

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS
MESTRADO EM ARTES VISUAIS

GUILHERME LEON BERNO DE JESUS

**Instruções como estratégia artística para instigar experiências participativas:
faça-você-mesmo**

**PORTO ALEGRE
2024**

GUILHERME LEON BERNO DE JESUS

**Instruções como estratégia artística para instigar experiências participativas:
faça-você-mesmo**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS) como requisito parcial para a obtenção do grau de mestre em Artes Visuais.

Área de concentração: História, Teoria e Crítica.

Orientador: Prof. Dr. Paulo Antonio de Menezes Pereira da Silveira.

PORTO ALEGRE

2024

CIP - Catalogação na Publicação

Berno de Jesus, Guilherme Leon
Instruções como estratégia artística para
instigar experiências participativas: faça-você-mesmo /
Guilherme Leon Berno de Jesus. -- 2024.
263 f.
Orientador: Paulo Antonio de Menezes Pereira da
Silveira.

Dissertação (Mestrado) -- Universidade Federal do
Rio Grande do Sul, Instituto de Artes, Programa de
Pós-Graduação em Artes Visuais, Porto Alegre, BR-RS,
2024.

1. arte participativa. 2. faça-você-mesmo. 3.
experiência. 4. presença. 5. instruções. I. de Menezes
Pereira da Silveira, Paulo Antonio, orient. II. Título.

GUILHERME LEON BERNO DE JESUS

**Instruções como estratégia artística para instigar experiências participativas:
faça-você-mesmo**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS) como requisito parcial para a obtenção do grau de mestre em Artes Visuais.

Área de concentração: História, Teoria e Crítica.

Orientador: Prof. Dr. Paulo Antonio de Menezes Pereira da Silveira.

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Paulo Antonio de Menezes Pereira da Silveira – PPGAV/UFRGS

(Orientador)

Prof^a. Dr^a. Mariana Silva da Silva – UERGS

(Examinadora)

Dr. Guilherme Mautone Gomes – PPGFIL/UFRGS

(Examinador)

Prof^a. Dr^a. Daniela Pinheiro Machado Kern – PPGAV/UFRGS

(Examinador)

Prof. Dr. Eduardo Ferreira Veras – PPGAV/UFRGS

(Examinador)

Prof. Dr. Hélio Ferverza – PPGAV/UFRGS

(Examinador - suplente)

AGRADECIMENTOS

Impossível listar todos que merecem a minha gratidão. Segue uma tentativa.

Marina pelo apoio e carinho durante o processo.

Silvia, Marco e o restante de minha família pela criação e suporte, toda a vida.

Mauro pela ajuda na busca de saúde e felicidade

Paulo pela orientação e pela tranquilidade.

Ana Flávia, Silvana, Elias pelo trabalho inspirador, pelas entrevistas e pelo tempo.

Daniela, Eduardo, Guilherme, Hélio, Mariana por contribuírem com esta pesquisa, na qualificação e na banca.

Karina pela companhia.

Bárbara, José, Cláudia, Edmundo, Emily, Maristela, Daniel, Olinto, Mauren, Juliana, Adriana, Carmen e o restante da sanga Via Zen pelo carinho, pela presença e pela prática incessante.

Caroline, Claiton, Guilherme pela parceria e por segurar algumas pontas enquanto eu escrevia.

RESUMO

Esta pesquisa busca analisar a dimensão faça-você-mesmo em trabalhos de arte contemporânea, sobretudo de caráter participativo e com influência da Arte Conceitual. A dimensão analisada manifesta-se por meio de um convite para o público realizar algo, adotando um papel de criação dentro do processo artístico, mas não, necessariamente, de autoria. Aponta-se a importância de que a participação da audiência seja de caráter físico, e não apenas mental. Propõe-se que a dimensão faça-você-mesmo produz o que é chamado de *experiência de presença*, uma situação de intensificação da relação dos participantes consigo mesmos e com seu entorno, resultando em uma modificação da sua forma de estar no mundo. Este trabalho realiza três estudos de caso, apoiados por entrevistas, para desenvolver a análise proposta: o projeto *No Coração da Agulha* (2013-), coordenado pela artista e professora Ana Flávia Baldisserotto; o trabalho *Relaxamento Afro* (2018-), criado pela artista e diretora teatral Silvana Rodrigues; e trabalhos da trajetória do artista Elias Maroso, com ênfase em *FM Bug* (2021) e *Ok/Cancel* (2020). Para embasar a pesquisa, são referenciados textos dos autores Anna Dezeuze, Hans Ulrich Gumbrecht, John Dewey, Martin Jay, Sherri Irvin, Claire Bishop, Allan Kaprow, entre outros. Para refletir sobre a manifestação da dimensão faça-você-mesmo em trabalhos de arte, são analisadas obras do Fluxus, de Yoko Ono, de Lygia Clark, de Lygia Pape, de David Medalla, entre outros.

Palavras-chave: faça-você-mesmo; arte participativa; experiência; presença; Fluxus; instruções.

ABSTRACT

This work aims to study the 'do-it-yourself dimension' in works of contemporary art, with emphasis in their participatory character and the influence of Conceptual Art. The analyzed dimension manifests itself through an invitation for the audience to realize something, adopting a creative role in the artistic process, but not, necessarily, one of authorship. It is emphasized that audience participation should be physical in nature, rather than just mental. It is proposed that the do-it-yourself dimension produces what is called, here, *experience of presence*, a situation where the relationship of the participants with themselves and the world around them is intensified, resulting in a modification of their manner of being in the world. This work conducts three case studies, supported by interviews, to develop the proposed analysis: the project *No Coração da Agulha* (2013-), coordinated by artist and professor Ana Flávia Baldisserotto; the work *Relaxamento Afro* (2018-), created by artist and theater director Silvana Rodrigues; and works from the career of artist Elias Maroso, with an emphasis on *FM Bug* (2021) and *Ok/Cancel* (2020). To support the research, texts by authors such as Anna Dezeuze, Hans Ulrich Gumbrecht, John Dewey, Martin Jay, Sherri Irvin, Claire Bishop, and Allan Kaprow, among others, are referenced. To reflect on the manifestation of the do-it-yourself dimension in artworks, pieces by Fluxus, Yoko Ono, Lygia Clark, Lygia Pape, David Medalla, among others, are analyzed.

Palavras-chave: do-it-yourself; participatory art; experience; presence; Fluxus; instructions.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1	Alison Knowles, Make a salad (1962/2012).	12
Figura 2	Alison Knowles, Make a Salad (1962/2012), performance no Festival of Misfits	12
Figura 3	Diagrama explicativo.	16
Figura 4	Praticantes sentados em meditação zen budista.	19
Figura 5	Painting to hammer a nail (1961) de Yoko Ono.	23
Figura 6	Nildo da Mangueira utilizando o Parangolé P15 Capa 11.	26
Figura 7	Tela do website de Learning To Love You More (2002-2009).	33
Figura 8	No Coração da Agulha no Remanso - Instituto Cultural (2024).	39
Figura 9	Ativações de No Coração da Agulha no Parque Farroupilha.	41
Figura 10	A Carroça de Histórias Ambulantes (2006-).	43
Figura 11	Mesa de Thereza no 27º Festival de Arte da Cidade de Porto Alegre.	44
Figura 12	Atuação do grupo Ateliê Jardim de Histórias, no Hospital Conceição.	47
Figura 13	Participação própria em encontro on-line de No Coração da Agulha.	55
Figura 14	Postagens no Instagram de No Coração da Agulha.	58
Figura 15	Relato de participantes do trabalho, publicadas no Instagram.	58
Figura 16	Diagrama explicativo	73
Figura 17	Participantes intervindo no trabalho A Stitch in Time.	78
Figura 18	Imagem da exposição Presença Negra no MARGS (2022).	89
Figura 19	Imagem de Relaxamento Afro na exposição MÃO DE OBRA?	90
Figura 20	Imagem da exposição Dos Brasis (2023).	91
Figura 21	Captura de tela do convite, via Facebook, para a oficina de Relaxamento Afro.	92
Figura 22	Captura de tela da oficina Relaxamento Afro.	93

Figura 23	Slide transmitido para os participantes de Relaxamento Afro.	94
Figura 24	Vídeo produzido com o resultado da oficina Relaxamento Afro.	96
Figura 25	Imagem dos lambe-lambes criados a partir da oficina de Relaxamento Afro.	99
Figura 26	Relaxamento Afro: estação montada na frente da FACED.	101
Figura 27	Post na página de Relaxamento Afro no Instagram.	105
Figura 28	Post na página de Relaxamento Afro no Instagram.	106
Figura 27	Projeto gráfico do logo da Sala Dobradiça e formato expositivo.	129
Figura 28	Projeto gráfico do logo da Sala Dobradiça e formato expositivo.	130
Figura 29	OK/Cancel (2020), Elias Maroso.	134
Figura 30	Radiotransmissor em associação com o Múltiplo SD.	136
Figura 31	Quadros do vídeo-tutorial de Ok/Cancel.	137
Figura 32e	Placa convidando o público a replicar o circuito de Maroso.	140
Figura 32d	FM Bug no seu formato de inseto.	140
Figura 33	FM Bug (2021), Elias Maroso.	141
Figura 34	Ann Hamilton, The Capacity of Absorption (1988/1996).	143
Figura 35	Um manual de montagem de estantes.	146
Figura 36	Um manual de montagem do brinquedo Lego.	146
Figura 37	Capa do projeto pf (2006).	153
Figura 38	Trabalho de Laércio Redondo para o projeto pf.	154
Figura 39	Um dos cartões do livro Water Yam (1963) de Georges Brecht.	158
Figura 40	Instruções para Caminhando em livro publicado pela Funarte.	159
Figura 41	Lygia Clark, Caminhando (1963).	161
Figura 42	Páginas 71 e 74 do Livro da Criação (1963) de Lygia Pape.	162
Figura 43	Edição de 2004 do livro produzido no projeto Do It (1997-).	165
Figura 44	Imagem de divulgação de Manual [Ponto Guarda-corpo].	168
Figura 45	Imagem da abertura da exposição Paradigma de Presença.	168
Figura 46	Participantes de Porto Alegre-Tijuana: mulheres olhando para	175

	seu cotidiano e além dele (2016).	
Figura 47	Mboitatá no rio Jacuí (2016).	179
Figura 48	Ação Terreno de Circo (1985).	181
Figura 49	Manual (Nazú Ramos, 2023).	184

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	12
Dos desejos e dos interesses.....	17
Faça-você-mesmo na arte.....	21
O breve período no qual processos artísticos com redes digitais foram considerados nesta pesquisa.....	32
Aspectos metodológicos da pesquisa.....	36
NO CORAÇÃO DA AGULHA: EXPERIÊNCIA DE PRESENÇA.....	38
Sobre o trabalho No Coração da Agulha.....	38
Experiência de presença.....	61
A experiência e o fazer.....	77
Surpresa, inesperado.....	81
RELAXAMENTO AFRO: REGRAS, DISTÂNCIA, PARTICIPAÇÃO.....	85
Sobre o trabalho Relaxamento Afro.....	90
Regras.....	107
Distância.....	115
Performance, teatro, participação.....	118
FM BUG E OK/CANCEL: INSTRUÇÕES, MANUAIS.....	127
Múltiplo SD.....	129
OK/Cancel.....	134
FM Bug.....	140
As instruções no campo da arte.....	145
O que faz os artistas produzirem manuais?.....	163
FAÇA-VOCÊ-MESMO SUA DISSERTAÇÃO (REFLEXÕES FINAIS).....	170
Retomando.....	170
Ecoando (como fazer sua própria dissertação).....	173
Caminhando (por caminhos ainda não trilhados).....	175
REFERÊNCIAS.....	187
APÊNDICES.....	195
Apêndice A - Entrevista com Ana Flávia Baldisserotto.....	196
Apêndice B - Entrevista com Silvana Rodrigues.....	232
Apêndice C - Entrevista com Elias Maroso.....	246

INTRODUÇÃO

O trabalho *Proposition #2* (1962) de Alison Knowles contém apenas uma simples instrução, bastante objetiva: “Prepare uma salada”. O texto não é “veja uma salada”, nem “ouça uma salada”, nem “coma uma salada”, nem “pense em uma salada”, nem “converse sobre uma salada” e nem “levante fundos para a produção coletiva de uma salada”. *Prepare uma salada*, ou seja, a artista endereça o espectador diretamente, pedindo a ele ou a ela que passe pela experiência de preparação de uma salada. Ela pede, indiretamente, que o público-performer prove a salada, mostre para um amigo, aprecie a *sua* salada. Vivencie a si mesmo e o contexto que o circunda enquanto confecciona a salada. Alison Knowles concebeu uma ação e isso é o trabalho de arte, mas a experiência provocada por ele vai mais além: sem *fazer* uma salada, o público apenas vivenciou o trabalho de forma parcial.

Esse tipo de prática levanta uma série de perguntas, que vão do cerne à periferia das possibilidades da linguagem artística: no que consiste o seu processo? Ou melhor, o que essa prática artística *faz*? Ou, ainda, o que o público *faz* diante dela? O que ela *faz no* público? Essas perguntas também poderiam ser feitas para outros tipos de obras, como pinturas, fotografias ou esculturas, mas, no caso dos processos artísticos com uma dimensão faça-você-mesmo¹, as perguntas acima produzem respostas relacionadas à maneira que o público é convocado a agir, abordada nesta dissertação. A partir disso, investiga-se as características do tipo de experiência pela qual o participante de um trabalho com uma dimensão faça-você-mesmo passa, que é chamada, aqui, de *experiência de presença*: uma situação de contato consciente com o mundo circundante.

Essa investigação leva, então, a uma discussão sobre as estratégias que os trabalhos de arte pesquisados utilizam para apresentar a dimensão faça-você-mesmo. Esses elementos são utilizados pelos artistas para constituir, junto ao público, uma situação na qual este é convocado à ação, pondo em prática aquilo que foi concebido pelo artista e transmitido por meio de regras e de instruções. A resposta ativa dos participantes às proposições não é apenas a complementação da atividade artística, mas compõe a fruição desse tipo de processo artístico, sendo que experienciar é, nesse caso, *participar*.

¹A expressão “faça-você-mesmo” ocorre um grande número de vezes neste trabalho. Por esta razão, ela não será grafada em itálico.



Figura 1 - Alison Knowles, *Make a salad* (1962/2012), performance no High Line, Chelsea Market.
Fonte: Aspen Art Museum, Liz Ligon (2012).



Figura 2 - Alison Knowles, *Make a Salad* (1962/2012), performance no Festival of Misfits, Institute of Contemporary Arts, Londres, 24 de outubro de 1962. Ao centro: Alison Knowles.
Fonte: *Artforum* ([2024]).

Levando em consideração essas perguntas e buscando compreender as especificidades desse tipo de trabalho, é elaborado o conceito de dimensão faça-você-mesmo, que pode ajudar a compreender alguns aspectos da experiência estética que é gerada por obras como *Proposition #2*. A dimensão faça-você-mesmo não é nem uma categoria de prática artística, nem uma linguagem, mas uma situação que pode integrar o conjunto de experiências estéticas que está presente em um processo. Dessa maneira, a tarefa que é encarada por esta dissertação é a de identificar características específicas dessa dimensão e observar a maneira como ela se manifesta nos processos artísticos. O faça-você-mesmo também não é uma linguagem da arte, mas um modo de ser do trabalho de arte, que possui um caráter naturalmente hibridizado, característica já bastante comum na arte contemporânea.

O objetivo desta pesquisa é discutir a dimensão faça-você-mesmo a partir da maneira que ela se manifesta em três trabalhos de arte, ocorridos em Porto Alegre entre 2013 e o presente momento. Eles são: *No Coração da Agulha* (2013-), organizado pela artista e professora Ana Flávia Baldisserotto; *Relaxamento Afro* (2018-), organizado pela artista e diretora de teatro Silvana Rodrigues; *FM Bug* (2021) e *Ok/Cancel* (2020), realizados pelo artista Elias Maroso. Além disso, essa dimensão é investigada, também, com um olhar teórico, procurando entender com quais conceitos ela dialoga, e de forma histórica, buscando identificar seu aparecimento a partir de alguns movimentos e grupos de artistas. Busca-se sinalizar a presença da dimensão faça-você-mesmo nos trabalhos pesquisados, presentes e históricos, refletindo sobre as características específicas que ela manifesta nesses trabalhos.

Para estabelecer um recorte do que são considerados trabalhos com essa dimensão, recorre-se a textos da pesquisadora e professora Anna Dezeuze, presentes no livro *The 'do-it-yourself' artwork: participation from Fluxus to new media* (*A obra de arte "faça-você-mesmo": participação do Fluxus às novas mídias*, 2012) que, ao utilizar a noção de uma "obra de arte faça-você-mesmo", acaba por definir, utilizando estudos de caso e reflexões teóricas, alguns parâmetros que delineiam um contorno para o que será chamado de dimensão faça-você-mesmo. Entretanto, nesta pesquisa é evitado o emprego do termo "obra faça-você-mesmo" pelo entendimento de que as obras com essas características não pertencem a um conjunto destacado dos demais trabalhos de arte, mas que as características pesquisadas podem aparecer em processos de todo o tipo.

Ademais, não é objetivo desta pesquisa a criação de uma categoria artística, ou um “movimento”, como “Arte Conceitual” ou “Dadaísmo”. Esse tipo de categorização deve ser utilizado, preferencialmente, com fins didáticos, já que uma investigação crítica e aprofundada da produção artística mostra a permeabilidade entre diversos “movimentos” e a dificuldade de os classificar inequivocamente. A utilização da expressão “obra faça-você-mesmo” poderia passar a impressão de que se quer sugerir que os trabalhos pesquisados pertençam a um mesmo grupo, conectado entre si e distinto dos demais. Entretanto, o que é pretendido é a apresentação de uma estratégia artística, o apontamento da sua recorrência e uma reflexão sobre seus efeitos no público.

Com o intuito de identificar como a dimensão faça-você-mesmo se manifesta nos trabalhos de arte, são realizados três estudos de caso, um em cada capítulo. Foram analisados: a prática artística *No Coração da Agulha* (2013-), organizado pela artista e professora Ana Flávia Baldisserotto; o trabalho *Relaxamento Afro* (2018-), proposto pela artista e diretora teatral Silvana Rodrigues e as obras *FM Bug* (2021) e *Ok/Cancel* (2020), do artista Elias Maroso. Eles envolvem a participação no trabalho (no caso de *No Coração da Agulha*), a pesquisa de produção acadêmica que os descreve (produzida, seja pelos próprios organizadores, seja por terceiros), a realização de entrevistas com os artistas, a consideração da trajetória artística deles, a ressonância com outros processos e a fruição das obras que se encontrassem disponíveis.

Para conseguir analisar o sentido que um trabalho com essas características produz, deve-se tentar entender quais são as regras e as convenções que estruturam o trabalho e o que elas nos dizem. Logo, esses elementos são considerados quando se investiga o sentido de um processo artístico.

No primeiro capítulo, que aborda *No Coração da Agulha*, é proposta a noção de *experiência de presença*, conectando-a com os trabalhos sobre experiência de John Dewey (1859-1952) e de Martin Jay (1944-), e com a obra de Hans Ulrich Gumbrecht (1948-), acerca da presença. Nessa parte da dissertação, também é tecida uma reflexão sobre os sentidos movimentados pela prática originada por Ana Flávia Baldisserotto (a partir do trabalho de Thereza Portes), nas suas diversas manifestações.

Já o segundo capítulo apresenta a pesquisa realizada sobre *Relaxamento Afro*, apontando os vários momentos que esse processo atravessou entre 2018 e o

presente e analisando as suas estratégias e os seus principais temas. Também é discutida a utilização, pelos artistas, de regras enquanto uma estratégia que ocasiona a produção de uma dimensão faça-você-mesmo. O texto *Immaterial: Rules in Contemporary Art (Imaterial: Regras na Arte Contemporânea, 2022)* da autora Sherri Irvin (1973-) é empregado para embasar a discussão acerca das regras como instrumento da arte. Com a finalidade de desenvolver uma perspectiva histórica das práticas participativas, foi consultado o trabalho de Claire Bishop (1971-), *Artificial Hells* (Infernos Artificiais, 2012). Para subsidiar a reflexão sobre a dimensão faça-você-mesmo como uma expansão da noção de performance, é empregado a noção de *espaço de performance*, desenvolvido pela professora Regina Melim.

O terceiro e último capítulo aborda os trabalhos *FM Bug* e *Ok/Cancel* a partir de uma observação da presença do termo faça-você-mesmo na trajetória de Elias Maroso. Nesse capítulo também é explorada a presença das instruções na arte contemporânea: internacionalmente, com o grupo Fluxus, e nacionalmente, com desdobramentos do *Grupo Neoconcreto*, sobretudo o trabalho de Lygia Clark (1920-1988) e Lygia Pape (1927-2004). Para auxiliar na reflexão sobre as instruções na arte, é buscada a tese de doutorado do professor Eduardo Veras, *Seja, faça, experimente: enunciados imperativos na arte contemporânea* (2012).

Esta dissertação tem como foco central a dimensão faça-você-mesmo. Nela, são enfatizadas as situações que permitem a expressão dessa dimensão em alguns trabalhos de arte, apontando o papel das instruções, das regras e da participação para a expressão dela. Também procuro apresentar algo que é gerado por esse aspecto, o que, por sua vez, pode ser uma motivação para os artistas pesquisados nesta dissertação dirigirem — consciente ou inconscientemente — a sua prática artística na direção da dimensão faça-você-mesmo. Essa é a *experiência de presença*: uma convocação gerada pelo processo artístico para que o público repense sua relação com as coisas do mundo e penetre o momento presente, acionando seu corpo e sua mente para aprofundar a sua conexão com as circunstâncias que o rodeiam. Outra maneira de pensar a relação entre a dimensão faça-você-mesmo e a *experiência de presença* é entendendo que, ao percebermos esse efeito sendo produzido por um trabalho de arte, podemos imergir nas causas dele, chegando, eventualmente, nas regras, na participação e no faça-você-mesmo.

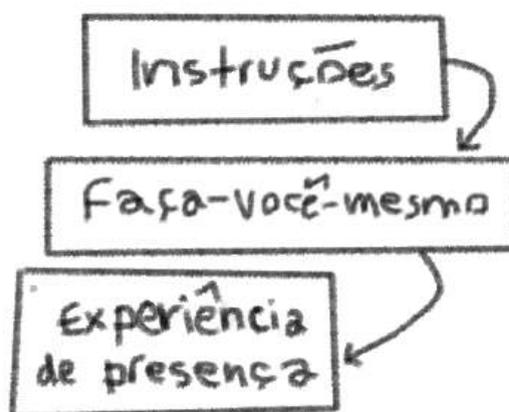


Figura 3 - Diagrama apresentando como entende-se que as instruções, a dimensão faça-você-mesmo e a *experiência de presença* se relacionam.

Fonte: elaboração própria (2024).

O esquema acima desenvolve a forma como é entendida a relação de causa e efeito entre os conceitos apresentados anteriormente. Ele é útil enquanto uma estratégia de organizar, resumidamente, o processo no qual a dimensão faça-você-mesmo se inscreve, o que o produz e o que resulta da ativação, pelo público, da proposição concebida pelo artista.

Dentre os fenômenos que sustentam a dimensão faça-você-mesmo, aponto a primazia das instruções, elemento já muito utilizado no campo da arte para envolver o espectador no processo artístico. Entendo que as instruções — e as regras, como também veremos — podem ser explícitas ou implícitas, escritas ou verbais, e podem se manifestar de formas incontáveis (e que certamente extrapolam a capacidade de enumerá-las, apontá-las ou categorizá-las). Assim, a atenção é direcionada para trabalhos de arte que ocorreram inicialmente em Porto Alegre, desde o ano de 2013 até o presente, para tentar apontar algumas possibilidades de utilização das instruções para a constituição de uma dimensão faça-você-mesmo, que, por sua vez, tem o potencial de gerar uma *experiência de presença*.

Dos desejos e dos interesses

Os desejos e interesses que semearam esta pesquisa são resultado de várias experiências vividas nos últimos anos como estudante de artes visuais, pesquisador, artista e praticante do budismo zen. Entre 2017 e 2021, cursei a graduação de bacharelado em artes visuais no Instituto de Artes da UFRGS — no qual ingressei após concluir uma graduação em ciências da computação, fato que é relevante em alguns pontos da minha trajetória artística. Realizei o curso sempre buscando me

aproximar das linguagens mais tradicionais do campo da arte, como pintura, xilogravura e desenho. Essa opção foi motivada pelo meu desconhecimento dos processos adotados pelos artistas contemporâneos e por um desejo de me afastar das tecnologias digitais, resultado da minha relação nem sempre feliz com o mundo da computação. Foi em uma aula de gravura, ministrada pelo professor Hélio Fervenza, que soube das práticas do grupo Fluxus e de algumas proposições de artistas como Georges Brecht (1926-2008), Yoko Ono (1933-), John Cage (1912-1992) e Allan Kaprow (1927-2006), cujos trabalhos despertaram meu interesse pela Arte Conceitual², pela Arte Participativa³ e por outras formas de se pensar a experiência estética.

A partir de tal interesse, comecei a me aprofundar no trabalho de alguns desses artistas e nos movimentos artísticos das décadas de 1960 e 1970, que, partindo de diversos lugares do mundo, desestabilizaram as formas estabelecidas de produzir e absorver arte, desviando sua atenção da forma material dos objetos de arte. Então, descobri que os artistas estadunidenses, através do músico John Cage, haviam sido influenciados pela filosofia do budismo zen, que foi difundida nos Estados Unidos a partir do trabalho do escritor japonês D. T. Suzuki (1870-1966) e do escritor Alan Watts (1915-1973). Muito impressionado pela relação entre o campo da arte e essa filosofia, que parecia enfatizar o absurdo, o anti-intelectualismo e novas formas não-rationais de se apreender a realidade, comecei a ler mais sobre a religião do zen budismo. Essa aproximação com o zen me permitiu entender que, da mesma maneira como acontece com os trabalhos do grupo Fluxus, um conhecimento aprofundado do budismo só é possível por meio da vivência, do envolvimento e da persistência. Também percebi que uma forma de compreender alguns aspectos da arte contemporânea que me interessavam seria experimentar a prática do budismo zen.

²Nos *Parágrafos sobre arte conceitual* (1967), Sol Lewitt descreve a arte conceitual da seguinte maneira: “Na Arte Conceitual, a idéia de conceito é o aspecto mais importante da obra: Quando um artista usa uma forma de Arte Conceitual, isso significa que todo o planejamento e tomadas de decisões são feitos de antemão, e a execução é um assunto perfunctório. A ideia se torna a máquina que faz a arte” (Lewitt, 2006, p. 176).

³Claire Bishop escreve, na introdução de *Participation* (2006) que na “arte da participação” há um “[...] desejo de criar um sujeito ativo, um que será empoderado pela experiência de emancipação simbólica ou física. A expectativa é de que os sujeitos da participação, recém-emancipados, se encontrem capazes de determinar a sua própria realidade política e social. Uma estética da participação deriva sua legitimidade de uma (desejada) relação de causalidade entre a experiência de um trabalho de arte e de uma agência individual/coletiva” (Bishop, 2006, p. 12).

Motivado pelo desejo de conhecer o zen na prática, pesquisei na *internet* e descobri que havia um grupo de meditação na cidade de Porto Alegre: a Associação Budista Via Zen⁴. Então, comecei a frequentar o espaço da associação e a praticar o estilo de meditação zen budista, chamada de *zazen*, termo que é a expressão na língua japonesa para “meditação sentada”. O *zazen*, que em alguns contextos é chamado de *shikantaza*⁵, é basicamente sentar diante de uma parede e observar tudo o que acontece: pensamentos, sensações, emoções; sem se apegar a nenhum deles, nem adotar uma postura julgadora ou crítica. Somado a isso, enquanto praticamos o *zazen*, devemos exercitar uma presença no aqui e agora, sem gerar um apego a memórias do passado, nem a projeções para o futuro. Com a persistência na prática budista, o exercício se transforma em estender essa perspectiva meditativa para a vida diária, colocando a atenção plena em todos os instantes do cotidiano, sem julgar quais seriam mais elevados ou mais mundanos. Essa perspectiva deve ser muito familiar para qualquer um que estuda a arte contemporânea, que traz o cotidiano para o campo da arte em uma aproximação entre arte e vida.

⁴Sobre a Associação Zen Budista Via Zen, há uma dissertação de Mestrado, no campo da antropologia (Genz, 2005). A artista e praticante budista Barbara Benz foi presidente da Associação e era amiga pessoal do artista Otacílio Camilo, tendo sido entrevistada por Izis Abreu (Abreu, 2016, p. 184).

⁵*Shikantaza* significa “apenas sentar”, tarefa que consiste em buscar estar sentado diante de uma parede sem estar tentando nada, ou seja, apenas sentando.



Figura 4 - Praticantes sentados em meditação zen budista.
Fonte: elaboração própria (2024).

Ao contrário do que eu entendia no começo, o budismo zen não enfatiza necessariamente o anti-intelectualismo e o *nonsense*, mas sim uma apreciação da vida como ela é, permitindo que se desenvolva um carinho pela experiência da rotina e pelas pequenas coisas. Com isso, a prática do budismo é, ao mesmo tempo, bastante simples e bastante complexa, dando ênfase à experiência direta — em oposição à contemplação —, ao cotidiano e à simplicidade — evitando buscar a perfeição, a excepcionalidade e o egocentrismo. O budismo é pautado pela vivência⁶, convidando o neófito a experimentar as práticas budistas e persistir

⁶O monge Shunryu Suzuki (1904-1971), fundador do *Centro Zen de San Francisco*, escreveu, em seu livro *Zen Mind, Beginner's Mind* (Mente Zen, Mente de Principiante, 1970): “O ensinamento de Buda está em todos os lugares. Hoje está chovendo. Esse é o ensinamento de Buda. As pessoas pensam que o seu próprio caminho ou o seu próprio entendimento religioso é o caminho de Buda, sem saber o que estão ouvindo, ou o que estão fazendo, ou quem são. A religião não é nenhum ensinamento particular. A religião está em todos os lugares. Nós devemos entender os nossos ensinamentos dessa forma. Nós devemos esquecer tudo sobre um ensinamento em particular; nós não devemos perguntar o que é bom ou ruim. Não deve existir nenhum ensinamento em particular. O ensinamento está em cada momento, em toda existência. Esse é o verdadeiro ensinamento” (Suzuki, 1970, p. 127). Ecoando, no campo das artes visuais, a fala de Suzuki, o artista George Maciunas escreveu no texto *Neodadá em música, teatro, poesia e belas-artes* (1962): “A antiarte é a vida, a natureza, a realidade verdadeira — ela é um e tudo. A chuva que cai é antiarte, o rumor da multidão é antiarte, um espirro é antiarte, um vôo de borboleta, os movimentos dos micróbios são antiarte. Essas coisas também são belas e merecem tanta consideração quanto a arte” (Maciunas, 2006, p. 81).

apenas se elas tiverem uma contribuição positiva na sua vida. Assim, as reflexões budistas fomentaram em mim o interesse por obras de arte que envolvessem o espectador de forma ativa, quebrando a tradição da contemplação distanciada da obra de arte e convidando o público a viver a arte no seu cotidiano. Apesar de ter entrado por interesse artístico na prática budista, entendi que essa era uma experiência que faz muito sentido para mim e na qual sigo me aprofundando.

Faça-você-mesmo na arte

Na introdução do livro *The 'do-it-yourself' artwork: participation from Fluxus to new media* (A obra de arte 'faça-você-mesmo': participação do Fluxus às novas mídias, 2012), a pesquisadora e professora Anna Dezeuze empreende a tarefa de definir "arte faça-você-mesmo": práticas artísticas que exigem do espectador uma participação ativa, seja ela física ou conceitual. No começo do texto, a autora apresenta citações de Yoko Ono (1933-) e de Lygia Clark (1920-1988), nas quais elas fazem referência a uma concretização da obra pelo espectador. Ono escreveu que a pintura poderia ser convertida em um *kit* faça-você-mesmo com instruções dadas pelo artista (Ono, 2008, p. 285), enquanto Clark escreveu, em uma carta a Guy Brett: "[...] eu quero que as pessoas façam elas mesmas" (Clark, 1968). Apesar disso, em seus contextos originais, as duas citações se referiam a aspectos distintos do trabalho de arte e das características de sua dimensão faça-você-mesmo. A diferença está no fato de que Clark enfatizava a ação do público frente à obra dela, um objeto, enquanto Ono elaborava a possibilidade de oferecer ao público apenas as instruções para a consecução da sua proposição. Entretanto, a artista brasileira já havia concebido, em outra circunstância, uma obra com uma dimensão faça-você-mesmo bastante evidente: *Caminhando* (1963), à qual voltaremos no último capítulo.

O texto de Clark é uma carta na qual ela comenta sobre alguns trabalhos que estavam em seu espaço na 34ª Bienal de Veneza (1968), com curadoria de Jayme Maurício. A artista comparou os novos trabalhos com a obra *Respira Comigo* (1966), que consiste em um equipamento em forma de tubo, que permite ao utilizador ouvir sua própria respiração. Trabalhos como esse propiciam ao público a condução da sua experiência com a obra, definindo o ritmo e a forma de interação com o objeto construído pela artista. Por conseguinte, a audiência não é convidada a modificá-lo ou a produzir novos objetos, nem realizar uma atividade criativa a partir de sua

própria capacidade produtiva. Nesse tipo de situação, o público tem sua experiência dentro das possibilidades oferecidas pelo objeto de Clark, ou seja, vivencia uma interação. Isso não significa que essa não era uma preocupação de Clark, pois, em proposições artísticas como *Caminhando* (1963), ela dá maior ênfase à realização de um processo sobre um objeto que ainda não existe, mas a citação de Clark, utilizada por Dezeuze, aponta para um tipo de participação que avalia-se não possuir uma forte dimensão faça-você-mesmo, por abordar a interação do público com um objeto já finalizado.

Por outro lado, o texto de Yoko Ono está contido em uma carta na qual ela propõe uma abertura de exposição com convites para que artistas do mundo todo viajem para Nova Iorque e realizem a pintura que está sendo proposta por ela. Ono acredita que a pintura possa ser “instrucionalizada”: o artista “[...] só dará instruções ou diagramas para a pintura - e a pintura será mais ou menos um kit faça-você-mesmo” (Ono, 2008, p. 285). No fim da carta, ela aponta que não precisaria ser um artista como Jasper Johns ou Rauschenberg para realizar as instruções, e que ela consegue imaginar uma “[...] dona de casa de Bronxville” (p. 285) propondo para convidados de uma festa que agreguem elementos à pintura.

Assim, Ono está sugerindo algo diferente de Clark, pois entende que não há pintura antes de o público concretizar as instruções dela, apesar de o trabalho de arte, na sua forma de proposição, estar constituído desde o momento em que a proposição foi redigida. Os participantes devem experienciar a pintura realizando-a e experienciar esse ato realizativo para, efetivamente, experimentar o trabalho de arte. Não obstante, há uma ênfase da artista no aspecto da dissolução da autoria, pois parece indicar que também acredita que o resultado final — a pintura realizada pelos diversos participantes — deva ser apreciado como uma pintura. A questão da dissolução da autoria não é o enfoque principal desta pesquisa, mas aparece com certa frequência nas discussões acerca da arte participativa.

Dezeuze, em um artigo intitulado *Origins of the Fluxus Score: From Indeterminacy to the ‘Do-It-Yourself’ Artwork (Origens da partitura do Fluxus: Do indeterminismo à obra faça-você-mesmo, 2002)*, discute o trajeto que os trabalhos dos futuros membros do Fluxus passaram até chegar aos *Event Scores*. A autora comenta como as partituras (musicais e teatrais) e a poesia foram abrindo cada vez mais espaço para a ação do performer: “A ideia de uma ‘atividade’ baseada em tarefas se encontra no coração da concepção da partitura como uma ‘direção para

uma ação” (Dezeuze, 2002, p. 87, tradução própria). A partir de uma fala de Ken Friedman (1949-), membro do Fluxus, a autora elabora:

Para Friedman, “o fato de que muitos trabalhos do Fluxus são concebidos como partituras, como trabalhos que podem ser realizados por artistas que não o criador”, que ele chama a sua “musicalidade” não é apenas uma característica crucial do Fluxus, mas até “o conceito chave no Fluxus” (1998: 250-1). Com as *word scores* como meio de transmissão, a possibilidade emerge para que outros artistas e, até mais importantemente, não-artistas realizem essas peças. “George Maciunas frequentemente usou a frase ‘faça-você-mesmo’ quando pessoas pediam para desenvolver projetos do Fluxus”, lembra Friedman. “Faça-você-mesmo significa que o trabalho é aberto a qualquer um que deseje fazê-lo”. Por que seguir esperando (Dezeuze, 2002, p. 92, tradução própria)?

Ono produziu um grande número de trabalhos no formato de pequenas “partituras” voltadas para o leitor, que foram publicadas em seu livro *Grapefruit* (*Toranja*, 1964). As instruções presentes no livro se dividem entre algumas mais abstratas e introspectivas, como “[...] ouça o som da terra girando”, e outras práticas realizáveis, como *Painting to hammer a nail* (*Pintura para martelar um prego*, 1961), que já havia sido apresentada em uma exposição em 1961. Essa pintura consiste em um pedaço de madeira colocado na parede e instruções para que as pessoas pregassem pregos nele e depois amarrassem fios de cabelo nos pregos. A artista concebeu algumas pinturas que eram constituídas de instruções a serem concretizadas pelos públicos para que o trabalho passasse a existir concretamente.

PAINTING TO HAMMER A NAIL

Hammer a nail into a mirror, a piece of glass, a canvas, wood or metal every morning. Also, pick up a hair that came off when you combed in the morning and tie it around the hammered nail. The painting ends when the surface is covered with nails.

1961 winter

Figura 5 - *Painting to hammer a nail* (Ono, 1961).
Fonte: Facebook da artista ([2024]).

Dezeuze escreve que vai definir a obra faça-você-mesmo como “um conjunto de práticas artísticas que requerem uma participação ativa física e/ou conceitual por parte do espectador” (2012a, p. 1). No entanto, essa definição abarca a arte participativa de modo inespecífico, pois não há uma qualificação para o tipo de participação esperada dos participantes, chegando, em um dos exemplos apresentados pela autora, a incluir a experiência de descer por um escorregador, como no trabalho *Test Site* (2006) de Carsten Höller. Considera-se que, para delinear o que poderia ser uma dimensão faça-você-mesmo é necessário estar consciente dos elementos que possam estabelecer essa situação, dando menor ênfase a processos nos quais o espectador apenas interage com uma circunstância gerada ou com um objeto construído pelo artista. A dimensão faça-você-mesmo, da maneira como é abordada nesta dissertação, configura uma relação de concretização de algo concebido pelo artista como totalidade ou parte da própria experiência estética do trabalho de arte.

No livro *Yes Yoko Ono (Sim Yoko Ono, 2000)*, organizado por Alexandra Munroe e Jon Hendricks como acompanhamento para a exposição homônima, o professor e autor Bruce Altshuler relembra como Ono participou, nos anos 1950, junto com outros artistas como George Brecht e Allan Kaprow, da aula de

composição experimental ministrada por John Cage na New School for Social Research (Nova Escola para Pesquisa Social), em Nova Iorque. Altshuler comenta que as primeiras obras baseadas em instruções da artista eram “[...] baseadas em ideias que podiam ser expressas como direções verbais, instruções que poderiam ser seguidas pela artista e pelos espectadores, para fazer os trabalhos” (Altshuler, 2000, p. 66, tradução própria). Enfatiza-se a noção de que as instruções *faziam* os trabalhos e poderiam ser realizadas pela audiência, não apenas pela artista. Assim, há uma clara diferença para trabalhos que convocam o público para uma interação. Altshuler também aponta:

[...] Ono se referia a essas peças com instruções como ‘pinturas faça-você-mesmo’ [do-it-yourself paintings] (n° 37). A frase dela sugere um aspecto crítico desses trabalhos, a sugestão de que o fazer artístico está aberto a todos (Altshuler, 2000, p. 66, tradução própria).

A questão envolve o estabelecimento do participante enquanto *criador* do trabalho (não como autor, o que apontaria para um reconhecimento social e legal) e cuja ação é necessária para que a experiência proporcionada seja completada. Sobre essa diferenciação entre interação e criação, Altshuler continua:

Porque se qualquer um pode participar na criação de um trabalho seguindo direções de manipulação de um objeto feito pelo artista, então o artista deve ser capaz de produzir um conjunto de instruções por meio das quais qualquer pessoa possa criar um trabalho de arte (Altshuler, 2000, p. 67, tradução própria).

Esse é o recorte que atua de forma central nesta pesquisa: a distinção entre manipulação e criação, que é fundamental na constituição de uma experiência de envolvimento do público com algo que vai além do trabalho de arte, uma *experiência de presença*, delineada mais adiante, no primeiro capítulo. Nessa circunstância, há uma convocação do artista para que a audiência direcione sua atenção não para a “obra” de arte, como um objeto a ser contemplado, mas a si mesma, enquanto realizadora de uma ação. Uma situação na qual os participantes são provocados a construir, junto ou ao invés do artista, a parte material da obra é bastante fecunda para a produção dessa circunstância.

