta de dados. No entanto, é crucial que estas técnicas cartográficas não tenham sido colocadas para usos capitalistas: mapeando minerais, por exemplo, ou produzindo esquemas detalhados que poderiam um dia transformar a Lua em um "posto de gasolina" para empreendimentos espaciais comerciais, como propôs Wilbur Ross, Secretário de Comércio da Trump (Bryan, 2018). O que falta, em resumo, são mapas capitalistas da Lua, ou seja, uma cartografia para o capital. Mas como observa Klinger (2017: 199), mesmo que ninguém esteja "ativamente garimpando a Lua" no momento, pelo menos "seis programas espaciais nacionais, cinquenta empresas privadas e um programa de pós-graduação em engenharia, estão empenhados em descobrir como fazê-lo".^[79] (HOLEN; SHAMAS, 2019, tradução minha).

.....

[79] "We find evidence of this strategic humanism in all manner of pronouncements from NewSpace entrepreneurs. To take but one example: Naveen Jain, the chairman and co-founder of MoonEx, a lunar commercialization firm, has claimed that from an entrepreneur's perspective, the moon has never truly been explored. The moon, Jain has claimed, 'could hold resources that benefit Earth and all humanity' (Hennigan, 2011). We should note the recourse to the trope of all of humanity by this NewSpace entrepreneur, mimicked in the 1979 Moon Agreement, a UN treaty, which also held that the Moon's resources are 'the common heritage of mankind' (Tronchetti, 2013, p. 13).

O título do projeto sugere, de maneira latente, entre outras nuances de sentidos, a desigualdade que permeia as relações sociais, as formas de coexistência, no contexto ultraliberal. Enquanto um pequeno grupo de exploradores parece visar a objetificação do satélite terreno - instrumentalizando-o como uma plataforma de lançamento para a exploração e colonização do espaço - a maioria da população mundial subsiste em condições de trabalho cada vez mais precarizadas, em que o acesso às formas básicas de vida permanece escasso. A rota de fuga, prometida por essa nova corrida espacial, de um planeta que demonstra estar exaurido do modelo de (anti)vida ultraliberal, sinaliza mais uma etapa de um longo projeto excludente. Aqueles que se encontram em posição diametralmente oposta ao extrativismo de *commodities*, anunciado nessa distopia espacial, acessam a Lua, encontram-se com ela em histórias, experiências míticas ou mesmo mundanas, afirmando uma outra forma de coabitar o cosmos com o humano e, também, o não humano.

O advérbio de tempo "ainda", presente no título, enfatiza, concomitantemente, um desejo e sua realização em potência. **Eu "ainda" não pisei na Lua** marca, igualmente e de forma figurada - ao pensarmos os abismos que separam os operadores do espaço sideral e aqueles cujos recursos de subsistência, em nosso planeta, já são insuficientes - o tempo de uma iniquidade. Se, por um

.....

In a purely factual sense, of course, Jain is wrong: Google Moon offers high-resolution images of the lunar surface, and the moon has already been explored, in the sense of being mapped, albeit rudimentarily and with room for further data collection. Crucially, however, these cartographic techniques have not been put to capitalist uses: mapping minerals, for instance, or producing detailed schemata that might one day turn the Moon into a 'gas station' for commercial space ventures, as Wilbur Ross, Trump's Secretary of Commerce, has proposed (Bryan, 2018). What is lacking, in short, are capitalist maps of the Moon, i.e., a cartography for capital. But as Klinger (2017: 199) notes, even though no one is "actively mining the Moon" at present, at least 'six national space programs, fifty private firms, and one graduate engineering program, are intent on figuring out how to do so'; furthermore, Klinger draws attention to mapping efforts that have revealed high an abundance of rare earth metals, thorium, and iron in the Moon's 'Mare Procellarum KREEP' region". (Klinger, 2017, p. 203).

lado, "ainda" incorpora algo de inalcançado, pelo contínuo "até agora" ou "novamente", por outro, revela a resistência manifestada pela persistência de uma vontade e necessidade de transformação, quando entendemos o advérbio como "algum dia". Certo, este "algum dia" tende a um tempo indeterminado, fugidio como toda prospecção de futuro, no entanto, é no aterrar de anseios no plano do real, ao rés do chão, que a supressão das assimetrias sociais pode, enfim, advir. Isto posto, manifestar a Lua, buscá-la em todos os lugares, implica em um olhar atento - diz respeito a um desarme da lógica utilitarista que se impõe ao satélite, ao planeta e à nós mesmos - em um movimento libertadoramente lúdico.

A caminhada à procura da Lua e com ela em **Eu ainda não pisei na Lua** é, ao mesmo tempo, uma alegoria e uma afirmação tautológica: é incorporá-la, no sentido de lhe dar corpo aqui, onde a aridez que há tempos se anuncia, reina. É absorvê-la, agregar-se a ela, na busca de restabelecer os vínculos perdidos com estes entes que, pelos processos sucessivos de objetificação, acabam por não serem mais ouvidos. Ao pensar a Terra, a Lua e o cosmos como mecanismos a serviço de uma grande máquina, cuja avidez consome toda e qualquer potência de vida, a matriz capitalista desertifica, da mesma forma, nosso mundo e nossa subjetividade. Entendo que carregar a Lua em si e consigo, da mesma forma que andar pelas cidades com diversas vassouras pousadas nos ombros, aproxima-se da ideia de portar "paraquedas coloridos", como nos fala Krenak em *Ideias para adiar o fim do mundo* (Krenak, 2019, p.30). Frente à inevitável queda, que prefigura o desaparecimento da humanidade, como a entendemos atualmente, é necessário inventar modos de persistir, de viver, na emergência e na crise, não apenas materialmente mas, sobretudo, subjetivamente. "Não eliminar a queda, mas inventar e fabricar milhares de paraquedas coloridos, divertidos, inclusive prazerosos. (...) De que lugar se projetam os paraquedas? Do lugar onde são possíveis as visões e o sonho" (Krenak,

2020, p. 63 e 65). É preciso imaginar mundos outros, uma imaginação ativa, para além de qualquer valia e de toda distopia, incita-nos Krenak:

É uma distopia: em vez de imaginar mundos, a gente os consome. Depois que comermos a Terra, vamos comer a Lua, Marte e outros planetas.

(...)

Eu estou interessado é na caminhada que fazemos aqui, na busca de uma espécie de equilíbrio entre o nosso mover-se na Terra e a constante criação do mundo. Pois a criação do mundo não foi um evento como o Big Bang, mas é algo que acontece a cada momento, aqui e agora. (KRENAK, 2020, p.69).

A distopia, assinalada por Krenak e manifesta em sistemas opressores, esmagando subjetividades e sonhos está na fundação poética de *O homem que se ejetou no espaço desde seu apartamento* (fig. 103, 104, 105 e 106). Na instalação, Ilya Kabakov nos apresenta um apartamento comunitário composto por uma antecâmara e uma pequena sala onde vivia seu personagem. A obra instalada em 2003 no Centro Georges Pompidou apresenta, na antecâmara, o corredor forrado com papel de parede, casacos pendurados em ganchos de metal, uma série de textos em que podemos ler a história deste estranho acontecimento narrada pelo vizinho do homem que se lançou de sua casa para o espaço. Entre a antecâmara e a sala, onde encontramos a cama e os pertences pessoais do inquilino, uma barreira é imposta. Ela demarca uma separação entre espaço público e privado, acentuando o caráter de enquete policial, de controle, de restrições ao livre trânsito, vividas pelo personagem.

O homem na obra de Kabakov - figura que representa o próprio artista mas, igualmente, a humanidade, tanto no período vigente do totalitarismo russo, quanto, atualmente, no ultraliberalismo - não tem nada de excepcional,



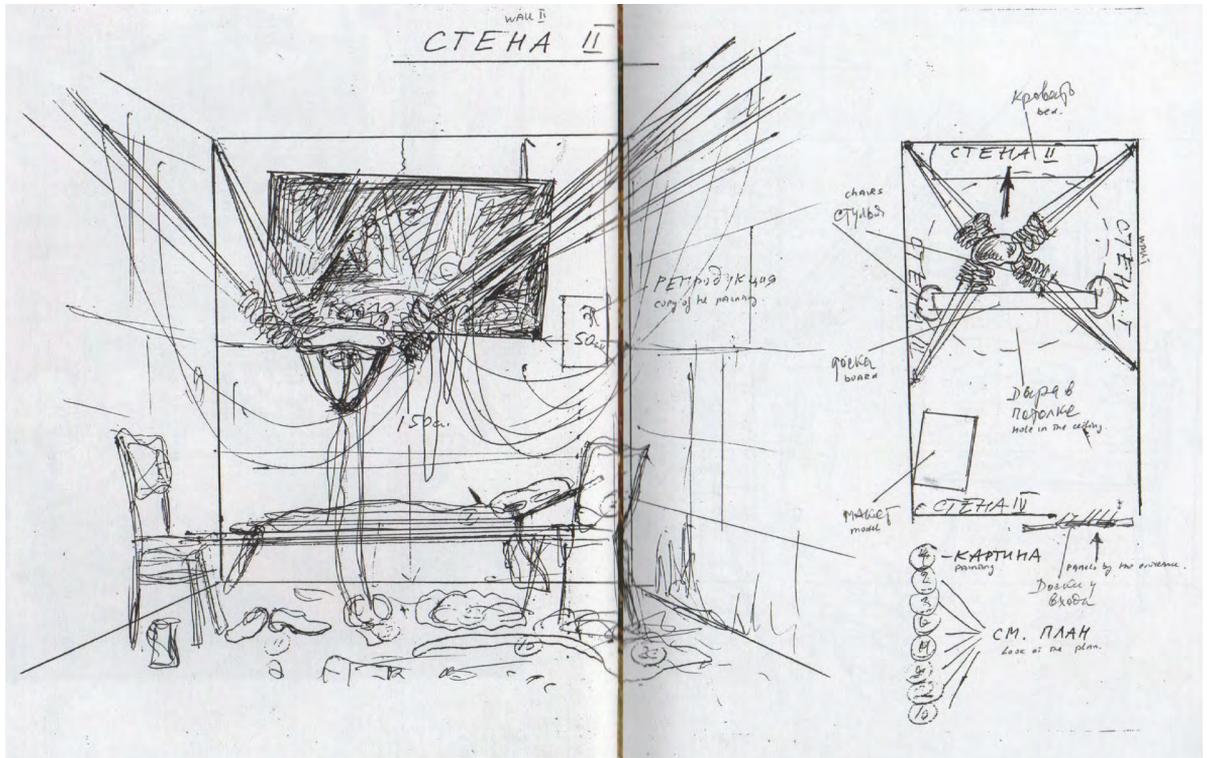


fig. 103 (esq) - Ilya Kabakov, *O homem que se ejetou no espaço desde seu apartamento* (1985), instalação, 14x300x-250cm, Fonte: <<http://www.kabakov.net/installations/2019/9/15/the-man-who-flew-into-space-from-his-apartment>>. fig. 104 e 105 - Desenhos e montagem da instalação em Moscou. Próxima pg: fig. 106 - Montagem da instalação no Centre Pompidou.





exceto, e de forma potente, seu desejo de escapar da pesada realidade em que se encontrava. Talvez, não tenha sido simplesmente um desejo de deixar sua casa, seu país ou mesmo o planeta, mas um impulso para encontrar-se no cosmos, flutuando em um espaço intangível e, ao mesmo tempo, livre de qualquer peso. Tal homem queria livrar seu corpo da ação de uma atração gravitacional: das restrições impostas por uma estrutura social rígida demais para que os sonhadores pudessem viver. Seu desejo era se agarrar a um sonho mais realista do que a utopia prometida pelo sistema político de seu país.

Posso imaginá-lo em seu árduo e discreto trabalho, reunindo os instrumentos certos, as peças necessárias para construir seu aparelho. Ele precisou aprender a reconhecer e então administrar a energia cósmica necessária para tirar seu corpo da Terra. Levou muito tempo para montar tudo: os cartazes e planos para a construção do dispositivo na parede, o modelo de sua cidade com o caminho de voo marcado como uma linha curva, voltada para cima, e, finalmente, a catapulta para enviá-lo ao espaço. Trabalhou em silêncio dia e noite, engajado com corpo e mente em uma missão de busca de emancipação. Um dia, ele se foi. Deixou para trás vestígios: seus sapatos ao lado da cama desfeita, objetos pessoais jogados no chão, o teto quebrado, escombros por toda parte, a evidência de sua ascensão. Ele voou para o cosmos para nunca mais voltar.

Kabakov monta *O homem que se ejetou no espaço desde seu apartamento* pela primeira vez em seu estúdio em Moscou, em 1985. Ao compartilhar a experiência e o contexto social em que seu trabalho foi produzido, ressalta o sentimento de medo a ser superado pela invenção do artista, por sua crença no poder transformador que vem da ideia de utopia. Assinala uma saída através dos sonhos que a arte pode fazer emergir, do humor crítico que está presente em suas instalações, um gesto utópico de esperança praticado no real, como descreve o sociólogo Éric Letonturier: "(...) longe de ser fruto de um espírito sonhador e fantasioso, ao contrário do significado empobrecido que o senso comum lhe empresta (...) a utopia é o produto de uma verdadeira 'sociologia

da esperança' ^[80] (LETONTURIER, 2013, p.11, tradução minha). Como estratégia de resistência, para desviar de uma realidade social absurda e opressora, Kabakov em uma entrevista fala da experiência de elaboração da instalação em seu apartamento:

Por medo que o trabalho pudesse ser visto pelas autoridades, eu o montava apenas quando meus amigos vinham me visitar, e depois o desmontava logo em seguida. Nesta instalação, o proprietário do apartamento, sem dinheiro para comprar papel de parede, forrou as paredes com jornais de propaganda. Diante de tanto horror, ele decidiu fugir desta terra maldita e ir para o espaço. Mas, de acordo com sua teoria de fluxo de energia, ele deveria ser impelido a alta velocidade para o céu. Então, ele produziu uma catapulta em seu quarto, envolveu-se em um saco e, para atravessar o teto e o telhado do edifício, provocou uma explosão ao colocar bombinhas no teto durante a noite. Quando o teto desabou, ele ativou a catapulta e foi impelido para o espaço. O futuro do homem é, portanto, ir viver no cosmos.^[81] (SCHWERFEL, 2014, 26', tradução minha).

.....
[80] "(...) loin d'être le fruit d'un esprit rêveur et fantaisiste, à l'inverse du sens appauvri que lui prête le sens commun (...), l'utopie relève d'une véritable 'sociologie de l'es-pérance' (...)".

[81] "De peur que l'œuvre puisse être vue par les autorités, je l'assemblais seulement quand mes amis venaient me rendre visite, puis je la démontais aussitôt après. Dans cette installation, faute d'argent pour acheter le papier peint, le propriétaire de l'appartement a tapissé les murs avec des journaux de propagande. Devant tant d'horreur, il décide de se sauver de cette terre maudite et de partir dans l'espace. Mais selon sa théorie de flux d'énergie il devait être propulsé à grande vitesse vers le ciel. Il a donc fabriqué dans sa chambre une catapulte, s'est enveloppé dans un sac et pour passer à travers le plafond et le toit de l'immeuble, il a provoqué une explosion en mettant des pétards dans le

Se em *O homem que se ejetou no espaço desde seu apartamento* temos, por um lado, a insurreição sob forma de um salto para o cosmos, ao ponto de se fundir em sua imensidão, buscando a reintegração da vida e a imortalidade, como vamos encontrar no pensamento empreendido pelo cosmismo russo^[82] do século XX, paradoxalmente, por outro lado, este salto implica no desaparecimento do personagem central da trama engendrada por Kabakov. Como um Ícaro melancólico, o homem que se ejeta no espaço perde todo o plano de aderência com o solo terreno e, sem a possibilidade de transformar a sua realidade, enquanto indivíduo, sucumbe em um mar de estrelas. Ao contrário ao personagem de Kabakov, ou aos princípios que sustentam o *Newespace*, penso que o lugar onde a vida se manifesta e sua essência cambiante encontra-se ao rés do chão, onde as crises estão instauradas. Partindo de um pensamento alegórico da Lua, em **Eu ainda não pisei na Lua**, procuro inscrever no plano terreno, a consciência sobre possíveis elaborações para lidar com o intangível, o excludente, o aterrador corrente em nosso dia a dia.