Sublinha-se que o tipo de processo artístico estudado nesta pesquisa não é o que, costumeiramente, denomina-se de “arte colaborativa”. O foco não é na avaliação nem na discussão dos modelos de colaboração que podem estar presentes no tipo de trabalho que está sendo analisado. Em sua dissertação de

mestrado, Gabriela Saenger Silva aborda, justamente, trabalhos com caráter colaborativo, apontando que alguns elementos bastante adotados para análise de obras colaborativas são “[...] espacialidade, autoria, socialização e política” (Silva, 2014, p. 9). Enquanto esses elementos apontados por Silva aparecem em alguns momentos dos trabalhos enfocados nesta pesquisa, a ênfase é na experiência produzida por esses trabalhos através da dimensão faça-você-mesmo. Há um interesse em buscar a maneira *como* (ou seja, as estratégias artísticas) os estudos de caso apresentados atingem discussões como as de espacialidade, autoria, socialização e política, mas esses temas não foram enfatizados nas análises realizadas.

Buscando esclarecer a distinção entre interação e participação, proponho contrastar dois trabalhos já bastante conhecidos no campo da arte contemporânea, ambos utilizados como exemplos em diferentes textos do livro organizado por Dezeuze: os *Parangolés* (1965), de Hélio Oiticica, e *Caminhando* (1963), de Lygia Clark, ambos artistas relacionados ao movimento neoconcreto brasileiro.

Os *Parangolés* são capas construídas por Oiticica, contendo frases políticas e poéticas que acionam, no espectador, uma resposta corpórea, fazendo com que o trabalho exista a partir da reação física do corpo do público à capa construída pelo artista. O movimento do público em relação à vestimenta produzida pelo artista é o constituinte central da experiência artística, sendo que há uma participação criativa do espectador na movimentação da proposição vestível de Oiticica. Nesse trabalho, que literalmente envolve aquele que o veste, o público tem uma interação com o objeto construído por Oiticica, participando da experiência induzida pela capa. Por outro lado, o trabalho de Lygia Clark, *Caminhando*, consiste em instruções dadas pela artista para que o público execute um conjunto de ações sobre uma folha de papel qualquer. O público deve construir uma fita de möbius e cortar ela ao meio, gerando um movimento potencialmente infinito.



Figura 6 - Nildo da Mangueira utilizando o Parangolé *P15 Capa 11 Incorporo a revolta* (1967), de Hélio Oiticica.

Fonte: MAM Rio de Janeiro, foto Claudio Oiticica (1968).

A proposição artística de Clark consiste na experiência de cortar essa folha de papel de uma maneira específica, com decisões referentes à maneira de cortar a fita a serem tomadas no processo. A própria tomada de decisão é parte integrante da experiência estética concebida pela artista e não deve ser encarada como um meio para atingir um determinado fim. *Caminhando* apresenta uma pronunciada dimensão faça-você-mesmo, pois ele passa a existir no momento em que o participante tem a experiência de executar as instruções de Clark. Além disso, a artista menciona na sua descrição do trabalho o termo faça-você-mesmo, revelando a importância dessa noção para ela. A diferença entre as duas obras se dá na manualidade e na dinâmica da relação do público com o processo artístico, pois, no caso de *Caminhando*, são decisões e gestos do público que transformam uma folha de papel qualquer em um disparador para uma experiência artística — no caso, esta

não é contemplação do resultado final, mas o processo de atingi-lo —, ação que constitui a sua vivência. Ademais, é a própria experiência de “fazer” o trabalho e as consequências dela na atenção do espectador que constituem a experiência estética de *Caminhando*, ou seja, o trabalho concebido por Lygia Clark, realizado pelo espectador, não é a fita de moëbius cortada, mas o ato de cortá-la.

A curadora e crítica de arte Glória Ferreira também utiliza o termo “faça-você-mesmo” para descrever *Caminhando*, apontando que essa situação transforma o trabalho, tornando-o um “jornada interior”, sendo que é o “ato que faz o trabalho” (Ferreira, 2016, p. 120). Ferreira sintetiza uma característica da dimensão faça-você-mesmo, que é apresentada nesta dissertação: nela, a realização, concretização, criação, do espectador-participante constitui a própria obra, mesmo que sem isso, esta não deixe de existir. A ocorrência em potencial, que está emparelhada à existência do trabalho enquanto proposição, instrução ou regra, constitui uma das características importantes da dimensão faça-você-mesmo, aparecendo nos estudos de caso apresentados nesta dissertação.

Oiticica se debruçou sobre a questão da participação em uma parte do seu texto *Esquema geral da nova objetividade* (2006), publicado originalmente em 1967. Nesse documento, o artista-autor buscava delinear algumas das características fundantes do que ele chamava de Nova Objetividade, apontando a participação do espectador como uma delas. Esta estaria oposta à “pura contemplação transcendental”, se dividindo em duas formas: uma que envolveria manipulação ou “participação sensorial corporal” e a outra que envolveria uma participação “semântica” (Oiticica, 2006, p. 162-163). Além disso, o artista aponta como essa é uma questão central do movimento Neoconcreto, através de Lygia Clark, e afirma que as proposições tendem a um caráter de obra aberta, citando trabalhos que tendem a “dar ao indivíduo a oportunidade de ‘criar’ a sua obra”.

O trabalho reflexivo de Oiticica ajuda a persistir na tarefa de distinguir a dimensão faça-você-mesmo, uma “participação sensorial corporal”, da participação “semântica”, por parte do espectador. Essa é uma distinção fundamental, pois um fazer de caráter semântico ou narrativo (como o artista escreve em outro trecho) não produz a mesma experiência vivencial que a realização de um ato. Os caminhos que artistas como Oiticica, Clark e Ono percorreram em direção a proposições praticáveis indicam um desejo de aproximação entre o público e as práticas

artísticas, diminuindo a distância ocasionada pela “contemplação transcendental” do trabalho de arte.

Assim, o fato de conter um convite à ação do espectador não é suficiente para constituir a dimensão faça-você-mesmo, pois vimos casos em que o público vai agir em resposta à proposição do artista, mas há algo nessa ação que não gera a experiência criativa do fazer que caracterizaria uma dimensão faça-você-mesmo. A pergunta seria: que tipo de ação do espectador produz uma *concretização* da proposta do artista, que, de outra forma, permaneceria apenas em uma forma conceitual? Podemos contrastar *Caminhando* com outra série de obras de Lygia Clark, os *Bichos* (1963), que, antes de começarem a integrar coleções de artes e grandes museus, eram objetos construídos pela artista para serem manuseados pelo público. Nesse caso, os *Bichos* convidavam o público à ação de manuseá-los, interagindo com a construção da artista. Os eixos de movimentação física dos objetos condicionam os eixos de ação física e psíquica do público, fazendo com que essa ação fosse apenas uma exploração das possibilidades restritas produzidas pelo objeto construído pela artista. Sobre o tipo de ação provocada por trabalhos como *Caminhando*, a psicanalista Suely Rolnik escreve que práticas artísticas como essas “[...] favorecem naqueles que se dispõem a experimentá-las o acesso à sua própria potência de criação” (Rolnik, 2018, p. 39).

A ideia de “potência de criação” pode ser interessante para destacar a dimensão faça-você-mesmo nos processos artísticos, pois eles se dão no acionamento de uma potência, ou seja, de uma capacidade que o espectador tem de criar algo novo, seja seguindo instruções estritas do artista ou criando a partir de provocações de caráter menos definido. Há uma experiência profunda na ativação da nossa capacidade de criação, ou na concretização dos objetos de nossa imaginação, que é movimentada pelo artista através da introdução de uma dimensão faça-você-mesmo na obra de arte. Essa dimensão se dá através de um convite do artista à ação concreta, que pode variar em termos de precisão e controle. O acionamento da potência de criação, por conseguinte, tem capacidade de produzir uma situação de restauração ou reelaboração, adicionando aos trabalhos pesquisados uma dimensão curativa.

Ademais, a dimensão faça-você-mesmo se dá, também, em função do tipo de proposição que o artista gera: elas podem conter um passo-a-passo bastante nítido, como uma receita de pão; ou indicações abertas, nas quais os públicos devem se

apoiar para ter um processo criativo. Artistas como Yoko Ono têm trabalhos com todos os tipos de comandos: algumas de suas instruções são bastante abstratas, como “ouvir o som da terra girando”, enquanto outras, como *Painting to Hammer a Nail*, são específicas, exequíveis, concretizáveis. Essa distinção entre proposições reflexivas e proposições praticáveis é fundamental para entender a dimensão faça-você-mesmo e identificar processos artísticos que se utilizam dessa estratégia. A palavra “fazer” implica não apenas algo passivo, como ouvir, mas algo ativo, geralmente com as mãos ou com o corpo, que produza algum efeito material na realidade física, mesmo que temporário e impermanente.

Existe um espectro de ação do espectador para que este complemente a obra, contendo, de um lado, uma atividade exclusivamente física e, do outro lado, uma atividade exclusivamente mental. Altshuler exemplifica essa distinção dentro da obra de Ono:

[...] Uma importante exceção é *Add Color Painting* [*Pintura de adicionar cor*], um trabalho que convidava à participação, que consistia em uma tela ou tábua na parede com tintas coloridas e um pincel ao seu lado. Outros trabalhos também convocaram esse envolvimento do espectador, incluindo *Apple* [*Maçã*] (uma maçã apoiada em um pedestal de *Plexiglas*, que alguns visitantes entenderam como um convite para comer; no. 15), *Rearrangement Piece* [*Peça de Rearranjo*] (agulhas em uma caixa plexi branca com um ímã abaixo), *Painting to Hammer a Nail* [*Pintura para Martelar um Pregos*] (presa a um martelo e com pregos disponíveis; no. 9), *Water Piece* [*Peça de Água*] (uma esponja com um frasco de água e um conta-gotas em um pedestal de *Plexiglas*; no. 11), *Balance Piece* [*Peça de Equilíbrio*] (na qual os visitantes depositavam suas unhas para balancear uma balança), e uma nova versão de *Painting to Be Stepped On* [*Pintura para ser Pisada*]. Não surpreendentemente, às vezes a atividade dos visitantes era imaginativa ao invés de física, como em *Pointedness* [*Pontigudeza*], uma esfera branca em um pedestal com as sugestivas palavras: “Essa esfera vai ser um vértice afiado quando ela chegar no canto distante da sala na sua mente” (no. 12). Participação mental poderia se misturar com ação física, também, como no caso de *Mend Piece* [*Peça de Consertar*], um copo quebrado ao lado de um tubo de cola e uma agulha e linha de costura, que poderia ser consertada na sua mente ou no pedestal (Altshuler, 2000, p. 69, tradução própria).

Em outro ponto da introdução, Dezeuze (2012a) aponta que o verbo “fazer” em faça-você-mesmo indica uma ênfase dada em “[...] processo e ações para serem realizadas por um espectador ativo em tempo e espaço reais” (p. 4, tradução própria). Essa perspectiva aproxima a visão de Dezeuze com a perspectiva de faça-você-mesmo que está sendo proposta neste trabalho: aqui há a exigência da realização de algo por parte do espectador. Entretanto, a definição ainda inclui

atividades como se deslocar por um espaço ou participar de uma conversa, ações que não são visadas na dimensão faça-você-mesmo abordada nesta pesquisa.

Também, o público não realiza a proposição artística em termos de construir algo que o artista tenha projetado, mas em termos de vivência da experiência estética do processo que exige, por parte do participante, uma ação. Posto de outra forma: o trabalho é vivenciado na sua intensidade total sendo realizado, pois isso é a própria experiência estética da dimensão faça-você-mesmo. Segundo o dicionário Houaiss⁷, “fazer” significa, entre outros: “produzir através de determinada ação; realizar, obrar”; ou “produzir por meio de atividade intelectual ou labor artístico; criar, compor”. Mesmo no segundo caso, ao se fazer algo por meio da ação do pensamento, este não é considerado em si, mas o seu resultado. Exemplifica o dicionário: “fazer uma canção”, “à noite, fez-lhe um poema”.

Assim, trabalhos que são um objeto — a ser recebido em uma galeria com uma fruição sensorial, criado por um coletivo a partir da idealização do artista — não apresentariam uma dimensão faça-você-mesmo para o público em geral, que teria apenas uma experiência a partir do objeto pronto e da noção de que esse objeto foi construído por um coletivo. No entanto, para os participantes da obra no seu contexto restrito, há, efetivamente, uma dimensão faça-você-mesmo. Isso implica a criação de algumas categorias diferentes de público, com diferentes possibilidades de recepção da obra, o que pode contribuir com a construção de sentido pelo trabalho de arte. Sentir-se parte do processo é um componente do sentido produzido, nessa audiência restrita, por ele. Isso ocorre em *Relaxamento Afro*, como veremos mais adiante.

Uma consequência dessa relação entre a dimensão faça-você-mesmo e a realização por parte do espectador é o fato de que os trabalhos com aspectos faça-você-mesmo são, muitas vezes, denominados como *oficinas*, laboratórios ou *workshops*, geralmente constituídos por um espaço de trabalho (virtual ou físico) e por algumas atividades criativas a serem realizadas nesse espaço. A audiência, em uma oficina faça-você-mesmo, sente que é parte do processo de criação do resultado e tem a sua atenção direcionada para as atividades que ocorrem nessa circunstância. Então, o faça-você-mesmo pode ser entendido como a ativação, coletiva ou individual, desse espaço designado para o fazer. A palavra oficina é, segundo os principais dicionários da língua portuguesa, lugar que se realizam

⁷HOUAISS. **Fazer**. [2024]. Disponível *on-line* em: <https://houaiss.uol.com.br/>. Acesso em: 19/09/2024.

trabalhos artesanais, o que condiz com esse elemento *laboral* da dimensão faça-você-mesmo.

Outra característica importante que diferencia a dimensão faça-você-mesmo das instruções como elemento da arte conceitual é a especificidade das proposições oferecidas pelo artista. O professor e crítico Eduardo Veras fala sobre o faça-você-mesmo em sua tese de Doutorado, a qual retomaremos mais adiante, mencionando um “[...] conjunto de ações bem específicas” que, ao serem seguidas pelo público, “[...] devem formatar uma situação, podendo resultar na construção de um objeto ou pelo menos na modificação de um objeto já existente” (VERAS, 2012, p. 14). Esse tipo de instrução contrastaria com trabalhos como *Earth Piece* (1964), de Yoko Ono, que pede que o espectador “Escute o som da terra girando”. Aí, não há uma “ação bem específica” que deve ser realizada, mas apenas uma instrução da percepção. Em trabalhos da artista com uma clara dimensão faça-você-mesmo, como *Painting to hammer a nail* (1961), há a instrução de “martelar um prego em um espelho, um pedaço de vidro, uma tela, madeira ou metal todas as manhãs”, inclusive determinando uma condição de finalização para o trabalho: “A pintura termina quando a superfície estiver coberta de pregos”.

Deve-se olhar, também, para a “materialidade” da dimensão faça-você-mesmo, ou seja, como é a forma das orientações à ação proposta pelo artista ao público: textual ou verbal? É o caso de considerar as opções de “conexão” entre o trabalho de concepção do artista e a experiência de realização do público. A dimensão faça-você-mesmo exige algum tipo de organização das ações do público por parte do artista, que pode estruturá-las por meio de instruções escritas (com o imperativo implícito para que os públicos realizem essas instruções), de diagramas, de vídeos, de comunicação oral, de gestos, etc.

O breve período no qual processos artísticos com redes digitais foram considerados nesta pesquisa

Esta pesquisa partiu de uma intenção de focar trabalhos que tivessem, além da dimensão faça-você-mesmo, um uso da tecnologia: o objetivo era encontrar estudos de caso de artistas que quisessem desafiar a homogeneidade e a ubiquidade das redes sociais, propondo um retorno, a partir dos meios digitais, à experiência do presente. A pauta dos efeitos das redes sociais na nossa forma de viver e nos conectarmos uns com os outros é uma que me move intensamente,

tendo sido parte do meu trabalho de conclusão de curso na graduação. Também passei, como a maioria das pessoas na atualidade, por um momento de grande envolvimento com as redes sociais, sobretudo como um meio para dar visibilidade ao meu trabalho artístico. Essa relação entre o meu processo como artista e as redes tomou um rumo marcado pela autocobrança e pela comparação com os demais, então tomei a decisão pessoal de me afastar das redes sociais em função dos efeitos emocionais negativos que eu percebo que elas produzem em mim. Na altura da finalização desta dissertação, retomei um uso reduzido das redes sociais, por motivos profissionais. O mais significativo é o estímulo a experiências com presença no *aqui-e-agora* (elemento muito presente na filosofia zen), não mediadas pelas telas e pela *internet*, como forma de resistir às redes sociais

Assim, a construção desta pesquisa iniciou com trabalhos de arte que provocam experiências concretas a partir dos meios computacionais digitais: *Learning to Love you More* (2002-2009), de Harrell Fletcher e Miranda July, *Pim-Pam* (2021), de Roger Bernat, e o par *FM Bug* (2021) e *Ok/Cancel* (2020), de Elias Maroso. O trabalho de Fletcher e July foi um dos pontos de partida desta pesquisa, pois ele é um conjunto de instruções, publicadas em um *site* na *internet*, com o objetivo explícito de ser uma experiência meditativa, aberta para cada um participar do seu jeito. Apesar de estar baseado na *internet*, esse meio não é o foco temático de *Learning to Love You More*, mas uma situação faça-você-mesmo no momento presente. A ideia era argumentar que essas práticas eram ferramentas de desconexão e que, graças à dimensão faça-você-mesmo, faziam com que o público largasse seu celular e vivesse no momento presente. No entanto, havia uma inquietação sobre ler nos trabalhos algo que poderia não estar presente, projetando as minhas próprias percepções. Será que esse confronto era o ponto de partida ideal para esta dissertação, não algo mais propositivo?

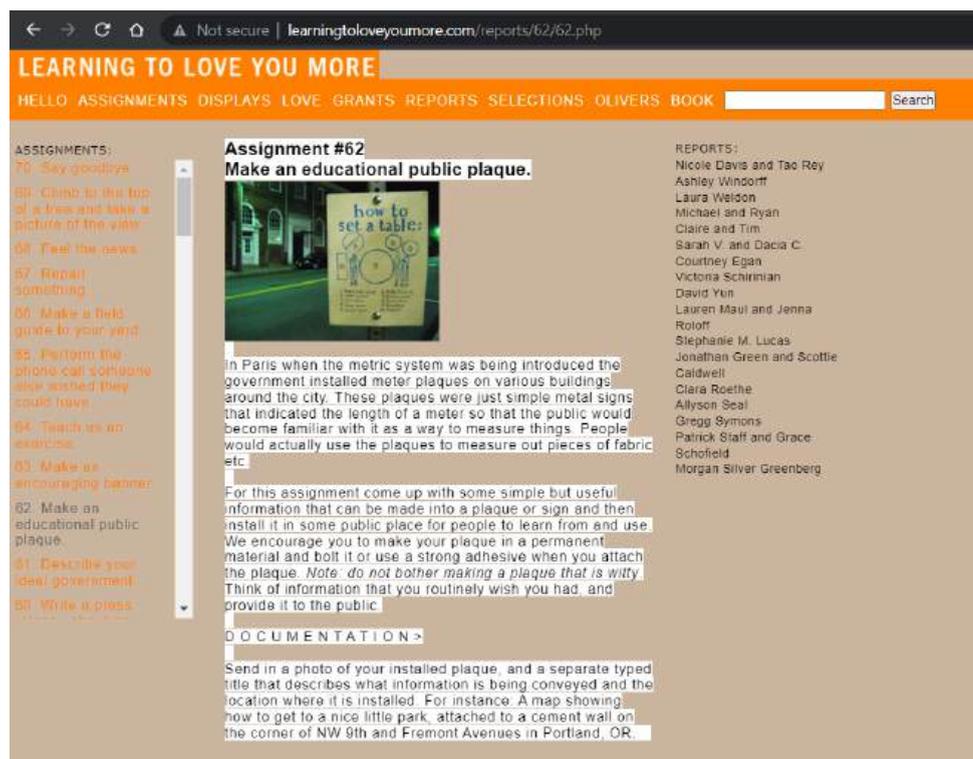


Figura 7 - Captura de tela do website de *Learning To Love You More* (2002-2009) ([2024]).

Em consequência desse incômodo, iniciei uma revisão dos rumos desta pesquisa. Para investigar quais características desses trabalhos mais movimentavam o meu desejo, resolvi ir ao cerne do que eles propunham, observando o que os tornava tão interessantes para mim. Percebi que não era o tom refratário às tecnologias digitais que provocava o meu interesse, mas o poder das proposições artísticas para invocar a presença da audiência. Também a capacidade que o *fazer* tinha de nos aproximar do momento presente por meio do convite que esses artistas nos lançam para estar no *aqui-e-agora*.

Por exemplo, a descrição de *Learning to love you more* continha a reveladora frase: “Como uma receita, uma prática de meditação ou uma música familiar, a natureza prescritiva dessas tarefas tinha a intenção de guiar as pessoas em direção à sua própria experiência [...]” (p. 1). Do mesmo modo como a brincadeira com Legos é interessante como atividade de construção e não de interação com um brinquedo estático, o foco da pesquisa foi direcionado a práticas artísticas que provocam a experiência de *fazer*. Com isso em mente, dois fatores foram constatados: primeiro, que não bastava uma experiência participativa sem a realização de algo concreto pelo público e, segundo, que os processos artísticos baseados na computação não seriam um elemento central para esta pesquisa.

Entretanto, considera-se que os trabalhos escolhidos como estudo de caso também têm o potencial de gerar uma discussão crítica acerca das redes sociais. Isso não se dá através de um posicionamento discursivo, mas através da ação e do envolvimento do público nas proposições dos artistas, resultado da convocação da atenção e do corpo dos participantes-espectadores para o processo artístico. A *internet* tende a nos colocar em um estado quase exclusivamente visual e auditório, pois a tecnologia ainda não nos permite gerar experiências táteis, olfativas ou gustativas fidedignas. Além disso, apesar da utopia da livre troca de informações por meio das redes digitais, elas nos colocam, frequentemente, no papel de receptores de estímulos e, raramente, no papel de conceptores e realizadores. Práticas artísticas que têm uma forte característica faça-você-mesmo se contrapõem a isso, envolvendo, simultaneamente, todos os sentidos do público e permitindo que os participantes sejam, também, criadores.

O trabalho de Roger Bernat deixou de ser um estudo de caso para ser substituído por outras práticas artísticas mais próximas do contexto onde essa pesquisa é desenvolvida e, portanto, mais ao alcance do meu braço. *Learning to Love you More* deixou de ser um estudo de caso central da pesquisa, apesar de ser uma situação que tem uma forte dimensão faça-você-mesmo. O motivo para que a prática de Fletcher e July tenha deixado de ser um estudo de caso é a priorização de trabalhos mais próximos — seja espacial, seja temporalmente. Além disso, muito já se pesquisou sobre a obra de Fletcher e July, enquanto há muito o que investigar nos processos trazidos aqui.

Não obstante, todos os processos abordados fazem algum uso das conexões digitais: *No Coração da Agulha* realiza encontros via *Zoom*, divulgando-os via *Instagram*; *Relaxamento Afro* foi difundido por meio do *Facebook* e a oficina ocorreu via *Zoom*; e o tutorial de *FM Bug* foi publicado no *Youtube*. No entanto, esses trabalhos não lidam com questões próprias da Net Art ou de outras formas de produção de arte nas redes, tendo utilizado a mídia *Internet* para difundir as oportunidades de interagir com o trabalho ou para o encontro de pessoas que estavam geograficamente distantes. O trabalho de Rodrigues, apesar de utilizar uma ferramenta de presença virtual, provocou os participantes a realizarem ações concretas em suas casas, em um gesto de autorrepresentação faça-você-mesmo. Depois desse momento digital, o trabalho foi fisicamente às ruas, apesar de ter tido,

também, uma página no *Instagram*, um desdobramento do processo central do trabalho.

Aspectos metodológicos da pesquisa

Esta pesquisa se volta para processos artísticos que convidam o espectador-participante a uma ação concreta, desencadeada por uma proposição do artista. As práticas artísticas estudadas exigem, para uma experiência plena, que os públicos utilizem o seu corpo — com maior ênfase nas mãos — para vivenciá-las. Interessa responder de que maneira os artistas utilizam a dimensão faça-você-mesmo nas suas práticas artísticas para produzir, nos públicos, uma *experiência de presença*. O entendimento que de uma *experiência de presença* é baseado em um paralelo entre a experiência estética gerada pelos processos artísticos e a prática budista de imergir no momento presente: estar plenamente consciente e envolvido pelo aqui e agora. A atenção plena é um ponto de referência para elaborar a noção de *experiência de presença*, tanto para os trabalhos de arte quanto para a meditação. Para saciar o questionamento sobre as maneiras como esse tipo de experiência é gerada em determinados tipos de práticas artísticas, olhei para processos, trabalhos reflexivos e para pesquisas prático-teóricas, conectando-os e tentando levantar recorrências, similaridades, diferenças e contrastes.

O assunto e espaço simbólico desta pesquisa é a arte contemporânea, seus contextos, sua história até os dias de hoje e suas características principais. Foram analisados analisando artistas, práticas e movimentos que ocorreram no século XX, sobretudo a partir da década de 1960 e que utilizaram os meios e as estratégias que hoje estão consolidadas como contemporâneos. Principalmente, a atenção é direcionada aos estudos de caso, todos eles do século XXI e com características de desmaterialização do objeto, envolvimento do público nos processos, aproximação da arte e da vida, hibridização de meios, dentre outros elementos que marcam a forma de fazer da arte contemporânea. De um ponto de vista temático, o enfoque é dado na arte participativa e no seu contato com a arte conceitual, enfatizando a necessidade de o espectador-participante se envolver ativamente na prática artística. Somado a isso, busco trazer à tona, através desta pesquisa, modos pelos quais os trabalhos se constituem como proposições e a relação entre o conceber, por parte do artista, e o realizar, por parte do público.

Os estudos de caso escolhidos são três práticas artísticas que só podem se tornar completas com uma participação dos públicos, que devem operar concretamente aquilo que o artista concebeu conceitualmente para fruir a totalidade da experiência estética oferecida. Foram escolhidos estudos de casos cuja principal manifestação ocorreu em Porto Alegre, pois, assim, há uma maior facilidade de pesquisar e vivenciar esses processos artísticos. Essa opção também se deu para que seja facilitada a estratégia de aproximação com os artistas. A opção de pesquisar trabalhos realizados em Porto Alegre foi motivada pelo fato de que é necessária uma certa aproximação, quando possível, para estudar trabalhos desmaterializados e efêmeros, que ocorreram de forma pontual e se completam a partir da presença do público.

Essa dissertação é dividida em uma introdução, três capítulos e uma conclusão. Cada capítulo enfoca um estudo de caso e um conjunto de questões, mas isso não significa que os temas e indagações tratados se restrinjam apenas ao estudo de caso apresentado: considera-se que há uma relação entre todos os trabalhos e todas as questões teóricas e históricas que são apresentadas. Este texto foi construído da seguinte maneira: a introdução estabelece o que é entendido por trabalhos com dimensão faça-você-mesmo; o primeiro capítulo apresenta a noção de *experiência de presença*; o segundo capítulo aborda um histórico da arte participativa, além das regras como instrumento da arte; o terceiro capítulo aborda as instruções na arte, do Fluxus ao grupo neoconcreto; e a conclusão elabora sobre alguns trabalhos que não puderam ser abordados e novas direções de pesquisa. Havia a intenção de evitar que o texto fosse estritamente linear, mas esse resultado foi atingido parcialmente, apenas. Logo, a apresentação da dimensão faça-você-mesmo e a discussão acerca da *experiência de presença* são requisitos para a compreensão das partes subsequentes do texto.

NO CORAÇÃO DA AGULHA: EXPERIÊNCIA DE PRESENÇA

Sobre o trabalho *No Coração da Agulha*

No Coração da Agulha (2013-) é uma prática de bordado livre, coletivo e na rua, que se dá a partir de um grupo, coordenado pela artista e professora Ana Flávia Baldisserotto (1972). Nas ativações do trabalho, os participantes se encontram em uma praça, ao redor de uma ou mais toalhas de mesa, nas quais bordam, e são convidados a se colocar abertos à troca e à escuta. Além disso, toda e qualquer pessoa que desejar sentar-se e acompanhar a atividade junto é bem vinda e, caso desconheça a técnica, pode contar com algum dos participantes mais antigos do coletivo para aprender o básico. Não é necessário nenhum conhecimento prévio sobre o bordado e a instrução é de criar livre e espontaneamente, sem as amarras da técnica e da perfeição que normalmente estão associadas a esse procedimento. Baldisserotto, uma das primeiras condutoras de *No Coração da Agulha*, comentou, em entrevista realizada para esta dissertação, alguns parâmetros metodológicos dessa prática:

[...] a gente criou um programa, dentro do Ateliê Livre, de rodas mensais na época de bordado na Praça Lupicínio Rodrigues. E a ideia é muito a partir dessa experiência que a gente teve com a Thereza, sentar com um pano grande, tamanho de uma toalha de mesa, então a ideia de ser uma toalha de mesa continua sendo importante, não é só um pano qualquer, é uma toalha de mesa, para ser bordada coletivamente de forma livre. Então tem esses parâmetros, é uma mesa, tem uma função esse pano. O bordado é livre, qualquer pessoa pode bordar, é na rua e é coletivo, é todo mundo negociando o mesmo pano. Esses parâmetros metodológicos a gente começou a manter e bordar numa aventura aos poucos, porque a gente não sabia o que ia acontecer, o que ia ser isso (Baldisserotto, 2023, p. 197).

Essa prática artística parte de quatro regras metodológicas que são implícitas, mas que servem como instruções para a realização do trabalho pelo coletivo e pelas pessoas que se juntam à roda: o bordado é livre; qualquer pessoa pode participar; é na rua e é coletivo. No entanto, esses parâmetros não foram definidos de antemão, mas foram emergindo a partir da continuidade dos encontros que constituem o trabalho. Eles são ativações coletivas dessa toalha de mesa que é disposta no chão, em um espaço público, à disposição de quem quiser intervir. A participação da artista Thereza Portes na construção coletiva de *No Coração da Agulha*, mencionada por Baldisserotto, será retomada mais adiante.

Outra diretriz estruturante do trabalho é a abertura da roda a todos que desejarem participar, independente do conhecimento das técnicas de bordado ou da pré-existência de um relacionamento com a artista ou outro membro do grupo. Assim, os horários e os locais de encontro são divulgados publicamente, no *Instagram* do projeto, e os participantes adotam uma postura convidativa aos passantes curiosos sobre aquela situação inusitada. A artista comenta:

Então, uma das coisas que é característica de *No Coração da Agulha*, enfim, dessas intervenções, é a horizontalidade das equipes. Interessante que quem trabalha não importa se tu sabe, se tu não sabe bordar, se tu sabe ou não sabe qualquer coisa, quem tu é, qual é o teu papel social, todo mundo ali fica muito igual (Baldisserotto, 2023, p. 199).

Conforme contou Baldisserotto, não há, dentro do coletivo, uma organização que define posições ou categorias. A própria artista não se enxerga como a autora do trabalho, entendendo que o seu papel é de referência e de movimentação:

Então, eu acho que eu dei pro projeto, venho dando esse comprometimento e essa constância desse lugar, vamos dizer assim, eu tenho, eu sou uma referência, mas não um lugar assim de autoria, ah, o trabalho da Ana Flávia, eu até não gosto, porque não é [...] É um desafio, claro, porque o mundo da arte vai descrever as coisas muito a partir da figura do artista. Esse discurso ainda é muito forte, né, Leon? Mas, assim, tem uma série de referências teóricas já para pensar artistas que pensam a arte com prática pedagógica, a arte com interface com a saúde, porque é tudo isso. E eu faço questão de sustentar que é, sabe, e que só se faz no coletivo. É o que eu digo pro pessoal: se não tem quórum para ir para a rua, não tem, não sou eu que vou levar. (Baldisserotto, 2023, p. 209).

A fala de Baldisserotto mostra que esse não é um trabalho “dela”, mas que é algo feito com acionamento do grupo, não só na hora de bordar a toalha, mas também no momento de organizar o encontro e de se fazer presente na situação gerada pelo trabalho. De início já pode-se pensar em uma extensão da dimensão faça-você-mesmo para além do bordado, mas para a condução de um coletivo.



Figura 8 - Ativação de *No Coração da Agulha* no Remanso - Instituto Cultural (2024). Nota: Nessa situação, o trabalho não foi realizado em um espaço público, mas em um jardim privado que fica aberto para a comunidade.
Fonte: acervo pessoal (2024).

O bordado é uma atividade essencialmente manual na qual a mente se mostra livre e leve para divagar enquanto as mãos se ocupam de criar. Dessa maneira, é produzido um estado mental conveniente para outro elemento central do processo artístico de *No Coração da Agulha*: a escuta, pois, enquanto se está bordando, se está aberto para contar histórias e ouvir as dos demais participantes. Assim, o diálogo entre os participantes corre solto. Uma parte da potência do trabalho se efetiva a partir dessa relação, que só se estabelece entre as pessoas porque elas estão realizando algo em paralelo, juntas, mas com seus focos de concentração individuais.

A atividade proporcionada pelo trabalho tem um caráter meditativo, que gera nos participantes um aguçamento do seu contato com o entorno. Essa situação amplia a capacidade de escuta dos membros do coletivo e faz com que os mínimos detalhes da fala sejam captados pelos ouvidos e pelos afetos. Ana Flávia aponta que pratica a meditação e como essa isso se relaciona com a experiência produzida em *No Coração da Agulha*:

Então, tem várias coisas que eu comecei a notar que aconteciam e que favoreciam esse estado de presença para que uma escuta acontecesse. E claro que quando eu comecei a ter interesse nesses trabalhos de presença na rua, eu carreguei a minha meditadora interna. Eu fui fazer como artista que estava muito tomada por essa preocupação política, por um pensamento sobre qual é o ethos, qual é o lugar ético do artista, onde é que a gente age, qual é a nossa função nessa história toda sendo artista. Eu pensava que também tem alguém aqui que medita e também na arte a gente é treinado a prestar atenção no mundo de uma forma diferente, né (Baldisserotto, 2023, p. 220-221)?

“Prestar atenção no mundo de uma forma diferente” é um modo de descrever aquele procedimento da arte contemporânea por meio do qual os artistas recontextualizam — *transfiguram*, diria Danto (2005) — objetos do cotidiano. No caso de *No Coração da Agulha*, o que ocorre não é a transformação de um objeto comum, mas da relação dos participantes com o mundo que os cerca. A *escuta*, sobre a qual fala a artista, é um caminho que utilizamos para estar no mundo⁸, em coletivo. Então, quando essa capacidade é exercitada e provocada, pelo trabalho de arte, há uma intensificação da presença do sujeito no seu contexto.

A experiência provocada por *No Coração da Agulha* não se resume às mãos, aos ouvidos e às bocas, pois, quando os participantes sentam no parque da redenção — local onde ocorrem os encontros presenciais do trabalho⁹, intercalados com ativações¹⁰ na *internet*, via *Zoom* —, o corpo e a pele sentem tudo que o estar em um parque oferece: o sol batendo no rosto, a brisa, o farfalhar das folhas das árvores, o som das pessoas passeando com seus cachorros, o aroma da grama, as memórias de ter estado em locais similares no passado, o desejo de ocupar locais

⁸O conceito de *Dasein* (ser-no-mundo) e o trabalho do filósofo Martin Heidegger (1889-1976) não serão abordados nesta dissertação. Isso se dá por uma limitação de escopo desta pesquisa. As expressões “ser no mundo”, “estar no mundo” e “coisas do mundo”, que aparecem ocasionalmente, são utilizadas em sua acepção cotidiana, mas sem ignorar o que sabe-se da filosofia do filósofo alemão. Também, elementos do trabalho de Heidegger aparecem quando embasam o texto de Hans Ulrich Gumbrecht, citado neste capítulo. O filósofo e professor Benedito Nunes (1929-2011) faz um comentário muito pertinente para abordar a dimensão faça-você-mesmo sob uma perspectiva heideggeriana, em uma reflexão acerca de *Ser e Tempo* (Heidegger, 1927): “Longe do plano contemplativo, o mundo que Heidegger focaliza preliminarmente, o mundo circundante, intercambia, na práxis cotidiana, as dimensões da vida ativa, o prático da ação, ao poético do produzir e do fabricar” (Nunes, 2002, p. 15). A perspectiva de *Dasein* como ser-com-outro, que pode ser muito útil para se pensar trabalhos como *No Coração da Agulha*, é abordada na dissertação de mestrado de Nathalia Rodrigues (2023). Como o budismo é mencionado brevemente nesta dissertação, também aponto a que o professor Reinhard May, no seu livro *Heidegger's hidden sources (As fontes secretas de Heidegger)*, 1989, busca apontar evidências de que o filósofo alemão levou em consideração, na elaboração de *Dasein*, noções budistas e taoístas, como do *vazio* (ver nota 13), tendo lido *The Book of Tea*, do acadêmico Okakura Kakuzo (1863-1913), que apresenta esses conceitos e aponta como eles se manifestam na cultura japonesa.

⁹Ocasionalmente, o trabalho é ativado em outros locais, condicionado à anuência de uma parcela substancial dos membros do coletivo.

¹⁰Por “ativação”, entende-se uma situação na qual os membros do coletivo e demais participantes se encontram para bordar. Esses encontros podem ser presenciais ou via *Internet*.

públicos sem medo, a animação de estar fazendo algo fora da rotina, a satisfação de estar pertencendo a um coletivo receptivo, a pequenez da agulha entre os dedos, a resistência da toalha, a dúvida do que bordar, a curiosidade pelas histórias dos demais, a atenção à forma como se senta, etc. Além disso, é possível vivenciar a atmosfera ampla do parque, que nos permite sonhar com as mãos, falar com os demais e ouvir histórias. Estar assim, ouvindo as histórias das outras pessoas, é uma culminação da experiência produzida pelo trabalho, pois, distraído e concentrado na tarefa de bordar, o participante encontra-se com os ouvidos e a atenção disponíveis para a escuta e para o envolvimento.



Figura 9 - Ativações de No Coração da Agulha no Parque Farroupilha.
Fonte: Instagram do coletivo (2024).

A presença em um local público é, também, um dos focos do trabalho, que tem como um dos seus motes a ocupação da cidade de forma receptiva e pacífica. Os participantes do coletivo se preocupam com as formas de estar nos locais públicos, além de estarem interessados em discutir a quais pessoas é dado um

acesso privilegiado à cidade. A isso é somado um desejo de vivenciar integralmente esse espaço compartilhado, com a intenção de se sentir parte da cidade. Esse aspecto do trabalho adiciona um caráter político à nossa capacidade de atenção, pois leva os participantes a refletirem, consciente ou inconscientemente, sobre como se sentem, como vivenciam e como utilizam a cidade onde moram e que relações de poder e de exclusão estão entremeadas nessa utilização do espaço:

Ele mantém esses parâmetros de ser um trabalho coletivo, de ser um trabalho de grupo, que foi mudando com as circunstâncias e, com a pandemia, aquilo que era muito forte na rua, que era a conversa sobre a cidade, sobre que lugar a gente ocupa na cidade, em que bairro a gente está, de que memória da cidade a gente tem, que relação a gente estabelece entre nosso corpo e corpo da cidade, com esse corpo marcado pela nossa inserção de classe, de gênero, de tudo, né (Baldisserotto, 2023, p. 204)?

A prática de *No Coração da Agulha* — que pode ser encarada como artística ou não — surgiu em Porto Alegre, através do desejo e do interesse da artista e professora Ana Flávia Baldisserotto, que foi, até 2022, professora do Atelier Livre da Prefeitura de Porto Alegre. Baldisserotto prefere não entender o trabalho como sendo de autoria dela, mas uma ação que tem guardiões ou cuidadores, ou seja, que as toalhas de mesa e rodas de bordado circulam a partir das atuações colaborativas de todos os seus membros:

Não tem quem é o artista, ou quando as pessoas perguntam de quem é essa toalha, ela é de todo mundo que já abordou, ela tem guardiões, que são as pessoas que estão, vamos dizer, fazendo o cuidado, o trabalho eu acho que tem um termo que acho lindo, de uma médica que é uma xamã colombiana, acho que era colombiana, que usa o termo cidadania, é um trabalho de cidadania, é um trabalho em que a cidadania é dispor-se a cuidar daquilo que é de todos, então é tanto do espaço interpessoal, do espaço social, do espaço da cidade, um trabalho de cidadania (Baldisserotto, 2023, p. 206-207).

Além disso, ela coloca que o trabalho é, na realidade, um desdobramento de uma processo desenvolvido pela artista mineira Thereza Portes, ou seja, indica que *No Coração da Agulha* não é algo novo que surgiu em Porto Alegre, mas a continuação de uma atividade que já existia, que gera e que pode gerar, no futuro, novos desdobramentos. Esse aspecto do trabalho aponta para sua natureza como uma prática viva e que deve ser mantida pelas pessoas — o que também enfatiza o aspecto corporificado do processo, pois, sem os corpos que o movimentam, ele desaparece — e também para o fato de ele pertencer a um campo de transgressão da noção de autoria individual.

O aspecto comunitário e dialógico do trabalho se conecta com outra prática artística concebida por Ana Flávia: *A Carroça de Histórias Ambulantes* (2006-). Esse projeto em andamento consiste em uma carrocinha, similar às utilizadas pelos vendedores de pipocas que percorrem os parques, na qual se pode comprar histórias. O preço para comprar os “produtos” vendidos pela artista é a contribuição de uma história sua para integrar o acervo do projeto, a qual vai ser vendida em troca de uma outra história no futuro. *A Carroça de Histórias Ambulantes* apresenta um aceno inicial para aquilo que *No Coração da Agulha* vai ativar em profundidade: a possibilidade de a contribuição do público ser um elemento central para que o trabalho de arte possa se constituir. Falar é, também, fazer. E quando o fazer produz algo que vai ser compartilhado, essa atividade adquire um ânimo especial, dotando o momento de um caráter ampliado. Chamo esse processo de *experiência de presença*: uma situação de envolvimento do corpo-mente nas circunstâncias que nos cercam, gerada por certos rituais — artísticos ou não — por meio da ativação da atenção e da percepção.



Figura 10 - *A Carroça de Histórias Ambulantes* (2006-).

Fonte: Arteversa (2020). Disponível em:

<https://www.ufrgs.br/artevera/qual-o-lugar-da-arte-no- nosso-mundo-ana-flavia-baldisserotto-e-a-arte-de-escutar-historias/>.

No Coração da Agulha é um desdobramento da história iniciada pela artista mineira Thereza Portes com a ação *A Mesa de Thereza* (2010-), que inicialmente consistia em a artista montar uma mesa de café na frente da casa onde nasceu, em Belo Horizonte. Como um desdobramento desse trabalho, ela começou a convidar os comensais de sua prática a bordarem na toalha, produzindo uma intervenção na mesa de café criada pela artista.



Figura 11 - *Mesa de Thereza* no 27º Festival de Arte da Cidade de Porto Alegre. Nota: Dona Eva, mencionada a seguir, está presente na foto da esquerda.
Fonte: Thereza Portes (2023, p. 123).

No 27º Festival de Arte da Cidade de Porto Alegre¹¹, promovido pelo Atelier Livre da Prefeitura, Thereza realizou uma ativação de seu trabalho *Nesta Rua tem um Rio*, que se estrutura ao redor de uma série de intervenções artísticas, dentre as quais uma ativação da *Mesa de Thereza*. Na apresentação que a artista faz dessa atividade em sua dissertação de Mestrado, ela aponta características que viriam a integrar *No Coração da Agulha*, posteriormente:

Aproveitei para sinalizar que o ponto não precisava ser ‘esteticamente bonito’: aquela superfície poderia ser pensada como um papel e as linhas, como lápis. Recomendei bordarem sem compromisso, livre e intuitivamente. Assim, a tensão inicial deu lugar a uma boa conversa sobre o ateliê, a praça e o bairro, instigando-me a pesquisar o entorno da escola (Portes, 2023, p. 122).

Por meio da sua atuação como professora do Atelier Livre, Ana Flávia Baldisserotto participou da coordenação de *Nesta Rua tem um Rio*, realizando práticas de bordado coletivo na praça Lupicínio Rodrigues, localizada em frente ao

¹¹Thereza Portes resume, em uma nota de rodapé, esse evento: “O 27º Festival de Arte Cidade de Porto Alegre abrangeu cursos e atividades ecléticas de arte, voltados a artistas, leigos e entusiastas dos gêneros tradicional e contemporâneo” (Portes, 2023, p. 121).

Atelier Livre. Esse contato com o trabalho de Thereza provocou na artista-professora e nos participantes da oficina (tanto os alunos do Atelier Livre, quanto os moradores do entorno da Praça Lupicínio Rodrigues) um desejo de continuidade. Após o fim do festival e o retorno de Thereza para Minas Gerais, Ana Flávia criou um programa dentro do Atelier Livre chamado *Bordado Inventado*, que consistia em rodas de bordado mensais na praça Lupicínio Rodrigues.

No site do projeto, Ana Flávia faz uma apresentação dessa ação:

O processo de bordar coletivamente na rua aproxima e [sic] estranhos, abre espaços de diálogo, troca de saberes e resgate de memórias, estimulando relações de confiança e empatia entre estranhos e favorecendo a formação de vínculos sociais. O intercâmbio de toalhas com outros núcleos de bordadores de rua do país, tem fortalecido e expandido as raízes dessa rede e ampliado as possibilidades de desdobramento das ações. Entrar no território desta conversa implica pensar os sentidos possíveis para a prática artística no mundo contemporâneo em sua imbricação com o espaço público, conceber a possibilidade de inventar novos possíveis e tecer este chão comum de forma compartilhada (Baldisserotto, 2017, n.p).

Nesse período, o projeto ainda não era chamado *No Coração da Agulha*, mas as características e as regras definidoras do trabalho já estavam delineadas e presentes. Ademais, ela levanta um questionamento acerca dos espaços que a prática artística pode ocupar no território urbano, tecendo uma tessitura complexa com o espaço público, temática que reaparece no processo da artista até os dias de hoje.

Thereza organiza, também, um projeto que inclui, entre outras atividades, rodas de bordado com pessoas que estão nas salas de espera do Hospital das Clínicas da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), chamado *Arte na Espera* (2013-). Esse projeto é direcionado a adolescentes que passam por situações dolorosas psíquicas e físicas, e seus acompanhantes (Portes, 2023, p. 103). Portes descreveu as atividades desse projeto da seguinte maneira:

O Projeto de Extensão “Arte na Espera” instiga os jovens, suas famílias e os profissionais envolvidos a participarem e a se expressarem, de maneira espontânea e criativa, por meio de atividades que contemplam linguagens variadas: artes plásticas, fotografia, literatura, bordados, entre outras. Com nome escolhido pelos adolescentes, o “Arte na Espera” é fruto da parceria entre o Programa “Janela da Escuta”, o Centro de Extensão da Escola Guignard e o Instituto Undió. Através do “Arte na Espera”, subvertemos as regras do espaço, trazendo um universo de possibilidades criativas para dentro do hospital (Portes, 2023, p. 103)

Comentando a circunstância na sala de espera do hospital, a artista discorre sobre a maneira como as mães, preocupadas com os problemas dos filhos, ocupavam, angustiadas e estressadas, esse espaço. Para combater as dificuldades econômicas e o tédio, muitas dessas mães bordavam panos de prato para vender nas ruas. Assim, Thereza respondeu à situação com uma proposição faça-você-mesmo:

Em uma toalha branca estendida sobre maca hospitalar, convidei as mães e acompanhantes para bordar suas histórias de vida. O bordado coletivo passou a mediar conversas, levantando questões como a solidão e as dificuldades enfrentadas por elas no cotidiano. Enquanto bordam, negociam o mesmo tecido, percebendo melhor a si próprias e as outras, e estabelecendo laços de amizade. Durante tal partilha, alguns adolescentes em cumprimento de medida socioeducativa começaram a bordar junto às mães, na esperança de conseguir um pouco de carinho. Ao acolherem esses jovens, as mães distanciam-se dos problemas particulares e enxergam suas inquietações sob novo prisma: aprendem a tecer formas alternativas de amor (Portes, 2023, p. 103-104).

Dessa forma, a artista converteu a atividade que essas mães já desenvolviam nas salas de espera em um procedimento com um caráter coletivo e uma perspectiva poética. A partir da inclusão do bordado na prática artística, um novo sentido surgiu para o público-alvo de *Arte na Espera*, composto pelas mães e pelos adolescentes que se encontravam ali. Essa é uma situação exemplar da experiência provocada pelos trabalhos com uma dimensão faça-você-mesmo: a integração do público também como agente do trabalho de arte, fruindo enquanto realiza o processo engendrado pelo artista. É importante apontar o fato de que a intenção de Portes não era produzir algo que seria exposto em outras circunstâncias, mas que estava sendo produzido e recebido ali, por aquelas mães.



Figura 12 - Atuação do grupo *Ateliê Jardim de Histórias*, no Hospital Conceição, Porto Alegre. Fonte: site do Grupo Hospitalar Conceição ([2024]). Disponível em: <https://www.ghc.com.br/noticia.aberta.asp?idRegistro=18911>.

Inspirada pela atuação de Portes no Hospital de Clínicas da UFMG, em 2015 Baldisserotto buscou uma forma de fazer a sua *Carroça de Histórias Ambulantes* e o *Bordado Inventado* saírem “[...] desse confinamento do campo da cultura”¹² (Baldisserotto, 2023, p. 147) por meio do deslocamento do trabalho para o setor de pacientes com dor crônica do Hospital Conceição, em Porto Alegre. A conexão com o hospital se deu através da professora e psicanalista Simone Moschen, que coordena o Núcleo de Psicanálise, Educação e Cultura (NUPPEC/UFRGS). No hospital, foi constituída uma parceria entre o NUPPEC e o *Ateliê de Histórias Ambulantes*, gerando a ação *Ateliê Jardim de Histórias* (2015), criado pelas psicanalistas Janniny Kierniew e Claudia Bechara Fröhlich. Essas atividades foram registradas na tese de doutorado de Kierniew (2023), que escreveu sobre a *invenção* como uma possibilidade de tratamento paliativo para a dor crônica:

¹²Para se ter noção do caráter interdisciplinar das atividades descritas neste capítulo, basta dizer que há, pelo menos, uma tese de doutorado feita por uma psicanalista, no campo da educação (Kierniew, 2023), um trabalho de conclusão do curso de enfermagem (Zampieron, 2020), um artigo em uma revista na área da psicologia abordando o *Ateliê de Histórias Ambulantes* (Kierniew, Fröhlich e Moschen, 2019a) e um artigo na área da filosofia (Kierniew, Fröhlich e Moschen, 2019b).

Nossa direção era a da ativação de uma certa poética da invenção, gesto que tentou inserir um exercício sobre o sentido das palavras, ou, melhor, que visava a introduzir um olhar para a linguagem do cotidiano que parte do princípio da dúvida e da impossibilidade de tudo apreender, tomando essas coordenadas em sua potência viva e inventiva (Kierniew, 2022, p. 73).

O trabalho desenvolvido no *Ateliê Jardim de Histórias* contou, também, com a participação de Ana Flávia, que contribui com o desenvolvimento das atividades com os pacientes do hospital, trazendo sua experiência com a *Mesa de Thereza*, com o *Bordado Inventado* e com *A Carroça de Histórias Ambulantes*. A noção de *invenção* como uma forma de enfrentar o sofrimento e sonhar uma possibilidade de seguir em frente dialoga com o argumento que é tecido nesta dissertação: a dimensão *faça-você-mesmo* é uma estratégia que oferece aos processos artísticos uma possibilidade de contato com a potência criativa dos participantes, que fica, normalmente, retida quando a relação com a arte é de “contemplação transcendental” (Oiticica, 2006, p. 162-163). Isso não significa que a contemplação de uma pintura ou de uma escultura seja uma atividade passiva, mas que a dimensão *faça-você-mesmo* aciona outros elementos do contato entre sujeito e processo artístico. Na concepção *Ateliê Jardim de Histórias*, foi considerada a noção de *arte contextual*, proposta pelo professor Paul Ardenne (Kierniew et al., 2019b, p. 598), que será retomada mais adiante nesta dissertação.

No princípio, o *Ateliê Jardim de Histórias* não contava com o bordado, apesar de já apresentar um aspecto *faça-você-mesmo*, no qual os pacientes eram convidados a personalizar caixas e inventar novos nomes para si, (re)construindo as suas histórias. A toalha de mesa surgiu, nesse contexto, a partir da conexão com *Arte na Espera*, como apresentou Kierniew:

No gesto de considerar o mínimo, de dirigir a atenção para objetos/coisas/resíduos do mundo singular de cada participante do grupo Ateliê, tentamos fundar um trabalho com os resíduos e vestígios do objeto que cada um trazia como matéria-prima para a ficção. Foi a partir desse gesto que pensamos em introduzir a toalha de bordado, que muito havíamos acompanhado como inspiração no projeto *Arte na Espera*. O tempo de construção das caixas e dos nomes inventados gestou a possibilidade de cada participante criar uma teoria sobre si, o que propiciou, na mesma medida, que cada um pudesse interpretar seu sintoma de maneira singular e desdobrar uma história em que situavam, no tempo, o início de sua dor. A toalha de bordado inscreveria na materialidade do tecido um traço singular, deixando um registro daquilo que se foi compondo e aparecendo no coletivo (Kierniew, 2022, p. 56-57).

A toalha de bordado ocupa, nesse processo, o papel de um suporte para a reescrita dessas histórias de dor, elaborando, para cada participante, um novo

presente possível. A dimensão faça-você-mesmo é o que permite que cada um encontre a sua forma pessoal de desemaranhar os fios tecidos pelo sofrimento, de forma autônoma e livre. Então, os participantes da atividade são, ao mesmo tempo, produtores e fruidores da atividade, pois é, justamente, a materialização de algo não falado que constitui essa prática.

Assim como o processo de *No Coração da Agulha*, através do seu predecessor, emprega a dimensão faça-você-mesmo como uma estratégia terapêutica para a reescrita da relação dos pacientes com a dor, Yoko Ono também tinha uma intenção terapêutica com os seus trabalhos baseados em instruções. Sobre essa situação, Anna Dezeuze escreve:

Esses exercícios meditativos adotaram mais urgência nas peças com instruções de Ono, que foram concebidas inicialmente como exercícios terapêuticos “para atuar a insanidade para evitar tornar-se insano”. “Eu senti que eu não era a única que estava prestes a ficar insana”, ela explicou. “O mundo inteiro estava enlouquecendo, então eu tinha certeza de haviam outras pessoas que precisavam dessas instruções além de pinturas e esculturas para as quais só era permitido olhar” (Dezeuze, 2002, p. 91).

Durante o período em que o bordado foi realizado no âmbito da *Mesa de Thereza*, em 2013, uma das participantes, Dona Eva, deu de presente um coração de almofada para que o grupo tivesse onde espetar as agulhas enquanto não eram usadas. Em 2016, no contexto do hospital, o nome “No Coração da Agulha” ocorreu ao grupo que bordava, como contou Ana Flávia:

[...] num desses dias que eu tava lá bordando com o grupo de pacientes, eu ouvi alguém dizer, ou eu mesma disse, porque essa é outra característica desse projeto, a gente dilui um pouco as fronteiras de quem é quem, da autoria individual, quem falou o quê, quem bordou o quê, de quem é esse bordado. Então eu não sei quem disse, mas nessa roda se disse: “me passa o coração da agulha”.

E na hora que alguém falou isso, ou que eu mesma falei isso, eu enxerguei uma imagem metafórica, que foi não aquele coração almofadado, mas o vazio da agulha, por onde passa o fio e eu pensei: esse é o coração da agulha. O coração da agulha é o *vazio*¹³. E o vazio é por onde passam todos os fios, de todas as pessoas, todas as mãos, todas as falas, e me pareceu uma coisa muito forte, essa imagem do coração da agulha, além de ter um vínculo afetivo com a história do projeto no início. Mas pensei no Coração da Agulha como sendo esse lugar que pulsa, um vazio que pulsa. Então eu acho que é importante te contar essa história do nome, como é que a gente ganhou esse nome. E naquele momento, então, o núcleo do Hospital Conceição passa a ser chamado Coração da Agulha e a gente, no Ateliê Livre, cria para o ano seguinte, que é no ano de 2017 ou 2018, um núcleo irmão. A gente vai trabalhar em parceria: um lá no ateliê, na praça, e outro no hospital, rodas no coração da agulha. E o que nesse momento caracteriza, de novo? Bordado coletivo, bordado livre, sem técnica, bordado em condições horizontais (Baldisserotto, 2023, p. 200-201).

Pode-se considerar esse um momento fundante da estrutura que o trabalho viria a adquirir ao longo dos próximos anos, até a pandemia de covid-19. Essa estrutura provém desse longo fio que conecta a prática artística de Thereza às possibilidades desenvolvidas por Ana Flávia e pelas demais bordadeiras de *No Coração da Agulha*. O gesto de passar um trabalho de arte de mão em mão se multiplicou com a rede internacional *Hilo_Fio*, que hoje é integrada pela *Mesa de Thereza*, pelo *No Coração da Agulha*, pelo grupo de bordado livre da Universidade Estadual do Rio Grande do Sul (UERGS), coordenado pela professora Carmen Capra. Também há grupos na Bahia, na Argentina e no Uruguai (Baldisserotto, 2023, p. 185-186). Thereza Portas apresenta a rede:

A partir dessas ações, eu, Ana Flávia Baldisserotto, Eliane Bruel e Viviane Gandra, que mora na Argentina, criamos, em 2014, a Rede Hilo_Fio (hilo significa fio, em espanhol). Com o tempo, a Rede ampliou-se, articulando um conjunto aberto de intervenções urbanas e colaborativas e projetos de pesquisa que têm em comum a prática do bordado coletivo em toalhas de mesa de grandes dimensões. Circulando em locais variados e mediando processos de conversação, as ações tiveram maior alcance, beneficiando mais pessoas e comunidades (Portes, 2023, p. 126).

¹³É importante apontar que o *vazio* tem um sentido muito importante para o budismo. Ele é uma maneira de entender tudo que existe como parte de um todo, sem separação. O *Sutra do Coração* (sutas são textos budistas que orientam a prática, repetidos diariamente nos mosteiros) entoa: “forma é exatamente vazio; vazio é exatamente forma; [...] todos os fenômenos são vazio-forma” (Via Zen, [2024]). Considera-se que o vazio do qual falou a artista pode não ser o vazio do qual se fala no budismo, mas a artista tem conhecimento desta religião, ao menos, por meio do *Centro de Estudos Budistas Bodisatva* (Baldisserotto, 2023, p. 200).

Sobre a rede *Hilo_Fio*, Ana Flávia aponta que é organizada de forma descentralizada e desierarquizada, seguindo parâmetros comuns, assim como *No Coração da Agulha*:

Tem Uruguai, Argentina, entendeu? Tem braços para todo que é lado. E quem é que é dono disso? Ninguém, ninguém tem interesse em ser. Mas a gente realmente trabalha em rede, estrategicamente a gente se cuida e cuida dessa rede, e sabe que ela tem alguns parâmetros metodológicos, éticos e políticos (Baldisserotto, 2023, p. 207-208).

A *Mesa de Thereza*, na sua versão com o bordado na toalha, respondia várias questões que a artista gaúcha enfrentava na relação do Atelier Livre da Prefeitura com a população que morava ao redor da Praça Lupicínio Rodrigues, pois Ana Flávia já tentava integrar a comunidade do entorno às atividades do Atelier Livre há um tempo, porém, sem sucesso. Tal praça é um espaço geograficamente próximo, mas socialmente distanciado, do Atelier Livre da Prefeitura, que é mais utilizado e frequentado por pessoas com maior poder aquisitivo. Além disso, a comunidade que mora no entorno da praça já vivenciou um histórico de violência, tanto por parte do Estado quando por parte de facções criminosas, então estabelecia uma relação de desconfiança com o espaço da prefeitura e com as pessoas que atuavam nele, conta Ana Flávia:

[...] teve, assim, um rearranjo de forças que pacificou um pouco, mas foi na base da brutalidade, não foi na base do “vamos fazer um programa social”, “vamos entender essa realidade”. É uma comunidade muito ressabiada. Porque tudo que ela recebeu do estado foi... É, como todo Brasil. Então, assim, ali é uma escolinha de Brasil [...] (Baldisserotto, 2023, p. 219)

Da fala da artista assimila-se que a praça, onde o trabalho se originou, é um local que já enfrentou muitas situações de dor, assim como a sala de espera do hospital. Pode-se considerar que esse tipo de situação, em que há uma dor da qual não se pode falar o suficiente, seja uma circunstância propícia para trabalhos de arte com uma dimensão faça-você-mesmo atuarem, agindo como uma válvula de escape para o sofrimento silenciado. No entanto, a ação desse tipo de prática artística se dá em termos propositivos, geralmente engendrando uma elaboração de uma nova realidade, mais suportável.

A toalha na qual os participantes bordam é chamada assim (*toalha*) por estar conectada à proposição original de Thereza Portes, que se baseava no encontro ao redor de uma mesa para tomar café. Na encarnação do trabalho proposta e

conduzida por Ana Flávia, essa refeição compartilhada é colocada como um desejo-sonho coletivo que pode nunca se realizar, mas serve de pretexto para as pessoas se unirem em torno da toalha. Nas palavras da própria artista:

[...] sustentar que é uma toalha de mesa nos ajuda. Ele é um parâmetro metodológico que nos ajuda nesse vazio de objetivo que o Bordado tem. Porque a gente está ali para bordar. Mas ser uma toalha de mesa nos lança sempre uma promessa de encontro em torno de uma mesa, um lugar de comunhão, de fazer uma refeição junto. Então quando isso aparece na roda, a gente provoca. 'Mas o que a gente vai fazer com isso? Uma festa, uma celebração, uma toalha de mesa. A gente está bordando tudo isso para celebrar. Para celebrar o que? Que a gente bordou juntos. Que a gente pode celebrar esse comum' (Baldisserotto, 2023, p. 201).

Essa ação tem como ponto de partida um futuro feliz: a proposta da artista é que os participantes concebam uma nova realidade, a partir da experiência do estar-junto e do fazer coletivo. Assim, *No Coração da Agulha* opera com a perspectiva de uma transformação do comunitário e do meio urbano, um faça-você-mesmo a sua própria cidade. De que outra forma seria possível elaborar as dores ocasionadas pelos conflitos urbanos e pelas dificuldades do dia-a-dia além do estabelecimento de um *lugar comum*. A toalha de bordado e a mesa de café que se encontra, implícita, por trás dela são essa estação de conviver e de sonhar juntos. Estar à mesa, plenamente (não distraído pelo celular ou por alguma preocupação), é a experiência produzida pela dimensão faça-você-mesmo nessa prática artística, sobretudo através do uso das mãos para bordar.

Ana Flávia descreve *No Coração da Agulha* como um projeto que busca ativar um diálogo diferente, marcado por uma escuta especial, diferente da reunião com desconhecidos para conversar. Estamos lá para bordar, mas escutamos e falamos porque estamos juntos e as mãos estão ocupadas. Dessa maneira, é a partir do fazer e do uso das mãos que a troca provocada pelo trabalho de arte tem um tom distinto, principalmente considerando participantes mais introvertidos, que descartariam a participação em um trabalho que se baseia no ato de conversar (grupo no qual me encaixo, escrevo por experiência própria).

A fala, essa coisa assim, da livre associação, sabe? O fato de não estar necessariamente olhando pro outro também tem um efeito quase psicanalítico, né? Porque aí a pessoa tá olhando pro seu bordado, ó, tá na presença do outro, mas o outro não está demandando algo de resposta. Então eu também comecei a notar que entre a minha experiência com a psicanálise, a minha experiência com as práticas contemplativas, o bordado tinha um campo híbrido, onde a escuta podia emergir por essa atenção, essa presença (Baldisserotto, 2023, p. 224).

No Coração da Agulha provoca uma transformação da escuta, uma agudização da atenção a partir do *fazer*. Pode parecer que uma atividade distrai da outra, mas para a fala sair desimpedida, a consciência, que bloqueia a livre expressão, precisa dar licença. A perspectiva de se juntar a outras pessoas com o objetivo expresso de conversar pode provocar, em alguns, um certo espanto ou até desconforto, mas se a proposta é a de se reunir para bordar — atividade que muitas vezes é realizada sozinha — o encontro se torna aceitável. Kierniew escreveu sobre a manifestação de *No Coração da Agulha* no Hospital Conceição:

É como se as inscrições no tecido embaralhassem as noções de tempo cronológico, em que passado e presente se misturam, fundindo diferentes experiências e vivências em uma única imagem costurada no pano. É a partir dessa complexidade que apostamos que a relação eu-outro vai se fiando, que a ficção e a fixação vão acontecendo, de maneira que as possibilidades de invenção podem marcar um tecido coletivo. Apostávamos que a toalha de bordado funcionasse assim, como um tecido comum, capaz de oferecer uma superfície para que as memórias se inscrevessem. Uma forma, talvez, para que a dor, significada como apenas orgânica, fosse deslocada para outro registro de significação, um registro que inclui o simbólico (Kierniew, 2022, p. 57-58).

A psicanalista aponta que é sobre a toalha de bordado que se constitui uma nova relação eu-outro, com novas maneiras de invenção marcando um tecido coletivo. Essa toalha abriga, então, a história de todas as pessoas que passaram por ela, essa construção de um novo comum, mesmo que em diferentes temporalidades. A sensação que emerge enquanto se busca, distraidamente, produzir algo no tecido, é a de que estamos em um local familiar e amigável e que, enquanto olhamos para baixo, ouvimos novas vozes que se aproximam e algumas que se despedem, porque o trabalho costuma ocorrer nas manhãs de dias de semana, horário de difícil encaixe na agenda dos interessados.

A maneira como o grupo de bordadeiras e bordadores articula os seus encontros, presenciais ou virtuais, é por meio da página do trabalho no *Instagram*. Nela, também são compartilhados registros dos encontros e algumas outras efemérides, uma forma de incitar novas pessoas a participarem. Há um grupo de

Whatsapp, utilizado pelos membros mais assíduos para combinar novas datas e locais para as rodas de bordado. Os encontros presenciais ocorrem no período da manhã, geralmente das 10 horas ao meio-dia, em dias de semana e os encontros online ocorrem no final do dia, via *Zoom*. Ana Flávia ou alguma participante, que se encarregará daquele encontro (como Eliane Bruel, um dos membros mais antigos do coletivo) chega alguns minutos antes do horário de começo, retira a toalha que vai ser utilizada (são várias) de uma mala e a dispõe no chão. A partir desse momento os demais participantes vão chegando, informados via *Whatsapp* da localização do grupo. Durante o encontro, os participantes vão e vêm: alguns trazem cadeiras, outros vem com algum material que já começaram a bordar em casa. Uns permanecem durante todo o encontro, ajudando a recolher a toalha, enquanto outros ficam apenas 10 minutos. O tempo não é importante, mas sim a presença e o coletivo.

No Coração da Agulha é organizado pela *Internet*, o que é interessante do ponto de vista de um trabalho que acaba por promover nos participantes uma desconexão da dessa mídia e das redes sociais, mesmo que o encontro presencial só seja possível por meio da rede. Sob a minha perspectiva, tendo participado do trabalho um certo número de vezes, atesto para o fato de que as mãos ocupadas pela linha e pela agulha não estão disponíveis para o celular e que, ao terminarmos o encontro e voltarmos para os nossos afazeres diários, somos inundados por mensagens não lidas e demais ruídos tecnológicos. Há, entretanto, dois paradoxos nesse fato: primeiro, é através da *internet* que os encontros se tornam possíveis, pois a localização, horário e divulgação do projeto — como de muitas atividades na atualidade — se tornam conhecidos pelo *Instagram*. Segundo, a versão *on-line* do projeto, iniciada durante a pandemia de covid-19, segue ocorrendo regularmente por meio de chamadas de vídeo, transmitidas via redes digitais, das quais pessoas de todo o Brasil participam. A forma como a *internet* é utilizada pode produzir, ironicamente, uma desconexão entre as pessoas e o mundo que as cerca, mas, em situações como nos encontros *on-line* de *No Coração da Agulha* (e dos demais trabalhos estudados nesta dissertação), ela pode produzir novas maneiras, saudáveis, de nos relacionarmos uns com os outros.

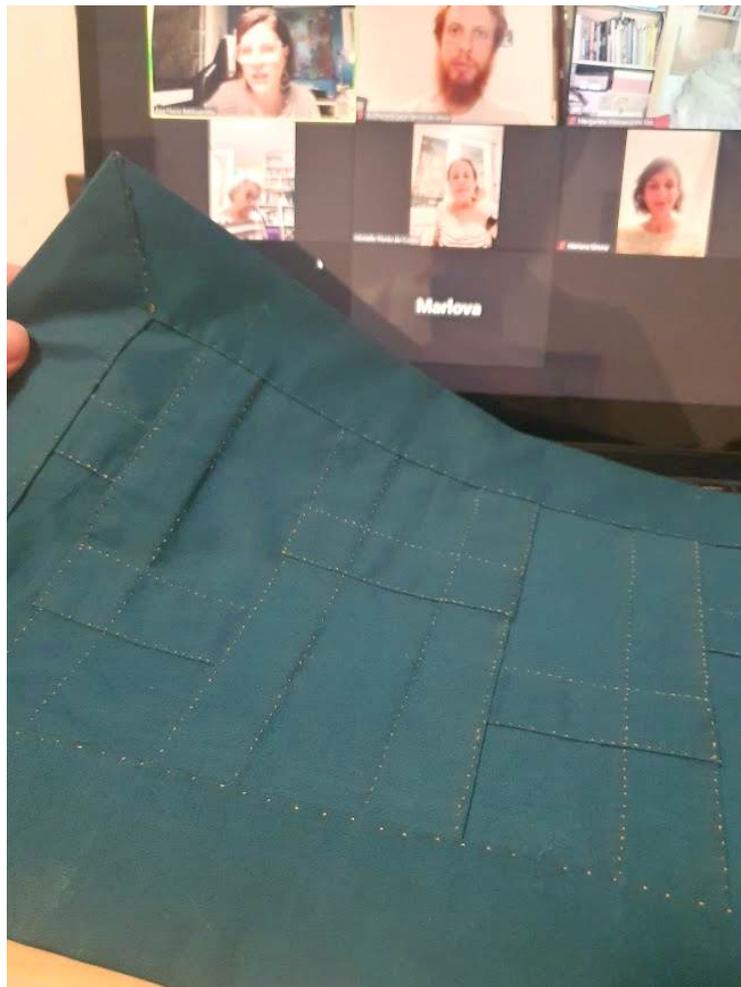


Figura 13 - Participação própria em encontro *on-line* de *No Coração da Agulha*.
Fonte: acervo pessoal (2023).

Nesse sentido, seria importante diferenciar o uso da *internet*, que pode ter efeitos positivos e negativos na nossa subjetividade, do que Ana Flávia Baldisserotto descreve como uma “colonização da nossa subjetividade”, apontando que estamos “constantemente se [sic] demandando uma produtividade” (Baldisserotto, 2023, p. 32). Assim, podemos entender que um dos objetivos de *No Coração da Agulha* é o rompimento de um certo regime de vida que está profundamente arraigado no funcionamento da sociedade. Esse regime é caracterizado pela necessidade de toda ação ter um resultado e pela percepção de que atividades que não têm objetivo são um desperdício do nosso tempo. A ênfase no bordado *livre*, ou até na possibilidade de participar das rodas de bordado sem bordar, permite que os participantes se coloquem em um estado de abertura para o desconhecido e para o imprevisto, postura que ajuda a constituir a *experiência de presença*: um atravessar do momento, colocando o corpo e a mente para absorverem o que está presente na sua maior intensidade.

Os encontros *on-line* de *No Coração da Agulha* começaram durante o período da pandemia de covid-19, em um momento em que as ações do grupo não poderiam ocorrer, por risco de contaminação entre os participantes. Até o ano de 2020, o trabalho estava ocorrendo vinculado ao Ateliê Livre da Prefeitura, logo, quando começaram a surgir as primeiras orientações para a quarentena, a atividade foi interrompida. Ana Flávia comenta os desafios que surgiram nesse momento:

Dia 16 de março, ninguém mais sai. Aí nesse estado de choque, como todo mundo, eu falei com aqueles poucos alunos que já tinham vindo, que gostavam muito do projeto, eu disse: “gente, vamos nos encontrar por uma dessas salas virtuais para a gente conversar.” E aí aconteceu que a gente começou a conversar e bordar junto e decidir um primeiro encontro com mais quatro e cinco pessoas, que estavam todas em estado de choque, não sabendo nada, que nem eu, que a gente iria se manter bordando cada um da sua casa, enquanto durasse a quarentena que a gente imaginava que ia ser uns quinze dias, um mês, tá? Aí começou a nossa saga pandêmica, onde *No Coração da Agulha* se oferece ainda como uma oficina, ele é uma oficina do Ateliê Livre durante os anos de 2020 e 2021, tá? Então a gente é uma oficina regular com encontros, primeiro semanais, que se encontrava todas as semanas em 2020 para bordar (Baldisserotto, 2023, p. 203).

O comentário da artista apresenta, novamente, o que já percebia-se acerca de *No Coração da Agulha*, de *A Mesa de Thereza*, do *Ateliê Jardim de Histórias* e dos outros grupos que compõem a rede *Hilo_Fio*. Essas práticas, sejam elas artísticas ou não, têm um caráter adaptativo, sempre reavaliando o seu contexto para entender o que é necessário e o que é possível. No momento em que os encontros físicos¹⁴ tornaram-se desaconselhados, o processo adotou uma nova maneira de seguir operando. Isso foi especialmente importante dado que o período da pandemia foi um de dor e sofrimento globais. A artista comenta que outros temas começaram a surgir ao se exercitar esse estado de escuta e de presença no ambiente doméstico:

¹⁴A decisão de utilizar a expressão “encontros físicos”, em detrimento de “encontros presenciais”, como é mais utilizado, se deu pelo fato de o termo “presença” denotar, nesta dissertação, uma experiência diferente da mera presença física. Além disso, não se pretende afirmar que os encontros virtuais de *No Coração da Agulha* são desprovidos da experiência de presença apenas por ocorrerem na mídia virtual.

A gente seguiu sendo um grupo em que o bordado e a escuta são um eixo, o diálogo, a gente fala, a gente se escuta, exercita muito isso, o que é estar presente quando tu vê tudo acontecendo? Que a gente, tudo acontece ao mesmo tempo, mas tem um fio que é a gente estar exercitando uma qualidade de atenção para o que está rolando na relação, né? Ali começaram a vir as histórias domésticas, de dentro, de casa. Do que as pessoas estavam fazendo. Muitas histórias de mulheres, que estavam sobrecarregadas, por estarem assumindo todo o cuidado da casa, caindo sobre elas porque são mulheres. Mulheres que estavam sozinhas. Pessoas que nunca tinham bordado na vida que começaram a falar e rememorar e ressignificar a sua relação com as artes manuais, que nunca tinham bordado porque tinham ranço, porque a mãe nunca ensinou, porque isso se perdeu, ou porque era uma coisa marcada por um período de muito machismo. Então os temas mais feministas começaram a entrar na roda com a pandemia, com o grupo ter ficado muito feminino. E com a gente estar dentro de casa (Baldisserotto, 2023, p. 204).

Nota-se que o elemento de presença e de escuta não perderam a sua potência pela realização do processo se dar *on-line*: *No Coração da Agulha* provoca uma transformação na relação dos participantes com as coisas que o cercam. Em consequência disso, uma mudança de contexto apenas redireciona esse efeito do trabalho para outras circunstâncias. Isso não significa que esse efeito central, a *experiência de presença*, essa situação de observação e atenção para as coisas do mundo, deixe de existir ou seja esvaziada.

Outra forma que *No Coração da Agulha* faz uso do *Instagram* é por meio da construção de um arquivo de imagens e relatos das ativações do trabalho, que são colocadas na rede após a realização dos eventos, ficando disponíveis futuramente. A página do projeto foi criada a partir da pandemia de covid-19, como conta Ana Flávia:

Foi ali que a gente criou uma página de Instagram, porque a gente não tinha isso, então começou a criar assim, se a gente ia ter uma toalha comum, na qual cada um ia bordar um pedaço, um fragmento, a gente vai publicar todas as semanas os bordados dos participantes para formar essa toalha, esse pano virtualmente. A gente vai poder enxergar naquela página um pouco do que cada um está fazendo (Baldisserotto, 2023, p. 203).

Então, além de um arquivo, a página foi uma maneira de seguir produzindo sobre uma “toalha” coletiva. Esse espaço virtual substituiu, da maneira que foi possível, a situação física que havia se estabelecido na praça Lupicínio Rodrigues e no parque da Redenção. Ressalta-se que a utilização desse meio só ocorreu em função das restrições impostas pela pandemia de covid-19, mas segue ativo em função dos participantes que se encontram espalhados por todo o país. Essa

circunstância aconteceu em todas as áreas de atuação, com os encontros físicos tornando-se cada vez menos comuns, substituídos pelas videoconferências.



Figura 14 - Postagens no *Instagram* de *No Coração da Agulha*.
Fonte: página do projeto (2020). Disponível em: [instagram.com/no_coracao_da_agulha](https://www.instagram.com/no_coracao_da_agulha).



Figura 15 - Relato de participantes do trabalho, publicadas no *Instagram*.
Fonte: página do projeto (2023). Disponível em: [instagram.com/no_coracao_da_agulha](https://www.instagram.com/no_coracao_da_agulha).

Dessa forma, é produzida uma memória, tanto dos encontros *on-line* quanto dos encontros presenciais. Isso é mais importante ainda se considerarmos a grande atividade do coletivo durante a pandemia de covid-19, quando o grupo atuou como uma roda de elaboração do sofrimento psíquico causado pela situação. O trabalho de memória sobre esse período é fundamental, visto que o esquecimento é, no Brasil, uma arma que prioriza as pessoas já vulnerabilizadas. Isso foi observado quando, “esquecendo” o conhecimento científico que aconselhava o uso de máscaras e o isolamento social, o governo brasileiro acabou desencadeando um grande número de fatalidades.

A presença da ação nas mídias sociais é, também, necessária para que novas pessoas se juntem às rodas de bordado e participem do projeto. A ampliação do coletivo e a tessitura de novas redes (essas, não digitais) mantêm o projeto vivo e respirando, permitindo a circulação das toalhas por entre os estados do país e internacionalmente, também.

Penetrar a trama do tecido com a ponta da agulha exige uma concentração parcial, mas que é suficiente para conduzir o participante a deixar as inúmeras coisas que o ocupam de lado por um instante. Os sentidos ficam mais aguçados porque estamos aqui e agora pensando, no máximo, no assunto que está correndo a roda e no rumo que desejamos dar ao nosso bordado. A forma como um trabalho com caráter participativo pode tomar é maleável e pode-se perguntar se a intenção original de colocar o bordado como elemento de sintonia entre as pessoas buscava gerar essa *experiência de presença* que o trabalho produz. Sobre esse aspecto, Ana Flávia Baldisserotto afirmou:

Eu sou uma pessoa que medita há muito tempo. Então, embora eu não gostasse de bordar, quando eu comecei a bordar, eu também experimentei isso no meu corpo, o bordado.

Porque é uma manualidade que precisa que a gente faça lentamente, né? Tem que ter uma atenção, pra ser abordado livre, tu tens que prestar atenção no que tu tá fazendo pra conseguir não virar uma maçaroca e parar, porque o processo está lá. Ele te sincroniza com uma temporalidade muito corporal, ele te coloca num tempo muito corporal.

E acho que nós temos uma memória ancestral, também, de muitos séculos, milênios, fazendo coisas com as mãos, que demoram tempo, que precisam desse tipo de presença e atenção. E tem um efeito na fala, quando a gente fala bordando, a fala é mais lenta, porque são áreas do cérebro que disputam a atenção, a área da linguagem e a área da espacialidade, porque a gente tem que ter uma presença espacial por dentro (Baldisserotto, 2023, p. 220).

A situação provocada por *No Coração da Agulha* aciona nossa capacidade de atenção e de presença por meio do uso das mãos e do convívio com os demais participantes. Essa prática tem, também, um caráter meditativo, ou seja, uma observação de nós mesmos enquanto somos afetados pelo mundo que nos cerca. Ela envolve essa desconexão do celular e da *internet*, que normalmente atuam na nossa rotina como elementos geradores de distração e de distância.

É possível entender que *No Coração da Agulha* não é o bordado, mas também não é a escuta. Essa prática é ambos e nenhum dos dois ao mesmo tempo, pois nenhum dos elementos determina o trabalho de forma exclusiva. A importância desse fato não deve ser desconsiderada, pois é justamente essa diluição de um possível elemento essencial do trabalho que permite que ele passe de mão em mão (como no momento em que foi transmitido das mãos e do saber de Thereza Portes para a prática de Ana Flávia Baldisserotto) e de contexto em contexto (como da Praça Lupicínio Rodrigues para o Parque Farroupilha e diversos outros locais), sempre se transformando, mas nunca deixando de ser movido pelos mesmos desejos de presença, cuidado e atenção.

Até o momento, o objetivo foi apresentar, a partir da descrição desse processo artístico, a noção de *experiência de presença*, produzida a partir de trabalhos com uma característica faça-você-mesmo. Observa-se que o envolvimento da atenção dos participantes-espectadores no processo artístico é um catalisador de uma situação produtora de experiências profundas. Essa vivência tem a característica de separar os menores átomos de tudo que podemos perceber em um determinado momento, oferecendo cada um deles como uma possibilidade a ser contemplada e vivida. Além disso, esse fenômeno não se passa em nível intelectual, mas através da experiência do corpo, tomando o participante através da carne, das sensações e da intuição. A *experiência de presença* é algo bastante sutil e sua produção e manutenção é uma circunstância empregada por trabalhos como *No Coração da Agulha* para ocasionar uma transformação da relação entre indivíduo e mundo.