.....
plafond durant la nuit. Lorsque le plafond s'est effondré il actionné la catapulte et a été propulsé dans l'espace. Le futur de l'homme est ainsi de partir vivre dans le cosmos".

[82] O cosmismo surgiu no final do século XIX, tratava-se de um movimento intelectual que combinava teologia ortodoxa com desenvolvimento científico e tecnológico, visando o aperfeiçoamento da humanidade, a supressão das doenças e a imortalidade alcançada através do uso de métodos científicos. A referência mais importante para o cosmismo foi o filósofo cristão ortodoxo Nikolai Fiodorov. Fiodorov defendeu uma filosofia da ciência moral e cristã, cujo princípio seria a realização da 'Obra comum' - Philosophy of the common task. Boris Groys, em texto introdutório do livro *Russian Cosmism* esclarece que "(...) o projeto da 'Obra comum' consiste na criação das condições tecnológicas, sociais e políticas sob as quais seria possível ressuscitar por meios tecnológicos e artificiais todas as pessoas que já viveram. (...) A promessa cristã de superar a morte é reinterpretada aqui como uma promessa da vitória do cosmos sobre o caos, alcançada por meio da política e da tecnologia seculares." (GROYS, 2018, pp. 4, 5, tradução minha, no original: "(...) the project of the common task consists in the creation of the technological, social, and political conditions under which it would be possible to resurrect by technological and artificial means all people who have ever lived. (...) The Christian promise to overcome death is reinterpreted here as a promise of the victory of cosmos over chaos, achieved by means of secular politics and technology").

A partir da construção de uma maquete em gesso, em que busco produzir uma superfície lunar, realizei uma série de fotografias que passaram a compor o múltiplo que integra o projeto. A maquete foi elaborada dentro de uma caixa quadrada de papel cartão espesso, na medida de 60cm x 60cm. Inicialmente verti a primeira camada de gesso, assentando a base "lunar" e após a secagem, procedi a inserção de gesso em diferentes quantidades, procurando moldar o relevo com suas crateras e mares. Após esta primeira etapa, utilizando a ferramenta micro retífica, executei o detalhamento da textura pretendida, para então pintá-la de branco. Com a maquete finalizada, iniciei a etapa do registro fotográfico, buscando reproduzir as mesmas características de luz, textura e cor, visíveis nas fotografias do astro, produzidas durante a missão *Apollo 11*.

O conjunto de fotografias, dispostas em uma grade, visa explorar uma grande variedade de texturas, que só é possível através de um olhar aproximado. Pretendi promover uma ideia de proximidade com o satélite, inalcançável para a maioria das pessoas. Sendo assim, aqui, a Lua não é vista em sua totalidade, enfocando mais os detalhes do que uma vista distante e global. Mesmo a cianotipia, ao apresentar inteiramente a face oculta do astro, não é totalmente nítida, reforçando em sua imprecisão, a inacessibilidade. Tal procedimento de montagem em grade, aproxima-se da forma como a artista Michelle Stuart apresenta, com frequência, seu trabalho. Em *Eclipse august 21, 2017 off South Carolina (Eclipse: 21 de agosto de 2017, na Carolina do Sul)* (fig. 107), série de fotografias, Stuart constrói visões simultâneas de um mesmo evento: um eclipse solar fotografado de um navio, no oceano Atlântico em 2017. O alinhamento de diversas imagens, em uma organização em linhas verticais e horizontais, constitui uma espécie de narrativa, em que o todo é compreendido através da articulação de suas partes. Há uma sobreposição de momentos distintos, ao mesmo tempo que vemos o evento cósmico se desenrolar em suas várias etapas. Na produção da artista, o que a aproxima de **Eu ainda não pisei na Lua** é o



fig. 107 - Michele Stuart, *Eclipse august 21, 2017 off South Carolina (Eclipse: 21 de agosto de 2017, na Carolina do Sul)* (2017), Série de vinte fotografias de arquivo, impressas em jato de tinta de tinta, 90.2x144.8cm. Fonte: <<https://ocula.com/art-galleries/galerie-lelong-new-york/artworks/michelle-stuart/eclipse-august-21-2017-off-south-carolina/>>

elo evocado entre nossas experiências terrenas e o universo: os eventos celestes, as sucessões de estações do ano, e do dia e da noite, tempos humano e cósmico interlaçados, ciclos de vida como fenômenos conectados e indissociáveis.

A poética de Stuart está intimamente ligada a *Land Art* e à representação gráfica do mundo através dos códigos da cartografia. Durante sua formação artística, Stuart trabalhou como desenhista cartográfica em um escritório de arquitetura e engenharia que prestava serviços para o Corpo de Engenheiros do Exército Estadunidense. Transferia para mapas as fotografias aéreas produzidas pelo exército. Aliado a isso, o grande interesse familiar por viagens a lugares remotos, o uso de mapas para se localizar na paisagem, constroem elementos recorrentes em sua pesquisa, constituída de uma abordagem geográfica, histórica, botânica e astronômica.

Os desenhos de Stuart referem-se a estes mapas tanto técnica como esteticamente, algo que a curadora Anna Lovatt argumentou que os conecta com o clima sóciopolítico de uma época anterior: "Os desenhos de Stuart da Lua utilizam a estrutura de grade destes mapas, enquanto evocam um clima de vigilância e territorialidade da Guerra Fria que encontrou sua manifestação mais espetacular na Corrida Espacial".^[83] (*Michelle Stuart: Seeded Site, 1969-70*, Tate Gallery, tradução minha).

A partir de uma perspectiva objetiva da cartografia, a artista percebe que, concretamente, a representação da terra em mapas poderia ser forma-

.....

[83] "Stuart's drawings relate to these maps both technically and aesthetically, something which curator Anna Lovatt has argued connects them with the socio-political climate of an earlier time: 'Stuart's Moon drawings borrow the gridded structure of these maps, while conjuring a Cold War climate of surveillance and territoriality that found its most spectacular manifestation in the Space Race.' (Anna Lovatt, 'Palimpsests: Inscription and Memory in the Work of Michelle Stuart'"

tada para diferentes fins. Sendo assim, tomando como referência fotografias da NASA, especialmente da Lua, Stuart realiza desenhos minuciosos em que cartografa algo fora do nosso espaço imediato, organizando seu mapeamento através do uso da grade tal qual em *Eclipse august 21, 2017 off South Carolina* e, mais explicitamente, em *Moon (Lua)*. A grade, como forma de organização visual, oferece-nos fragmentos para pensar a incompletude e, ao mesmo tempo o infinito. São recortes daquilo que transborda à imagem. O recorte que enquadra uma determinada parcela da Lua, deixa algo para além de seu próprio enquadramento; em cada unidade pode-se imaginar um universo. Tal operação é também sugerida pela montagem de **Eu ainda não pisei na Lua**: uma composição que se irradia a partir de um ponto, a cianotipia, em frações que apresentam a materialidade de uma invenção de lua terrena.

Em *Moon (Lua)* (fig. 108) a superfície lunar manifesta-se sutil e detalhada, em um desenho feito a grafite, com relevos lunares demarcados em quadrantes por finas linhas que cruzam a imagem. A grade, como recurso gráfico em mapas, surge do impulso e necessidade de sistematizar as informações visuais para a localização no espaço geográfico ou estelar. No entanto, o seu uso nas peças de Stuart, para além da referência a um expediente cartográfico, é também "(...) uma crítica a esse impulso Iluminista, sugerindo que a imposição de ordem sobre as complexidades da natureza é um esforço fútil" (FILIPPONE, 2011, p. 5, tradução minha)^[84]. O período de execução de seu trabalho coincide com a exploração espacial dos anos 60/70 e revela o encantamento que as imagens produzidas no espaço, tanto de nosso planeta, quanto da Lua, exerceram - e ainda exercem - no mundo inteiro. Em uma entrevista Stuart expõe seu fascínio pelo satélite e seu desejo de representar a força magnética que dele emana, em seus trabalhos.

.....
[84] "(...) as a critique of that Enlightenment impulse, suggesting that the imposition of order on the complexities of nature is a futile endeavor".