Experiência de presença

O conceito de *experiência de presença* foi introduzido a partir de uma síntese das ações que geraram e compõem *No Coração da Agulha*. Observou-se que termos como “presença” apareceram na fala de Ana Flávia, quando ela fala do

estado que o processo busca provocar nos participantes. A “presença” manifesta-se em um estado de percepção ampliada, com uma abertura para os aspectos sensoriais que circundam a atividade e com uma intensificação da escuta dos demais membros do coletivo. A pergunta que move esta parte é: qual é a experiência vivida pelos participantes quando estão pondo em prática as proposições do trabalho? Como essa situação provoca uma transformação no “estar no mundo”, deles, na relação que eles tecem com as coisas circundantes?

Definir de forma precisa e exaustiva a *experiência de presença* não é possível por meio do uso da linguagem, sendo que esse conceito denomina uma vivência compreensível apenas de forma prática. Apesar disso, entende-se que é viável tentar deixar algumas migalhas¹⁵ para a compreensão, de forma intuitiva, da *experiência de presença*. Para um entendimento pleno desse fenômeno, sugere-se associar a leitura desta dissertação à participação efetiva em algum processo artístico que provoque essa *experiência de presença*, se possível. Também estou no processo de compreender profundamente o que pode ser descrito como *experiência de presença* e que não há, aqui, a intenção de estabelecer um conhecimento definitivo sobre esse conceito, seja ele intelectual ou baseado na intuição.

Uma forma de começar a tentar abordar o conceito de *experiência de presença* é separando as duas palavras que compõem o termo: “experiência” e “presença”, tendo em vista que um termo expressa mais do que a soma do significado das palavras que o compõem. Mas, a consideração dos dois termos são um bom ponto de partida, além de permitir que se observe o contraste entre os sentidos das palavras e o que o conceito pode expressar além delas.

Segundo o dicionário Houaiss¹⁶, *experiência* é o “[...] ato ou efeito de experimentar(-se)” e o verbete para *experimentar* tem alguns significados, dentre os quais destaco quatro: “pôr em prática; executar”, “pôr à prova, tentar, procurar”, “pôr no corpo (roupa, calçado) para ver como assentam”, “sentir, sofrer” ([2024], p.1). Então, com *experiência de presença*, considera-se: colocar a presença em prática; procurar pela presença; pôr a presença no corpo para ver como assenta; sentir, sofrer a presença. Há um “entrar para dentro” da presença ou uma imersão na presença, como alguém que adentra uma roupa que vai vestir, para ser envolvido

¹⁵Um sutra budista diz: “A mente não se expressa em palavras; Mas elas encorajam àquele que procura” (VIA ZEN, [2024]).

¹⁶HOUAISS. **Presença**. [2024]. Disponível *on-line* em: <https://houaiss.uol.com.br/>. Acesso em: 08/09/2024.

por ela. Esse sentido é colocado ao lado de sentir e sofrer, ou seja, estar com a presença em contato com o corpo e com as capacidades de perceber e de sentir. Por fim, há o aspecto de colocar a presença em prática, ou seja, a relação com a presença não é de passividade, mas de atividade. *Experiência de presença* seria uma relação ativa com a presença e, sobretudo, com o mundo que nos cerca.

“Sentir a presença” parece ser a expressão que mais se aproxima da maneira como essa situação tem aparecido em *No Coração da Agulha*, mas considerar os outros significados enriquece a forma de entender o movimento interno provocado pelo trabalho. “Pôr em prática” uma presença, o que é? É não aceitar que esse seja um estado como “presença física”, mas algo ativo, intencional. Não é meramente um *estado* de presença, como um adjetivo adicionado ao substantivo, mas algo ativo, como um verbo: experienciar, por em prática, sofrer. Então, uma *experiência* de presença é um faça-você-mesmo a sua presença, “presentifique-se!”, ocasião que não vai ocorrer por conta própria, pois é, justamente a distração (dos telefones celulares, por exemplo), que faz com que estejamos “presentes de corpo”, como costuma se dizer.

A experiência é “passar por” alguma coisa, ou seja, atravessar, penetrar, transpor, ou ainda, imergir (para, depois, emergir novamente). Essa imersão (estar-no-mundo-das-coisas ou nas coisas-do-mundo) está também bastante relacionada com a noção de presença, sobretudo, na perspectiva de um corpo que se encontra envolvido plenamente pelo mundo. Segundo o filósofo Jean-Luc Nancy, no seu livro *Birth to Presence (Nascimento para Presença, 1994)*, a experiência é “[...] travessia até os limites, travessia como conhecimento, e nenhum conhecimento da travessia senão aquele formado pela própria ‘travessia’” (Nancy, 1993, p. 3). Dessa maneira, a experiência não é um fenômeno que pode ser estabelecido anteriormente nem posteriormente, mas que ocorre em um instante infinitesimal.

Pelo mesmo dicionário Houaiss, *presença* tem os seguintes sentidos: “[...] fato de (algo ou alguém) estar em algum lugar”, “fato de (algo ou alguém) existir em algum lugar; existência” e “participação numa atividade” (Houaiss, [2024], p.1). Considerando esta definição, “presença” implica a existência em algum lugar, no mundo, nas coisas que nos cercam e que compõem o “mundo circundante” (Nunes, 2002, p. 15) e, no caso de *No Coração da Agulha*: na Praça Lupicínio Rodrigues; no Parque Farroupilha; Na sala de espera do Hospital Conceição; na roda de conversa; nas vozes e nas histórias das outras pessoas; na toalha de bordado; na agulha e na

linha; etc. “Presença” é um substantivo que existe sempre em relação a outro elemento pois, é a ênfase em “algum lugar” determinado que diferencia presença de existência. Posto de outra forma, presença não é existência, mas a existência *em algum lugar*, oposto de *em qualquer lugar*. Também no significado relacionado a “participação”, a presença é a participação “numa atividade”, não uma participação como um conceito absoluto, independente.

Dessa maneira, partindo apenas da definição do dicionário Houaiss, *experiência de presença* é sofrer o fato de estar em algum lugar; pôr em prática a própria existência; pôr no corpo o fato de existir para ver como assenta. E o que seria “o fato de existir”? Seria a imersão nas coisas do mundo e da vida, nos objetos, nas sensações e nas intelecções que se desdobram a partir de tudo isso. Caberia, aqui, uma discussão aprofundada sobre fenomenologia, que não é do escopo deste trabalho. Para apontar um caminho nesta direção, sem adentrá-lo, cito um texto do professor da Universidade Federal do Rio de Janeiro Aquiles Côrtes Guimarães, sobre o conceito de “Mundo da Vida” na obra de Edmund Husserl (1859-1938):

[...] em vários momentos do itinerário do pensamento husserliano podemos identificar a prefiguração da ideia de mundo da vida — notadamente na constante preocupação com a necessidade de retorno “às coisas mesmas” (Guimarães, 2012, p. 29).

A presença a que se refere neste texto é a tentativa de eliminação da mediação entre o sujeito e “as coisas mesmas”. Essa tarefa, impossível, consistiria na eliminação do filtro mental que é interposto entre a nossa percepção do mundo e a nossa experiência nele. A percepção é o que vem dos órgãos sensoriais, a experiência é o que se estabelece, mentalmente, a partir da percepção. Sobre os objetivos da reflexão fenomenológica, Guimarães continua:

Importa conhecer o “mundo vivido”, o mundo que percebemos tal qual se manifesta à consciência. Entra aí o papel fundamental da percepção. O mundo será sempre mundo percebido, cuja totalidade não é totalidade dos seus objetos, mas totalidade de horizontes alcançados pela percepção. Por aí podemos adiantar que o conceito de mundo da vida está relacionado com decisiva intimidade à estrutura perceptiva da consciência humana. De um lado, a subjetividade, a consciência intencional iluminadora do mundo, como lugar absoluto da sua auto-evidenciação, do seu esclarecimento; do outro lado, a abertura infinita dos horizontes do mundo (Guimarães, 2012, p. 32).

Os trabalhos que operam com a dimensão faça-você-mesmo buscam o (re)estabelecimento da imersão do espectador no mundo que o circunda, por meio de uma ativação da percepção e dos sentidos pela prática e pela ação. Isso pode se

manifestar de diversas formas, dependendo dos outros elementos que circundam a dimensão faça-você-mesmo em uma prática artística.

No Coração da Agulha adota estratégias artísticas — sobretudo, o faça-você-mesmo — para produzir uma *experiência*: um imergir no mundo das coisas, que toma a forma, nesse trabalho, de uma escuta profunda, atenta, plena. Como colocou Ana Flávia Baldisserotto:

Não me oponho a nada do que eu esteja sentindo, que eu esteja escutando do meu corpo, dos meus pensamentos, eu não me oponho, eu só tomo consciência de que isso tudo tá aí. Então a escuta é diferente da conversa. Quando eu vou pra conversar, vai ter um tema, o que a gente vai conversar? Você coloca essa questão. Não, eu vou pra escutar, eu vou escutar a mim mesma, eu vou escutar os outros falarem, se eu quiser ficar sem falar nada, tudo bem. (Baldisserotto, 2023, p. 224).

Essa escuta parte do lugar de um corpo-mente *presente*, que está no mundo, está em contato com os demais e que, igualmente, está bordando e está lidando consigo mesmo. Também, é uma situação de não se opor ao que é percebido e sentido, em uma tentativa de eliminar o filtro que é aplicado à nossa relação com o mundo. Estar/ser no parque da Redenção participando de *No Coração da Agulha* é estar/ser nesse espaço e nesse momento de uma forma diferente daquela que é usual no dia-a-dia. E esse momento é igualmente efêmero, porque, depois do final de uma ativação do trabalho, retornamos aos nossos padrões normais, sem perceber e sem precisar perceber essas transições entre estados.

No livro *Songs of experience: modern American and European variations on a universal theme* (*Canções da experiência: variações modernas Americanas e Europeias em um tema universal*, 2002) o historiador estadunidense Martin Jay busca fazer um apanhado de diversas tradições dentro da perspectiva ocidental sobre o conceito de experiência. Jay aponta que, historicamente, a discussão sobre a experiência foi desenvolvida a partir de um ponto de “[...] urgência e intensidade que raramente acompanha a tentativa de definir e explicar um conceito” (Jay, 2002, p. 1). Esta dissertação integra-se a esse conjunto de “canções” da experiência — denominadas por Jay dessa forma em função da relação pouco sóbria entre os pensadores e o conceito de experiência —, oferecendo uma perspectiva da noção de experiência a partir do contato com trabalhos de arte não disponíveis para os autores abordados em *Songs of experience*.

Jay aponta na introdução do livro um aspecto que é fundamental para a discussão desenvolvida aqui, o fato de a palavra “experiência” ser utilizada para se referir a algo que escapa às palavras.

[...] a palavra “experiência” tem sido usada para gesticular precisamente na direção daquilo que excede conceitos e até mesmo a própria linguagem. Ela é frequentemente utilizada como um marcador para o que é tão inefável e individual (ou específico para um grupo particular) que não pode ser traduzido em termos convencionais e comunicativos para aqueles que não a possuem (Jay, 2002, p. 5).

A tarefa de tentar comunicar em um texto algo que, em essência, não pode ser comunicado de maneira convencional parece ingrata. Mas, ela pode ser enfrentada abrindo-se mão do compromisso de produzir uma visão definitiva sobre o conceito, alternativamente abordando-se processos que o exprimem, como os trabalhos estudados nesta pesquisa. A intenção inicial do coletivo que move *No Coração da Agulha* pode não ter sido a produção de uma *experiência de presença*, mas esse foi um fenômeno que emergiu a partir das múltiplas realizações do trabalho, dos outros membros da rede *Hilo_fio* e de seus antecedentes.

Um dos motivos pelos quais a palavra “experiência” está em “*experiência de presença*” é o fato de que a situação descrita pertence à ordem daquilo que não podemos transmitir por meio do uso das palavras e das descrições. O possível é a produção de um espaço vazio que circunda essa noção, que deve ser preenchido pela leitora ou pelo leitor, depositando, também, a sua própria experiência individual.

Começando pelo pensamento grego clássico, passando pelo começo da epistemologia e pelo pensamento religioso medieval, Jay chega no início do modernismo com o pensamento de Hume e Kant acerca do *gosto* e do julgamento estético como fundamentos de noções mais recentes da experiência. Não é do escopo desta pesquisa discutir as percepções da antiguidade clássica, de Hume e de Kant acerca do *gosto* e do julgamento estético. A discussão em *Songs of Experience* toca a temática abordada nesta dissertação no quarto capítulo, quando Jay, depois de apresentar a visão de Kant sobre o julgamento estético desinteressado, traz a perspectiva de William Blake (1757-1827), desenvolvida na primeira década depois da Revolução Francesa. Blake, segundo Jay, apontava a necessidade de “[...] agir — e errar — no mundo real” (Jay, 2002, p. 150), descrevendo as duas facetas da alma humana: a inocência e a experiência. Isso entra em profundo diálogo com a dimensão faça-você-mesmo, que parte de um

contato ativo com o mundo — agir e errar no mundo real — para produzir uma experiência que não seja da ordem da “contemplação desinteressada” kantiana, ou da “contemplação transcendental”, segundo Oiticica. Jay comenta como a contemplação (a experiência) segundo Kant nos retira da “imersão no ser”:

Nosso prazer na beleza, em resumo, é desinteressado porque nós estamos indiferentes ao objeto de fato, que não é, em si, um objeto de desejo sensual direto. Nosso prazer vem de desfrutar o livre jogo de nossas faculdades. Não estamos mais imersos no “ser” — “inter-esse”, como a etimologia da palavra “interesse” sugere — mas, de alguma forma, fora dele (Jay, 2002, p. 142).

A partir desse ponto, Jay relata que foi no Romantismo europeu que se substituiu a busca pelo sagrado, depois do impacto da revolução científica. Nesse momento, o mundo natural recuperaria, através da imaginação artística, o seu aspecto elevado e espiritual¹⁷, o que Jay aponta que Arthur Danto descreve como a transfiguração do lugar comum (Jay, 2002, p. 151)¹⁸. Esse processo, de “elevação” do imanente, ou, melhor, da transformação da relação do sujeito com as coisas do mundo, está no cerne do que é denominado *experiência de presença*, pois é por meio desse processo de ação do público sobre alguma coisa que essa transformação — essa travessia — é ocasionada. Nos trabalhos de arte apresentados nesta pesquisa, é destacada a transformação da relação do indivíduo com aquilo que antes passaria despercebido.

Jay segue sua cronologia do conceito de experiência no pensamento estético, apontando que, ao longo do século XIX, a proposta Iluminista de entrar em contato com o mundo por meio dos sentidos e da percepção se tornou uma busca estética e sensorial exacerbada, culminando com a figura do romântico que procura viver as experiências da vida ao seu extremo. Isso levou, ao final do século XIX, a uma “[...] tradição de devotos adoradores no altar da arte, cuja conexão com outros aspectos da vida se tornou cada vez mais atenuada” (Jay, 2002, p. 155). Segundo o autor,

¹⁷O livro *Into the light of things: The art of the commonplace from Wordsworth to John Cage* (Na luz das coisas: a arte do comum de Wordsworth a John Cage, 1994), do professor George J. Leonard aborda a empreitada de artistas, nos séculos XIX e XX, de elevar as coisas comuns do dia-a-dia a um status artístico elevado, provocando, em contrapartida, uma erosão do status privilegiado do objeto de arte. Leonard aborda, também, o papel que o budismo, na figura de John Cage, desempenha nesse processo.

¹⁸O texto de Danto não aborda temas centrais para esta pesquisa e, portanto, não será discutido de forma aprofundada. O autor se debruça, a partir do campo da filosofia, sobre a questão da indiscernibilidade entre objetos ditos comuns e obras de arte, discussão que poderia ser estendida para investigar a diferença entre uma atividade comum e uma atividade faça-você-mesmo que é entendida como um “processo artístico”. Não sendo essa uma das questões que movem essa pesquisa, evita-se fazer uma discussão aprofundada a partir de *Transfiguração do Lugar Comum*.

posteriormente se estabeleceu uma batalha entre uma corrente que valoriza a contemplação da arte pela arte, distanciada das coisas mundanas, e uma que valoriza a desintegração da barreira entre arte e vida. Esse confronto segue até os dias de hoje:

[...] isso continua em nossos dias em alguns dos conflitos entre a arte modernista e a pós-modernista, a primeira frequentemente defendida em termos que continuam a enfatizar a autonomia da arte e a segunda em termos que abraçam a incorporação heterônoma nos contextos de poder e significação (Jay, 2002, p. 158).

O autor sintetiza as questões que estavam na dianteira da discussão acerca da experiência estética e que estabeleceram o pano de fundo para o trabalho de John Dewey, que veremos a seguir. Uma pergunta fundamental apresentada por Jay é: a experiência estética é apenas a contemplação de um objeto produzido por outrem ou a construção da própria vida e da sua relação com o mundo como a base para uma construção artística e de jogo criativo (Jay, 2002, p. 161)? Nesta dissertação, há o entendimento de que a experiência estética, sobretudo, no contexto da dimensão faça-você-mesmo, se dá na construção de um momento na vida do participante-espectador que estabelece um espaço de abertura para uma nova forma de se relacionar com o mundo. Essa pergunta forma uma das bases discursivas sobre as quais John Dewey vai publicar o livro *Arte como Experiência*.

Segundo Jay, Dewey possuía um desejo de “curar as feridas da vida moderna” ou, pelo menos, seguir adiante na tarefa de superar essas feridas em um “[...] processo aberto de realização cumulativa” (Jay, 2002, p. 162). Dewey se incomodava com a perspectiva kantiana de uma recepção artística contemplativa, enfatizando, em contrapartida, uma experiência sensorial imediata e direta:

Apesar de insistir na imediação qualitativa das experiências estéticas intensas, em oposição à fetiche das relações abstratas típicas da filosofia reflexiva, Dewey não ignorou o momento de reflexividade nessas experiências, nem na sua integração cumulativa ao longo do tempo (Jay, 2002, p. 162).

Há uma consonância entre o pensamento de Dewey e a noção de dimensão faça-você-mesmo no fato de que o filósofo buscava “[...] superar o vão entre produtor e consumidor na vida moderna, da qual a separação entre criação artística e apreciação estética era um sintoma” (Jay, 2002, p. 163). No contexto desta pesquisa, a experiência estética se dá, justamente, na dissolução da fronteira entre

criador e receptor e na geração de uma experiência de criação por parte de público, que distingue a experiência estética da dimensão faça-você-mesmo da de outros processos. Jay aponta como Dewey entendia que essa percepção se contrapunha aos movimentos que vieram antes, pois, ao contrário da defesa do gênio como experimentador de uma dimensão mais profunda da vida, Dewey entendia a experiência estética como meio de atingir a autorrealização democrática.

O livro *Arte como Experiência* (1934) de John Dewey, contém uma palestra realizada dentro do programa de Palestras William James, em Harvard. Como escreveu Jay, esse livro assinala e critica a tendência intelectual, à época, de exacerbar o peso da contemplação estética nas obras de arte — sobretudo aquelas historicamente consagradas — e desconsiderar a experiência provocada pela obra de arte como aspecto central do estético. Sobre a desvalorização da experiência na percepção estética e sobre a natureza dessa experiência, Dewey escreve:

É a simples ignorância, portanto, que leva a supor que a ligação da arte e da percepção estética com a experiência significa uma diminuição de sua importância e dignidade. A experiência, na medida em que é experiência, consiste na acentuação da vitalidade. Em vez de significar um encerrar-se em sentimentos e sensações privados, significa uma troca ativa e alerta com o mundo; em seu auge, significa uma interpenetração completa entre o eu e o mundo dos objetos e acontecimentos (Dewey, 2010, p. 83).

O filósofo assinala o fenômeno de interpenetração entre o eu — ou como poderia ser complementado, o corpo — e o mundo circundante como parte fundamental da experiência, em especial, a estética. Além disso, Dewey aponta que a forma como os animais percebem o mundo serve como um lembrete da “unicidade da experiência”, enquanto o “[...] pensamento nos distancia do mundo” (Dewey, 2010, p. 82). O autor afirma que o animal vivo acha-se “plenamente presente”, “inteiramente participante em todos os seus atos”. Esse é o estado que *No Coração da Agulha* busca produzir nos participantes por meio da dimensão faça-você-mesmo. É importante ressaltar, também, que, no texto de Dewey, há momentos de contato entre a noção de experiência, essa imersão nas coisas do mundo, com o conceito de presença, que será mais explorado adiante.

Sobre atividades que têm um caráter prático, concreto, realizativo, Dewey entende que elas podem ser executadas sem consciência, mecanicamente, e que, nesses casos, “não alimentam a experiência” (p. 114). Em termos de atividades de cunho prático que produzem uma experiência da qual o sujeito tem consciência, o autor coloca:

Entre os pólos da inexistência de propósito e da eficiência mecânica, situam-se os cursos de ação em que os atos sucessivos são perpassados por um sentimento de significado crescente, que é conservado e se acumula em direção a um fim vivido como a consumação de um processo (Dewey, 2010, p.115).

Dewey posiciona cursos de ação entre polos de inexistência de propósito e de eficiência mecânica, que, por sua vez, são contrastados com um sentimento de significado crescente — o que corresponde a uma experiência vivida com consciência, “alimentada”. Da mesma maneira, a partir da experiência estética de trabalhos como *No Coração da Agulha*, é possível complementar a noção de Dewey, apontando que atividades sem um fim estabelecido nitidamente também podem ser experiências conscientes, com um significado que se manifesta de forma não intelectual, mas intuitiva. A noção de “consumação de um processo”, que Dewey coloca, pode ser lida de uma forma expandida: as atividades desenvolvidas pelo coletivo de *No Coração da Agulha* são consumadas por meio de uma potência que se realiza e se atualiza constantemente enquanto o trabalho está acontecendo e não do atingimento de um objetivo final definido.

No caso de *No Coração da Agulha*, esse objetivo é o uso da toalha para uma celebração, um encontro, uma refeição, que está em um momento futuro que pode nunca chegar. Apesar disso, o fato de a consecução do suposto objetivo do trabalho se encontrar em um futuro potencial não elimina o sentido e a potência da experiência engendrada pelo ato de bordar naquela toalha, naquele momento, sem saber quando ela vai ser utilizada. A consecução do trabalho se dá na sua própria realização e, se houver uma extinção do trabalho a partir do presente momento, a experiência foi completa em si mesmo e plenamente alimentada.

O termo “*experiência de presença*” apresenta alguma redundância, pois tanto a experiência quanto a presença indicam uma aproximação (que, no limite, chega a uma interpenetração, um ser-no-mundo) do sujeito-corpo com o mundo e com as coisas-do-mundo. No entanto, os dois termos também se complementam, pois “experiência” enfatiza a relação sensorial do sujeito, enquanto “presença” aponta para um estar do corpo entre as coisas-do-mundo, em estado de imersão. Por meio de uma análise mais profunda da presença, esse aspecto será enfatizado.

Além disso, o texto de Dewey qualifica distintas experiências, adjetivando-as de diversas formas (às vezes incorrendo em um juízo de valor, que não contribui

com a reflexão sobre a experiência como um todo). Sobre a relação entre a experiência e o estético, o autor escreve:

O gosto pelo fazer, a ânsia de ação, deixa muitas pessoas, sobretudo no meio humano apressado e impaciente em que vivemos, com experiências de uma pobreza quase inacreditável, todas superficiais. Nenhuma experiência isolada tem a oportunidade de se concluir, porque o indivíduo entra em outra coisa com muita precipitação. O que é chamado de experiência fica tão disperso e misturado que mal chega a merecer esse nome. A resistência é tratada como uma obstrução a ser vencida, e não como um convite à reflexão (Dewey, 2010, p. 123).

Dewey qualifica algumas experiências como “pobres” ou “dispersas”, afirmando que, dependendo da situação e, sobretudo, da relação do sujeito com a experiência, há a perda de algo. Falta algo a algumas experiências, enquanto outras são mais completas, ou preenchidas. Isso pode ser compreendido, também, como uma distância das coisas-do-mundo, um isolamento. Nesse sentido, a palavra “presença” qualifica a experiência, indicando que nela há uma redução (ou dissolução) da distância entre o sujeito, seu corpo e as coisas do mundo. A partir dessa perspectiva, pode-se perguntar: o que é produzido esteticamente, politicamente, emocionalmente, a partir dessa retomada da proximidade entre o sujeito, o corpo e o mundo que é gerada pela *experiência de presença*?

Ana Flávia também vê o empobrecimento de algumas experiências, em decorrência do contexto social:

A nossa sociedade, em muitos graus, está muito doente. Então, eu acho que nesse sentido tem uma outra dimensão política, social e de saúde nesse trabalho, que é pensar na doença do capitalismo. Essa doença, toda essa colonização da nossa subjetividade, que a gente está constantemente se demandando uma produtividade (Baldisserotto, 2023, p. 226).

No Coração da Agulha tem uma dimensão de enriquecimento da experiência, da reinserção da presença e do sentido nas nossas atividades. A artista cita a dimensão de saúde do trabalho. Quem sabe essa saúde é da experiência?

Aponta-se outro uso para a palavra “experiência”, que pode aparecer no contexto da arte, e que se aplica em parte nos trabalhos discutidos, mas que adquire uma importância menor se comparado com a utilização feita até agora. No seu livro *Un art contextuel (Uma arte contextual, 2002)*, o historiador, crítico de arte e curador Paul Ardenne apresenta o que ele chama de arte contextual, que são práticas artísticas “[...] mais enfocadas na apresentação do que na representação, práticas propostas no modo da intervenção, aqui e agora” (Ardenne, 2006, p. 11).

Certamente, *No Coração da Agulha* se aproxima desse tipo de prática artística com bastante intensidade, pois se dá justamente em uma situação de foco na escuta no momento presente e na inserção do trabalho de arte no espaço urbano, com suas situações e características.

Ardenne utiliza o substantivo “experiência” e o verbo “experimentar” para se referir a provar, testar, hipotetizar e avaliar, muito característicos do método científico, para se referir a um processo recorrente na arte contextual. O autor entende que, por ser uma prova, a experiência tende a “dinamizar a criação” (Ardenne, 2006, p. 32). Através desse tipo de experiência, que é diferente, em partes, daquela que vem sendo trabalhada até o momento, os artistas podem engendrar uma “melhor compreensão do mundo” e uma “possibilidade de habitá-lo” melhor (p. 32). *No Coração da Agulha* é uma experiência nesse sentido também, pois há um teste ou uma prova de como habitar o espaço urbano público na companhia de outras pessoas, em um estado de escuta e abertura para o mundo. O que acontece, então? Essa é a pergunta que o processo artístico busca responder, mas, ao mesmo tempo, *não* responder, pois uma resposta significa um fechamento que contraria a proposta de abertura ao desconhecido e ao imprevisível.

Em outro ponto do livro, Ardenne parece mudar o tipo de experiência ao qual se refere, apontando uma situação bastante semelhante com a *experiência de presença*:

Nisso, a experiência não deixa de postular que a realidade, uma soma de ações, de maneiras de ser e de representações, é menos um espaço conhecido que um conjunto complexo e parcialmente inexplorado: conjunto para sentir, para recorrer, para visitar e para revisitar, se confrontando de maneira repetida com um contexto aparentemente conhecido, mas apenas aparentemente (Ardenne, 2006, p. 32).

Esse conjunto a ser sentido, recorrido, visitado e revisitado é aquilo que a *experiência de presença* busca absorver. É uma abertura para essa realidade-das-coisas que é complexa, profunda e parcialmente inacessível, sobretudo pelo uso da representação, da inteligência e do sentido.

O livro *Produção de Presença (Production of Presence, 2003)*, do professor de Stanford e teórico da literatura alemão Hans Ulrich Gumbrecht, ajuda a refletir acerca do conceito de “presença”. O texto faz uma reflexão sobre a predominância — na metodologia das humanidades no ocidente — de estratégias interpretativas para compreender o mundo, que enfatizam a mente e a racionalidade. Como

consequência disso, o pensamento ocidental após o iluminismo desconsidera o que o autor chama de “efeitos de presença”: aspectos das coisas do mundo que se encontram na sua superfície e que são percebidos na relação com o corpo e com os sentidos. Retomando cronologicamente alguns aspectos da história do pensamento ocidental, Gumbrecht aponta que, desde o período do iluminismo, as instituições das ciências humanas têm como sua principal meta ir além do puramente material, descobrindo o significado oculto de cada fenômeno ou objeto do mundo:

De modo muito esquemático, essa nova visão moderna, em que a cultura ocidental começa, ao longo de séculos, a redefinir a relação entre a humanidade e o mundo pode ser descrita como uma interseção de dois eixos. Um eixo horizontal coloca em oposição o sujeito, observador excêntrico e incorpóreo, e o mundo, um conjunto de objetos puramente materiais, que inclui o corpo humano. O eixo vertical será, portanto, o ato de interpretar o mundo, por meio do qual o sujeito penetra na superfície do mundo para extrair dele conhecimento e verdade, um sentido subjacente. Proponho que essa visão de mundo seja chamada de ‘campo hermenêutico’ (Gumbrecht, 2010, p. 50).

Importante, no trabalho de Gumbrecht, para esta dissertação é, mais do que a sua retrospectiva histórica de como a perspectiva hermenêutica se tornou predominante, a descrição que o autor faz — ao refletir na segunda metade do livro sobre possibilidades de incorporar a presença nas práticas acadêmicas da arte e das humanidades — dos “efeitos de presença”, que são mais predominantes nas “culturas de presença”. A perspectiva hermenêutica, através da sua principal ferramenta, a interpretação, produz uma descontinuidade na linha que conecta o sujeito ao mundo.

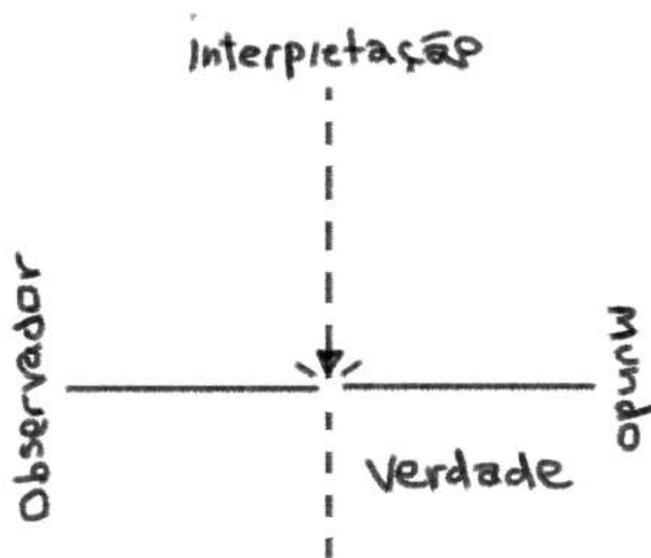


Figura 16 - Diagrama apresentando como entende-se que a interpretação interrompe o eixo de ligação entre observador e mundo.
 Fonte: elaboração própria (2024).

Gumbrecht afirma que nosso desejo de ultrapassar a metafísica se dá pelo fato de “a visão de mundo metafísica” estar relacionada àquilo que o autor chama de “perda do mundo”. Esta seria uma “[...] razão importante para a sensação de que já não estamos em contato com as coisas do mundo” (Gumbrecht, 2010, p. 73). Sobre as “culturas de presença”, Gumbrecht as define da seguinte maneira:

Primeiro, a autorreferência humana predominante numa cultura de sentido é o pensamento (poderíamos dizer também a consciência ou a *res cogitans*), enquanto a autorreferência predominante numa cultura de presença é o corpo. Segundo, se a mente é a autorreferência predominante, está implícito que os seres humanos se entendem como excêntricos ao mundo (que, numa cultura de sentido, é visto como consistindo exclusivamente de objetos materiais). Essa perspectiva torna claro que a “subjetividade” ou “o sujeito” ocupam o lugar da autorreferência humana predominante numa cultura de sentido, enquanto nas culturas de presença os seres humanos consideram que seus corpos fazem parte de uma cosmologia (ou de uma criação divina). Nesse caso, não se veem como excêntricos ao mundo, mas como parte do mundo (de fato, estão no-mundo, em sentido espacial e físico) (Gumbrecht, 2010, p. 106-107).

Ou seja, para pensar em uma perspectiva “não-hermenêutica” (como coloca Gumbrecht), seria necessário entender os corpos humanos (e suas mentes como algo que não se encontra deslocado do corpo, mas que é parte de um conjunto maior, “corpo-mente”¹⁹) como elementos integrantes do mundo, que vivenciam e são

¹⁹Os budistas costumam juntar corpo e mente em uma só expressão. O motivo disso é o entendimento de que ambos são parte de um todo, que só é entendido como separado por estarmos ignorantes da realidade não-dual de todas as coisas.

vivenciados pelas outras coisas do mundo em uma situação de troca e interferência. Assim, existem condições de maior ou menor abertura, ou presença, desse corpo para com o mundo que o cerca.

Essa é uma reflexão importante para considerar o que atrai o público para trabalhos como *No Coração da Agulha*, que realiza operações a fim de diluir a separação entre os corpos do público, os corpos dos artistas e o processo do trabalho de arte. O desejo pela “presença” da qual fala Gumbrecht move os trabalhos com dimensão faça-você-mesmo que, borrando (ou até eliminando) a distinção entre ações do público e ações dos artistas, produzem uma integração do corpo dos participantes no trabalho de arte. Isso resulta, finalmente, na convocação deles para estarem presentes, plenamente envolvidos pelas possibilidades do processo artístico, e também para a situação/contexto que os circunda.

Para Gumbrecht, vivemos em um mundo “saturado de sentido”, que nos impõe estar constantemente considerando todas as alternativas de solução para infindáveis questões. O movimento contrário que emerge, então, é um desejo por “fenômenos e impressões de presença” (Gumbrecht, 2010, p. 134). Parece bastante difícil fazer uma descrição textual, sobretudo no contexto da produção acadêmica, dessa sensação de distância do mundo e, em contrapartida, de qual é a sensação produzida por uma *experiência de presença*. Sugere-se tentar viver, seja no cotidiano, seja em um contexto artístico, o mundo em sua “coisidade” máxima, sem indagar nem interpretar.

Essa abertura não interpretativa para o mundo é um dos pressupostos contidos no processo de *No Coração da Agulha*. Isso se manifesta no fato de o bordado ser uma estratégia silenciosa para que os participantes se deixem afetar pela fala dos outros, colocando-se em um estado de escuta. Ana Flávia Baldisserotto comentou na entrevista:

A gente seguiu sendo um grupo em que o bordado e a escuta são um eixo, o diálogo, a gente fala, a gente se escuta, exercita muito isso, o que é estar presente quando tu vê tudo acontecendo? Que a gente, tudo acontece ao mesmo tempo, mas tem um fio que é a gente estar exercitando uma qualidade de atenção para o que está rolando na relação, né (Baldisserotto, 2023, p. 204)?

Essa maneira de utilizar a prática e a ação como formas de exercitar a permeabilidade dos participantes para o mundo que os cerca é um dos pontos

centrais desta dissertação. E esse fenômeno está presente, de uma forma ou de outra, em todos os trabalhos abordados.

Gumbrecht também nos dá uma chave para especificar qual tipo de *experiência* é a *experiência de presença*. O autor utiliza a comparação de dois termos que são traduzidos do alemão por “experiência” (tanto no inglês, língua original do livro *Produção de Presença*, quanto no português): “Erleben” e “Erfahrung”. Segundo o autor, “Erleben” tem um significado de “experiência vivida” enquanto “Erfahrung” tem uma associação com a interpretação e com atos de atribuição de sentido (Gumbrecht, 2010, p. 128). Uma forma de diferenciar as duas seria pensar na experiência que é sentida no corpo e nas sensações ao se passar por um momento de intensidade em contraste com a experiência acumulada por alguém que estudou muito ou praticou alguma atividade por um longo período de tempo. Assim como Gumbrecht, nesta dissertação é enfatizado o primeiro tipo de experiência, aquele que o autor designa com “Erleben” e que se refere ao atravessamento de um momento de intensidade por um corpo sensível, ou no atravessamento das coisas do mundo em um corpo que está sendo e está aberto para esse mundo que o cerca.

Para o autor, a experiência estética (no sentido descrito no último parágrafo), é uma forma privilegiada para a produção da presença, ou para a recuperação momentânea da sensação de estar-no-mundo:

Se compreendermos nosso desejo de presença como uma reação a um ambiente cotidiano que se tornou tão predominantemente cartesiano ao longo dos últimos séculos, faz sentido esperar que a experiência estética possa nos ajudar a recuperar a dimensão espacial e a dimensão corpórea da nossa existência; faz sentido esperar que a experiência estética nos devolva pelo menos a sensação de estarmos-no-mundo, no sentido de fazermos parte de um mundo físico de coisas. (Gumbrecht, 2010, p. 146)

É dessa forma que compreende-se a *experiência de presença* produzida por *No Coração da Agulha*, nos quais, através dos processos que compõem o trabalho, o público é transportado de volta para o mundo-como-é, para o *aqui-e-agora*. Esse tipo de trabalho produz uma reconexão com as coisas do mundo através da provocação para que o público utilize suas mãos e seu corpo para agir. Ana Flávia Baldisserotto afirma isso quando enfatiza a palavra “escuta” como um dos elementos fundamentais de *No Coração da Agulha*.

Ardenne também escreve sobre a presença e concorda com Gumbrecht, apontando que ela é um estado no qual o corpo se encontra dentro do mundo, em uma situação de abertura para a interpenetração corpo-mundo. O autor escreve que um dos primeiros objetivos da arte contextual é: “[...] fazer um ato de co-presença, habitar o mundo, se mover nele, agir sem intermediário”, apontando que o artista oferece o seu corpo ao mundo (Ardenne, 2006, p. 45). É importante ressaltar, no entanto, que o sentido de presença utilizado por Ardenne tem uma diferença grande para o sentido utilizado nesta dissertação: para o autor francês, o mais importante é pensar a presença do corpo do artista no mundo, como um gesto artístico, enquanto que aqui é enfatizada a presença do corpo do público dentro do mundo e do processo.

Uma experiência implica um atravessamento/travessia de um sujeito e de uma situação. A consequência de uma travessia é a transformação, ou uma transfiguração que, no caso de uma *experiência de presença*, ocorre com a relação entre a pessoa e o mundo que a cerca. Jay também escreve algo parecido quando afirma que uma experiência não pode deixar um sujeito exatamente como era antes, mas que deve haver uma alteração. Algo novo deve acontecer (Jay, 2002, p. 7).

A experiência e o fazer

Ao descrever as relações entre a experiência e a estética, Dewey aponta que uma “experiência consciente” pode ser uma relação entre “[...] o fazer e o estar sujeito a algo” (Dewey, 2010, p. 126). O autor entende que há uma divisão imprópria entre as noções de artístico e estético, sendo que a primeira palavra costuma denominar o ato de produzir, enquanto a segunda palavra tende a descrever o ato de consumir. Para Dewey, a arte, em sua produção e recepção, une a relação entre “[...] o agir e o sofrer, entre a energia de entrada e de saída”, que faz com que “[...] uma experiência seja uma experiência” (p. 128). Esse fenômeno, no qual a experiência produzida pela arte oscila entre o agir e o receber, está em destaque na dimensão faça-você-mesmo dos processos artísticos com um caráter participativo. Um exemplo disso é o fato de que *No Coração da Agulha* é um coletivo no qual todos os integrantes são, ao mesmo tempo, ativadores do processo artístico e receptores das suas repercussões. Seria possível dizer que não há uma “obra de arte” sendo pesquisada neste capítulo e que mesmo escrever sobre “trabalho artístico” parece não conseguir representar *No Coração da Agulha*.

Nesse sentido, investiga-se o termo “obra” de arte — tendo sido evitado por estar associado à percepção de um objeto estático como resultado do trabalho artístico — para enfatizar a natureza ambivalente da palavra “obra”, que designa tanto um objeto finalizado como um estado ou processo construtivo. Dewey escreve:

Não é por coincidência linguística que "edificação", "construção" e "obra" designam tanto um processo quanto seu produto final. Sem o significado do verbo, o do substantivo permanece vazio (Dewey, 2010, p. 133).

A experiência produzida por trabalhos com uma dimensão faça-você-mesmo se torna, efetivamente, uma *experiência de presença* no momento em que ação e recepção, atividade e disponibilidade, estão sobrepostas e em sintonia. O ato de bordar, em *No Coração da Agulha*, ativa nos participantes do coletivo o processo de escuta.

Em termos da maneira como Dewey apresenta suas ideias, como um reflexo do contexto no qual produzia, há uma concentração na perspectiva do artista que produz a obra, enquanto podemos observar que, a partir das noções de arte participativa desenvolvidas nos anos seguintes e que seguem até hoje, a figura do artista adota um papel diferente no tipo de prática que abordada nesta pesquisa. No entanto, o autor também aponta que a recepção do trabalho de arte é um processo ativo. Referindo-se ao espectador, Dewey escreve:

Somos levados a crer que o primeiro [o espectador] simplesmente absorve o que existe sob forma acabada, sem se dar conta de que essa absorção envolve atividades comparáveis às do criador. Mas receptividade não é passividade. Também ela é um processo composto por uma série de atos reativos que se acumulam em direção à realização objetiva. Caso contrário, não haveria percepção, mas reconhecimento. A diferença entre os dois é imensa. O reconhecimento é a percepção refreada antes de ter a possibilidade de se desenvolver livremente (Dewey, 2010, p. 134).

No caso de trabalhos com uma dimensão faça-você-mesmo, recepção e produção são duas atividades simultâneas que ocorrem em um sujeito ou grupo de sujeitos. Os caracteres ativos e receptivos são acionados de forma simultânea e o público acaba por ser, também, artista (em certo sentido). A noção de autoria não é um dos principais temas desta dissertação, mas os trabalhos pesquisados provocam uma discussão sobre esse assunto colocando na mão do público um certo grau de intencionalidade. Esta é limitada pela proposição concebida pelo artista — entendido, normalmente, como o único ou principal “autor” do trabalho de arte —,

que administra parcialmente o nível de intervenção que os participantes podem ter no trabalho por meio da estrutura do trabalho e de suas regras de participação.

Em contrapartida, podemos considerar que os responsáveis pelas práticas artísticas participativas (os artistas) adotam uma posição receptiva em certas situações, sobretudo nas que espera-se uma contribuição do público. Os artistas, então, se colocam em um diálogo produtivo com os receptores-participantes dos processos artísticos, ou seja, adotam uma posição de certa igualdade com o público. Assim, ambos, artistas e público, desempenham papéis de recepção e criação, atividade e receptividade.



Figura 17 - Participantes intervindo no trabalho *A Stitch in Time* no espaço Another Vacant Space.
Fonte: site do Another Vacant Space (2013).

O trabalho *A Stitch in Time* (*Uma costura no tempo*, 1968-), do artista e ativista David Medalla²⁰ consiste em um tecido disposto no espaço expositivo no

²⁰Ardenne também utiliza o trabalho do artista como exemplo, mesmo que para apresentar outro ponto: “Para este artista filipino, o ‘impromptu’ consiste em aparecer por aqui e por lá, em qualquer local do mundo, sozinho ou com amigos, para lançar um cumprimento, um passo de dança, um ballet budista ou adotar qualquer postura da qual se vai tirar uma foto, para arquivá-la ou apenas como lembrança” (Ardenne, 2006, p. 46).

qual o público visitante pode intervir, bordando mensagens. O mesmo tecido tem viajado de exposição em exposição, conectando visitantes ao longo do tempo. A ideia de linha do tempo ou de fio condutor parece bem apropriada para entender essa conexão temporal entre passado e futuro. Em entrevista com Guy Brett, Medalla expressou sua motivação para realizar um trabalho aberto à participação do público:

Eu sentia naquele tempo uma insatisfação profunda em relação a toda arte que deriva somente de uma única pessoa, e é determinada pelas ideias e desejos de apenas uma pessoa... Eu queria compartilhar meus pensamentos e sentimentos com o espectador, que foi mantido a uma distância inalcançável pela arte estabelecida de nosso tempo. Eu queria quebrar a barreira invisível entre 'criador' e 'espectador' para que essas condições estáticas deixassem de existir gradualmente e a arte fosse um processo vivo no qual uma, duas ou mais pessoas formulassem sugestões que outros pegariam e desenvolveriam em direções diferentes (Brett, 2012, p. 30, tradução própria)...

O trabalho de Medalla parece se dispor a um diálogo com *No Coração da Agulha*. Assim como ele, Ana Flávia também tem um interesse na dissolução da figura de audiência e na integração total dos participantes nas decisões que movem o trabalho de arte. Uma diferença importante entre *A Stitch in Time* e *No Coração da Agulha* é a proximidade entre os participantes. No trabalho de Medalla, um diálogo entre os participantes é construído, ligando pontos distintos do tempo em um mesmo espaço. Assim, os participantes não convivem diretamente, mas apenas através das mensagens e dos materiais que são aderidos ao tecido principal. Por outro lado, o trabalho de Ana Flávia parte do pressuposto obrigatório de que os participantes de uma determinada ativação (física) do trabalho estarão todos juntos, ao mesmo tempo, no mesmo local. Já os participantes de uma ativação virtual estarão na mesma sala de videoconferência, ao mesmo tempo. Um resultado dessa diferença é que a toalha de *No Coração da Agulha* segue como um ponto de encontro dessas situações de fazer coletivo que, enquanto centradas nela, operam através do contato e da escuta.

Anna Dezeuze discute essa diferença no tipo de experiência proporcionado pelos trabalhos de arte que ela denomina de faça-você-mesmo, apresentando dois tipos de situação:

Eu sugeriria que alguns trabalhos de arte faça-você-mesmo privilegiam uma experiência de aqui e agora (seja muito curto, muito longo, individual ou coletivo, reversível ou não), enquanto outras privilegiam uma experiência cumulativa ao longo de uma duração fixa que requer mais de um passo em um processo longo, e/ou que envolve mais de um participante mantendo ou transformando a existência material do trabalho (seja um espaço específico, um objeto ou um projeto). [...] Apesar de todos os participantes em *A Stitch in Time* poderem nunca se encontrar na mesma sala, o objeto final visualiza o seu trabalho coletivo (Dezeuze, 2012, p. 7, tradução própria).

Na diferenciação apresentada por Dezeuze, *No Coração da Agulha* se encaixaria nas duas possibilidades, pois é um trabalho que se baseia fortemente em uma presença no aqui e agora e, simultaneamente, é produzido a partir da construção de um objeto que visualiza o trabalho coletivo de todas as pessoas que participaram da atividade ao longo do tempo. A necessidade de simultaneidade, para Ana Flávia, ocorre porque a escuta consciente é um elemento fundamental do trabalho — ao contrário de *A Stitch in Time*.

Enquanto o trabalho de Medalla apresenta uma dimensão faça-você-mesmo e constitui uma *experiência de presença*, elas são diferentes daquelas do trabalho de Ana Flávia. A natureza da experiência gerada pelo primeiro é voltada para o espaço expositivo, enquanto a outra é voltada para o contato com o outro e com a cidade. *No Coração da Agulha* aborda o espaço urbano como uma temática, de forma que a estrutura de funcionamento do trabalho, coletiva, livre, aberta, atua como um modelo de urbe concebido pelo trabalho. Esse modelo é baseado na escuta e no acolhimento, a partir de um desejo de cura.

Surpresa, inesperado

A leitura de um trabalho de arte²¹ é uma estratégia inevitável para trabalhar com pesquisa sobre arte, mas essa metodologia porta alguns problemas, geralmente relacionados com a forma como a cultura ocidental vem organizando o pensamento desde o século XVII (Gumbrecht, 2010, p. 50). O que costuma ocorrer nessa estrutura de reflexão é o que Gumbrecht chama de “metafísica”, ou seja, a

²¹A professora Maria Emília Sardelich, da Universidade Federal da Paraíba, fez um apanhado de perspectivas sobre a leitura de imagens (a partir da qual se extrapola, aqui, a leitura de trabalhos de arte contemporânea não baseados em imagens). Sobre a leitura de imagens, ela escreveu: “No sentido de semiose cultural, Freire (1983) já sustentava que a leitura do mundo precede a leitura da palavra e, nesse caso, toda leitura é influenciada pela experiência de vida do leitor. Essa abordagem a partir da experiência do leitor é proposta também por Manguel (2001). Em uma perspectiva narrativa, o autor afirma que nenhuma narrativa suscitada por uma imagem é definitiva, exclusiva, pois o que vemos é sempre a imagem traduzida nos termos da nossa própria experiência. E propõe uma leitura que parta das emoções do leitor, ou seja, de como as emoções do leitor afetam e são afetadas pela leitura das imagens” (Sardelich, 2005, p. 460).

noção de ir além (-meta) do que é físico, material. Assim, haveria uma prática de tentar interpretar aquilo que está além da superfície do trabalho de arte, aquilo que se esconde nas profundezas e só pode ser acessado com trabalho intelectual e insistência. Sob essa forma de abordar práticas artísticas, os trabalhos de arte são “lidos”, ação que é parte do processo de escavar a produção poética e desencavar os seus sentidos profundos e verdadeiros (como costuma ficar subentendido em alguns tipos de produções da história, da teoria e da crítica de arte).

Aqui realizou-se uma “leitura de obra”, mas busca-se apontar o que acaba sendo perdido ao utilizar as ferramentas “metafísicas” — como escreve Gumbrecht — para abordar um trabalho de arte. Vejamos o caso de *No Coração da Agulha*: um trabalho com uma profusão de elementos “legíveis” e que podem ser utilizados para (re)construir aquilo que é dito pela pessoa que é identificada como “a artista”²², em função da sua participação na concepção do trabalho: Ana Flávia Baldisserotto. Assim, podemos elaborar a noção de que o trabalho tece um tramado entre as pessoas, utilizando como matéria-prima os fios de conversa — espelhados nos fios do bordado — e que a criação na toalha de bordado abre portas para que se digam coisas que não encontram espaço para serem ditas pela fala, como falar sobre a apreciação da companhia do outro, mesmo que este seja um estranho. No entanto, para quem já participou do trabalho e esteve efetivamente em uma das rodas de bordado, essas construções de sentido geradas pelas metodologias do campo da arte e das humanidades em geral deixam de fora um conjunto de fenômenos/experiências que são produzidos pelo trabalho de forma imprevisível, por vezes, em apenas uma ocorrência do trabalho de arte.

Ardenne aponta que essa é uma das características de um trabalho de arte contextual, que, ao estar em conexão direta com as coisas do mundo, imerso na experiência concreta, o trabalho fica imbuído de um elemento de surpresa:

Este enfoque fenomenológico do mundo pode qualificar a iniciativa artística contextual, de natureza incerta. Pela sua maneira de surgir, seus pólos de interesse e seu marco inusitado de expansão, a arte há de surpreender o público. Asseguramos que sua natureza também é capaz de surpreender ao próprio artista (Ardenne, 2006, p. 30).

²² Na entrevista concedida a mim, a artista e professora apresenta sua insatisfação com a posição de “autora” de *No Coração da Agulha* (p. 195). Além disso, Thereza Portes poderia ser entendida como a “criadora” do trabalho.

Ao abrir as portas para a ação do fazer do público no processo artístico, o trabalho de arte se abre, também, para o incomum e para o milagroso. Esse fenômeno, do incomum e do milagroso, obriga o público a estar no momento presente, porque, passado um instante, aquilo que está ocorrendo já deixou de ocorrer (e uma nova situação se põe a ocorrer). É a própria imersão nas coisas do mundo que gera o surpreendente, como escreve Ardenne:

Se o artista contextual se lança neste projeto, sua imersão na ordem das coisas se revela, então, diversamente satisfatória: às vezes agregativa, polêmica, às vezes decepcionante. Em todos os casos, sem falta, existe um ponto de passagem obrigatório que não podemos evitar: aquele da experiência concreta (Ardenne, 2006, p. 30).

Esses fenômenos/experiências são da ordem do indizível, assim, o que é colocado no papel ao interpretá-los (veja que palavra apropriada) não reproduz o que os sentidos, o corpo, as emoções, e a mente viveram durante a participação na obra. Em um dos encontros de *No Coração da Agulha*, Ana Flávia leu um poema chamado *Feira dos Milagres*²³, da poeta polonesa Wislawa Szymborska, que fala sobre os milagres das coisas comuns do cotidiano. Instantes após a leitura improvisada do poema, uma participante antiga e querida da roda de bordado, que não frequentava o grupo há um bom tempo, reapareceu, após uma recuperação bastante improvável de uma doença bastante grave — milagre! Esse fato não deveria fazer parte de uma leitura crítica de *No Coração da Agulha*, pois não foi planejado pela artista e tampouco “compõe” o sentido do trabalho. Aconteceu e esse acontecimento é parte de *No Coração da Agulha*, mas como colocar em palavras? A diferença entre uma situação imprevisível dessas acontecer nesse momento e em qualquer outro momento da vida, é que o trabalho de arte havia colocado os participantes em um estado receptivo para o caráter poético desse tipo de situação.

²³“Um milagre comum:/ isso de acontecerem muitos milagres comuns/ Um milagre normal:/ no silêncio da noite/ o latido de cães invisíveis./ Um milagre entre tantos:/ uma nuvenzinha etérea e pequena/ que consegue ocultar a lua grande e pesada./ Vários milagres em um:/ o amieiro refletido na água/ estar virado da esquerda para a direita,/ crescer ali com a copa para baixo/ e não atingir nunca o fundo,/ embora a água seja rasa./ Um milagre na ordem do dia:/ vento leve a moderado,/ tempestuoso nas tormentas./ Um primeiro milagre melhor:/ as vacas são vacas./ Um outro não pior:/ este e não outro pomar/ desta e não outra semente./ Um milagre sem fraque nem cartola:/ pombas brancas levantando voo./ Um milagre — pois como chamá-lo:/ o sol hoje nasceu às três e catorze/ e vai se pôr às vinte mais um minuto./ Um milagre que não causa tanto espanto quanto devia:/ há na verdade menos de seis dedos na mão,/ porém mais de quatro./ Um milagre, é só olhar em volta:/ o mundo onipresente./ Um milagre extra, como extra é tudo:/ o inimaginável/ é imaginável”. Tradução de Tradução de Regina Przybycien ([2024]), disponível em: modosdeolhar.blogspot.com/2019/03/feira-dos-milagres-wislawa-szymborska.html. Acesso em: 20 set. 2024.

Talvez, em um dia qualquer ou mesmo durante a realização de outro trabalho de arte, esse acontecimento tivesse passado despercebido. No entanto, naquele momento, a *experiência de presença* o transformou em um evento significativo. Não é por acaso que se lê sobre ele nestas páginas.

A leitura de *No Coração da Agulha* deve levar em consideração que essa prática artística é estruturada com a intenção de estar aberta ao desconhecido e ao improvável. Uma *experiência de presença* só pode ser efetivamente produzida no momento em que se está exposto ao imprevisto, pois essa é uma característica constante da realidade que nos cerca. Logo, uma não negação — ou seja, uma aceitação — desse caráter mutável e imprevisível é um pré-requisito para uma sintonia com o mundo que nos cerca, justamente aquilo que entende-se por *presença*. Os milagres cotidianos que ocorrem constantemente, mas passam despercebidos, são exatamente o alvo principal do processo artístico de *No Coração da Agulha*. Dessa forma, cria-se uma situação contraditória, na qual esperamos o inesperado. No entanto, para isso, é necessário ter a atenção despertada e aberta para o inesperado — uma experiência de presença.

RELAXAMENTO AFRO: REGRAS, DISTÂNCIA, PARTICIPAÇÃO

O trabalho *Relaxamento Afro*, da artista, dramaturga, performer e atriz Silvana Rodrigues²⁴, convoca o público e as²⁵ participantes a refletir sobre a forma como as pessoas negras são representadas nos espaços coletivos e no mundo do trabalho, frequentemente na posição de um serviço braçal e raramente na posição da fruição de um descanso ou lazer. Entretanto, o processo desenvolvido pela artista vai além da reflexão crítica intelectual, pois aponta — primeiro através de uma *experiência de presença* oferecida apenas para pessoas negras participantes de uma oficina e depois na circulação de imagens de relaxamento — como cada um de nós se relaciona com os momentos de repouso e de trabalho. *Relaxamento Afro* proporciona uma vivência consciente da experiência do lazer e de uma vida confortável e — na apresentação dessa experiência ativa, criativa, concreta — permite ao público observar quais são as regras implícitas de ocupação dos postos de trabalho na nossa sociedade.

Nesta pesquisa, a principal ênfase é em duas manifestações específicas do trabalho *Relaxamento Afro*: primeiro, uma estação de relaxamento pública com um convite para as pessoas negras ao descanso e à fruição; segundo, uma oficina com o mesmo recorte de público, na qual as participantes foram convidadas pela artista a exercitarem o relaxamento e a capturarem imagens de si mesmas enquanto o fazia. Rodrigues as orientou a não *fingirem* ou *representarem* a si mesmas relaxando, mas tentarem o fazer com sinceridade, mesmo que os resultados fossem considerados menos atraentes, esteticamente.

Neste capítulo, será abordado como esse trabalho utiliza a dimensão faça-você-mesmo para provocar uma *experiência de presença*, abordando a reflexão social crítica acerca dos papéis ocupados pelas pessoas negras na sociedade e na cultura visual. O nome do trabalho faz referência a um procedimento químico capilar, oferecido majoritariamente para mulheres negras, que define os

²⁴É importante ressaltar que Rodrigues é Bacharela em Direção Teatral pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Essa informação embasa as relações tecidas entre o trabalho *Relaxamento Afro* e o campo das artes dramáticas.

²⁵Neste capítulo, as referências a “participantes” de *Relaxamento Afro* serão sempre no feminino. Isso não significa que o trabalho tenha sido voltado exclusivamente para pessoas que se identificam com os pronomes femininos, mas está de acordo com o convite no *Facebook* para a oficina, que menciona “artistas negras” (VERAFRO, [2024], p. 1). Isso dialoga, também, com o fato de o procedimento capilar chamado relaxamento afro ser voltado para mulheres. Por fim, a utilização do termo no feminino busca ir de encontro com a situação de as mulheres negras ocuparem um “terceiro espaço”, como escreveu Grada Kilomba (2019, p. 97) a partir do pensamento de Heidi Safia Mirza.

cachos e reduz o volume dos fios. No dossiê *Direitos Humanos em Debate* (2019), organizado por Magali Mendes de Menezes, Carlos Eduardo Sperb, Alessandra de Oliveira Petry, Wagner Machado da Silva e Olívia de Andrade Soares, a artista comenta o procedimento violento que é imposto aos cabelos de pessoas negras:

Para as mulheres negras, comumente, ainda na infância somos apresentadas a produtos com químicas altamente danosas que servem para modificar a estrutura do cabelo dito rebelde, volumoso, cabelo que apenas é. Muda-se a estrutura do cabelo, que nada mais é que cabelo, e não se muda a estrutura racista que nos faz saber desde pequenas que teremos que fazer o dobro para ter metade, uma conta que nunca fecha (Menezes, 2019, p. 420).

É possível perceber que a reflexão sobre o cabelo pode ser, além de um apontamento para uma violência real, uma metáfora para a tentativa de controle das pessoas negras e trabalhadoras. Logo, o nome do trabalho referencia a sua principal temática: os postos de trabalho e a maneira como as pessoas que os ocupam são percebidas. Na maioria dos locais públicos, é mais comum que as pessoas que ocupam postos de poder, com mais tempo de descanso, com locais de trabalho mais confortáveis, etc. sejam pessoas brancas, enquanto que os responsáveis pela limpeza, pela manutenção e pela produção de alimentos, sejam pessoas negras (Pereira, 2011). Essa circunstância é fruto da estrutura da sociedade brasileira, que, desde sua constituição, nega certas oportunidades à população negra, parda e indígena.

Partindo do contexto português, a artista e autora Grada Kilomba conta, com o intuito de principiar uma discussão sobre os efeitos da interseccionalidade de raça e gênero, uma história pessoal que toca a questão abordada por *Relaxamento Afro*. Tendo visitado um consultório médico, este, um homem branco, propôs à autora, na época uma criança entre 12 e 13 anos:

O médico então propôs que eu cozinhasse as refeições diárias da família, limpasse a casa e eventualmente lavasse suas roupas. “Não é muito”, disse ele, “alguns shorts, talvez uma camiseta e, claro, nossas roupas íntimas!” Entre essas tarefas, ele explicou, eu teria tempo suficiente para mim. Eu poderia ir à praia, e fazer o que você quiser”, insistiu [...]. Nesse cenário, a jovem menina não é vista como uma criança, mas sim como uma servente. O homem transformou nossa relação médico/paciente em uma relação senhor/servente [...] (Kilomba, 2019, p. 93).

Kilomba aponta como ela, pessoa negra, é tirada de seu lugar de paciente do médico branco para ser colocada no lugar de serviçal doméstica dele. Além disso, observa-se como “entre essas tarefas”, ela poderia descansar, ter um momento de

lazer. Isso ocorreria na praia, circunstância cujo foco é, geralmente, o lazer. O que resultaria, se Kilomba tivesse aceitado a questionável proposta, é o que acontece Brasil afora: em um local de descanso ou de fruição, as pessoas brancas descansam, as pessoas negras trabalham. *Relaxamento Afro* aborda o fato de que, a partir dessa estrutura social, se extrai uma cultura visual que imagina as pessoas negras servindo, reforçando, assim, a estrutura social.

Silvana Rodrigues, em entrevista concedida para esta dissertação, relata percepções que são similares às da artista portuguesa:

Então é muito visível para quem está atento racialmente, consciente e letrado, que as pessoas negras no campus, assim, é claro, agora com a política de cotas, tem outras cores, eu mesmo sou beneficiária dessa política, mas ainda os terceirizados, os porteiros, são na sua maioria negros. A maioria são mulheres na limpeza, e sua maioria negra em sua maioria. Então, esse trabalho era também uma provocação para que essas pessoas que estão ali, sempre trabalhando, que o trabalho que dignificam, que a pessoa negra tem que estar em trabalho para sua vida valer a pena. Eu tenho questionado isso muito a partir do crachá, assim, como o crachá me protege (Rodrigues, 2023, p. 233).

O comentário da artista apresenta o fato de que, apesar da implementação da política de cotas raciais já ter 15 anos, os seus efeitos demoram a aparecer: os postos de trabalho não-acadêmico no campus da Universidade Federal do Rio Grande do Sul ainda são ocupados majoritariamente por pessoas negras. Ela propôs *Relaxamento Afro* com a intenção de provocar uma inversão daquele regime trabalho-descanso que aparecia na história de Kilomba, ou seja, propor, mesmo que momentaneamente, uma situação em que as pessoas negras fruem o lazer como aspecto central, colocando o trabalho nesse espaço de “entre” (entre um momento de descanso e outro).

Apesar de o título trazer um comentário acerca de um procedimento estético doloroso, a artista diz ter evitado fazer um discurso centrado na dor, preferindo uma construção a partir da produção de um espaço de conforto. Sobre essa perspectiva, ela comentou:

Então, a gente fez essa oficina e nessa oficina eu trazia referências de artistas negras que trabalham narrativas que não são da dor. Porque eu tenho trabalhado há bastante tempo e troco com muitos e a dor vai estar sempre ali, essa chaga, enfim, do ser/estar negro nesse mundo que a gente vive, nesse país que a gente vive. Mas eu não queria que o nosso trabalho fosse a partir da dor, embora o relaxamento, eu acho, ele parte da questão do relaxamento do cabelo, que é um processo de dor, não, vamos levar isso para o outro lugar, para o lado do relaxar (Rodrigues, 2023, p. 235).

A perspectiva propositiva trazida pela artista dialoga com a noção de faça-você-mesmo que está sendo apresentada nesta dissertação, pois *Relaxamento Afro* convida as participantes a relaxarem, se ocupando de um momento de lazer. Isso é manifestado no trabalho de maneira não apenas discursiva, mas estratégica: há a expectativa, por parte da artista, que o público experiencie efetivamente uma situação de repouso e de fruição e perceba a si mesmo nessa circunstância, produzindo suas próprias reflexões a partir disso.

Pode-se pensar que *Relaxamento Afro* entra em diálogo com *No Coração da Agulha* porque ambos trabalham com o sofrimento, buscando elaborá-lo a partir da produção de uma situação nova, que distingue-se da anterior. Essa nova situação é pautada pela liberdade, como veremos em relação ao trabalho de Rodrigues, e é agudamente consciente de estar inserida em um contexto gerador de dor. Ana Flávia comentou que a prática organizada por ela tem uma dimensão de cura:

Então isso tem uma dimensão curativa pra gente em muitos níveis, sabe? Que é um nível social, é esse nível da nossa subjetividade que tá totalmente capturada e escravizada pelo sistema capitalista. Então eu acho que assim, por eu te responder diferente é porque ali, bordado livre e escuta. Eu to livre e bordo o que eu quiser, da forma que eu quiser (Baldisserotto, 2023, p. 226-227).

Em sua tese de doutorado, a artista e pesquisadora Érica Saraiva elabora sobre uma experiência de mediação realizada na exposição *Presença Negra* (2022) no Museu de Arte do Rio Grande do Sul (MARGS), resultado da curadoria de Igor Simões, Izis Abreu e Caroline Ferreira. Na mostra, que questionava criticamente a suposta ausência de artistas negros na instituição, estava presente a obra de Rodrigues, em forma de um grande painel com lambes e Saraiva aponta que uma pergunta, motivadora do trabalho, também animou a atividade de mediação: “como interpretavam o relaxamento?” (Saraiva, 2023, p. 90). Sobre o mesmo aspecto de construção de um bem estar mencionado na citação de Rodrigues, Saraiva escreve:

Um recorte que fala de dor e melancolia, mas que se aproxima de uma reafirmação do cuidado de si como uma ação política alternativa. Particularmente, pensei sobre o significado de bem viver, considerado por Aníbal Quijano como uma “existência social alternativa” (QUIJANO, 2014, p. 858). Como as imagens de *Relaxamento Afro* se relacionam com o *Banzo*? Pensar o lazer e a fruição encontra paralelo no Bem Viver (Saraiva, 2023, p. 91)?

Postula-se aqui que *Relaxamento Afro* é um trabalho que enfrenta um mundo desigual através da proposição para que se sonhe (e se ponha em prática

temporariamente) uma alternativa mais igualitária. Essa postura construtiva se encontra manifestada por meio da ação do público frente à convocação da artista.

Este capítulo também aborda a forma como a arte contemporânea oferece aos artistas a possibilidade de elaborar novas estratégias para a construção de sentido, por meio de regras personalizadas para seus trabalhos de arte. Assim, é, também, com regras de apresentação e interação diferenciadas que Relaxamento Afro e os demais trabalhos abordados produzem um espaço no qual pode surgir uma experiência de presença, que transforma a relação do público com aspectos do mundo que o cerca. É discutido como o faça-você-mesmo, enquanto uma estratégia da arte participativa, pode ter uma de suas origens localizada na performance e nas artes dramáticas.

Sobre o trabalho Relaxamento Afro



Figura 18 - Imagem da exposição *Presença Negra no MARGS* (2022). Nota: É possível ver, ao fundo, as imagens do trabalho *Relaxamento Afro* (2018-).
Fonte: *site* do Museu de Arte do Rio Grande do Sul ([2024]).

Para um visitante da exposição *Presença Negra*, o trabalho *Relaxamento Afro* consistia em grandes fotografias, impressas em lambe-lambe, de pessoas negras em momentos de relaxamento, impressas em papel comum para poderem ser amplamente reproduzidas. Os sujeitos presentes nas fotos tinham seu estado de relaxamento delineado pela presença do texto “Relaxamento Afro”, escrito com letras coloridas, cujo design foi feito pela professora Anelise de Carli. O espectador que entra em contato com esse trabalho pode intuir que ele vai além das imagens, que foram capturadas de forma não profissional²⁶ em diversos locais e com equipamentos diferentes. Além disso, essas fotografias possuem um caráter de rede social, adotando características de uma imagem capturada de um alguém por si mesmo, *selfies*. Ao se aproximar do texto da obra, o público pode ver que essas imagens haviam sido produzidas em uma oficina de criação performativa coordenada pela artista em 2021.

²⁶Hito Steyerl (2009) escreveu sobre as *imagens pobres*, apontando sua natureza rápida e facilmente transmissível.



Figura 19 - Imagem do trabalho *Relaxamento Afro* na exposição *Mão de Obra?* (2024).
Fonte: acervo pessoal (2024).

Relaxamento Afro segue sendo apresentado na forma dos lambes, dois exemplos são as exposições *Dos Brasis* (2023), realizada no SESC Belenzinho, com curadoria de Igor Simões, Lorraine Mendes e Marcelo Campos; e *Mão de Obra?* (2024), no Remanso Instituto Cultural, com curadoria de Izis Abreu e Guilherme Mautone. Essa estratégia de apresentação conta com a vantagem de ser bastante portátil, permitindo a circulação em diversos lugares. No entanto, em contrapartida, não produz o mesmo tipo de experiência que a modalidade de oficina, que será discutida a seguir. Não defende-se que os cartazes sejam menos potentes que a oficina, até porque seria incongruente relevar o impacto que essas imagens têm, sobretudo quando difundidas em vários lugares, sejam institucionais ou urbanos. Mas, o foco deste trabalho é na dimensão faça-você-mesmo que se manifesta nas outras formas de trabalho: a oficina *Relaxamento Afro* durante o festival *VERAFRO* e a estação de relaxamento organizada na Faculdade de Educação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. As imagens apresentam e difundem o relaxamento oriundo da *experiência de presença* produzida nas participantes.



Figura 20 - Imagem da exposição *Dos Brasis* (2023). Nota: É possível ver, ao fundo, as imagens do trabalho *Relaxamento Afro* (2018-).
Fonte: acervo pessoal (2023).

A oficina foi realizada como parte da programação do festival de artes cênicas *VERAFRO*, que aconteceu no ano de 2021 e foi organizado por dois coletivos de teatro: *Espiralar Encruza* e *Pretagô*, este último cofundado por Silvana Rodrigues. Devido à pandemia de covid-19, o festival foi realizado de maneira majoritariamente *on-line* e, em sua página do *Facebook*, *Relaxamento Afro* é descrito como uma “[...] proposição para ativação performativa de um espaço público entre artistas negras” (VERAFRO, [2024], p. 1), enfatizando o objetivo de realizar ações que “[...] promovam uma ideia de conforto e bem estar ainda que momentâneo” (VERAFRO, [2024], p. 1). A atividade foi realizada por Silvana Rodrigues com a colaboração do educador e diretor de teatro Sandino Rafael e suas inscrições podiam ser realizadas através de um formulário disponibilizado *on-line*.

É importante enfatizar que, mesmo que, nesta dissertação, haja ênfase na presença, a *internet* não deixa de ser um meio de conexão, de encontro e de realização dos trabalhos pesquisados. Esse fato é consequência de vivermos em um contexto histórico e cultural no qual esse meio de comunicação é extremamente difundido, logo os processos artísticos acabam utilizando para alcançar um público maior. Dessa maneira, e em consequência da pandemia, a difusão das inscrições e a realização da atividade se deram por meio da *internet*.



Figura 21 - Captura de tela do convite, via Facebook, para a oficina de *Relaxamento Afro*.
 Fonte: Facebook do projeto VERA Afro ([2024]).

A oficina, que era direcionada a pessoas negras, convocava as participantes a produzirem uma representação de si mesmas em um estado de relaxamento, contrariando as narrativas visuais dominantes que as colocam sempre em posição de serviço e de trabalho. Para isso, durante a atividade, a artista convidou as participantes a refletirem sobre e revelarem quais eram suas maneiras de relaxar, trabalhando modos de apresentar esse relaxamento diante das câmeras de forma natural e com os dispositivos que estavam disponíveis para cada um em sua casa. A artista comenta:

E como é que é a metodologia? A gente fez esses encontros, [se] não me engano, foram três ou quatro encontros, trabalhando essas imagens e discutindo e cada pessoa se apresentando, sem uma pressa no se apresentar, falando o que quisesse sobre si e cada um pode, a partir de uma reflexão, falar o que era relaxamento para si: o que te deixa relaxado? (Rodrigues, 2023, p. 236)?

Segundo a artista, um dos desafios do trabalho era fazer com que as participantes — a maior parte com formação na área do teatro — exercitassem efetivamente suas capacidades de relaxar e, simultaneamente, capturassem esse estado de repouso da forma como ele aparecesse em frente à câmera.

É a dificuldade da performance com... Não sei se dificuldade, mas uma característica da performance entre pessoas que atuam. Às vezes, não se entregar para a coisa, mas simular a coisa. Então, assim, o desafio, o meu desafio pessoal na criação era tentar fazer a pessoa dar um passinho além. Tá, mas e além? E isso resultava que às vezes a imagem não é a melhor imagem que poderia dar. Porque a melhor imagem que está dando, você está com a preocupação de estar bem na foto. E coisas boas são feias, são destrambelhadas, né (Rodrigues, 2023, p. 238)?

A percepção de Silvana Rodrigues sobre as dificuldades do trabalho mostra a maneira como *Relaxamento Afro* se relaciona com a noção de *experiência de presença*, discutida no capítulo anterior, pois a artista se via buscando nas participantes da oficina uma experiência de relaxamento sentida no corpo e na *pele*. A ideia não é produzir imagens que retratem ou representem pessoas negras relaxando, mas sim aquelas que estejam diretamente conectadas a essa situação, geradas com as pessoas experienciando o relaxamento. Dessa maneira, houve uma convocação para essa atividade, incentivando a atenção às sensações sentidas e às circunstâncias envolvidas. Ao exibi-las, o trabalho apresenta um caráter de realidade, tendo oferecido às participantes um momento de relaxamento consciente durante o qual estavam observando a si mesmas.



Figura 22 - Captura de tela da oficina *Relaxamento Afro*.
Fonte: Silvana Rodrigues (2023).

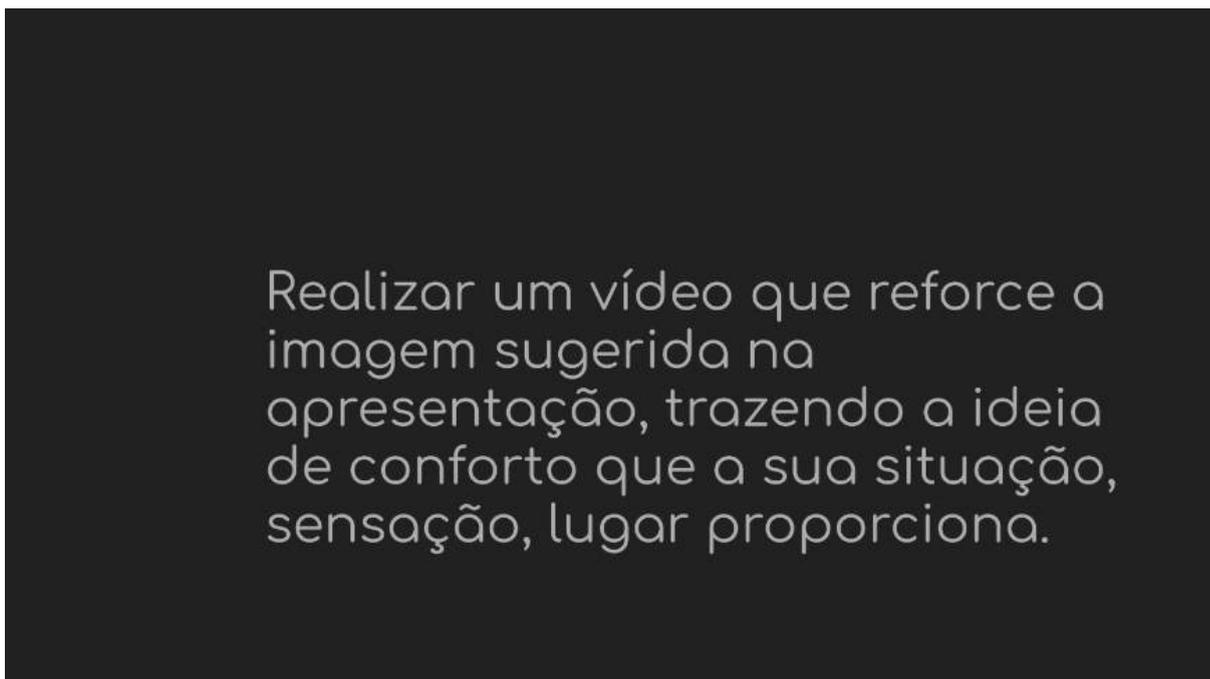


Figura 23 - Lâmina da apresentação de slides transmitida para os participantes da oficina.
Fonte: Silvana Rodrigues (2023).

Após a realização da oficina, que ocorreu via *Zoom* nos dias 2, 3 e 4 de março de 2021, Silvana Rodrigues coordenou, com as participantes, a transformação de parte desse material — que era composto por vídeos e imagens — em impressões em lambe-lambe e os colou em diversos locais da cidade. Com isso, o trabalho tomou uma nova forma, deixando de ser uma oficina e se transformando em uma ocupação do espaço urbano. Essa ação tinha o objetivo de disseminar essas imagens de relaxamento para o mundo, atingindo seu propósito de que “[...] causem uma ruptura também às imagens de controle” (VERAFRO, [2024], p.1), que comumente associam as pessoas negras exclusivamente com o esforço e com o servil. Os lambe-lambes tinham a intenção de atingir um público amplo, que não poderia ter participado da oficina, a qual foi um acontecimento único até o presente momento. A própria artista comentou esse fato:

E dado que a gente não poderia estar na rua, e daí foi o pulo do gato, com os lambes a gente conseguiu estar em muitos lugares que a gente não estaria e ficar visível para muitas pessoas que a gente não estaria. E também tem isso: vai mexer com uma vaidade, vai mexer com várias coisas de estar nesse lugar (Rodrigues, 2023, p. 237).

Nesse caso, as imagens eram destinadas ao ambiente urbano, integradas à paisagem da cidade, ocupando os campos de visão de todas as pessoas que percorrem as suas ruas. Além dos lambe-lambes, os vídeos criados pelas

participantes foram editados pelo grupo Espiral Encruza, para gerar uma compilação publicada no *YouTube*, outra plataforma com amplo acesso do público. Sobre o vídeo, Rodrigues comenta:

Eles ficaram com um exercício, e no segundo dia, eles vinham com o material. Esses vídeos, essas colagens, são desse material que foi gerado no durante. E aí depois, o pessoal da Espiral Encruza, com o Sandino, como era um intercâmbio de ações. Eles produziram esse vídeo a partir dessas várias produções que tiveram no decorrer da oficina, que gerou o lambe. O lambe é o ponto final, o produto desse processo. O vídeo transmite um pouco mais do processo.

Mas também tem uma criação em cima desse vídeo, né? Você tem a música, a partir da leitura que o pessoal da Espiral Encruza, pensa que é uma música que vai ficar boa nessa colagem, a ordem também ali, né? Todo mundo trabalhando em cima do trabalho de alguém, todos os autores, todos os criadores (Rodrigues, 2023, p. 238).

A partir do relato de Rodrigues, é possível perceber uma concepção coletiva do processo artístico, com a construção, a partir da contribuição de cada participante, de um resultado final compartilhado. Sem o exercício do faça-você-mesmo, o vídeo não poderia existir e, por conseguinte, *Relaxamento Afro* ficaria sem uma de suas partes. Logo, isso reforça a noção de que a dimensão faça-você-mesmo é uma estratégia artística que coloca o trabalho em estado de suspensão, à espera de uma complementação pelo público, que pode não existir.

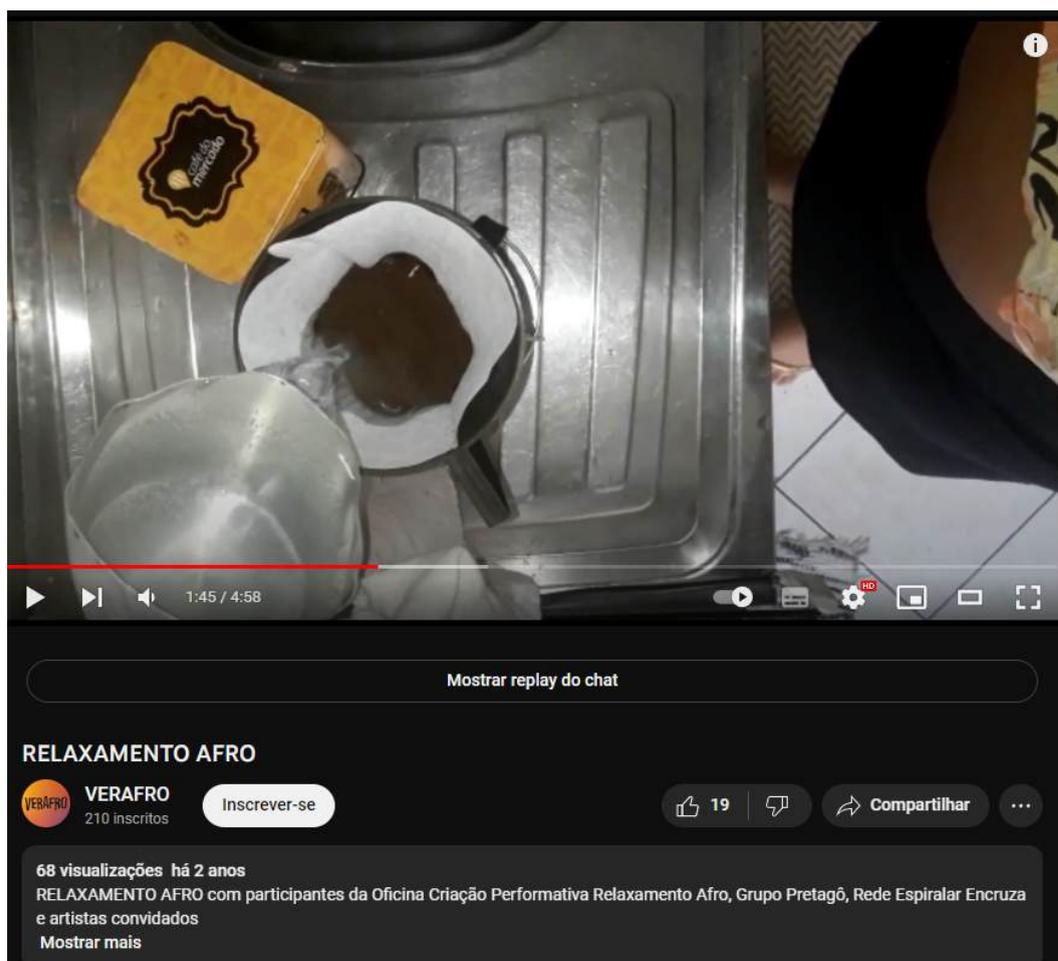


Figura 24 - Captura de tela do vídeo criado pelo grupo Espiral Encruza a partir das criações dos participantes da oficina *Relaxamento Afro*.
Fonte: Youtube do projeto (2021). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=sjEN5afL-Po>.