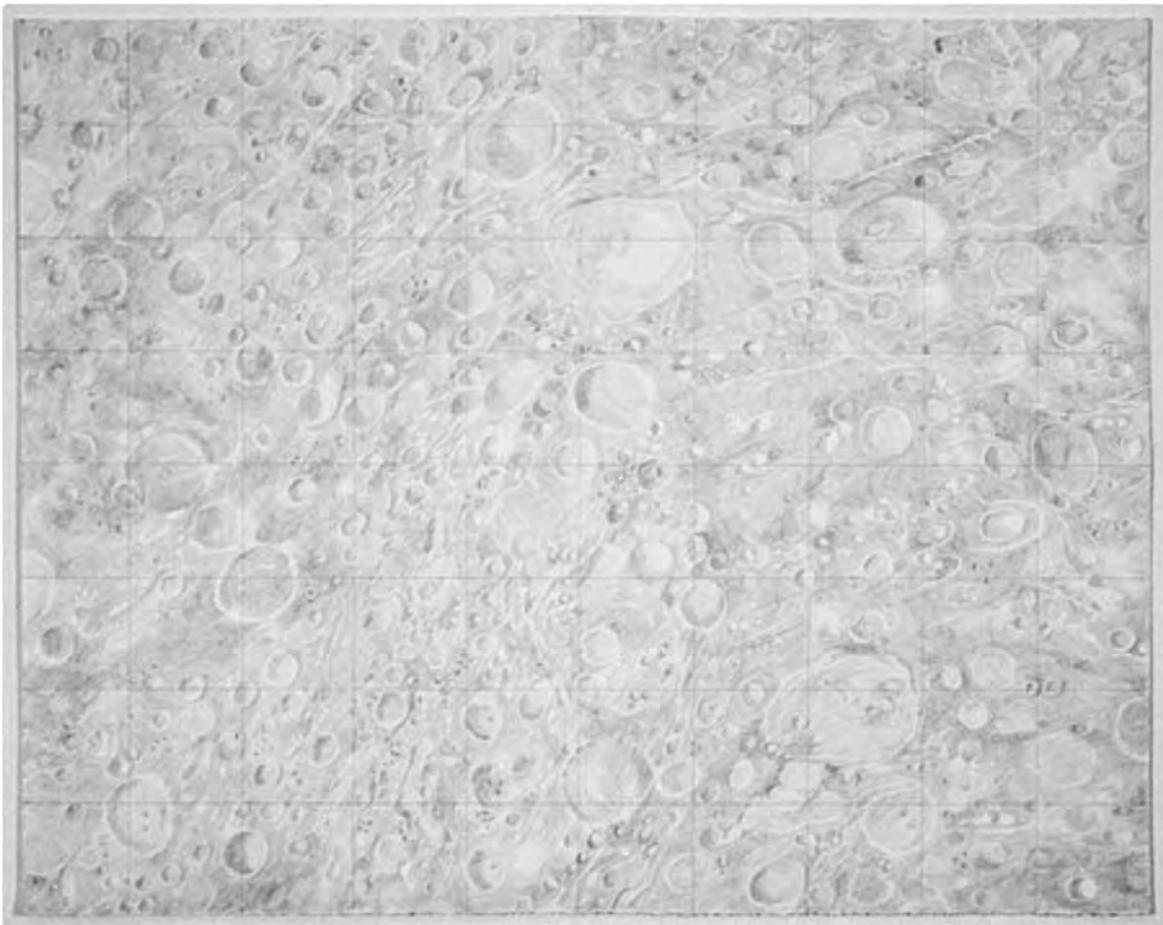


fig. 108 - Michele Stuart, *Moon (Lua)* (1969), lápis sobre papel, 39,5x48,-3cm. Fonte: <<https://ocula.com/art-galleries/galerie-lelong-new-york/art-works/michelle-stuart/eclipse-august-21-2017-off-south-carolina/>>

Eu estava profundamente interessada nestas forças magnéticas que vinham da lua. Algumas daquelas peças iniciais, dos anos 60 e 70, em que um fio saía de desenhos da superfície da lua, eram sobre forças magnéticas que nos influenciavam. Penso que não somos determinados apenas por nossa hereditariedade, mas, somos determinados por forças. As pessoas são determinadas pelo lugar.^[85] (STUART *apud* FILIPPONE, 2011, p. 5, tradução minha).

Da cartografia, registro gráfico do fascínio que as imagens da Lua, produzidas pela primeira Missão Apollo, exerceram sobre Michelle Stuart, chegamos a uma topografia do sensível, praticada pela artista Maria Ivone dos Santos em *Topographie d'un contact (Topografia de um contato)* (fig. 109 e 110). A topografia, como estudo da superfície terrestre, tem sua origem etimológica nas palavras gregas *topos* (lugar) e *graphen* (descrição). Relaciona-se, dessa forma, com a descrição precisa, através de medições de distâncias horizontais, verticais, bem como, de planos inclinados, a fim de fornecer as coordenadas exatas dos relevos analisados. No entanto, se uma das funções do levantamento topográfico é a representação precisa de um terreno, o que acontece quando o termo topografia é evocado pela subjetividade presente em uma obra de arte? O que a objetividade do método topográfico permite avistar do mundo e o que não consegue alcançar? Nesse sentido, como uma experiência artística pode se inscrever nesse interstício, problematizando e reconhecendo na lacuna daquilo que não se deixa capturar toda a potência das manifestações de vida, seja no gesto que imprime a matéria, dialoga com o espaço vivo do jardim, da cidade ou procura antever no chão batido as possibilidades de uma Lua comum?

.....

[85] "I was really interested in these magnetic forces that came from the moon. Some of those early pieces from the 60s /early 70s, where string came out of drawings of the surface of the moon, were about magnetic forces that influenced us. I think that we are not only determined by our heredity, but, we're determined by forces. People are determined by place."

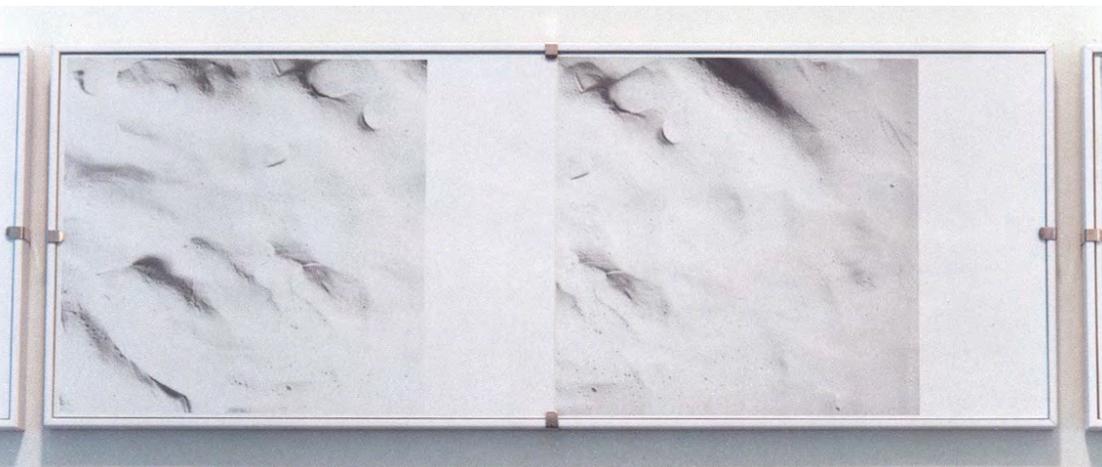


fig. 109 e 110 - Maria Ivone dos Santos, *Topographie d'un contact (Topografia de um contato)* (2001/02), fotografias em preto e branco, 18x24cm (cada), em papel baryta. Detalhe e montagem, respectivamente. Fonte: SANTOS, 2003, pp. 262, 263.

Analogamente, como **Eu ainda não pisei na Lua** na sua forma de cartaz, *Topographie d'un contact (Topografia de um contato)* incorpora em seu processo de elaboração as etapas da produção de um relevo que se dá pela moldagem da matéria e a sua posterior manifestação através da captura fotográfica. Moldar a matéria é se moldar com ela, reconhecer nesse contato todas as trocas possíveis. São temperaturas, humores que se exalam, suores partilhados, a epiderme que incorpora a substância exógena e essa que se imprime das digitais daquela. São resistências sem antagonismos ou, mesmo, protagonismos, em um entendimento que convoca a cumplicidade de corpos que dançam.

Realizado, inicialmente, através das pressões das mãos que deixam seu rastro sobre a plastilina, em uma molde de 18x24cm, *Topographie d'un contact*

(Topografia de um contato) é apresentado, enquanto fotografia, em uma montagem modular horizontal, com duas imagens para cada módulo. A artista, no processo de feitura do trabalho, tece um pensamento sobre a ideia de passagem. Primeiro, trata da passagem dos gestos sobre o material elástico, em um roçar de limites que acentua proximidades, mas evidencia, também, a cisão entre todos os corpos. Então, com gesso, Maria Ivone dos Santos produz estampas da memória de suas ações, cristalizando-a em uma topografia sutil e delicada. Aqui passamos de um material a outro, da maleabilidade à fixidez da matéria, são estados de trânsito e de alquimia, em uma busca pelo encontro entre corpos e suas transfigurações. O passo seguinte: o trânsito do corpo frio e rígido para a superfície da fotografia, meio que se faz pela distância, pela mediação de um dispositivo técnico, do formato retangular passamos ao quadrado em 18x18cm. Há uma sobreposição de tempos, dois estados inertes se sobrepõe, a solidez do gesso e a estratificação da imagem fotográfica. Posto isso, a artista se questiona, "como é que este campo de contato, visto à distância pela fotografia, revela também o tempo de minha experiência?"^[86] (SANTOS, 2003, p.264, tradução minha.) e continua:

Esses relevos brancos e rígidos, obtidos em completa liberdade e sem nenhuma finalidade precisa, foram novamente transportados para a superfície plana de outro espaço negativo. Com a fotografia, varri esses campos brancos. Essa operação me permitiu reduzir minhas experiências de passagens para uma superfície quase sem espessura, para um negativo translúcido. Muda do positivo para o negativo - do gesto para a impressão, do suave para o rígido. Do gesso positivo ao preto do negativo fotográfico, os traços de minhas mãos se transformavam a cada vez que esculpido em intervenções

.....
[86] "Comment ce champ de contact, regardé à distance par la photographie, dévoilait-il aussi le temps de notre expérience?"

sucessivas. Para onde estava indo aquele que deixou tantas marcas nessas terras? O que essas topografias brancas nos mostram?^[87] (SANTOS, 2003, p. 262, tradução minha).

Diferentemente do trabalho de Maria Ivone dos Santos, os relevos que produzi em gesso para **Eu ainda não pisei na Lua**, têm um referencial imagético, o satélite terreno. Já, em *Topographie d'un contact (Topografia de um contato)*, a artista relata em sua tese que não houve uma preocupação com a representação de algo específico, interessando-a mais o processo do toque que aproxima corpos. Poderíamos pensar que os referenciais da artista estão ancorados em um corpo, em sua gestualidade e principalmente na ideia de contato, enquanto que meus referenciais orbitam em torno de um imaginário, mesmo quando a matéria moldada exige do corpo graus de leveza e peso distintos.

A concepção de **Eu ainda não pisei na Lua** como projeto, aproxima-o ao sentido de algo a se fazer, do delineamento daquilo que se pretende realizar, cujo termo não é definido nem cristalizado. É a projeção que antecipa a concretude de uma ideação de Lua, de uma presença indelével e, não obstante, inatingível. Seu caráter projetual, reforçado pela inacessibilidade, evidencia o contato com a Lua mediado por séculos de histórias e representações. Sendo assim, enquanto forma e conceito, **Eu ainda não pisei na Lua**, continua em estado de projeto, mais especificamente, um trabalho em estado inconclusivo, no sentido de algo que procura dar conta do inacessível, a própria Lua e seus estados mutáveis.

.....

[87] "Ces reliefs blancs et rigides obtenus en toute liberté et sans aucun objectif précis ont été à nouveau transportés vers la surface plane d'un autre espace négatif. Avec la photographie j'ai balayé ces terrains blancs. Cette opération me permettait de réduire mes expériences de passages vers une surface presque sans épaisseur à un négatif translucide. Passages de positifs en négatifs – du geste à l'empreinte, du mou au rigide. Du positif en plâtre au noir du négatif photographique, les traces de nos mains se transformaient à chaque fois au gré des interventions successives. Où allait celui qui a laissé tant de marques sur ces terrains ? Que nous montrent ces topographies blanches?"



**PARA CADA
ENCERRAMENTO,
O PROVISÓRIO**

FAGULHA

Abri curiosa
o céu.
Assim, afastando de leve as cortinas.
Eu queria rir, chorar,
ou pelo menos sorrir
com a mesma leveza com que
os ares me beijavam.
Eu queria entrar,
coração ante coração,
inteiriça,
ou pelo menos mover-me um pouco,
com aquela parcimônia que caracterizava
as agitações me chamando.

Eu queria até mesmo
saber ver,
e num movimento redondo
como as ondas
que me circundavam, invisíveis,
abraçar com as retinas
cada pedacinho de matéria viva.

Eu queria
(só)
perceber o invislumbrável
no levíssimo que sobrevoava.

Eu queria
apanhar uma braçada
do infinito em luz que a mim se misturava.

Eu queria
captar o impercebido
nos momentos mínimos do espaço
nu e cheio.

Eu queria
ao menos manter descerradas as cortinas
na impossibilidade de tangê-las.

Eu não sabia
que virar pelo avesso
era uma experiência mortal.

Ana Cristina Cesar
In A teus pés

O ponto de partida das proposições aqui discutidas foi a investigação do binômio ascensão e queda, cujo mito de Ícaro é emblemático, revivido em cada experiência ligada ao desejo de voar, desejo confrontado com a realidade da queda, aparecendo constantemente, em diferentes momentos, como confronto, fuga, desafio e utopia. As imagens construídas pelo mito de Ícaro na arte também são imagens de incompletude, imperfeição e fracasso inevitável. É a história dos riscos assumidos decorrentes do desejo de ultrapassar os limites.

A queda, por sua vez, poderia ser vista negativamente em seu sentido mais comum, no entanto, no trajeto percorrido até aqui, percebo que cair é também mudar de posição, desestabilizar uma situação de estagnação e transformar a própria existência. A imagem da queda, problematizada em minha poética e também naquela de artistas com os quais converso, afirma o caráter

transitório do nosso pertencimento ao mundo. Para adiar a queda, estamos em uma constante mobilização forças.

Da polaridade, presente nas figuras do voo e queda, minha investigação me conduziu a pensar o hiato que se inscreve entre essas duas condições. Com **Inspire... Então expire!** passo a indagar estados de equilíbrio transitivo como condição fundamental do estar vivo, na oscilação entre a verticalidade e a horizontalidade. Constatei, durante as práticas de equilibrar as vassouras, que o equilíbrio não é uma condição estável, contrariamente, deve ser conquistado a cada momento, afirmando, dessa forma, sua transitividade.

Com a introdução da vassoura em minhas práticas, do objeto ordinário carregado de significados, que envolve o corpo, o espaço e o tempo, de rotinas a caminhadas, passo a gerar também situações que ampliam o campo do mito de Ícaro para outros terrenos, do chão das ruas e das casas, para aqueles ainda celestiais e até mesmo mais longínquos, das bruxas e da Lua. Através das repetidas ações de equilibrar a vassoura, a noção de equilíbrio transitivo passa a incorporar outras perspectivas, como a dos ciclos lunares e seus efeitos sobre as marés, no crescimento das plantações e em nossos ânimos, imprimindo o sentido de mutabilidade àquilo que é instável.

Durante a exposição homônima ao trabalho, realizada na Galeria Iberê Camargo, na Usina do Gasômetro, em 2016, enquanto eu construía **Concreto**, um menino de, talvez, sete anos, entrou correndo na galeria, e foi direto em minha direção, parando a alguns centímetros do castelo. Depois de verificar o que eu estava fazendo, ele se virou, dirigindo-se para o grupo de vinte vassouras que estavam em pé, ao lado, deitando-as, com cuidado, uma por uma, no chão. Então começou a brincar: tomou a primeira vassoura, testou sua resistência, segurou-a enquanto girava em sua volta, colocou-a em pé outra vez. Tomou outra, cavalgou pela galeria, depois de algum tempo, restituiu o objeto ao seu local e posição de origem. Brincou com todas as vassouras, reorganizando-as

no espaço (fig. 111). Antes de ir embora, deixou uma mensagem escrita no livro de frequência, ao lado de seu nome, Felipe: "Eu fiz o grande círculo" (fig. 112).