Na transformação desse trabalho para o contexto expositivo de um museu, que exige uma padronização da ficha técnica dos trabalhos, a artista requisitou que a curadoria apresentasse a autoria como sendo do coletivo das participantes da oficina. Esse é um ato por meio do qual a artista criou regras de exibição personalizadas para o trabalho, fato que será importante mais adiante, quando serão discutidas as regras enquanto matéria prima da arte.

Na participação de *Relaxamento Afro* na exposição *Presença Negra*, Rodrigues queria cobrir o Margs com esses *banners*, que representavam, nesse contexto, uma abertura do museu para todas as pessoas. A artista contou:

[...] a ideia original, assim, era forrar o MARGS com os *banners* ali. O tempo foi meio traiçoeiro, não permitiu que acontecesse exatamente, porque também o entendimento curatorial, esse trabalho também dava uma possibilidade das pessoas entenderem que o museu é para pessoas, para todas as pessoas, né? Porque o MARGS, enfim, várias pessoas foram num museu pela primeira vez nessa exposição, inclusive meus familiares (Rodrigues, 2023, p. 240).

Da perspectiva da artista e da curadoria da exposição, isso também enfatiza a reflexão crítica que o trabalho faz sobre o papel de prestadoras de serviço ocupado pelas pessoas negras nos espaços de lazer. Colocar o *Relaxamento Afro* no museu era uma forma de dizer que esse espaço também é um espaço de lazer para as pessoas negras:

É, não, e assim, eu sei que a Izis [Abreu] também tem um trabalho de pesquisa muito forte sobre esse lugar do trabalho, do corpo negro no trabalho, né? E mesmo não tendo diretamente discursado sobre as minhas motivações do trabalho, ele por si só discursa também nesse lugar. Obviamente que ele tem outras possibilidades de leitura e é isso que me deixa feliz, que ele não se encerra nas minhas vontades, mas ele está muito nesse lugar de convidar a nos vermos, ver pessoas pretas em variedade, assim, variedade de tom de pele, variedade de cabelos, em variedade de posições. Não só na porta do museu, não só limpando o museu e não só atrás de uma tela que não diz que a gente está ali, né? Também tem isso, às vezes. A gente tem que se camuflar para estar nesse lugar (Rodrigues, 2023, p. 240).

Uma das curadoras de *Presença Negra*, Izis Abreu, também fez a curadoria de *Mão de Obra?*, uma mostra que versava mais diretamente sobre o papel do trabalho. Nessa exposição, *Relaxamento Afro* se encontrava próximo a uma parede que abordava os rastros da história de escravidão do Brasil na maneira como o trabalho doméstico é realizado majoritariamente por pessoas negras. A obra de Rodrigues, nesse contexto, era posicionada como uma ação de autonomia e de resistência, com imagens em grande formato apresentando pessoas negras relaxando da maneira como desejassem.

Em sua dissertação de mestrado, Abreu comenta o papel das imagens (inclusive daquelas produzidas no campo da arte) na consolidação da existência da população negra como meros “[...] corpos-máquina da força produtiva de trabalho” (Abreu, 2022, p. 266). Esse regime simbólico criou o pano de fundo para uma quantidade incontável de histórias como a apresentada por Kilomba, na qual supõe-se que o lugar da pessoa negra é trabalhando, preferencialmente de forma braçal. *Relaxamento Afro* vai de encontro com essa perspectiva, inserindo no Margs imagens de pessoas negras *efetivamente* relaxando: as participantes da oficina

agiram da forma que as fazia sentir melhor, não em busca de uma bela imagem. Há, aí, também uma situação de se libertar da imagem, deixando de estarem aprisionadas: primeiro, pela “dimensão simbólica da opressão racial” (Abreu, 2022, p. 266); segundo, pela pressão teatral de ser vista de certa forma; e terceiro, do regime visual das redes sociais, o “momento *TikTok*” aludido por Rodrigues (2023, p. 228).

Dessa maneira, a artista entende que o trabalho, concebido e precipitado por ela, só pode tomar a forma que teve a partir da contribuição criativa e realizativa de todas aquelas que integraram a oficina. Esse procedimento é aceito no campo da arte há relativamente pouco tempo, mas é padrão no contexto de uma produção teatral, que embasa a formação de Rodrigues. Esse fato sintoniza com o que Claire Bishop apontou em *Artificial Hells* (2012): que muito do que se vê na arte participativa e colaborativa e nas suas práticas mais recentes tem a sua história no “[...] domínio do teatro e da performance, ao invés de nas histórias da pintura ou do *ready-made*” (p. 41). Assim, há uma ênfase na importância da presença das participantes na oficina que ocorreu em março de 2021 e um reforço do fato de essa experiência irreproduzível ter sido um ponto focal do trabalho *Relaxamento Afro*.



Figura 25 - Imagem dos lambe-lambes criados a partir da oficina de Relaxamento Afro e colados no ambiente urbano.

Fonte: Instagram do trabalho ([2024]).

A partir do encontro com o trabalho *Relaxamento Afro*, no Museu de Arte do Rio Grande do Sul, é possível escavar as partes de um processo multifacetado, que esteve e está presente em diferentes locais e se apresenta de diferentes formas. Agora, vamos direcionar nossa mirada para a forma mais antiga, o que não a distingue como a mais autêntica, mas como uma estruturação dos temas e estratégias que reaparecem nas outras manifestações do trabalho. *Relaxamento Afro* surgiu em 2018, no período em que a artista estava cursando a graduação em Direção Teatral na Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS) e era integrante do grupo de pesquisa *Direitos Humanos em Debate*. Realizava-se debates mensais que eram acompanhados por uma intervenção na frente da Faculdade de Educação (Faced) da universidade. Em uma dessas intervenções, a artista concebeu uma estação de relaxamento, convidando, via *Facebook*, pessoas negras para participarem de uma performance que ocorreria em determinado horário neste local:

Relaxamento Afro é uma estação de parada, uma estrutura montada com poltronas e livros de autoras negras para que a comunidade afrodescendente pare e relaxe em meio à correria do campus central da UFRGS (Menezes, 2019, p. 420).

Além de descrever o trabalho como uma “estação”, ele também era uma performance:

Na performance- instalação Relaxamento Afro, as poltronas foram colocadas em frente ao prédio da Faced para que pudéssemos sentar e, por instantes, fazer “nada”, apenas observar o campus e os passantes, sermos servidos pelos performers não racializados (brancos) e convidar nossos pares a um momento conosco. Ao aceitarem nosso convite para sentar, oferecíamos água, um snack, um livro para ser lido ou, ainda, o mais singelo “fica à vontade, não precisa fazer nada, nós também não faremos”. Nas nossas poltronas sentaram funcionárias terceirizadas (entre a troca de plantão), uma adolescente vestibulanda que ainda sonha em entrar na UFRGS (por que o Ensino Público e de qualidade, que possibilita o aprendizado de um saber, está posto como sonho?), uma professora (a única professora negra de um dos Institutos da UFRGS), uma mestranda e um jovem de Gana, estudante de Relações Internacionais, que nos agradeceu por se sentir um pouco mais em casa (Menezes, 2019, p. 420-421).

Essas pessoas que passaram pela estação, tendo sido convidadas a “fazer nada” são, ao mesmo tempo, público e performers. Elas tiveram uma oportunidade momentânea de faça-você-mesmo: não era a conceitora da ação, Silvana Rodrigues, que estava executando a ação, mas sim esse público-participante. Assim, não havia um discurso passado da artista diretamente às espectadoras, mas o desenvolvimento conjunto e coletivo de uma nova possibilidade de se estar no campus da UFRGS. É importante frisar, também, que essas participantes não eram, necessariamente, artistas ou atrizes, o que não as impediu de compor, junto com Rodrigues, o processo de *Relaxamento Afro*.

Durante a performance, Silvana Rodrigues orientou as participantes negras a relaxarem da forma que desejassem, utilizando o espaço como quisessem. Para as pessoas brancas, a regra era: “[...] façam o possível para que a gente fique mais à vontade” (Rodrigues, 2023, p. 176). Assim, seguindo as direções da artista — mesmo que, no caso das pessoas negras, a direção fosse “faça o que quiser” (Rodrigues, 2023, p. 176) —, esse *fazer* era condicionado e delimitado pela “estação” que estava disposta na frente da Faced, a qual produzia regras de participação. Isso não deve ser entendido como um restabelecimento das circunstâncias de opressão racial, porque as regras propostas por Rodrigues só têm a finalidade de delimitar o que é o trabalho e o que não é. A única consequência do

seu descumprimento (alguém ocupando a estação para trabalhar, quem sabe?) é a dissolução da situação criada. Também, elas eram diretrizes com um caráter oposto às do regime opressivo, pois orientavam em direção ao lazer, não ao trabalho.



Figura 26 - Imagem da estação de relaxamento montada na frente da Faculdade de Educação da UFRGS para *Relaxamento Afro*. Nota: a imagem filtrada foi a única encontrada durante a pesquisa.

Fonte: Menezes, et al. (2019, p. 421).

Essa atividade pode ser entendida como a criação de um cenário, a realização de uma performance e o oferecimento de uma vivência para os participantes. Ela surgiu a partir da percepção da artista de que os professores e frequentadores dos grupos de debate eram majoritariamente brancos, enquanto a equipe de limpeza e serviço da universidade era majoritariamente negra:

Esse trabalho surge a partir de uma inquietação, várias inquietações, mas uma em particular, que trabalhando esse ano na frente da FACED, eu via muito... Quem são as pessoas que iam para as palestras, quem são as pessoas que estavam nas mesas falando, e quem são as pessoas que estão sempre trabalhando, servindo, correndo (Rodrigues, 2023, p. 233).

Como resultado desse entendimento, Rodrigues produziu uma situação em que essas pessoas que ocupavam o local a partir da perspectiva do trabalho pudessem

estar na universidade também através de uma experiência de descanso e tranquilidade. O que é importante é a vivência efetiva desse relaxamento, um questionamento de uma condição social a partir de uma percepção enraizada na *experiência de presença*, ou, como Bishop colocou, ao sintetizar a reação crítica ao trabalho *Battle for Orgreave*, de Jeremy Deller (2001), “[...] performance foi uma forma de sustentar a consciência da história através de revivê-la como experiência” (Bishop, 2012, p. 35). Para *Relaxamento Afro*, o objetivo era viver uma nova história, não reviver uma antiga.

Durante o período em que a obra esteve montada, diversos participantes ocuparam as estações de descanso, que consistiam em cadeiras, sofás e poltronas. O papel oferecido aos participantes brancos era o de construção de uma atmosfera de relaxamento para as pessoas negras. As pessoas brancas não foram excluídas da atividade, como relatou a artista:

Não era exclusivo para pessoas negras, mas era prioritariamente para pessoas negras. Porque tiveram pessoas brancas nessa ocasião também. Nessa primeira versão. E aí alguns colegas de curso assim: “ah, eu quero experimentar contigo” (Rodrigues, 2023, p. 233).

Com uma subversão das regras sociais implícitas na sociedade brasileira, os papéis em *Relaxamento Afro* foram geridos por meio de regras de participação criadas pela artista. Elas, que foram transmitidas de forma verbal, eram: os participantes negros deveriam relaxar da forma como quisessem e os participantes brancos deveriam fazer o possível para gerar uma situação de relaxamento e conforto. Uma inversão das normativas da estrutura racista.

É importante frisar o aspecto da *experiência de presença* nessa manifestação do trabalho de Silvana Rodrigues. Ao contrário do que ocorre na maior parte das performances, *Relaxamento Afro* não era voltada para um público que fosse experienciar uma “pura contemplação transcendental” (como escreveu Oiticica) ou reagir às ações dos performers. *Relaxamento Afro*, como estava montada na UFRGS em 2018, era uma situação na qual as próprias performers eram as receptoras do trabalho. Uma analogia teatral seria uma peça cuja única forma de assistir é atuando²⁷. O objetivo era que aquelas que estavam performando, inclusive a propositora da ação, estivessem atravessando uma *experiência de presença*

²⁷Existe, no campo do teatro, o conceito de “teatro imersivo”, “[...] um termo amplamente adotado para designar a tendência de performances que usam instalações e ambientes expansivos, que têm audiências móveis e que convidam a participação do público” (White, 2012, p. 1, tradução própria).

naquele local, naquele momento. Uma das participantes, convidada pessoalmente pela artista a participar do trabalho, Mayara Marques, uma das fundadoras do grupo *Espiralar Encruza*, escreveu um breve relato da sua participação na atividade em seu trabalho de conclusão de curso:

Nesta performance fui incentivada a ficar confortável, levei um travesseiro, um livro de Oliveira Silveira e me dirigi ao campus central. No local havia um sofá preto, algumas taças, livros de autoras negras, creme para o corpo, bolachas, água e tapete, toda a estética era como uma pausa ou um conflito em meio aos barulhos comuns a uma região central da cidade onde passam estudantes, não estudantes, docentes, pessoas que utilizam a passagem do campus para pegar um atalho mais para a parada de ônibus na Av. Osvaldo Aranha. O conflito nesse sentido é porque dava a sensação de que toda pessoa que por ali passava estivesse se questionando “vai acontecer alguma coisa ou não”? Na ocasião pedi para uma colega também do Departamento de Arte Dramática que passava por ali para me servir um pouco de água e ler uma poesia para nós (Marques, 2022, p. 22).

A atenção que a participante dedica aos mínimos detalhes daquele momento reflete o efeito produzido pela *experiência de presença*: uma imersão naquilo que nos rodeia, um atravessamento do momento presente. Esse é um aspecto importante do trabalho *Relaxamento Afro* que exprime o que é proposto nesta dissertação: um dos objetivos de Silvana Rodrigues era fazer com que as participantes-performers penetrassem efetivamente naquele momento de relaxamento e vivenciassem no *corpo-pele* o que estava ocorrendo ao seu redor. Acontece uma elaboração que não se dá apenas pelo pensamento, mas pelo corpo e pela presença. Em consequência disso, é produzida uma transformação, mesmo que sutil, na relação das participantes com o mundo que as cerca. Nesse caso, uma ampliação do reconhecimento do racismo estrutural nos papéis laborais no campus da UFRGS.

Um aspecto importante do trabalho é que ele realiza uma transfiguração das situações vividas dentro do espaço estabelecido por ele, do seu enquadramento. Afinal, se uma participante resolvesse arrumar a estação de relaxamento, passando uma vassoura, estaria “violando” as regras do trabalho? Não necessariamente, pois o modo de relaxar de cada uma é particular e Rodrigues considera que não cabe a ela definir como cada uma o faz:

É uma sutileza, porque uma coisa que eu prezo muito nesse trabalho do relaxamento é que cada um relaxe a sua maneira. Tem gente que relaxa limpando. É diferente do tipo de relaxamento que eu tenho, mas cada um relaxa a sua maneira (Rodrigues, 2023, p. 234).

Entretanto, é importante que a limpeza seja realizada com a *intenção* de relaxamento, não por uma sensação de dever ou responsabilidade. Nesse sentido, as regras que são propostas por *Relaxamento Afro* não delimitam o que é realizado *objetivamente*, mas operam um desencorajamento de uma atitude produtivista ou induzida por outro. A diferença entre varrer o chão a mando de alguém e de o fazer porque entende que isso a ajuda a relaxar é fundamental.

Em 2020, no período de desenvolvimento do festival *VERAFRO*, Silvana Rodrigues entendeu que não seria possível, durante a pandemia de covid-19, realizar *Relaxamento Afro* de forma presencial. Então, a artista concebeu e realizou o formato de oficina *on-line*. Conta a artista:

E, um pouco antes de a gente começar realmente a fazer, a gente discutindo com o grupo que fez a produção, pensando em como a gente ia ir para a rua nesse contexto, né? Como é que ia ser trabalhar com oficina, distanciamento, deslocamento... Era muito arriscado. Daí, eu acho que se não me engano, Thiago Pirajira, que é meu colega no Pretagô, que é um pesquisador de arte, diretor, uma pessoa fantástica. Ele sugere que a gente vai ter que fazer uma adaptação, vamos ter que pensar, talvez um lambe. Daí eu me paro para pensar em como que eu ia fazer isso. E aí vem essa ideia. A gente já estava trabalhando nessa precariedade, toda a pandemia para os criadores cênicos, que não trabalhavam sozinhos (Rodrigues, 2023, p. 235).

Então, *Relaxamento Afro* viria a se transformar nos lambe-lambes colados pelos muros da cidade e, em 2022, viria a ocupar as paredes do Museu de Arte do Rio Grande do Sul (Margs). Sintetizando, o trabalho *Relaxamento Afro* teve, até o momento, quatro formatos de apresentação: como um espaço-performance-experiência produzido no campus da UFRGS, regido pelas regras de ocupação da estação de descanso; como uma oficina de criação performática, regida por regras de que os participantes deviam tentar relaxar *de verdade*; como lambe-lambes colados na cidade e um vídeo no *YouTube*, regidos por uma regra de que deveriam ser disseminados o mais amplamente o possível; como lambe-lambes colados nas paredes do MARGS, regidos pelas regras expositivas de um museu de arte. Esse último formato vem, desde então, se repetindo em diversos espaços, como na exposição *Dos Brasis* (2023) e na exposição *Mão de Obra?* (2024). É importante considerar essas manifestações não como adaptações do trabalho de arte, mas como novas reproduções de uma obra de arte que, partindo de um espaço discursivo — a discussão acerca de como a representação das pessoas negras é uma forma de opressão social — ocupam

diferentes espaços *físicos* de uma maneira que as questões centrais do trabalho sejam exploradas no contexto no qual ele se encontra.

Assim como *No Coração da Agulha*, *Relaxamento Afro* também deixou um arquivo em sua página no *Instagram*. Foram postadas as imagens geradas na oficinas, que posteriormente viriam a ser os lambes. Além disso, são postadas capturas de tela da videoconferência via *Zoom* na qual ocorreu a oficina.



Figura 27 - Post na página de *Relaxamento Afro* no *Instagram*.
Fonte: página do trabalho (2021). Disponível em: [instagram.com/relaxamentoafro](https://www.instagram.com/relaxamentoafro).

RELAXAMENTO



AFRO



Figura 28 - Post na página de *Relaxamento Afro* no *Instagram*.
Fonte: página do projeto (2021). Disponível em: [instagram.com/relaxamentoafro](https://www.instagram.com/relaxamentoafro).

Há um elemento que persiste, apresentado em todas as exibições do trabalho. Ele é o conjunto de orientações/regras/instruções, concebido pela artista e seguido pelas participantes (da performance na Faced e da oficina *on-line*), que estrutura a participação do público para experienciar o trabalho *Relaxamento Afro*. Essas regras de execução têm um papel dual na constituição do trabalho: ao mesmo tempo que elas delimitam quais ações são consideradas “autênticas” do processo artístico, também estabelecem um campo de possibilidades, ou um “espaço de performance”, como escreveu a professora e pesquisadora Regina Melim no livro *Performance nas artesvisuais* (2008, p. 61), que será retomado mais adiante. Considera-se esse espaço de possibilidades e de performance, gerado pelos processos artísticos com uma dimensão faça-você-mesmo, uma circunstância indutora para a *experiência de presença*.

Regras

No livro *Immaterial: Rules in Contemporary Art (Imaterial: Regras na Arte Contemporânea, 2022)*, a autora estadunidense Sherri Irvin sugere que parte das mudanças ocorridas nas formas de produzir e experienciar arte ao longo do século XX, associadas às características fundantes da arte contemporânea, podem ser

explicadas a partir do entendimento por parte dos artistas de que regras são parte do material disponível para a construção de um trabalho de arte contemporânea:

Eu vou dizer que escrever regras personalizadas para o trabalho de arte tornou-se uma grande parte do trabalho para alguns artistas e as próprias regras se tornaram parte do meio sobre o qual artistas estão trabalhando. A pintura costumava envolver principalmente a manipulação da tinta. Agora, os artistas podem escolher manipular tinta + regras para fazer o seu trabalho. Esse ponto sobre regras se estende muito além da pintura e ajudou a dismantlar as fronteiras do meio na arte contemporânea (Irvin, 2022, p. 6, tradução própria).

A diluição das fronteiras entre as linguagens no campo da arte, de que fala Irvin, é um aspecto bastante presente em processos artísticos que possuem uma dimensão faça-você-mesmo. Se considerarmos os trabalhos pesquisados nesta dissertação, temos a performance, a fotografia, o vídeo e a instalação, em *Relaxamento Afro*; o bordado, em *No Coração da Agulha*; e uma produção tridimensional, em *FM Bug* (2021). Posto de outra forma, podemos considerar que não há um desaparecimento das fronteiras, mas uma produção artística independente do meio, situação que já é observável desde o Dadaísmo, a Arte Conceitual e o Fluxus. Assim, quando Silvana Rodrigues pede para as participantes produzirem imagens de si mesmas, relaxando, o interesse da artista não é na linguagem fotográfica, mas nisso que vai além. A própria artista comentou o fato de não dominar as técnicas de fotografia:

Durante o processo a gente foi criando imagens também e discutindo essas imagens, e daí depois vinha a provocação para olhar para essa imagem a partir de apresentar essa imagem para o outro. Pensar nesse outro que está vendo, e ser diretor dessa imagem. Eu não tenho formação nenhuma em fotografia, para orientar... A gente até tinha uma colega que pôde nos auxiliar, assim, no melhor uso do seu aparelho, porque cada pessoa tinha um aparelho, uma técnica diferente em casa, para utilizar. Dava pequenas orientações nesse sentido, mas isso não era importante (Rodrigues, 2023, p. 236-237).

No momento inicial do trabalho, na Faced, Rodrigues estava interessada na forma como as pessoas negras eram vistas, mas as linguagens artísticas utilizadas eram a performance e a instalação, não a fotografia. Esse meio só foi empregado no processo artístico quando isso se mostrou necessário para dar continuidade à proposição que norteava o trabalho, em outro contexto. É isso que entende-se por independência dos meios, ou, como escreveu Irvin, o dismantelamento das fronteiras do meio.

Além disso, a autora contesta a noção, frequentemente utilizada pelos teóricos da arte conceitual, de que, a partir do momento em que ocorre a desmaterialização²⁸ dos trabalhos de arte, as ideias se tornam a substância da arte. Ela entende que há uma continuidade entre os trabalhos de arte “materializados” e os trabalhos de arte conceitual no aspecto de que ambos são “estruturas que expressam ideias”. Ela também considera que a utilização das regras por parte dos artistas tem o intuito de expressar novas ideias e significados.

A desmaterialização da arte não consiste de uma mudança de objetos para ideias, mas de uma mudança de trabalhos baseados em objetos com regras implícitas e convencionais que definem uma forma fixa para trabalhos que consistam total ou parcialmente de regras explícitas e personalizadas para a constituição de uma exibição, com regras funcionando como um meio que é especialmente apto para expressar certos tipos de ideias (Irvin, 2022, p. 9, tradução própria).

Um trabalho baseado em regras que devem ser seguidas pelo público as utiliza como um “meio para investigar certos tipos de ideias”, logo, a dimensão faça-você-mesmo expressa-se por meio de uma situação que deve ser vivida pelos participantes e é estruturada a partir das instruções concebidas pelo artista. A decisão de deixar o público seguir um arranjo — mais ou menos rígido — para completar por si próprio a experiência do trabalho de arte é um articulador de sentido com possibilidades únicas, quando comparado com outros meios. Além disso, para conseguir analisar o sentido que é produzido por um processo com essas características, devemos tentar entender quais são as regras e as convenções que o organiza e o que elas nos dizem.

Em alguns casos, as regras podem não estar nem escritas, nem explicitadas e, então, devemos buscar, na medida do possível, quais são essas regras e o que elas geram em termos de sentido. Isso não significa a sua ausência. No caso de *Relaxamento Afro*, Rodrigues determinou, em cada montagem do trabalho, um conjunto de orientações e recortes específicos àquela ocorrência, que a caracterizavam. Na Faced, a ênfase era no estabelecimento do que cada grupo de participantes devia e podia fazer; na oficina, no *VERAFRO*, havia uma restrição das participantes (uma exclusividade para pessoas negras) e um direcionamento mais claro sobre o que deveria ser realizado.

²⁸Noção proposta inicialmente pela crítica de arte Lucy Lippard em seu livro *Six Years: The dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972* (*Seis Anos: A desmaterialização do Objeto de Arte de 1966 a 1972*, 1973).

Enquanto isso, *No Coração da Agulha* produz a possibilidade de um grupo de pessoas construir algo juntos, determinando o trajeto que esse algo vai percorrer e o sentido coletivo que esse algo vai adquirir. Isso é atingido com a combinação entre diretrizes estruturantes e a liberdade de interpretá-las. Ademais, uma cidade funciona de maneira similar, com as pessoas que moram nela construindo coletivamente as possibilidades que cada rua ou espaço pode oferecer (às vezes sem se dar conta). Também há, no ambiente urbano, a constante elaboração, modificação e interpretação de normas (implícitas ou explícitas), sejam determinadas pelo poder público, sejam determinadas pelos indivíduos que utilizam a cidade. Imagino que *No Coração da Agulha* possa ser entendido como produtor de uma *experiência de presença* acerca de um modelo de cidade a ser seguido e de sua criação: é esperado dos participantes que estejam acentuadamente atentos para a experiência de escutar o outro. Não seria esse o primeiro passo para uma cidade receptiva para todos? Não seria *Relaxamento Afro*, também, um modelo de cidade no qual gostaríamos de viver?

Segundo Irvin, uma das diferenças que separam os processos artísticos baseados em objetos daqueles baseados em regras seria a decisão de parar de acatar as “regras-padrão” da arte como, por exemplo, a noção de que uma pintura deve ser apresentada com o bastidor virado para a parede, ou com a figura de cabeça para cima, ou, ainda, de que o público é proibido de interferir com a obra de arte (Irvin, 2022, p. 19). Com essa nova perspectiva, inicia a produção de diretrizes personalizadas pelo artista para o trabalho de arte, que complexificam a relação entre ele e o espaço expositivo; entre ele e as equipes de curadoria, de montagem e de conservação; e entre o trabalho e o público.

No contexto desta dissertação, há uma ênfase nas regras que constituem ou regulam a relação do público com o processo artístico — sejam elas implícitas ou explícitas, escritas ou verbais, rígidas ou flexíveis. As regras e as instruções, enquanto matéria-prima da arte, têm uma capacidade ímpar de produzir uma *experiência de presença*, descrita no primeiro capítulo, sendo que a decisão — consciente ou inconsciente — de utilizá-las como um dos meios do trabalho pode estar relacionada com esse desejo de provocar essa vivência mais profunda. A relação entre as regras (e as instruções) e a dimensão faça-você-mesmo reside no fato de que esta é vazia de ação se não estiver acompanhada de diretrizes que orientem o participante sobre o *que* fazer. No último capítulo, haverá um

aprofundamento sobre as instruções na arte e sobre a relação entre instruções e a dimensão faça-você-mesmo.

A autora apresenta a divisão das regras na arte em três tipos: para apresentação, para conservação e para participação (Irvin, 2022, p. 20-21). Aquelas para apresentação determinam, por exemplo, como um conjunto de objetos deve ser posicionado no espaço expositivo para que se produza uma apresentação válida ou autêntica do trabalho. As regras para conservação são dirigidas, principalmente, às pessoas que trabalham nos locais que vão abrigar essas obras e determinam como esses profissionais devem atuar na relação delas com o tempo: alguns trabalhos devem ser deixados deteriorar, enquanto outros devem ser conservados da forma mais fiel à sua primeira apresentação. Por fim, as regras de participação são voltadas especificamente para a relação entre os públicos e os processos artísticos: elas determinam se o público pode intervir e qual tipo de intervenção é aceitável ou não.

O texto de Irvin ajuda a compreender estratégias que constituem a dimensão faça-você-mesmo, mas deixa de contemplar alguns aspectos dos trabalhos que estão sendo discutidos nesta dissertação. A autora faz esta divisão bastante útil entre as regras para exibição, conservação e participação, mas no caso de processos artísticos como o *Relaxamento Afro*, há algumas limitações a se pontuar. Para Irving, a noção de “conservação” pressupõe uma obra definida que deve ser (ou não) mantida de uma certa maneira. Mas temos aqui uma prática multifacetada, com pelo menos quatro formas diferentes, instigando a pergunta: qual delas deve ser mantida?

Atualmente, as montagens mais comuns do trabalho, inclusive aquela na qual me envolvi²⁹, consistem na impressão e na colagem dos lambes contendo as imagens produzidas pelos participantes da oficina realizada em 2021. Até a escrita desta dissertação, Silvana Rodrigues não havia realizado nenhuma nova ativação, nem da oficina de 2021, nem da performance de 2018. A motivação para isso é, provavelmente, o fato de que os lambes são a única manifestação do trabalho que pode ser realizada sem implicar o traslado da artista, a organização da estação (que tem um custo de materiais, poltronas, sofás, etc.), um auxílio de produção, ou a

²⁹Particpei da equipe de produção da montagem do trabalho no Remanso Instituto Cultural. Nessa situação, a artista enviou os arquivos digitais das imagens que seriam impressas em lambe-lambes e coladas na parede da instituição.

organização de um sistema de inscrições para a oficina. Da mesma forma, as toalhas bordadas coletivamente de *No Coração da Agulha* já viajaram mais do que as ativações do trabalho. Reconhece-se, entretanto, que os lambes não são a única versão “oficial” de *Relaxamento Afro*, mas sim a que teve a possibilidade de ser realizada novamente.

Dessa maneira, um dos aspectos que devem ser *conservados* no trabalho de Silvana Rodrigues — ou seja, aquilo que as regras de conservação regulam — é essa experiência de *estar* em uma situação de relaxamento oferecida para as participantes. Então, temos uma contradição, pois aquilo que deve ser conservado são justamente elementos relacionados às instruções de *participação*. Os dois conjuntos de regras, de participação e de conservação, se misturam em trabalhos como *Relaxamento Afro* e *No Coração da Agulha*. Assim, quando pensamos em regras de *exibição*, entendemos que elas se cruzam com as de participação, porque há esse momento no trabalho de Rodrigues em que o processo é exibido, apresentado e comunicado para as participantes da oficina — esse momento de *faça-você-mesmo*, no qual elas devem relaxar e depois produzir imagens de si mesmas relaxando — e depois as imagens produzidas na oficina são exibidas para o público em geral, que é outra parte do processo.

Considerando uma perspectiva mais ampla, uma prática artística poderia se constituir apenas de regras, eliminando um objeto produzido *a priori* pelo artista, mas, em contrapartida, mesmo que o artista não proclame nenhuma orientação para acompanhar determinada peça, ele acaba “sancionando as regras padrão” (Irvin, 2022, p. 19), ou seja, não é possível para um artista abolir o seu uso. Em processos como os de *No Coração da Agulha* e *Relaxamento Afro*, o grupo de participantes pode acabar gerando um objeto material ou pictórico, como a toalha bordada do primeiro caso ou um conjunto de imagens e vídeos, no caso de Rodrigues, mas esse objeto não foi produzido *a priori* pelas artistas. Nessas situações, as artistas não trouxeram nenhum objeto físico que iria compor uma possível exibição do trabalho, mesmo que possam ter providenciado alguma matéria-prima (como no caso de *No Coração da Agulha*) ou um referencial teórico (como no caso de *Relaxamento Afro*). Ambos os processos se organizam em torno de um conjunto de regras.

O trabalho de Silvana Rodrigues se baseia principalmente no seguimento de certas regras pelos participantes. A artista descreveu as orientações dadas na ocorrência do trabalho na Faced, em 2018:

Com as pessoas negras eu tive uma orientação, com as pessoas brancas uma outra orientação, mas basicamente: pessoas negras façam o que vocês quiserem, da forma como vocês quiserem. Não estou eu aqui para regerar o que é relaxamento afro para você. E pessoas brancas que estão aqui conosco: façam o possível para que a gente fique mais à vontade (Rodrigues, 2023, p. 233).

Nessa maneira de agir, utilizando as regras como matéria-prima (Irvin, 2022), Silvana Rodrigues cria um paralelo entre aquelas diretrizes contidas dentro do trabalho de arte e aquelas implícitas de ocupação dos espaços na sociedade, onde as pessoas negras têm acesso dificultado a situações e posições de relaxamento e descanso. Irvin escreve sobre como os artistas acabam sancionando as regras padrão do campo da arte ou criando novas, personalizadas. Rodrigues cria normas personalizadas para a forma de ocupar um certo espaço, deixando de ratificar aquelas que a sociedade aplica às pessoas negras, mesmo que implicitamente.

Dessa maneira, *Relaxamento Afro* utiliza as diretrizes do trabalho de arte para criar uma situação de interrupção das regras sociais que configuram uma estrutura racista. Aqui, uma estratégia artística é, também, uma estratégia política: quando a artista convoca os participantes a “fazer nada” (Menezes, 2019, p. 420-421), esse *não-fazer* é uma ação política e uma ação de produção de bem estar. Podemos considerar, inclusive, que há uma certa ironia em um trabalho com uma dimensão faça-você-mesmo que convoca os participantes a *fazer nada*. No entanto, o ponto chave dessa situação é sobre *fazer nada* com uma certa intenção. Outro ponto é *quem* faz “nada”: são pessoas a quem, normalmente, não é reservado esse direito ao ócio. Então, quando Rodrigues propõe essa *não-ação*³⁰, há, sim, algo de muito ativo visualmente, discursivamente e vivencialmente.

Irvin, a partir do pensamento de Searle, aponta que as regras podem ser de dois tipos:

³⁰O conceito Taoísta de *wu-wei* refere-se a uma não-ação, ou ação sem esforço. Esse conceito e sua história é discutido no livro *Effortless Action: Wu-wei As Conceptual Metaphor and Spiritual Ideal in Early China (Ação sem esforço: Wu-wei como uma metáfora conceitual e ideal espiritual na China Antiga, 2003)* do sinólogo Edward Slingerland. O autor afirma: “Vou discutir propostas e vários caminhos soteriológicos projetados para nos levar do nosso estado atual de ação 'esforçada' para esse estado ideal de ação sem esforço. A pergunta que inevitavelmente surge é: como é possível tentar não tentar? Como um programa de esforço espiritual pode resultar em um estado que está além do esforço? Parece que o próprio ato de esforçar-se inevitavelmente 'contaminaria' o estado final (Slingerland, 2003, p. 6).

Searle (1969) introduz uma distinção entre regras constitutivas, que constituem uma forma de atividade e regras reguladoras, que meramente governam uma forma de atividade preexistente. A regra de que você deve dirigir no lado direito da rua não constitui a atividade de dirigir ou de dirigir no lado direito da rua; a atividade poderia ser descrita completamente na ausência da regra. Mas as regras do xadrez constituem o jogo de xadrez: a descrição de xadrez que poderíamos oferecer sem apelar para as regras, como a descrição de mover tal-e-tal peça aqui ou ali em uma tábua quadriculada não são descrições da atividade de jogar xadrez (Searle 2010, 96). Minha análise foca em regras constitutivas as quais, como Marmor descreve, “sempre têm uma função dual: as regras tanto constituem a prática e, ao mesmo tempo, elas regulam a conduta nesse contexto” (2009,36). As regras da arte contemporânea constituem trabalhos de arte e as práticas de os apresentar; elas também regulam como instaladores, curadores, conservadores e membros da audiência devem se relacionar com os trabalhos (Irvin, 2022, p. 33, tradução própria).

Logo, tanto na sua manifestação de 2018 quanto na oficina, de 2022, as regras que constituem *Relaxamento Afro* são aquelas que exortam as participantes a buscar uma experiência de relaxamento real, não simulada. O que aconteceria se uma pessoa decidisse apenas fingir um descanso, ou fazer algum serviço, por ordens de outrem, na estação de relaxamento? Ela deixaria de ser uma participante do trabalho. Se todas fizessem isso, aquela situação deixaria de ser uma manifestação de *Relaxamento Afro*. Assim, é necessário o estabelecimento de uma relação de confiança entre artista e participantes, porque é no faça-você-mesmo que o trabalho vem a ser, efetivamente. Posteriormente, no momento em *Relaxamento Afro* se manifesta como lambes colados nas ruas e nos espaços expositivos, o processo de Rodrigues adquire um caráter mais estático, que impõe uma distância entre o espectador e a situação que gerou aquelas imagens.

Distância

É importante apontar o sentido que os lambes produzem nas diferentes apresentações do trabalho. Esses cartazes representam uma dualidade: primeiro, são o registro do que as participantes da oficina *Relaxamento Afro* expressaram a partir das suas próprias vivências; segundo, são a manifestação da distância entre o processo transcorrido e o espectador, seja ele um visitante de museu, seja ele um pedestre na rua. O segundo ponto é muito importante, pois a *experiência de presença* produzida pelo trabalho se encontra indisponível para alguém que casualmente entre em contato com os lambes. E também se encontra indisponível para mim, pesquisador que se dedicou a investigar essa obra. Essa indisponibilidade realça a *experiência de presença* produzida naquelas que vivenciaram a oficina, mostrando que algo aconteceu lá que não pode ser transmitido em sua totalidade pelas imagens afixadas nas paredes.

Essa indisponibilidade da experiência reverbera um dos sentidos centrais do *Relaxamento Afro*: a ideia de que apenas as pessoas negras vivenciam uma exclusão dos espaços de descanso, ocupando-os enquanto trabalhadoras, ao mesmo tempo que as pessoas brancas costumam estar ocupando mais frequentemente as posições de lazer. Rodrigues apresenta a disparidade de representação entre as pessoas negras e as brancas em seu Trabalho de Conclusão no curso de Bacharelado em Direção Teatral:

[...] um storie de exercícios físicos, um passeio com o filho, uma compra de flores para enfeitar e perfumar a sua casa. Uma vida acontecendo e produzindo imagens e narrativas comuns, cotidianas mas que surpreendentemente, não são comuns vermos protagonizadas em produtos audiovisuais e cênicos por pessoas negras, a menos que sejam produções majoritariamente negras (Rodrigues, 2019, p. 14).

É difícil para um espectador branco passar pela *experiência de presença* proposta por *Relaxamento Afro*, pois o relaxamento exercitado pelos participantes é uma contraposição da experiência de ocupação que não se aplica da mesma forma às pessoas brancas. O trabalho de Rodrigues opera essa distância a partir de algumas de suas regras: ser “[...] entre artistas negras” (VERAFRO, [2024], p. 1) ou, no caso da realização do trabalho na Faced, “[...] pessoas negras façam o que vocês quiserem, da forma como vocês quiserem” e “[...] pessoas brancas que estão aqui conosco: façam o possível para que a gente fique mais à vontade” (Rodrigues, 2023, p. 172). Essas regras são fundamentais para entender o sentido desse trabalho.

Silvana Rodrigues apresenta *Relaxamento Afro* a partir da própria experiência dela como mulher negra inserida em uma sociedade que é racista e que parte de uma história de racismo e opressão das pessoas negras:

Daí entra na questão realmente das nossas cores. Só uma pessoa negra, trabalhadora, sabe o quão é perturbador para uma sociedade racista como a nossa, ela estar parada. Não está fazendo, não estar simulando coisas, trabalhando. Às vezes uma pessoa parada é muito perturbadora, é suspeita, porque estava parada. E você só estava relaxando (Rodrigues, 2023, p. 244).

A regra de que apenas pessoas negras podem participar do trabalho regula e constitui o próprio trabalho através da consolidação do que pode ou do que podia acontecer para que uma determinada atividade fosse, de fato, o *Relaxamento Afro*. Ao mesmo tempo, essa regra fundante do trabalho compõe a sua própria interpretação dele, de duas formas diferentes: primeiro, pela decisão da artista de operar com regras como matéria-prima e, segundo e mais importante ainda, porque o trabalho aborda justamente regras sociais implícitas, originadas na história escravocrata brasileira, que determina lugares sociais — e laborais — diferentes para pessoas negras e para pessoas brancas. A *experiência de presença* produzida pelo trabalho, sobretudo sua manifestação na Faced, em 2018, faz as participantes olharem para os seus corpos inseridos nessa situação e, por conseguinte, fazem o público olhar para a situação e para a sociedade na qual vivemos. Isso é diferente de um discurso, de uma ideia ou de um argumento, pois evoca — quase sem palavras — a experiência direta e faz as participantes refletirem não a partir dos conceitos propostos pela artista, mas a partir da própria relação que cada uma estabelece com a experiência produzida pelo trabalho.

Na apresentação do trabalho no Margs e no Sesc, as imagens eram acompanhadas por um texto expositivo que fazia menção à oficina, mas não a descrevia em profundidade. Assim, aquela experiência vivida pelas participantes é transmitida de forma parcial por meio do material que acompanhava o trabalho, permitindo ao público uma noção de que havia algo por trás dos lambes, mas gerando uma distância entre o leitor do texto e a participante da oficina. Sherri Irvin também refletiu sobre esse aspecto:

Um cético poderia aceitar que as regras devem ser seguidas por profissionais (que devem tratar o trabalho corretamente), mas argumentaria que membros da audiência só devem prestar atenção àquilo que está na frente deles: as regras são informação de fundo e não assunto para o espectador. Afinal, nós frequentemente não recebemos informações sobre essas regras. O texto de parede para uma apresentação de um trabalho de [E] Anatsui pode não mencionar como essas disposições são geradas; e mesmo se mencionar, quem quer sair por aí lendo textos de parede (Irvin, 2022, p. 233)?

Em um trabalho como *Relaxamento Afro*, as imagens já são poderosas para se sustentarem por si só. Mas um conhecimento sobre as regras da oficina e sobre o processo artístico envolvido incrementa profundamente a experiência do público. Talvez fosse importante as instituições oferecerem uma descrição melhor das partes de *Relaxamento Afro*. Escreve Irvin, “[...] A instituição deveria nos dar essa informação para que possamos entender e apreciar o trabalho completamente” (p. 234). O conhecimento acerca das regras do trabalho adiciona uma camada de sentido para as imagens dos lambe-lambes. Quanto de distância é o suficiente e quanto é demais?

Rodrigues menciona, no seu Trabalho de Conclusão, uma experiência pela qual passou e que parece tecer um íntimo diálogo com as noções que são abordadas em *Relaxamento Afro*, sobretudo no que se refere aos papéis (sociais e teatrais) que são reservados às pessoas negras e como isso expressa o racismo estrutural da nossa sociedade:

[...] acredito que episódios como um dos acontecidos comigo já não ocorram mais de, diante em um trabalho de dupla, ouvir uma colega dizer que não se via fazendo Cristina, mas somente a senhorita Júlia, na peça homônima de August Strindberg. E não há nenhum problema, à primeira vista, em nenhum papel, mas há no que esta visão implica, de um lugar onde a colega branca não se vê, mas me vê. E este lugar era na cozinha, fazendo a empregada doméstica. Embora, passados anos, entendo que essa peça em específico seja ótima para falarmos de relações de classe e raça, se assim optarmos, porém quando revelo este acontecimento como problemática é porque no início da década, naquela turma de estudantes de teatro, não estávamos realmente atentos a esse aspecto, só estávamos cada uma de nós ou reproduzindo papéis ou silenciando incômodos, quando não os dois (Rodrigues, 2019, p. 25).

Dessa maneira, a distância que *Relaxamento Afro* impõe entre as participantes, negras, e o público opera em oposição às situações nas quais a população negra é sempre vista trabalhando, de maneira servil. O processo artístico de Rodrigues gera uma situação inversa: essa população tem, agora, momentaneamente, um espaço para relaxar, enquanto as pessoas brancas têm um papel de apenas *enxergar* essas pessoas negras relaxando, representadas nos

lambes. Logo, o resultado disso é o contrário da situação vivida por Rodrigues: em *Relaxamento Afro* as participantes não são vistas “fazendo a empregada doméstica”, mas descansando da forma como desejarem ou, como disse a artista: “Não estou eu aqui para regravar o que é relaxamento afro para você” (Rodrigues, 2023, p. 174).

Além disso, no trecho citado acima a artista também apresenta uma preocupação com a maneira como agimos, seja “reproduzindo papéis ou silenciando incômodos”. A ênfase de *Relaxamento Afro* parece estar, justamente, na maneira como o contexto social impacta a nossa forma de agir, e como uma estratégia para resistir isso é por meio de uma ação na direção contrária.

Performance, teatro, participação

O trabalho *Relaxamento Afro* gira em torno de uma modificação da relação entre público e artista, pois, nesse trabalho de arte, o público deve cooperar com a artista para que a situação da qual se constitui o trabalho possa existir. A historiadora de arte e crítica britânica Claire Bishop aborda, no seu livro *Artificial Hells (Infernos Artificiais)* (2012), trabalhos de arte participativa, também chamados de “[...] arte socialmente engajada, arte baseada na comunidade, comunidades experimentais, arte dialógica, arte litorânea, arte intervencionista, arte participativa, arte colaborativa, arte contextual e (mais recentemente) prática social” (Bishop, 2012, p. 1). A autora busca descrever e compreender uma grande onda de trabalhos de arte surgidos na década de 1990 com características participativas, apontando que esses trabalhos serviram como motivadores para a pesquisa do curador Nicolas Bourriaud, que viria a culminar no livro *Estética Relacional (Esthétique relationnelle)*, (1998). Apesar disso, Bishop aponta que os artistas que interessam a ela estão menos interessados em uma *estética* relacional e mais interessados nos frutos criativos da participação como um processo de trabalho politizado³¹ (p. 2).

³¹Em *Estética Relacional* (2002), Nicolas Bourriaud enumera critérios que ele pretende utilizar para julgar esteticamente trabalhos que se constituem como uma “arena de trocas”. Segundo ele, esses trabalhos devem ser julgados “[...] analisando-se a coerência de sua forma, e o valor simbólico do ‘mundo’ que ele sugere para nós, e na imagem das relações humanas refletidas por ele” (Bourriaud, 2002, p. 18). Essa perspectiva, que parte de uma análise formal (mesmo que incorporando novos elementos no que constitui a “forma”) e de uma interpretação do sentido dos trabalhos, difere daquela aplicada nesta dissertação, que busca entender criticamente a estratégia utilizada pelos trabalhos de arte para provocarem uma experiência de presença.

Outra situação que separa a perspectiva de Bourriaud desta pesquisa é a percepção pejorativa que ele tem da participação. Em uma entrevista com Larissa Dryansky, Bourriaud comenta que os trabalhos que ele pesquisava estavam em um “[...] ambiente interpretativo que reduzia à noção de participação, ao Fluxus, à arte conceitual, etc.” (Dryansky, 2016, p. 792). Aqui, a noção de

A importância do livro de Bishop para esta pesquisa se dá, principalmente, pelo levantamento histórico e teórico que ela faz das motivações dos artistas de arte participativa dos anos 1990 a darem continuidade a uma história que tem início no começo do século XX. Essa história é marcada pela relação entre diferentes tipos de participação como elemento constitutivo de certos trabalhos de arte e pela transformação, ao longo do tempo, das motivações que levam os artistas a escolherem um certo modelo de participação. O foco, aqui, não é a abordagem de caráter colaborativo/social, mas entender como os artistas abrem as portas para que o público possa realizar algo dentro da obra, como parte da experiência produzida pelo trabalho de arte, questão que já havia aparecido em *Participation* (Bishop, 2006, p. 10). Além disso, Bishop busca deixar de lado o julgamento sobre o caráter ético das formas de participação desses processos artísticos, enfocando, ao invés disso, o modo como essa participação se dá.

A autora britânica inicia o livro fazendo uma leitura do trabalho *Battle for Orgreave* (*Batalha por Orgreave*, 2001), do artista inglês Jeremy Deller, que consiste na reencenação de um conflito entre mineradores grevistas e a polícia da cidade de *Orgreave*, no Reino Unido. A autora apresenta a reação de críticos para embasar o seu pensamento sobre o aspecto vivencial do trabalho, o qual se aplica, também, ao trabalho *Relaxamento Afro*:

Para outros críticos, era a própria performatividade de Orgreave que permitiu a ele ser mais do que um trabalho 'sobre' a greve dos mineradores, já que a performance era uma forma de produzir consciência da história através do processo de revivê-la (Bishop, 2012, p. 35, tradução própria).

Entende-se que, quando a mesma noção é aplicada no processo artístico de Silvana Rodrigues, fica evidenciado que há uma grande diferença entre as ativações participativas dele, nas quais os indivíduos efetivamente “revivem” a experiência de descanso e relaxamento, e a ativação visual, no formato dos lambes. Essa lógica de funcionamento pode ser um dos motivadores que fazem os artistas optarem por empregar a dimensão faça-você-mesmo nos seus trabalhos. No caso de *Relaxamento Afro*, a Rodrigues tem o interesse de produzir uma provocação no público, sobretudo aquele que é vítima da opressão racial que o trabalho denuncia.

participação não é uma redução desses trabalhos, mas uma forma possível de descrever a maneira como eles administram sua relação com o público.

Então é muito visível para quem está atento racialmente, consciente e letrado que as pessoas negras no campus, assim, é claro, agora com a política de cotas, tem outras cores, eu mesmo sou beneficiária dessa política, mas ainda os terceirizados, os porteiros, são na sua maioria negros. A maioria são mulheres na limpeza, e sua maioria negra. Então, esse trabalho era também uma *provocação* para que essas pessoas que estão ali, sempre trabalhando, que o trabalho que dignificam, que a pessoa negra tem que estar em trabalho para sua vida valer a pena. Eu tenho questionado isso muito a partir do crachá, assim, como o crachá me protege. (Rodrigues, 2023, p. 233, grifo próprio).

Essa provocação da qual fala Rodrigues é produtora de uma transformação na relação entre os sujeitos e o entorno que os cerca, por meio de uma *experiência de presença*, um possível outro nome para aquilo que Bishop chama de “performatividade”. O fenômeno ocorrido é uma modificação da forma naturalizada de ser no mundo empregando uma reflexão de dentro para fora: os participantes do processo artístico de Rodrigues são convidados a atuar de uma maneira peculiar, gerando uma concentração da sua atenção para as características da sua maneira de estar no mundo. A artista constrói uma circunstância na qual os participantes podem comportar-se diferentemente.

No seu livro *Performance nas artes visuais* (2008), a pesquisadora e professora Regina Melim propõe que esse tipo de processo artístico — cuja existência é uma potencialidade que se realiza por meio da ativação do espectador — gera um espaço de encontro entre público e trabalho de arte, chamado *espaço de performance*. A autora descreve esse tipo de situação da seguinte forma:

[...] uma situação que surge do encontro do espectador com a obra-proposição, possibilitando a criação de um espaço relacional ou comunicacional. É o espaço de ação do espectador, ampliando, portanto, a noção de performance como um procedimento que se prolonga também no participante. Além disso, uma tentativa constante de vislumbrar uma obra como deflagradora de um movimento participativo e que existe não como obra pronta, fechada em si como materialidade silenciosa, mas como superfície aberta e distributiva (Melim, 2008a, p. 61).

Assim, a noção de performance é expandida para incluir a ação do público como uma possibilidade de “[...] manutenção desses procedimentos tão instáveis” (Melim, 2008a, p. 62). Melim também aponta que esse tipo de procedimento permite que os trabalhos de arte se tornem portáteis, já que suas proposições podem ser realizadas em qualquer local, sobretudo no âmbito privado do espectador.

Esse último aspecto acaba sendo apresentado na ocorrência de *Relaxamento Afro* durante a pandemia, na qual as participantes puderam fruir plenamente o

trabalho estando em suas casas. Rodrigues comenta como criou um espaço para a *performance* em seu trabalho:

E aí, nesse trabalho, eu penso nessa estação, eu queria criar uma grande estação, e de fato, na FACED fiz uma estaçãozinha com sofá, com um lençolzinho no chão, tipo piquenique, livros, bebidinhas, comidinhas, e eu faço uma chamada no Facebook, uma chamada aberta, “ah, pessoas negras que queiram performar, dia tal...” (Rodrigues, 2023, p. 233).

É no ato de performar, de *fazer-você-mesmo* o seu papel dentro do espaço/estação gerado trabalho de arte, que o público pode acessar uma camada diferente da consciência histórica e social buscada por *Relaxamento Afro*. Um *espaço de performance* abre, para as participantes, um conjunto de possibilidades ampliado de se relacionar com processo artístico, dirigindo sua atenção para si mesmas enquanto *performers* nele. Na prática de Rodrigues, que lida, justamente, com a experiência de *estar-no-mundo* dos indivíduos negros, o foco é direcionado à vivência subjetiva de cada um e nas formas como o contexto social age sobre ela. É no espaço aberto pelo *Relaxamento Afro* que os participantes podem atuar e observar a si mesmos enquanto fazem isso.

Na introdução de *Participation (Participação, 2006)*, Bishop comenta a relação entre a arte participativa e a performance, apontando que as similaridades entre as duas acabam quando se considera os papéis envolvidos na sua consecução:

Apesar de a documentação fotográfica desses projetos implicar uma relação com a performance, eles se diferenciam por tentar colapsar a distinção entre performer e audiência, profissional e amador, produção e recepção. A sua ênfase é na colaboração e na dimensão coletiva da experiência social. (Bishop, 2006, p. 10, tradução própria).

Silvana Rodrigues possui um trabalho tanto no campo das artes cênicas, quanto das artes visuais e, em *Relaxamento Afro*, parte de uma perspectiva “cênica” — um cenário, performers, um roteiro (as regras/instruções) e um público (as pessoas que circulam pelo campus da UFRGS —, realizando uma transformação conceitual do “palco”, quando abre suas portas para a participação do público. Nesse momento, audiência e performers combinam-se em um só conjunto, fazendo com que a experiência de “atuar” em *Relaxamento Afro* seja a principal situação a ser fruída pelo público.

Traçando uma perspectiva histórica, em *Artificial Hells*, Bishop começa apresentando três estudos de caso basilares na trajetória das complexidades e das

especificidades que acompanham a arte participativa desde a sua origem. São eles: as performances Futuristas, os espetáculos de massa soviéticos e as atividades participativas dos Dadaístas. É importante reforçar o fato de que Silvana Rodrigues tem a sua formação no teatro, já que os exemplos apresentados por Bishop, sobretudo a experiência soviética, têm uma relação próxima com as artes dramáticas. Isso não surpreende, pois uma das abordagens pelas quais a dimensão faça-você-mesmo chega no campo da arte é através da expansão do papel de *performer* — normalmente desempenhado por atores profissionais — para englobar também agentes do público.

Bishop descreve o que atraía os Futuristas italianos em direção à performance, apontando o que ela oferecia além das outras linguagens da arte. A performance Futurista é apresentada na perspectiva de uma atividade que ocorria em conjunto com a intervenção do público, às vezes bastante agressiva, em uma situação na qual o proscênio estava dissolvido:

No Futurismo, então, a performance se transformou no paradigma preferido para operações artísticas e políticas na esfera pública. Mais do que a pintura, a escultura ou a literatura, a performance constituiu um espaço de *presença coletiva compartilhada e auto-representação*. O desejo Futurista por dinamismo, ativação e excitação emocional é repetido em inumeráveis chamados de vanguarda nas décadas subsequentes, quando a performance era percebida como capaz de evocar emoção mais vividamente do que a utilização de objetos estáticos (Bishop, 2012, p. 48, grifo próprio, tradução própria).

Retoma-se *Produção de Presença*, de Gumbrecht, para fazer um rápido paralelo com a sua própria recapitulação histórica do, denominado por ele, pensamento metafísico ocidental. O autor apresenta o teatro na Idade Média como uma forma na qual os “efeitos de presença” (Gumbrecht, 2010, p. 55) ainda predominavam, antes de serem substituídos. Descrevendo os manuscritos medievais que são considerados teatrais, Gumbrecht escreve:

Os manuscritos também se concentram, por outro lado, na saída e nas despedidas dos atores. Dito de outro modo, indicam um caminho para desfazer a situação “teatral” primeira — na qual os corpos dos atores não estavam separados por uma cortina dos corpos dos espectadores e na qual, claramente, a função dos corpos dos atores não era produzir um sentido complexo que os espectadores teriam, por indução, que decifrar. A copresença de atores e espectadores na cultura medieval parece ter sido uma copresença “real”, na qual não se excluía o contato físico mútuo [...] (Gumbrecht, 2010, p. 54).

É bastante importante ressaltar que, nos momentos posteriores, sobretudo no período entreguerras, os Futuristas acabaram estreitando seus laços com o fascismo italiano, o que contraria muitos dos pressupostos éticos que movimentam trabalhos como *Relaxamento Afro*. Entretanto, como uma estratégia para provocar determinados processos no público — sobretudo os que envolvem a presença coletiva compartilhada e a autorrepresentação — as motivações das performances futuristas podem ser evocadas aqui. Uma grande diferença entre a abordagem futurista e o processo do trabalho de Silvana Rodrigues é o aspecto negativo das performances dos artistas italianos, o “[...] tomar parte em uma orgia de destruição” (Bishop, 2012, p. 48). No entanto, os trabalhos participativos da década de 1960 iriam ser conduzidos em uma “[...] luz mais otimista, como uma metáfora artística para emancipação, autopercepção e uma experiência ampliada do cotidiano” (Bishop, 2012, p. 48).

Posteriormente, a autora apresenta outra geração de experiências participativas, conduzidas nos anos 1950 e 1960: os Situacionistas, o *Groupe de Recherche d'Art Visuel* (Grupo de pesquisa em artes visuais: GRAV) e os *Happenings*, de Jean-Jacques Lebel. Bishop relata a mudança da perspectiva que os artistas tinham sobre a arte participativa no pós Segunda Guerra Mundial.

A memória desses regimes totalitários pesou intensamente na geração pós-guerra, para a qual a organização em massa se transformou em algo a se evitar. Ao invés disso, como veremos no próximo capítulo, a participação foi dirigida para longe da imposição de igualdade social e na direção da liberdade: uma celebração do trabalhador foi substituída por uma reavaliação dos objetos e experiências cotidianas como um ponto de oposição à hierarquia cultural (Bishop, 2012, p. 74-75, tradução própria).

Por um lado, o trabalho de Silvana Rodrigues tem como um dos seus objetivos uma discussão sobre a igualdade social. Por outro, essa discussão gira em torno dos momentos cotidianos que nos cercam e na busca de uma transformação da relação dos participantes da oficina com os seus momentos de lazer, percebendo-os em seus aspectos políticos e sociais. A resistência (micro) política apresenta-se na forma de pessoas negras descansando do jeito que quiserem — livres —, dado que essa situação vai de encontro às opressões da sociedade na qual o trabalho *Relaxamento Afro* está inserido. Esse efeito é, posteriormente, multiplicado com a difusão dessas imagens pela cidade.

Seguindo sua revisão histórica, Bishop apresenta o trabalho de Jean-Jacques Lebel, artista considerado pela autora como o primeiro a realizar *Happenings* na Europa, enquanto Allan Kaprow os estava realizando nos Estados Unidos. Os *Happenings* de Lebel eram similares à sua contraparte estadunidense (Lebel e Kaprow foram amigos até a morte do americano), com a participação do público e um “roteiro” vago que era realizado por meio de atividades com um caráter de improvisado. Podemos dizer que era uma situação realizada por um grupo de pessoas, todas responsáveis diretas pela realização do processo e todas receptoras da experiência estética produzida. O próprio Lebel apresenta a noção de eliminação da separação entre público e artista, em uma entrevista com Bishop:

Eu nunca concebi uma separação entre artista e audiência. Eu nunca aceitei algumas das principais divisões que a cultura dominante penetrou em nossos cérebros com marretas. Eu não acredito que essas divisões existam. Por exemplo, a divisão entre política e arte, entre revolução e criação (a criação de obras de arte, não a Criação em um sentido religioso) e o objeto e o sujeito... Não há fronteira entre arte e vida (Bishop, 2012, p. 98, tradução própria).

A fala de Lebel também apresenta outra noção contida em *Relaxamento Afro*, a saber: o fato de que todo tipo de ação que os participantes da oficina realizaram seria considerada uma possibilidade viável de realização do trabalho. Silvana Rodrigues comentou algumas das ações feitas pelos participantes da oficina:

E um dos depoimentos, que me chamou muito a atenção, e porque a gente conversou muito sobre isso, assim, todos, era de uma participante que foi: “ah, abrir a geladeira e ela está cheia, isso me relaxa”. Porque muitas vezes na minha vida eu tive vontade e eu não pude suprir. Daí outra que era mãe: “ah, eu relaxo quando o meu filho está bem”. E daí a partir de relatos extremamente diferentes: eu relaxo fazendo teatro, eu relaxo dormindo, tem assim as imagens mais primárias, assim, né? Ah, eu relaxo daí a pessoa se alonga, até outras mais complexas. Então, tipo, tá, a partir disso, como é que a gente cria imagens? Durante o processo a gente foi criando imagens também e discutindo essas imagens, e daí depois vinha a provocação para olhar para essa imagem a partir de apresentar essa imagem para o outro (Rodrigues, 2023, p. 236).

Há, aí, uma abertura total para a dissolução da fronteira arte e vida, além de uma condução da mirada e da atenção dos participantes para estarem *presentes* às suas atividades do dia-a-dia. A diferença para os *Happenings* de Lebel é o fato de o artista francês buscar a produção de situações e imagens mais chocantes, com

nudez e referências a figuras políticas da época. Além disso, os trabalhos de Lebel³² eram bastante antagônicos para com o público, como conta Bishop (p. 99). A partir desse exemplo, é interessante perguntar até onde iria a liberdade que Silvana Rodrigues deu às participantes da oficina: será que se alguma das imagens contivesse nudez ou algum tipo de imagem violenta ou desagradável, elas viriam a ocupar os lambe-lambes?

Outro aspecto do trabalho de Silvana que se diferencia de todos os trabalhos realizados até o final da década de 1960 apresentados por Bishop é a preocupação com *quem* é o público a que se destina o trabalho de arte. Trabalhos como *No Coração da Agulha* não delimitam qual é o público que pode participar, resultando que o recorte socioeconômico dos participantes se dá por meio das características da realização do processo artístico. Como os encontros da prática de Baldisserotto ocorrem nas manhãs de dias de semana, a grande maioria dos participantes são pessoas que não trabalham nesses períodos e que dispõem de tempo para o lazer. Em contrapartida, *Relaxamento Afro* é direcionado ativamente a pessoas negras trabalhadoras, pois discute a relação desse grupo com os lugares onde se trabalha (e se descansa). A artista comentou esse fato ao falar sobre a realização do trabalho na Faced em 2018:

E aí a gente montou essa estação bem na frente da FACED, mesmo. Com as pessoas negras eu tive uma orientação, com as pessoas brancas uma outra orientação, mas basicamente: pessoas negras façam o que vocês quiserem, da forma como vocês quiserem. Não estou eu aqui para regrar o que é relaxamento afro para você. E pessoas brancas que estão aqui conosco: façam o possível para que a gente fique mais à vontade (Rodrigues, 2023, p. 233).

Esse é um fato importante, porque *Relaxamento Afro* é um trabalho que pensa intensamente o lugar do seu público e tece uma reflexão acerca de *quem* pode ocupar cada espaço e o que pode *fazer* nele.

No começo da conclusão de *Artificial Hells*, Bishop sintetiza as motivações artísticas que levaram diversos grupos artísticos do século XX a criarem trabalhos com caráter participativo:

³²Jean-Jacques Lebel era filho de Robert Lebel, amigo de Duchamp, André Breton, Max Ernst e outros surrealistas que moraram nos Estados Unidos, onde permaneceu durante a Segunda Guerra Mundial.

O desejo de ativar o público na arte participativa é ao mesmo tempo o ímpeto de emancipá-lo de um estado de alienação induzido pela ordem ideológica dominante — seja ela o capitalismo consumista, o socialismo totalitário ou uma ditadura militar. Partindo dessa premissa, a arte participativa busca restaurar e realizar um espaço comunal e coletivo de engajamento social coletivo (Bishop, 2012, p. 275).

A autora deixou de lado uma ordem social que é abordada diretamente por *Relaxamento Afro*: o racismo estrutural. A partir da provocação de uma *experiência de presença*, que conduz a atenção das participantes da oficina para alguns tipos de vivência, Silvana Rodrigues induz um processo de reflexão que emerge da experiência vivida de cada uma, ao contrário de um processo contemplativo e pedagógico (que produziria outros efeitos, em termos de consciência). Na realização do trabalho na FACED, que ocorreu em público e com participantes negras e brancas, essa experiência das relações raciais — invertidas na duração do trabalho — se torna mais palpável, justamente por efetivar uma breve rachadura no contexto social circundante.

Neste capítulo, foi apontado a maneira como o trabalho *Relaxamento Afro* utiliza regras/orientações/instruções para criar um *espaço de performance* no qual as pessoas negras podem ter uma *experiência de presença*, relaxando. O fato de as instruções do trabalho deixarem um espaço vazio para que as participantes realizem uma ação (ou uma *não-ação* ativa, como no caso de descansar) permite que o sentido do trabalho seja construído por meio da vivência delas, em diálogo com as possibilidades apresentadas pela artista. Como a temática abordada pelo trabalho é algo que se vive durante o dia-a-dia, na pele e no corpo, a *experiência de presença* tem um grande potencial de articular esse tipo de sentido.

Ao participarem do trabalho, as participantes olham para o contexto onde estão inseridas: uma universidade pública na qual a maioria do corpo discente tem a pele branca e a maioria dos trabalhadores terceirizados, responsáveis pelo trabalho braçal, tem a pele negra ou parda. No espaço de performance produzido pelas instruções de *Relaxamento Afro*, a realidade da sociedade brasileira é sublinhada através da sua inversão. No próximo capítulo, será apresentado, por meio de outro estudo de caso, como as instruções podem ser uma ferramenta utilizada pelos artistas para infundir uma dimensão faça-você-mesmo em sua prática artística, abrindo espaço para que o público possa realizar o que foi concebido pelo artista.

FM BUG E OK/CANCEL: INSTRUÇÕES, MANUAIS

Os dois trabalhos de arte produzidos pelo artista Elias Maroso abordados nesta pesquisa, *FM Bug* (2021) e *Ok/Cancel* (2020), são os que mais se distinguem do conjunto de trabalhos enfocados. Essa diferença tem o propósito de apontar a multiplicidade de perspectivas que podem se desdobrar a partir da noção da dimensão faça-você-mesmo, apresentando um processo artístico muito diferente, mas cuja lógica de funcionamento entra em diálogo com os demais trabalhos pesquisados. *FM Bug* e *Ok/Cancel* exploram a noção de faça-você-mesmo a partir da lógica do diagrama e do manual de instruções.

Esses elementos são o complemento do *fazer*, pois constituem tudo que este não é, estabelecendo-se como a parte sólida que vai ancorar a ação, experimental e imprevisível. Os manuais, as instruções e os tutoriais são elementos finalizados (mesmo que possam surgir novas versões) e, neles, não há uma parte desconhecida, indeterminada — isso seria contraproducente para a realização do que é proposto. Isso não significa que uma instrução não possa deixar um espaço para o acaso ou para decisões tomadas de improviso. Em contrapartida, o ato de realizar contém sempre um aspecto não determinístico, pois, no momento da concretização de um plano é que observa-se como as circunstâncias produzem complicações (e facilitações) inesperadas.

As instruções são a parte do trabalho que é estruturada e que, quando postas em prática, se desdobram e adquirem um novo caráter. Elas estabelecem o *espaço de performance* proposto por Regina Melim, que desenvolve:

[...] uma tentativa constante de vislumbrar uma obra como deflagradora de um movimento participativo e que existe não como obra pronta, fechada em si como materialidade silenciosa, mas como superfície aberta e distributiva (Melim, 2008a, p. 61)

Considera-se que a “materialidade silenciosa” é o elemento materializado das instruções (um texto, um diagrama, um vídeo), que é, simultaneamente, uma superfície aberta e distributiva. Junto das instruções fica a ação do participante, esse “movimento participativo”. Seria possível imaginar que o elemento fixo do trabalho (as regras, instruções, etc.) tem essa margem de contato com o elemento dinâmico do trabalho: a ação do espectador.

FM Bug e *Ok/Cancel* utilizam a noção de vídeo-tutorial, uma versão cinética do manual de instrução, mas outros trabalhos de Elias Maroso operam a noção de manual de outra forma: seja através de diagramas, seja imbricando o manual na própria matéria prima sobre a qual o público vai realizar o *fazer-você-mesmo*. Isso mostra que esse tipo de material precisa de uma forma física, ao contrário das instruções e regras transmitidos oralmente em *No Coração da Agulha* e *Relaxamento Afro*. Essa forma física exige do artista uma série de outras decisões relacionadas ao objeto de arte — seja ele físico ou digital —, como aspectos visuais, táteis e sonoros (ou até mesmo olfativos e gustativos: como seria um manual que comunica através do cheiro?).

Outro motivo para abordar os trabalhos de Elias Maroso é o fato de ele utilizar o termo “faça-você-mesmo” quando reflete sobre seu processo, o que permite estabelecer uma conexão entre a intenção do artista e esta pesquisa. Ao contrário de Ana Flávia Baldisserotto e Silvana Rodrigues, Elias Maroso utiliza referências ao *faça-você-mesmo* na sua produção acadêmica (Maroso, 2021, p. 181), apresentando essa estratégia como uma “autonomia prática” e de “código aberto” (Maroso, 2021, p. 262). Se, por um lado, o artista não parece realizar uma busca especificamente pela produção de uma “[...] troca ativa e alerta com o mundo”, como escreve Dewey ao se referir à experiência (2010, p. 83), por outro, o desejo pela geração de uma autonomia prática é, também, algo que aparece nos demais trabalhos de arte pesquisados. Além disso, entende-se que a autonomia prática tem uma forte relação com a atitude de entrar em contato com o mundo nos seus próprios termos, afinal, a “[...] dimensão corpórea da nossa existência” de que nos fala Gumbrecht (2010, p. 146) é algo que nos escapa se visto a partir dos olhos (e do corpo) de outro.

Os trabalhos de Maroso são, também, os que mais se aproximam das noções tradicionais de *obra* de arte, pois ambos contêm obrigatoriamente um elemento físico, criado pelo artista e que não pode ser modificado pelo público. Dessa maneira, se considerarmos que uma proposição artística é composta por uma parte material, que pode estar ausente, e por regras, que estão presentes implícita ou explicitamente, como apontado por Irvin, em *FM Bug* e *Ok/Cancel* o elemento físico é acompanhado das regras mais similares àquelas adotadas por padrão no campo da arte. A saber: o público não deve intervir na obra; ela é um objeto produzido exclusivamente pelo artista; o objeto deve ser apresentado em um contexto

expositivo, com uma orientação específica (de cabeça para cima, em cima de um pedestal, etc.). O que faz com que esses trabalhos se distingam é o fato de eles virem acompanhados de uma regra ou instrução bastante peculiar: o espectador é convidado a replicá-lo por conta própria, produzindo uma versão/cópia do objeto construído por Maroso, disseminando a proposta do trabalho e ampliando o alcance do seu impacto. Esse convite ao espectador é constituído de um *manual* de instruções, na forma de um vídeo-tutorial disponibilizado *on-line*.

Múltiplo SD



Figura 27 - Projeto gráfico do logo da Sala Dobradiça e formato expositivo.
Fonte: Maroso (2021, p. 182).

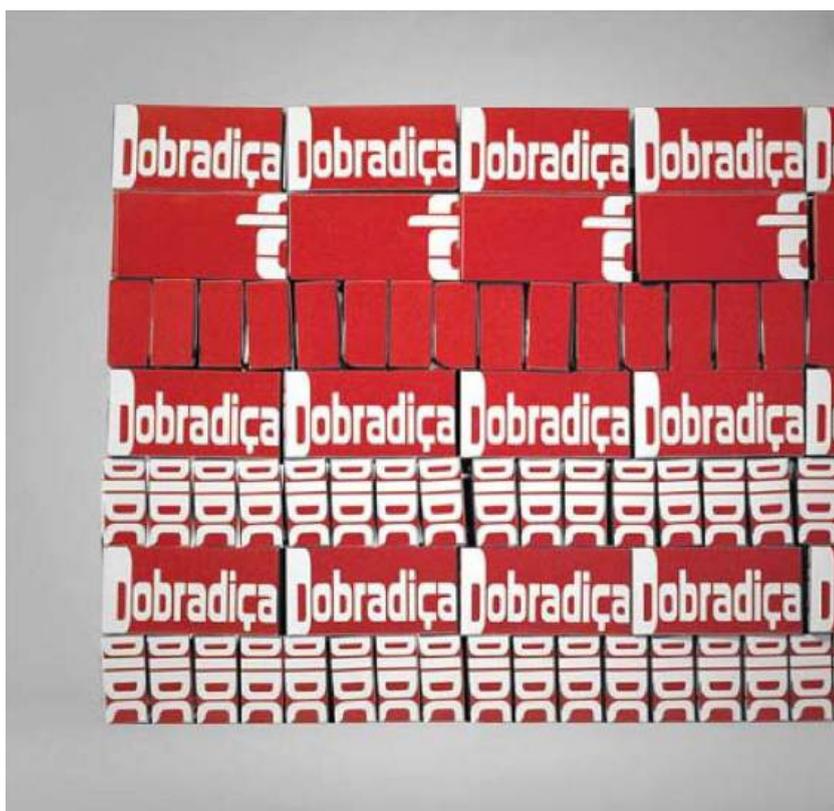


Figura 28 - Projeto gráfico do logo da Sala Dobradiça e formato expositivo.
Fonte: Maroso (2021, p. 182).

Para entendermos o que é o trabalho *Múltiplo SD* (2009), primeiro é necessário apresentar o projeto *Sala Dobradiça* (2009-2015), organizado por Elias Maroso com outros artistas³³ na cidade de Santa Maria (RS). A *Sala Dobradiça* foi uma iniciativa desenvolvida pelo grupo com o intuito de criar um espaço de arte coletivo e aberto. Segundo o *site* de Elias Maroso a *Sala Dobradiça* “[...] está para flexionar o lugar de exposição na premissa do ‘faça com a gente’ e, também, do ‘faça você mesmo’ um espaço de arte” (Maroso, [2015?]). A proposição era criar novos formatos de exposição, sempre abertos ao público e gratuitos.

Durante seu período de atividade, o grupo responsável pela *Sala Dobradiça* criou um espaço para trabalhos *site specific* (*Espaço-Suporte*, 2009-2011); criou um suporte público para arte urbana (*Projeto Tapume*, 2010-2011) e realizou proposições artísticas próprias (*Itinerário SD 0.5*, 2010-2015). Todas essas atividades tinham um caráter coletivo, com alguns membros do grupo participando de todas elas e alguns tendo um contato mais intermitente.

³³O núcleo de produção geral da Sala Dobradiça teve a participação da psicóloga e tradutora Desirée Tibola, do professor e bacharel em letras Gabriel Araújo, do arquiteto e fotógrafo Lucas Baisch, do artista visual Aloísio Licht, da também psicóloga Talita Tibola, do historiador e produtor cultural Atílio Alencar.

Como primeira proposta e símbolo da *Sala Dobradiça*, criou-se o múltiplo chamado de *Múltiplo SD*, sobre o qual Maroso escreveu em sua tese de doutorado:

Consiste em um pequeno volume aberto em planos para ser impresso, cortado, dobrado e colado ao estilo do “faça você mesmo”. Seu esquema de montagem introduzia o espírito de produzir o lugar da arte com as próprias mãos, de um jeito criativo e compartilhado (Maroso, 2021, p. 181).

A lista de ações a serem desempenhadas (impresso, cortado, dobrado, colado) indica a intenção que anima essa proposição: um interesse em produzir um objeto sobre o qual o público produziria uma intervenção. No caso, o múltiplo final era uma caixa-logo para a *Sala Dobradiça*, produzida a partir de uma colaboração entre a concepção do artista e a realização pela audiência. É importante apontar, também, que havia um “esquema de montagem”, cujo efeito era introduzir “o espírito de produzir o lugar da arte com as próprias mãos”. Isso estabelece uma conexão possível com a *potência de criação*, da qual falava Rolnik (2018, p. 39), além de haver uma ressonância entre esse “espaço da arte” e o *espaço de performance* elaborado por Melim. Afinal, seria a produção de um espaço, a *Sala Dobradiça*, no qual muitas pessoas teriam a oportunidade de *performar* a arte, ponto em prática sua capacidade criativa.

Em entrevista concedida para esta dissertação, o artista comentou sobre a materialidade do *Múltiplo SD*. Também menciona a relação com o desenho, linguagem que ele utiliza bastante:

O material de papel, o papel dobrado, ele veio também de uma influência do meu trabalho que eu estava desenvolvendo, em que comecei a expandir o desenho para a volumetria. Eu tive uma fase de fazer coisas, de projetar coisas a partir do papel e fazer objetos de papel. E aí tem as “abinhas” que você precisa fazer para colar... (Maroso, 2023, p. 255).

A noção de um objeto que pressupunha uma construção por parte do espectador já aparecia em outros pontos na trajetória de Elias Maroso, como na Especialização em *Design* para Estamparia realizada na Universidade Federal de Santa Maria (UFSM), finalizada em 2011. No trabalho de conclusão dessa formação, o artista produziu uma vestimenta-instrução, inspirado no trabalho *Tuta* (1909), um traje universal criado pelo Futurista italiano Thayaht (1893-1959), cujo modelo de corte havia sido publicado em um jornal para que qualquer um pudesse produzir a sua versão. No seu texto, Elias Maroso apontou alguns dos interesses que moviam o seu projeto:

O interesse está em adotar parcialmente a proposta, que envolvia o próprio usuário na feitura da peça, fazendo entender sua modelagem em um processo instrutivo e de aprendizado. Partindo da referência empregada, porém não utilizando a grande mídia impressa para se ter acesso ao esquema de feitura, os layouts para cada tecido são pensados como "tecidos-manuais", contendo planos de corte para a confecção na própria superfície têxtil (Maroso, 2011, p. 67).

O artista complementa, enfatizando a noção de faça-você-mesmo:

A ideia de tecido-manual acompanha a máxima "faça você mesmo", pois busca aproveitar os espaços excedentes da modelagem-estampa com instruções técnicas para a feitura das peças. Esta criação pode apresentar também variedade à apresentação final, uma vez que o produto pode tanto ser o tecido-manual impresso, como também a peça de vestuário fechada. Estima-se também a redução de elementos a serem confeccionados, visando um alcance técnico não muito avançado em conhecimentos da costura, a abranger um maior número de pessoas aptas a confeccionar as roupas delimitadas nos tecidos do presente estudo (Maroso, 2011, p. 67).

Ao afirmar que seu interesse é envolver o próprio usuário na feitura da peça e que a modelagem é um processo instrutivo e de aprendizado, Elias Maroso apresenta um desejo por provocar uma ação do público para realizar o que ele, enquanto *designer* têxtil/artista, havia concebido. A noção de ser envolvido pela peça de roupa e, ao mesmo tempo, pelo processo de produção dela está em sintonia com os demais trabalhos pesquisados nesta dissertação, que buscam provocar outros tipos de experiência por meio da inclusão do espectador no cumprimento de certas instruções e na realização de uma atividade concreta.

Tinha um escultor que ensinava a fazer uma roupa, que eles achavam que era a roupa universal para homens e mulheres. Era uma roupa barata e ele dava instruções de como fazer. A roupa se chamava la tuta, uma espécie de macacão. [...]

Estava bem na moda das impressões digitais de tecido, então tu imprimia a estampa com a modelagem e em torno da modelagem havia instruções de costura, assim como a tuta dos futuristas. Tinha uma coisa de motoqueiro, eu queria fazer essa relação porque no design você precisa ter público alvo, essas coisas... Mas foi no design que eu comecei a fazer diagramas conceituais. É um pensamento do design, entendeu (Maroso, 2023, p. 256-257)?

Nesse trecho, Maroso comenta que esse é um pensamento do *design*, que fez com que ele começasse a produzir diagramas conceituais. Em geral, se fizermos uma reflexão sobre o *que* é uma manual, vemos que ele é uma versão diagramática de uma lista de instruções e de regras: converte-se a lista (que ordena as ações no tempo) em um desenho que transmite, especialmente, como as coisas se encaixam.

A noção de *experiência de presença* apresentada anteriormente pode ser aprofundada quando se considera que a relação entre o participante-espectador do trabalho de arte e um determinado objeto é transformada quando ele está envolvido diretamente na construção desse objeto, com as próprias *mãos*. A *experiência de presença* se dá, também, no momento em que o público se integra ao processo de produção do objeto concebido por Maroso. Ele aponta o fato de essa participação favorecer desdobramentos espontâneos dentro do trabalho:

Assim, os tecidos-manuais são encarados como produtos em design que incentivam o usuário a tornar-se parte do processo de produção - sem mencionar que favorece desdobramentos espontâneos, pois são apreendidos os códigos necessários para a feitura de outras vestimentas possíveis (Maroso, 2011, p. 124).