Ao ver as vassouras organizadas em um círculo, rememorei as falas de diversas pessoas durante as caminhadas com aqueles objetos, aproximando-me da figura da bruxa. Nesse momento, associei o gesto do menino com o poema de Goethe, ao definir seu grande círculo como um ritual mágico, elaborado por seu encantamento com um objeto não apenas ordinário. Decidi, a partir daí, nomear a série de cartões postais de **Aprendiz de feiticeiro**, abordado no terceiro capítulo.



fig. 111 - Glaucis de Moraes, **Inspire... Então expire!**, ação e objeto. (2016). "O grande círculo".
Fonte: acervo pessoal.

Dna Lúcia Oliva	POA	03/07/16	♡
Flávia Macalós		//	
Mina Bonnemora		05/07/16	
Jean A. Kassar		05/07/16	
Poppy Chung	POA	- x -	
Flávia Macalós		05.07.16	- Passagem
FELIPE KRIESTELLER			
SP	Fig	O GRANDE CÍRCULO	
May Pat. 2 - POA		05/07/16	Sen
Deninha Russo POA		05/07/16	
JULIANA TAVO		06/06/2016	
Suomen A. Lopes POA		06/06/2016	
Wagdyhete	SAP/SUL RS	06/06/2016	

fig. 112 - Felipe Kriesteller, *Eu fiz o grande círculo*. (2016).
 Fonte: Acervo pessoal

Nesse sentido, tais experiências expositivas, o compartilhamento dos múltiplos e as respostas que deles vieram, bem como as ações em diferentes cidades tecem um percurso de pesquisa baseada na serendipidade, na descoberta feita pela intuição e observação, em que cada situação vai desencadeando outras que se seguem, ganhando corpo através de um processo em arte, pelo entrelaçamento da prática com a teoria. A construção da tese em três partes, segue, assim, um fluxo desde o projeto de pesquisa, que enfocava mais a relação entre voo e queda, peso e leveza, até agregar, especialmente a partir do capítulo dois e três, as figuras da bruxa e da Lua como um novo rumo à investigação. Ao pesquisar as relações da vassoura com a bruxa e suas mitologias, "alcancei" a Lua, ao constatar que as divindades lunares associadas à Lua negra, fecundaram o imaginário em torno das bruxas.

A obra da artista Kiki Smith igualmente pode ser associada aqui como um elo entre as mulheres, seus corpos, e sua relação com a natureza, principalmente com a Lua, elemento recorrente em sua produção. Em *Tidal (Marés)* (fig.



fig. 113 - Kiki Smith, *Tidal (Maré)*, (1998), fotogravura, 48,9x320,7cm
Fonte: <https://www.moma.org/audio/playlist/251/3233>

113), projeto de 1999, emprega fotogravura para construir treze imagens da Lua em um livro sanfonado, associado a uma imagem impressa de um oceano, em um papel levemente ondulado. Para a realização deste múltiplo, Smith partiu de fotografias do astro capturadas em um observatório.

Nesse trabalho, as fases da Lua nos falam da passagem do tempo, dos saberes populares conectados ao ciclo menstrual, às marés, e ao feminino. A Lua retorna em muitos momentos nas proposições da artista, assim como o corpo feminino em todas as suas fases e formas. Nesta perspectiva, Smith que também retoma mitos associados às mulheres (a bruxa, a mãe, a loba são recorrentes em esculturas, gravuras, desenhos e tapeçarias evocando figuras bíblicas, históricas ou extraídas de contos de fadas) encontra no astro um reflexo do humano, enquanto o sol seria muito mais uma representação do divino. Em entrevista (2020), Kiki Smith compara a Lua a Virgem Maria, no sentido de que poderíamos nos endereçar ao astro, conversar com ele, contemplá-lo de maneira distinta daquela que faríamos com o sol.

Inicialmente, havia planejado apresentar a pesquisa de doutoramento em um espaço expositivo, configurando o desenvolvimento investigativo também enquanto montagem, promovendo relações entre os trabalhos produzidos e suas diferentes perspectivas práticas e teóricas. No ano de 2020, entretanto, as possibilidades de se realizar a defesa presencialmente mostraram-se cada vez mais remotas com a pandemia Covid-19. Desta forma, o compartilhamento dos múltiplos tornou-se essencial para a continuidade e encerramento do doutorado. O livro e os cartões edidatos foram enviados pelo correio e distribuídos para algumas pessoas na cidade de Porto Alegre como forma de dar corpo ao período de realização da tese. A intenção de distribuí-los e apresentá-los conjuntamente aos outros trabalhos, especialmente à série mais recente **Eu ainda não pisei na Lua**, exposta uma única vez, ainda em sua fase inicial, permanece em aberto.

DENSIDADE E SOPRO

Voo rasante ...

Peso de pluma paira, duração relativa a sua atração gravitacional.

Um tempo que é a resistência do ar, densidade e sopro.

*Por vezes é preciso aguçar os sentidos e buscar
o que existe de mais tátil no mundo, como uma pulsação ...*

Por alguns momentos aderir às coisas, pés sobre a terra.

Respiração a plenos pulmões.



REFERÊNCIAS

BIBLIOGRÁFICAS

ANDRADE, Carlos Drummond de. **As impurezas do branco**. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

ALEXANDER, Brooks; RUSSELL, Jeffrey B. **História da bruxaria**. São Paulo: Aleph, 2008.

ALBERT, Bruce; KOPENAWA, Davi. **A queda do céu**. São Paulo: Companhia das letras, 2015.

AMAGATSU, Ushio. **Dialogue avec la gravité**. Arles: Actes Sud, 2000.

ANCHIETA, Isabelle. **Imagens da mulher no ocidente moderno: bruxas e tupinambás canibais**. São Paulo: Edusp, 2019.

ANDRADE, Carlos Drummond. **As impurezas do branco**. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

ANGELINO, Lucia (org.). **Quand le geste fait sense**. San Giovanni: Éditions Mimésis, 2015.

ANDERSON, Christina Z. **Cyanotype**: the blueprint in contemporary practice. New York: Routledge, 2019.

BACHELARD, Gaston. **O ar e os Sonhos**: ensaios sobre a imaginação do movimento. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

BRAYER, Marie-Ange. **Hugo la Pietra**: habiter la ville. Orleans: Éditions HYX / Frac Centre, 2009.

BRUGEROLE, Marie; WAJCMAN, Gérard. Petit dictionnaire illustré de la chute. Paris: **Revue Palais**, n° 19, 2014, 91-127.

BRUNNER, Bernd. **Petite histoire de la lune**. Paris: Armand Colin, 2013.

CALVINO, Italo. **Seis propostas para o próximo milênio**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

CARERI, Francesco. **Walkscapes**: o caminhar como prática estética. São Paulo: Gustavo Gilli, 2013.

CATELLIN, Sylvie. **La sérendipité**: un conte ancien, un concept novateur pour redynamiser la recherche. Conférence. Paris: Fondation Calouste Gulbenkian - Délégation en France, 2015.

CATELLIN, Sylvie. **La sérendipité**: du conte au concept. Paris: Seuil, 2014.

CENTINI, Massimo. **El libro de las supersticiones**: orígenes, significado, interpretación. Dublin: Editorial De Vecchi, 2018.

CERTEAU, Michel de. **A invenção do cotidiano**: artes de fazer. Petrópolis: Vozes, 1994.

CESAR, Ana Cristina. **A teus pés**. Rio de Janeiro: Brasiliense, 1984.

- CHOLLET, mona. **Sorcières**: la puissance invaincue des femmes. Paris: Éditions La Découverte, 2018.
- COMTE-SPONVILLE, André. **O Ser-Tempo**. São Paulo: Martins Fontes, 2000.
- DANCOURT, Michèle. **Dédale et Icare**: métamorphoses d'un mythe. Paris: CNRS Éditions, 2002.
- DAVILA, Thierry. **Marcher, créer**: déplacements, flâneries, dérivés dans l'art de la fin du XXe siècle. Paris: Éditions du Regard, 2002.
- DEBRAY, Cécile (et all.). **La conquête de l'air**: une aventure dans l'art du XXème siècle. Toulouse: Cinq Continents et Les Abattoirs, 2002.
- DELLEAUX, Océane. **Le multiple d'artiste**: histoire d'une mutation artistique / Europe - Amérique du Nord de 1985 à nos jours. Paris: L'Harmattan, 2010.
- DE VINCI, Léonard; MACCURDY, Edward (Org.). **Les carnets de Léonard de Vinci**: Tome 1. Paris: Gallimard, 1997.
- DELORME, Jean; GRANAROLO, Philippe. **Éloge de l'équilibre**. Paris: L'Harmattan, 2009.
- DESPRÉS, Aurore (org.). **Gestes en éclats**: art, danse et performance. Paris: Les presses du réel, 2016.
- DUMBADZE, Alexander. **Bas Jan Ader**: death is elsewhere. Chicago: University of Chicago Press, 2015.
- FARIA, Romild P. (org.). Campinas: Papirus, 1987.
- FEDERICI, Silvia. **Calibã e a Bruxa**: mulheres, corpo e acumulação primitiva. São Paulo: Editora Elefante, 2017.
- FEDERICI, Silvia. **O ponto zero da revolução**. São Paulo: Editora Elefante, 2019.

FLUSSER, Vilém. **Filosofia da caixa preta**. Rio de Janeiro: Re-lume Dumará, 2000.

FLUSSER, Vilém. **Natural:mente**. São Paulo: Duas cidades, 1979.

FLUSSER, Vilém. **O mundo codificado**: por uma filosofia do design e da comunicação. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

FONTCUBERTA, Joan. **O beijo de Judas**. São Paulo: Gustavo Gili, 2001.

FONTCUBERTA, Joan. **A câmera de Pandora**: a fotografia depois da fotografia. São Paulo: Gustavo Gili, 2013.

FORMIS, Barbara. **Esthétique de la vie ordinaire**. Paris: Presses Universitaires de France, 2010.

FORMIS, Barbara (org.). **Gestes à l'oeuvre**. Paris: De l'Incidence Éditeur, 2015.

GHADDAB, Karim, "Quand l'artiste s'envole: Autour de deux œuvres d'Yves Klein et d'Ilya Kabakov". SAINT-JACQUES, Camille;

SUCHÈRE, Éric (Org.) **Principe de légèreté**: Raoul De Keyser & pratiques contemporaines. Montreuil-sous-Bois: Lienart, 2012, pp. 56-88.

GOLDBERG, Roselee. **A arte da performance**: do Futurismo ao Presente. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

GUÉRIN, Michel. **Philosophie du geste**. Arles: Actes Sud, 2011.

HOBBS, Karen. **Swept away**. Lower Valley Road: SchifferPublishing, 2017.

JACQUES, Paola Berenstein. **Elogio aos errantes**. Salvador: Edufba, 2012.

JENNY, Laurent. **L'expérience de la chute**: de Montaigne à Michaux. Paris: Presses Universitaires de France, 1997.

JOHNSTONE, Stephen (org.). **The everyday**. Whitechapel: Documents of Contemporary Art. Cambridge: The MIT Press, 2008.

- KÉBÉ, Fatoumata. **La lune est un roman**: histoire, mythes e légendes. Condé-en-Normandie: Sklatine & Cie, 2019.
- KOSSOY, Boris. **Realidades e ficções na trama fotográfica**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2020.
- KRAMER, Heinrich; SPRENGER, James. **O martelo das feiti-ceiras**. Rio de Janeiro: Best Bolso, 2018.
- KRENAK, Ailton. **A vida não é útil**. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.
- KRENAK, Ailton. **Ideias para adiar o fim do mundo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.
- LA PIETRA, Ugo. "Le Commutateur". BRAYER, Marie-Ange. **Hugo la Pietra**: habiter la ville. Orleans: Éditions HYX / Frac Centre, 2009, pp. 94-97.
- LACHIÈZE-REY, Marc; LUMINET, Jean-Pierre. **Figures du ciel**: de l'harmonie des sphères à la conquêtes spatiale. Paris: Seuil/Bibliothèque Nationale de France, 1998.
- LAURENZA, Domenico. **Leonardo da Vinci**: arte e voo. Barcelona: Folio, 2008.
- LAWRENCE, D. H. Fantasía del inconsciente. *In*: LADDAGA, Reinaldo. **Cosas que un mutante tiene que saber: más cuentos breves y extraordinarios**. Amsterdam: Unsounds, 2013.
- LETONTURIER, Eric. **Présentation générale**: l'utopie ou le (mauvais) rêve social, in LETONTURIER, Eric (dir.), Les utopies, Paris, CNRS Éditions, 2013, 9-29.
- LOUPPE, Laurence. **Poética da Dança Contemporânea**. Lisboa: Orfeu Negro, 2012.
- MATTÉI, Jean-François. **Le sens de la démesure**. Cabris: Éditions Sulliver, 2009

MARCK, Bernard. **Le rêve de vol**: mythes, legendes et utopies. Toulouse: Le Pérégrinateur Éditeur, 2006.

MELIM, Regina. **Performance nas artes visuais**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2008.

MICHELET, Jules. **A feiticeira**. São Paulo: Aquariana, 2003.

MONDZAIN, Marie-José. Para 'os que estão no mar... *In*: DIDI-HUBERMAN, Georges. **Levantes**. São Paulo: Edições Sesc, 2017, pp. 48-62.

NORMAN, Donald A. **La psicología de los objetos cotidianos**. Madri: Editorial Nerea, 1990.

PARENT, Claude. **Entrelacs de l'oblique**. Antony: Moniteur, 1981.

PASCHAL, Huston ; DOUGHERTY, Linda. **Defying gravity**: contemporary art and flight. Raleigh: North Carolina - Museum of Art, Prestel Publishing, 2003.

PETIT, Philippe. **Traité du funambulisme**. Paris: Actes Sud, 1997.

RICCI, Stefania; RISALITI, Sergio (Org.). **Equilibrium**. Milão: Skira / Museo Salvatore Ferragamo, 2014.

ROSSINI, Élcio. **Tarefas**: Uma outra perspectiva para o conceito de coreografia, in TAVARES, Enéias Farias; BIANCALANA, Gisela Reis; MAGNO, Mariane (orgs.), Discursos do Corpo na Arte - Vol. I, Santa Maria: Editora UFSM, 2014.

ROUILLÉ, André. **A fotografia**: entre documento e arte contemporânea. São Paulo: Editora Senac, 2009.

SIGNORE, Robert. **L'Histoire de la chute des corps**: d'Aristote à Einstein. Paris: Vuibert, 2008.

SHERINGHAM, Michael. **Traversées du quotidien**: des sur-réalistes aux postmodernes. Paris: Presses Universitaires de France, 2013.

TASSIN, Etienne (org.). **La démesure**. Grenoble: Éditions Jérôme Millon, 1995.

TURKLE, Sherry (Org.). **Evocative objects**: things we think with. Cambridge: The MIT Press, 2007.

SAVOIE, Denis. Cartographier la Lune. *In*: FABRE, A.; MAL-GOUYRES, P. (org.). **La Lune**. Paris: Réunion de musées nationaux - Grand Palais, 2019.

SCLIAR, Moacyr. **Saturno nos trópicos**: a melancolia européia chega ao Brasil. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

SOICHET, Hortense. **Photographie e mobilité**: pratiques artistiques contemporaines en déplacements. Paris: L'Harmattan, 2013.

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

VERDET, Jean-Pierre. **O céu, mistério, magia e mito**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2000.

MONOGRAFIAS, DISSERTAÇÕES E TESES

LIMA, Gabriel Corso de. **Levantamento do conhecimento dos frequentadores do parque farroupilha a respeito das espécies vegetais do parque**. 2016. 61f. Monografia (Bacharelado em Ciências Biológicas) - Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto de Biociências, Porto Alegre, 2016.

MORAIS, Glaucis de. **Situações amorosas**: uma poética de entrelaçamentos em artes visuais. 2002. 191f. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) - Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto de Artes, Porto Alegre, 2002.

SANTOS, Maria Ivone dos. **Extension du corps, mémoire et projection**: réseau d'une oeuvre et de son errance. 2003. 381f. Tese (Doutorado em Arte e Ciências da Arte) - Université Paris I - Panthéon - Sorbonne.

SCHRÖPEL, Daiana. **Instituto Allotria**: ficcionalização documental e autoral na construção de projeções especulativas sobre o presente e o passado. 2020. 472f. Tese (Doutorado em Artes Visuais) - Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto de Artes, Porto Alegre, 2020.

SILVA, Mariana Silva da. **Zonas de contato**: ressonâncias da natureza no infraordinário. 300f. Tese (Doutorado em Artes Visuais) - Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto de Artes, Porto Alegre, 2018.

FILMES E VÍDEOS

Un jour un chat. Direção: Vojtech Jasný. Paris: Malavida, 2009. DVD (100 min).

La cité étrange des Kabakov. Direção: Heinz Peter Schwerfel. Paris: ARTE, 2014. DVD (26 min.)

Ilya and Emilia Kabakov: Enter Here. Direção: Amei Wallach. Nova York: Pretty Pictures, 2014. DVD, (103min).

Kiki Smith: the moon is like virgin Mary. Direção: Christian Lund. Louisiana Channel, Louisiana Museum of Modern Art, 2020. (Online, 14min37). Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=ZJ10ydy2eO4>>. Acesso em novembro de 2021.

PERIÓDICOS ON-LINE E SITES

Bilionário japonês procura oito pessoas para viagem ao redor da Lua. **DW BRASIL.** Disponível em: <<https://www.dw.com/pt-br/bilion%C3%A1rio-japon%C3%AAs-procura-oito-pessoas-para-viagem-ao-redor-da-lua/a-56756522>>. Acesso em março 2021.

CAVALCANTI, Cecília C.B; PERSECHINI, Pedro Muanis. Museus de Ciência e a popularização do conhecimento no Brasil. **Field Actions Science Reports**, Special Issue 3, 2011. Disponível em: <<http://journals.openedition.org/factsreports/1085>>. Acesso em abril de 2021.

CLAVAL, Paul. O papel do trabalho de campo na geografia, das epistemologias da curiosidade às do desejo. **Confins**, 17, 2017. Disponível em: <<http://journals.openedition.org/confins/12414>> Acesso em novembro de 2020.

Dicionário Etimológico da Mitologia Grega. Disponível em: < https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/409973/mod_resource/content/2/demgol_pt.pdf >. Acesso em agosto de 2020.

FAUSTO, Carlos. Sangue de Lua: reflexões sobre espíritos e eclipses. **Journal de la Societé des américanistes**, 98-1, 2012. Dis-

ponível em: <<http://journals.openedition.org/jsa/12143>>. Acesso em fevereiro de 2021.

FEDERICI, Silvia. Sobre o feminismo e os comuns. **Elefante Editora**, 2018. Disponível em: <<https://elefanteeditora.com.br/federici-sobre-o-feminismo-e-os-comuns/>>. Acesso em fevereiro de 2021.

FILIPPONE, Christine. Cosmology and Transformation in the Work of Michelle Stuart. **Woman's Art Journal**, v. 32, n. 1, Old City Publishing, Inc., 2011, pp. 3-12. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/41331098>>. Acesso em setembro de 2021.

FORMIS, Barbara. La mise en scène de la nécessité : esthétique des gestes de table. **Revue Gestes**, Geste 4. Disponível em: <<https://www.revue-geste.fr/articles/geste4/GESTE%2004%20-%20Ralentis%20-%20Formis.pdf>>. Acesso em novembro de 2021.

GALILEI, Galileo. Sidereus nuncius. **Smithsonian Library**. Disponível em: <<https://library.si.edu/digital-library/book/sidereus-nuncius00gali>>. Acesso em agosto de 2020.

HOLEN, T.B, SHAMMAS, V.L. One giant leap for capitalistkind: private enterprise in outer space. **Palgrave Commun** 5, 10 (2019). Disponível em: <<https://doi.org/10.1057/s41599-019-0218-9>>. Acesso em abril de 2021.

Mayana Redin. Disponível em: <<https://mayanaredin.com/>>. Acesso em maio de 2021.

Michelle Stuart: Eclipse: August 21, 2017 off South Carolina, 2017. Disponível em: <<https://ocula.com/art-galleries/galerie-lelong-new-york/artworks/michelle-stuart/eclipse-august-21-2017-off-south-carolina/>>. Acesso fevereiro 2021.

MARTINS, Samantha. Almagestum Novum: por que essa publicação é tão importante para a História da Ciência? **Meteorópole: uma meteorologista além da Meteorologia**. Disponível em: < <https://meteoropole.com.br/2017/08/almagestum-novum-por-que-essa-publicacao-e-tao-importante-para-a-historia-da-ciencia/>>. Acesso agosto de 2020.

MORAES, Alex. O capitalismo ensaia sua distopia espacial. **Revista Outras Palavras**. Disponível em: <<https://outraspalavras.net/tecnologiaemdisputa/o-capitalismo-ensaia-sua-distopia-espacial/>>. Acesso em junho de 2021.

Parque Farroupilha (Redenção). **Prefeitura de Porto Alegre**. Disponível em: <https://www2.portoalegre.rs.gov.br/smam/default.php?p_secao=201>. Acesso em junho de 2020.

MORAIS, Glaucis de. Com as palmas da mão e a sutileza do sopro: três exercícios poéticos sobre o equilíbrio. **Revista Ciclos**. Florianópolis, v. 4, n. 8, 2017, pp. 31-40. Disponível em: < <https://www.revistas.udesc.br/index.php/ciclos/article/view/11258/7240>>. Acesso em setembro de 2019.

MUNTADAS, Antoni. Antoni Muntadas – Percepção requer envolvimento. **ArteVersa**, 2015. Disponível em: < <https://www.ufrgs.br/arteversa/antoni-muntadas/>> Acesso em setembro de 2021.

PEIXOTO, Nelson Brissac. O olhar do estrangeiro. **Arte Pensamento IMS**. 1988. Disponível em: <<https://artepensamento.ims.com.br/item/o-olhar-do-estrangeiro/>>. Acesso em novembro de 2021.

SCLIAR, Moacyr. O nascimento da melancolia. **Ide**. vol.31, n.47, 2008, pp. 133-138 . Disponível em: <http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pi

d=S0101-31062008000200024&lng=pt&nrm=iso>. ISSN 0101-3106. Acesso em novembro de 2018.

Shanghai : nouvelle exposition sur l'astronomie au Musée d'histoire naturelle. **French.china.org.cn**. Disponível em: <http://french.china.org.cn/china/txt/2017-09/27/content_50027226_3.htm>. Acesso em janeiro de 2021.

Michelle Stuart: Seeded Site, 1969-70. **Tate Gallery**. Disponível em: <<https://www.tate.org.uk/art/artworks/stuart-seeded-site-t14993>>. Acesso em agosto de 2021.

ROSLER, Martha. Semiotics of the Kitchen. **Electronic Arts Intermix**. Disponível em: <<https://www.eai.org/titles/semiotics-of-the-kitchen>>. Acesso em maio de 2021.

SAVAZONI, Rodrigo Tarchiani; SILVEIRA, Sergio Amadeu. O conceito do comum: apontamentos introdutórios. **Liinc Em Revista**, v. 14, n. 1, 2018. Disponível em: <<https://doi.org/10.18617/liinc.v14i1.4150>>. Acesso em setembro de 2021.

TIETZ, Anelise. O caminhar na história da arte: uma proposta de revisão. **Anpap**. Anais do 27º Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas, 27º, 2018. Disponível em: <http://anpap.org.br/anais/2018/content/PDF/27encontro____TIETZ_Anelise.pdf>. Acesso em setembro de 2021.

What Was the Apollo Program? **NASA**. Disponível em: <<https://www.nasa.gov/audience/forstudents/5-8/features/nasa-knows/what-was-apollo-program-58.html>>. Acesso em janeiro de 2021.

Two Waldensian Witches, from Le champion des dames. **Feminae: Medieval Women and Gender Index**. Disponível em: <https://inpress.lib.uiowa.edu/feminae/DetailsPage.aspx?Feminae_ID=31909>. Acesso em novembro de 2021.

WOLF, Harmony. Between structure and indeterminacy: Anna Halprin and the score for The Five Legged Stool. **Kunstlicht**. Amsterdam, v. 33, 2012, n. 2/3, 2012. Disponível em: <<https://tijdschriftkunstlicht.nl/33-ut-pictura-poesis-between-structure-and-indeterminacy-wolfe/>>. Acesso em janeiro de 2021.

ZORDAN, Paola Basso Menna Barreto Gomes. Bruxas: figuras de poder. **Revista Estudos Feministas**. Florianópolis, v. 13, n. 2, 2005. Disponível em: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/ref/article/view/S0104-026X200500020007/7827>>. Acesso em janeiro de 2018.



THÈSE

VICE