O envolvimento dos participantes em determinados processos, em um espaço aberto, no qual os artistas-participantes-públicos poderiam intervir, propor e trocar, apresenta uma transformação na relação entre o indivíduo e o mundo que o cerca. Uma *experiência de presença* se dá através da modificação dessa interação do indivíduo-corpo ou da “dimensão corpórea da existência”, como escreveu Gumbrecht, com aquilo que o cerca ou é cercado por si. À antiga dinâmica (o atravessamento da experiência de forma automática e indiferente) é adicionado o elemento de presença, do estar imerso no mundo. Essa transformação da relação entre mente-corpo e mundo é provocada pelo envolvimento direto do participante na consecução, realização ou construção de certa atividade ou objeto. Ao fazer uma atividade com atenção plena, modifica-se o modo de entender a situação que a cerca. Para que um participante-espectador possa efetivamente se envolver nessa realização, com uma quantidade equilibrada de liberdade (pois, nesse caso, o excesso de liberdade pode causar uma paralisação diante da demasia de opções, motivo do uso de regras pelos artistas), é necessário que a ação seja conduzida por um conjunto de instruções e o seu espaço delimitado por um conjunto de regras.

OK/Cancel

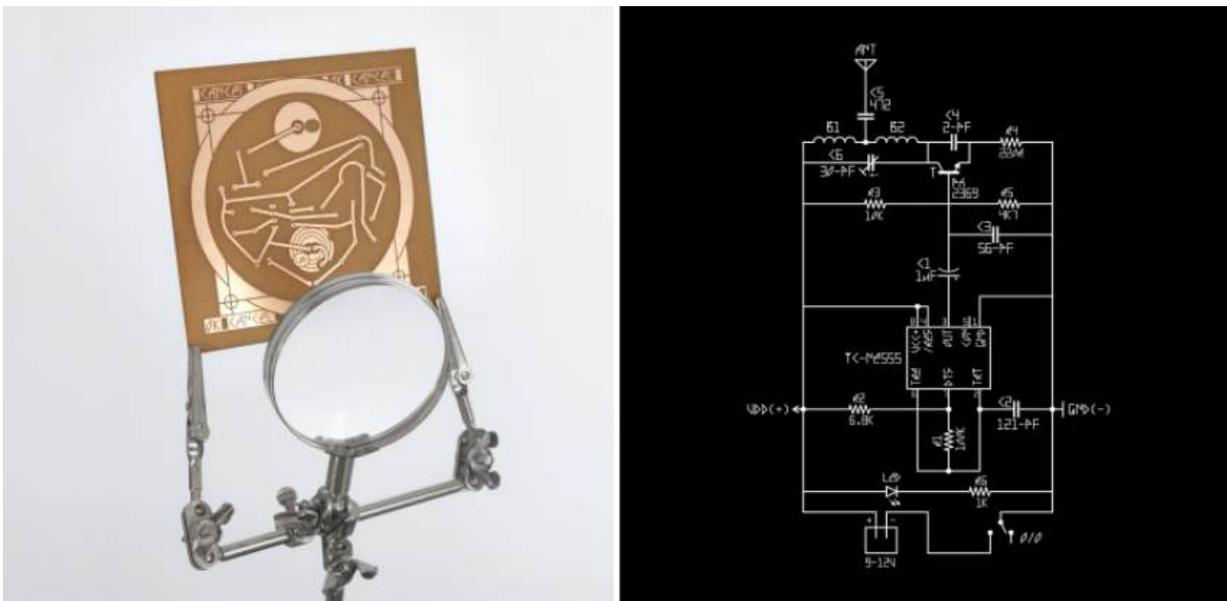


Figura 29- *OK/Cancel* (Maroso, 2020). Esquerda: imagem do circuito construído pelo artista. Direita: diagrama disponibilizado no site.
Fonte: site do artista ([2024]).

Elias Maroso começou a trabalhar com transmissão FM e com circuitos digitais por meio do seu trabalho *Diagrama 88.8* (2019), que surgiu a partir de um desejo do artista de “[...] estar de forma efetiva em mais de um lugar simultaneamente” (Maroso, 2021, p. 226). *Diagrama 88.8* consiste em uma instalação com 11 peças de metal fotocorroído, junto de radiotransmissores produzidos por Maroso. Os radiotransmissores transmitiam, em um perímetro reduzido, conteúdos que variavam de acordo com a situação expositiva. Originalmente, *Diagrama 88.8* havia sido pensado para ser a sexta edição do *Múltiplo SD*. Por isso, suas primeiras versões eram do mesmo formato desse objeto (Figura 29). No entanto, posteriormente, o trabalho adquiriu vida própria e novos desdobramentos. A importância de apresentá-lo aqui está em entendê-lo como o fio condutor que conecta a pesquisa relacionada à *Sala Dobradiça* com os trabalhos que utilizam transmissão de ondas de rádio e técnicas com circuitos eletrônicos.

Concomitantemente, Elias Maroso produziu o trabalho *Rádio Portátil do Silêncio* (2019), um transmissor em formato de colar, que introduz um silêncio radiofônico em um raio de cinco metros nas frequências entre 86.6 e 90.0 MHz. Se no *Diagrama 88.8*, o artista não havia inserido nenhum aspecto da dimensão faça-você-mesmo, nesse trabalho há um ensaio desse aspecto, pois há um vetor que aponta na direção do criar autonomamente, por si próprio, algo que

normalmente é produzido de forma industrial. Para elaborar essa noção, Elias Maroso utiliza o trabalho do japonês Tetsuo Kogawa, *RadioArt Manifesto* (2008), que enfatiza, segundo Maroso, a “[...] construção autônoma de dispositivos radiotransmissores” (Maroso, 2021, p. 249). Essa atividade gera uma transformação na relação da pessoa com esses objetos, trazendo à atenção sua existência e funcionamento.

Elias Maroso cita o trabalho de Kogawa para apresentar a noção de produção independente de transmissões radiofônicas, que se contrapõem às grandes transmissões com o que o artista japonês chama de *Mini FM*. Para Kogawa e para o artista gaúcho, as mãos são um elemento central dessa experiência. Escreve Kogawa:

Finalmente, cheguei na noção de que uma transmissão de rádio do tamanho de uma mão poderia ser possível. Eu insisto em “mãos” porque as mãos são a unidade mínima do corpo, desde que possuam uma função dual: tocar e ser tocada. Além disso, o conceito de “arte” deriva de *techne* em Grego antigo e significava “trabalho-mão”. Logo, eu posso dizer que a uma Mini FM mínima poderia ser um modelo modesto de *radioart* (Kogawa, 2008).

Não é exatamente pelas mãos que *No Coração da Agulha* coloca o espectador em um estado de escuta e abertura para o mundo que nos cerca? Ademais, não é à toa que as instruções são comunicadas em *manuais*. A importância da mão para o *fazer* não pode ser desconsiderada ao se refletir sobre a dimensão faça-você-mesmo, pois é por meio das mãos desse corpo presente, do “meu” corpo, que essa dimensão se expressa. Kogawa aponta um aspecto muito interessante desse membro: ele toca e pode ser tocado. As mãos são a nossa principal forma de tocar o mundo e, também, uma das maneiras mais sensíveis de tocá-lo.

O pensamento de Elias Maroso está sintonizado com as reflexões propostas nesta dissertação e, correndo o risco de alguma ousadia, com as considerações de Gumbrecht, quando o artista escreve sobre a relação entre o mental e o manual.

É a chance de repensar a artesanaria junto da atividade mental, distante da primazia do pensamento diante da técnica, como se vê em Marcel Duchamp quando buscava “esquecer as mãos” (DUCHAMP apud CABANNE, 1967, p. 81), ou ainda, colocar sua arte a serviço da mente (TOMKINS, 2004, p. 21). É diferente, portanto, de pressupostos idealistas do conceito acima das formas expressivas, os quais podem ser observados nas manifestações artísticas desde o início do século passado, com a terceirização das etapas técnicas dirigidas por intenções objetivas do autor/artista (Maroso, 2021, p. 254).

Essa referência a Marcel Duchamp gera uma discussão interessante, pois, se por um lado o artista francês deu um pontapé inicial para o ímpeto de terceirizar as etapas técnicas e manuais do trabalho de arte, como escreveu Maroso, por outro, ele abre as portas para a possibilidade de o público (um terceiro) realizar algo concebido mentalmente pelo artista. Ademais, a figura de Duchamp também evoca o *Readymade infeliz* (1919), que foi um presente de casamento dado pelo artista para sua irmã, Suzanne, com instruções escritas enviadas por carta. Digressão à parte, Elias Maroso demonstra um interesse na realização efetiva de uma determinada atividade — construtiva ou performativa — por parte do artista. Isso se manifesta, também, em uma abertura da consecução também por parte do público.



Figura 30 - Radiotransmissor em associação com o *Múltiplo SD*.
Fonte: Elias Maroso (2021, p. 231).

Depois da *Rádio Portátil do Silêncio*, Elias Maroso buscou um aprofundamento do processo de criação de um campo de proteção contra a nuvem informacional que nos cerca e que toma a forma de ondas eletromagnéticas que preenchem todo o espaço, inclusive, atravessando nossos corpos. *Ok/Cancel* (2020)

consiste em uma placa de circuito impresso, construída artesanalmente, que bloqueia a transmissão das ondas de telefonia móvel em um pequeno perímetro. Além da placa, e mais importante para esta pesquisa, o artista produziu um vídeo instrucional que, distribuído gratuitamente na *internet* sob a proposta de código aberto, apresenta o funcionamento do circuito eletrônico do qual consiste o trabalho (Maroso, 2021, p. 257). É importante ressaltar que o tutorial de *Ok/Cancel* não é um tutorial completo, funcional, mas uma simulação que utiliza as características estéticas do vídeo-tutorial para produzir um trabalho de videoarte:

Mas assim, o ok/cancel, ele não é um tutorial funcional. Ele é a estética de um tutorial, entendeu? Até porque ele é complexo demais. [...] Mas ele é um tutorial, né? Ele explica. Quem sabe eletrônica, sabe. Mas o mais acessível mesmo foi o FM Bug, até hoje. E os outros eu pretendo fazer acessíveis (Maroso, 2023, p. 258);

O projeto eletrônico do trabalho provém de um projeto em código aberto de autoria do engenheiro eletricista indiano Kanti Sharma (2018), fato que demonstra um interesse pela proposta faça-você-mesmo que aparece em outros momentos na trajetória do artista, como o próprio reconhece:

É importante ressaltar que essa inclinação à autonomia prática – “faça você mesmo” – e de código aberto são recorrentes na poética que desenvolvo há algum tempo, a começar pelas iniciativas da Sala Dobradiça, continuando com proposições aplicáveis, como no caso da tipografia *Recombinante.ttf*, e, aqui, adquire viés tecnológico (Maroso, 2021, p. 263).

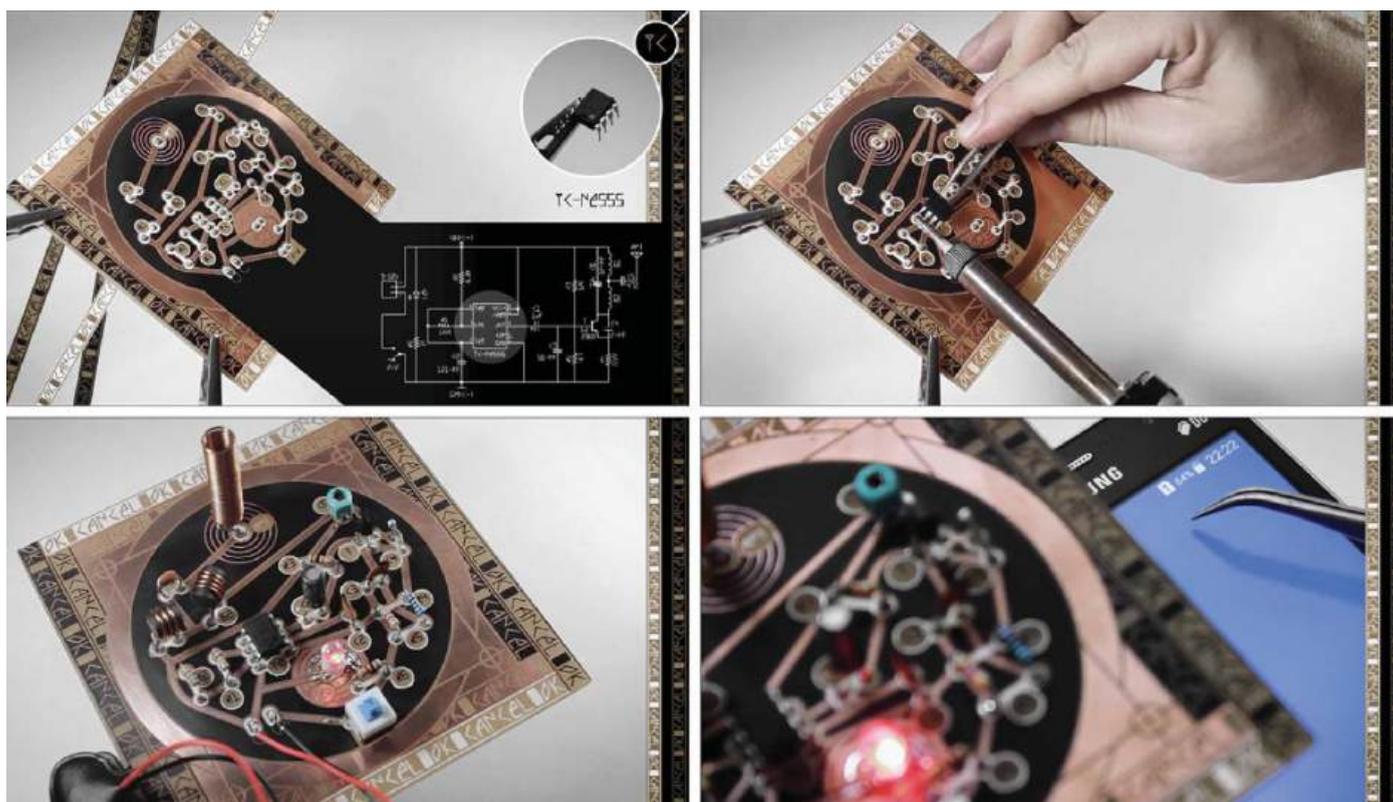


Figura 31 - Quadros do vídeo-tutorial de *Ok/Cancel*.
Fonte: Maroso (2021, p. 260).

A situação apontada pelo artista, na qual o tutorial só é realizável por um grupo de pessoas, apresenta uma complexidade da dimensão faça-você-mesmo: aquilo que o artista concebe precisa poder ser implementado pelo público a que se destina o trabalho de arte, ou seja, as pessoas não treinadas que forem participar dele devem ser capazes de fazer o que está sendo proposto, o que pode necessitar algum conhecimento específico sobre a atividade. Isso se dá porque são poucos os processos artísticos que dispõem de um público consistente por tempo o suficiente para estabelecer um aprendizado profundo sobre alguma técnica que o artista dedicou tempo e energia para dominar. Nisso, fica claro o porquê de Silvana Rodrigues e Ana Flávia Baldisserotto terem escolhido atividades que não exigem um grande investimento de tempo para serem desempenhadas.

Em *Relaxamento Afro*, a atividade era exatamente algo que os participantes já conhecessem e que os fizesse relaxar, ou seja, o ponto de partida do trabalho já pressupunha uma familiaridade do público da oficina com a ação que fossem realizar. Nesse caso, a artista dispunha de três encontros para poder transmitir o aspecto conceitual do trabalho e do porquê de o próprio objetivo dele ser fazer algo sem pressão e direcionado ao descanso.

Já em *No Coração da Agulha*, o elemento que permite a abertura da dimensão faça-você-mesmo do trabalho está no bordado *livre*, praticado originalmente por Thereza Portes. Com o bordado livre, qualquer um pode sentar à frente da toalha e começar a bordar, seja o que for. Se houvesse a necessidade de conhecer os pontos de bordado ou de atingir um determinado resultado mais complexo, grande parte do público do trabalho acabaria por se dispersar. Ana Flávia descreveu a maneira como Thereza borda e ensina a bordar:

Comecei a bordar e eu vi como que a Thereza fazia a transmissão desse bordado, que é uma coisa que se repete em cada roda não sei se tu reparou na rua. Quando uma pessoa chega pela primeira vez, as pessoas chegam ou se justificam, mas eu não sei bordar, ou elas sabem, gostam muito, saem contando que elas sabem bordar, ou seja, o saber dessa artesanaria ocupa um lugar ali, é por ali que é a entrada.

E quando eu vi a Thereza desmontando isso, e a maneira como ela desmonta é não só com a fala, mas com o próprio ato dela de bordar muito livremente. Então, eu faço pra vocês verem, ela faz e borda, né? A primeira vez, assim, ela sai bordando e aquilo que está acontecendo, ela está bordando e ela borda de uma maneira bem selvagem, muito bonita. Então ela tem uma transmissão desse faça-você-mesmo, que é corporal, e que também é o que um professor qualquer faz. O que a gente faz aqui não precisa saber abordar, a gente faz um bordado caótico (Baldisserotto, 2023, p. 210-211).

Dessa maneira, levanta-se a proposição de que alguns tipos de atividades têm uma possibilidade maior de serem incorporadas a trabalhos com uma dimensão faça-você-mesmo, enquanto outras podem ser inviáveis. No caso de *Ok/Cancel*, Elias Maroso optou por fazer o plausível para permitir ao público que monte o seu próprio circuito, mas reconheceu que não há como oferecer, em tão curto espaço de tempo, as bases necessárias para a produção de um circuito eletrônico dessa complexidade. Por outro lado, em *FM Bug*, o artista consegue ir mais além, oferecendo condições para que o público possa realizar o que foi concebido por ele. A ênfase em atividades mais simples, realizáveis por qualquer pessoa, pode ser observada em trabalhos como *Caminhando* de Lygia Clark e nas pinturas faça-você-mesmo de Yoko Ono. Uma alternativa que os artistas têm para enfrentar essa limitação da dimensão faça-você-mesmo é a constituição de um grupo de participantes que se mantenha relativamente consistente ao longo do tempo e dentro do qual seja possível produzir um corpus de conhecimento compartilhado.

FM Bug

FM Bug é um trabalho de Elias Maroso que foi apresentado no 7º Festival *Kino Beat*³⁴ (2021) e consiste em um circuito eletrônico radiotransmissor FM de perímetro curto que é apresentado na forma de um inseto (em inglês, *bug*³⁵). Ele é capaz de inserir, na frequência das ondas de rádio, qualquer conteúdo sonoro transmitido através do seu *plug*, compatível com qualquer dispositivo reproduzidor de mídia, como um celular. *FM Bug* é, assim como outras obras do artista que envolvem radiodifusão, uma variação de um sistema eletrônico produzido por Tetsuo Kogawa, que Maroso utiliza e aprimora em uma perspectiva faça-você-mesmo. O sistema produzido por Maroso foi montado em cima de uma plataforma, próximo de um texto convidando o público a replicar, por conta própria, o circuito eletrônico que anima o *bug*. Além do texto, há um *QR Code*, um código que oferece a possibilidade de utilizar a câmera do celular para acessar um *link* que direciona o público para um vídeo na plataforma *YouTube*.

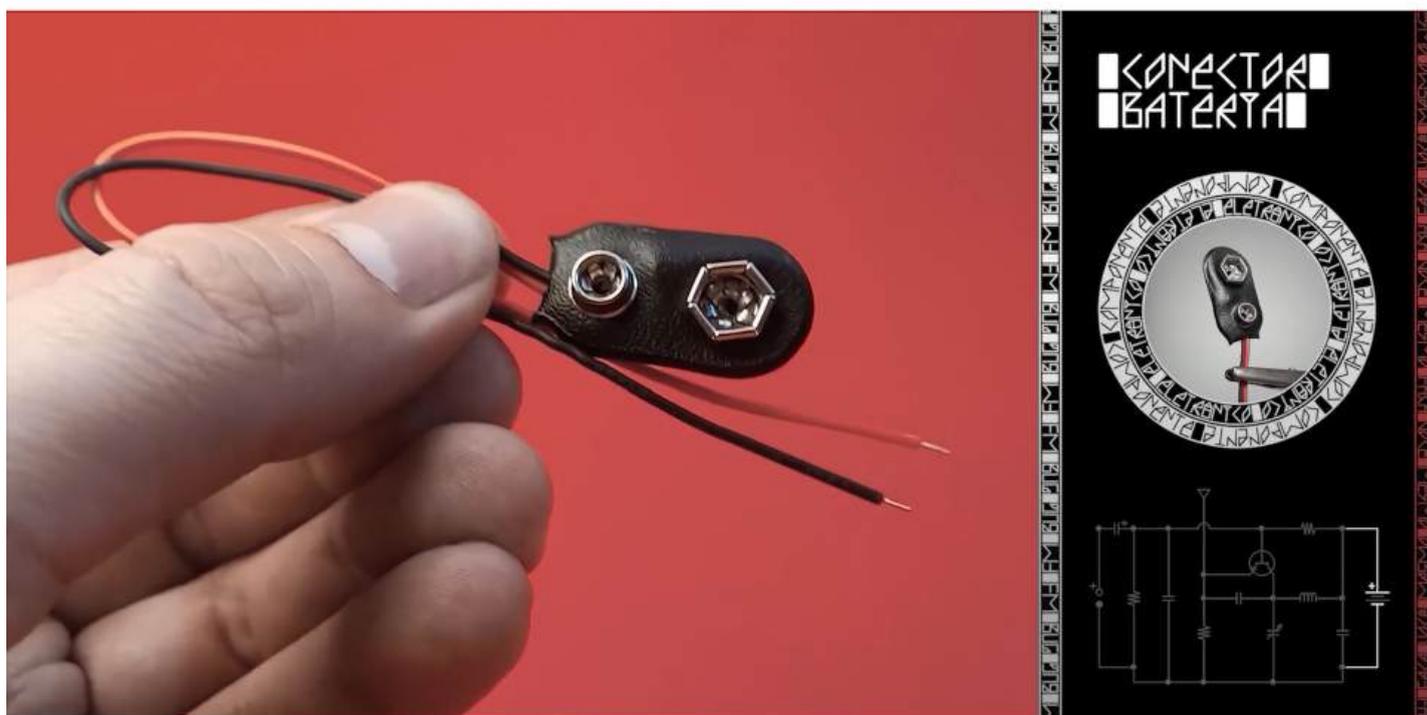
³⁴O *Kino Beat* é um projeto iniciado pelo curador e produtor Gabriel Cevallos em 2009, na forma de um festival de cinema e música. Desde 2018, a proposta é ser um evento “[...] em que a música, o audiovisual e as tecnologias digitais dividem o protagonismo na programação com outras múltiplas linguagens e formas de criação artística e de conhecimento. Com abordagens multidisciplinares e indisciplinadas, a curadoria e os artistas envolvidos se movimentam na busca por experimentações, rupturas e inovações para a produção e difusão de experiências, obras, perspectivas, vozes, afetos e ideias sobre e para o mundo” (KinoBeat, [2024]).

³⁵*Bug* é como se chama, na computação, um defeito em algum sistema eletrônico. A palavra se originou nos anos 1950, quando os computadores ocupavam salas inteiras e seus componentes eram válvulas eletrônicas, extremamente sensíveis. Ao investigar o porquê dos resultados emitidos pelo programa de computador estarem incorretos, os programadores descobriram que um inseto havia sido eletrocutado, queimando uma das válvulas.



Figura 32 - Esquerda: placa convidando o público a replicar o circuito de Maroso. Direita: *FM Bug* no seu formato de inseto. Fonte: Acervo de Elias Maroso, fotografias de Fábio Alt (2022).

O vídeo cujo *link* foi disponibilizado junto da obra é um tutorial ensinando a construir um circuito transmissor de rádio FM, que executava a mesma função que a obra de Maroso. Ele é apresentado com um *design* similar a outros trabalhos do artista, com predominância das cores preto, branco e vermelho, e utilizava a tipografia criada pelo próprio artista. O tutorial segue o formato que normalmente se espera de um vídeo *on-line* que ensina a construir alguma coisa no estilo faça-você-mesmo, com uma seção inicial que apresenta o que vai ser construído, seguido da enumeração dos materiais que vão ser necessários e, por fim, uma sequência de instruções a serem seguidas que guiam o espectador na construção do circuito eletrônico. O trabalho é narrado com uma voz distorcida eletronicamente, acompanhada de legendagem.



Agora, nesse estágio da montagem, iremos agregar o conector de energia para baterias de 9v.



Manual de Montagem FM Bug, por Elias Maroso.

Figura 33 - *FM Bug* (Maroso, 2021). Capturas de tela de vídeo produzido pelo artista, com instrução.
Fonte: site do 7º *Kino Beat* (<https://kinobeat.com/elias-maroso-2/>) ([2024]).

O vídeo se apresenta como um “manual de montagem”, atualizando esse formato, o de manual, para o contexto da mídia difundida via *internet*. É importante frisar que, ao contrário do tutorial de *Ok/Cancel*, o de *FM Bug* é capaz de guiar

alguém com um conhecimento básico do uso de solda para a construção de um circuito funcional. Isso é confirmado pelo desejo, não implementado até o momento atual, de Maroso de realizar uma oficina de produção do *FM Bug* para os moradores da ocupação *Utopia e Luta*. Ele comentou isso na entrevista:

Ano passado eu tentei contato com o *Utopia e Luta* porque sou vizinho deles. Falei que levaria o material, é muito simples. Eu também fico pensando em não criar um pretexto para reintegração de posse pois eles estão criando rádios piratas. Então tem toda essa questão, mas acho que eles nem avaliaram isso. Eu queria fazer também no IFRS [Instituto Federal do Rio Grande do Sul] esse projeto porque o *FM Bug* é só assistir o tutorial e ir pausando, ele é bem instruído, só precisa dos materiais para fazer (Maroso, 2023, p. 260).

O desejo de realizar uma oficina sobre *FM Bug* mostra uma preocupação do artista de ampliar o público que pode pôr em prática o seu manual. Ao contrário de trabalhos que partem de meios mais simples, Elias precisa oferecer um incentivo para que uma audiência se converta em participantes. Em contrapartida, pode-se considerar que o impacto *público* (que extrapola as experiências subjetivas dos participantes) da difusão de *FM Bugs* cidade afora seria bastante significativo, possivelmente maior do que o dos demais trabalhos estudados.



Figura 34 - Ann Hamilton, *The Capacity of Absorption* (1988/1996).
Fonte: Sherri Irvin (2022, p. 42).

Podemos entender que a proposta de Maroso de oferecer ao público os meios para replicarem o seu trabalho viola uma das regras padrão das obras de arte, criando uma regra personalizada, como escreveu Irvin (2022). A proposição viola uma diretriz relacionada à expectativa de que o público não vá tentar replicar o trabalho de arte. Essa norma geralmente é aplicada quando descobre-se que uma obra que foi vendida era uma cópia inautêntica, resultando em uma punição tanto para quem tentou vendê-la, quanto para quem produziu a falsificação. Maroso propõe algo diferente: copiar o seu trabalho, seguindo o manual, não é ilícito, mas parte da proposição.

Em *Immaterial*, Irvin apresenta um trabalho de Ann Hamilton chamado *The Capacity of Absorption* (1988/1996), que é composto por uma série de equipamentos eletrônicos que produzem vórtices em um conjunto de recipientes de água (Irvin, 2022, p. 40). Irvin apresenta esse trabalho para refletir sobre as regras de montagem personalizadas que a artista fornece aos montadores, que indicam que a posição de cada um dos mecanismos geradores de vórtices seja decidida pela própria equipe da instituição que vai hospedar o trabalho. Segundo Irvin, um diagrama indica aos montadores como conectar eletricamente os mecanismos, inclusive fazendo alertas sobre a forma de conexão entre eles. A autora aponta como as instruções tecem um diálogo com o aspecto humanizado de um trabalho baseado na, normalmente fria, eletrônica:

O despojamento do controle da artista em favor da vontade do time de instalação, ao invés de um processo verdadeiramente aleatório livre de todo julgamento humano, está em conformidade com o engajamento do trabalho conosco, como humanos, em resposta a uma criação que é, ela mesma, uma produção humana (Irvin, 2022, p. 43, tradução própria).

Irvin utiliza esse trabalho como um exemplo de regras customizadas de apresentação do trabalho, que, nesse caso, indicam que a tomada de decisões sobre como a obra se apresenta no espaço expositivo deve ser feita pela equipe de montadores. A distinção entre as instruções de Hamilton e as de Maroso é a quem se destinam: as primeiras são à equipe do museu; as segundas, ao público. Dessa maneira, há uma diferença no efeito provocado pelas instruções porque, enquanto no trabalho de Ann Hamilton o público-alvo não tem nem uma percepção direta desse processo de montagem personalizado (excetuando-se uma situação na qual a instituição o apresenta no texto expositivo), no trabalho de Maroso, o público é exatamente o destinatário das instruções do trabalho. A experiência de montagem é,

portanto, crucial no trabalho *FM Bug*, o qual consiste de um objeto em conjunto com um manual de montagem em vídeo-tutorial.

A ênfase na dimensão faça-você-mesmo trazida pelo trabalho de Maroso aponta uma intenção de provocar uma mudança na relação entre o espectador e os sistemas eletrônicos geradores de ondas de rádio, na forma de uma desmistificação e de uma produção de autonomia. A *experiência de presença* produzida pelo *FM Bug* se encontra justamente na desnaturalização desses equipamentos eletrônicos que operam constantemente ao nosso redor, sem que sequer pensemos neles e, muito menos, saibamos como funcionam. Em síntese, há uma cadeia de situações que são geradas, precipitada pelas instruções fornecidas por Maroso, que provocam uma ação do espectador que, ao realizar o circuito concebido pelo artista, pode vir a produzir uma modificação na sua percepção das coisas invisíveis que o cercam, ou seja, uma *experiência de presença*. A seguir, vamos olhar para essas instruções de construção, de uso e de fruição presentes em outros pontos da história da arte.

As instruções no campo da arte

Deparar-se com um manual de instruções permite uma experiência de abertura para um conjunto de possibilidades latentes. Aquelas palavras, que por si só são algo já realizado, contêm uma ausência propositiva, que permite ao leitor que utilize a sua mente e o seu corpo para concretizar uma atividade já em parte concebida. Assim, a experiência da leitura de um texto com instruções difere da relação que normalmente se desenvolve entre um leitor e um livro ou outro tipo de publicação, pois, no caso das instruções, há, de forma implícita, um convite para que o leitor ocupe uma posição ativa frente ao material escrito. As instruções possuem uma relação com a experiência do faça-você-mesmo, um exercício de envolvimento no qual aquele que lê deve colocar a si mesmo em jogo frente ao texto, não apenas com a mente, mas com o corpo. Não é à toa a relação entre manual e *mão*.

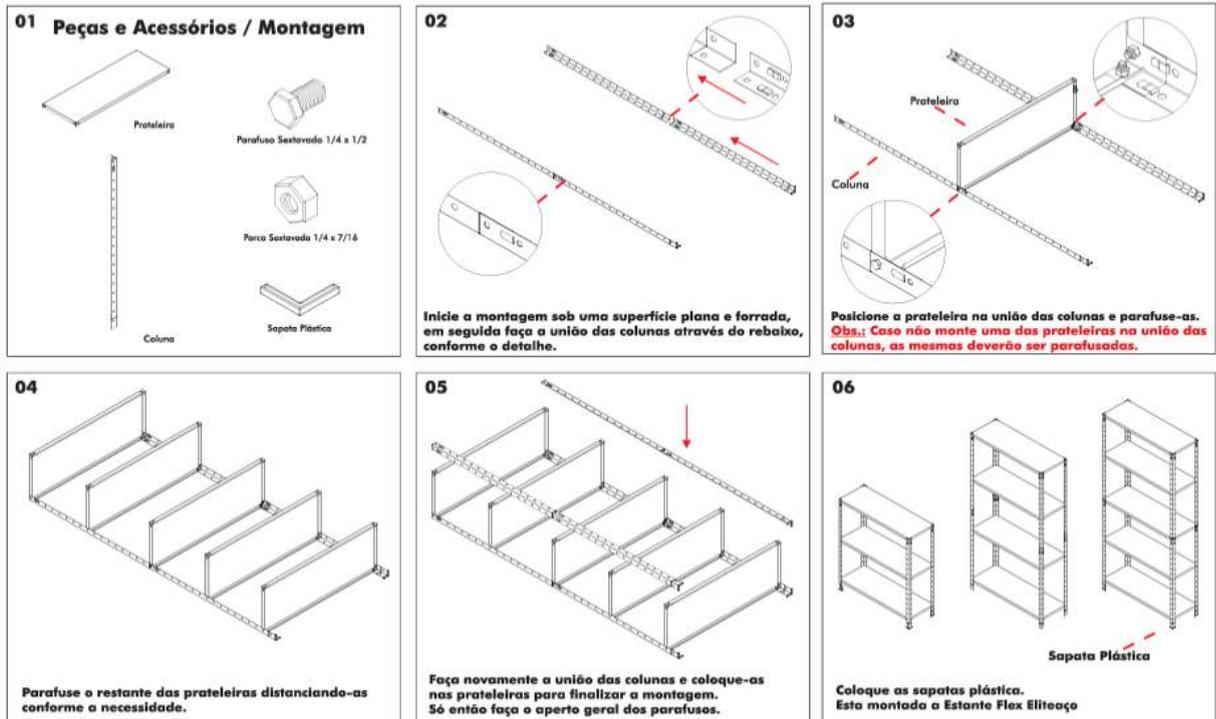


Figura 35 - Um manual de montagem de estantes.
Fonte: Magazine Luiza ([2024]).

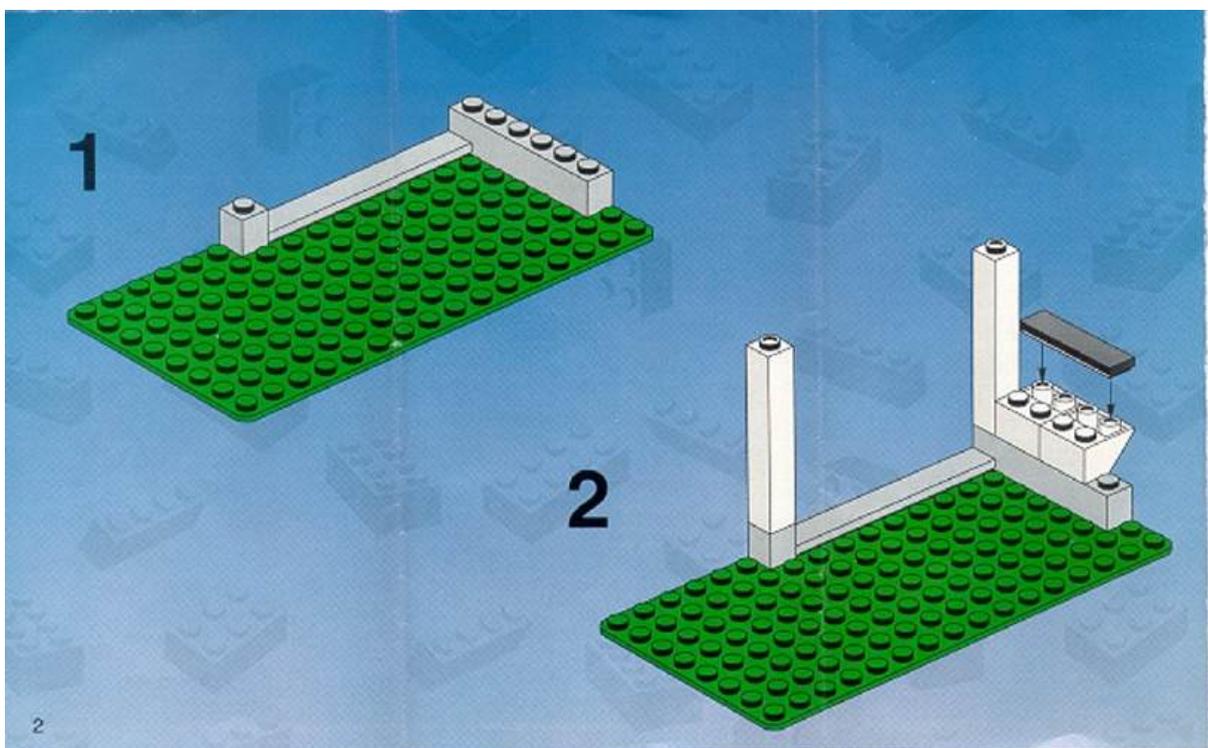


Figura 36 - Um manual de montagem do brinquedo Lego.
Fonte: site da empresa Lego ([2024]).

Manuais de instruções estão presentes em diversas formas no cotidiano e no âmbito cultural: seja instruções de construção de um móvel, seja instruções para a montagem de um brinquedo como o *Legó*. Também estão presentes em publicações voltadas ao faça-você-mesmo, como a *Popular Mechanics* e revistas de arquitetura com foco na criação de pequenas melhorias para o lar. Considerando-se o formato de modo ampliado, receitas culinárias são manuais de instruções, pois são estruturadas na forma de uma sequência de passos concretos a serem realizados. Somado a todas essas opções, as instruções — e os verbos no modo imperativo, em geral — se encontram em panfletos e outros materiais gráficos que conclamam as pessoas a algum tipo de ação coletiva coordenada.

Objetos similares aos manuais também surgem em contextos específicos, onde servem de base para a realização de uma performance. As partituras musicais são, há bastante tempo, a forma padrão de instrução para a execução de determinada peça musical, informando os músicos — que devem ser treinados para ler a linguagem específica do formato — sobre como operarem seus instrumentos musicais para que a peça musical se realize. Há uma relação entre as palavras “instrução” e “instrumento”: ambas vêm do latim *instruo* e têm relação com construir, realizar e concretizar. As instruções, os manuais, as receitas, as conclamações e as partituras têm a função de apoiar e conduzir a realização de uma determinada atividade de caráter praticável, gerando resultados objetivos, palpáveis e concretos, mesmo que efêmeros, como uma música.

A proposta de uma instrução ou de um manual pressupõe, também, uma realização. Afinal, se há uma sequência de passos a serem seguidos, então espera-se do leitor-realizador que siga esses passos para o atingimento de um resultado. Essa distinção entre concepção e realização, que nem sempre foi tão clara porque normalmente os artistas concebiam os trabalhos de arte e também os realizavam, aparece no campo da arte participativa. No catálogo da exposição *The art of participation: 1950 to now (A arte da participação: 1950 até hoje, 2008)*, apresentada no SFMoMa, o curador, Rudolf Frieling, discute algumas questões que envolvem trabalhos participativos e colaborativos, como a quantidade de controle que os artistas detêm sobre seus processos. Nesse texto, Frieling aponta que a relação entre a concepção e a realização é um problema recorrente nesse tipo de trabalho:

Os artistas sempre estiveram cientes da distinção entre ideia/conceito/partitura e realização/prática/performance. Na verdade, uma questão é recorrente nas discussões de arte participativa: onde está o trabalho de arte - no texto, no ato de ler, no ato de imaginar a ação ou no ato de fazê-la (Frieling, 2008, p. 40, tradução própria)?

Ao perguntar “onde está o trabalho de arte?”, Frieling acaba perguntando implicitamente “quem o faz?”, o que nos leva a uma questão de autoria. Podemos entender que há uma distribuição da intencionalidade entre público e artista, mas, sob uma perspectiva de concepção do trabalho, o segundo detém um maior grau de autoria. Considera-se que o processo se encontra disperso em todas as suas partes: a concepção, a redação das instruções/manual, a interpretação delas, a realização da atividade e o seu registro. Como as instruções e a ação do público para realizá-las também são parte do trabalho, se o público seguir o manual do artista (como seria o caso de alguém construindo o circuito de *FM Bug*), o objeto resultante também é parte do processo. Essa questão se torna mais delicada somente no momento em que são consideradas regras de atribuição de autoria e de circulação (seja como mercadoria, seja como um objeto simbólico).

Em sua tese de doutorado, intitulada *seja, faça, experimente: Enunciados imperativos na arte contemporânea (anos 2000)* (2012), o professor e crítico de arte Eduardo Veras discute a presença das instruções na arte contemporânea, enfatizando a sua relação com a Arte Conceitual. Ele aborda uma exposição realizada por Joseph Kosuth (1945-), *Located Work (Trabalho Localizado)*, 2008, que consistiu em instruções, criadas por ele, que deveriam ser seguidas por outros seis artistas. Os trabalhos resultantes, bem como as instruções, integraram a exposição. Veras lembra que, em vários campos, como a arquitetura, o autor é aquele que concebe a obra, não quem a realiza fisicamente. Ele contrapõe com a reflexão de que há algo entre conceber e realizar: interpretar.

Ocorre que em *Located work*, fica evidente que, entre conceber e elaborar, há a intermediação feita pela linguagem. O artista que dá as instruções terá de recorrer a um texto para enunciar suas intenções. Ao segundo artista, caberá ler e interpretar o que lhe foi repassado. Entre o que o primeiro pretendia e o que o segundo captou, há uma série de ruídos, omissões, mal-entendidos, entrelinhas (Veras, 2012, p. 113).

Assim, uma importante diferença entre a Arte Conceitual, situação na qual “[...] a ideia de conceito é o aspecto mais importante da obra” (Lewitt, 2006, p. 176) e os trabalhos abordados nesta dissertação, que poderiam ser chamados de Arte Participativa, é a ênfase na interpretação e na ação do espectador-participante. A

possibilidade de interpretar as instruções do artista e complementar suas ações (quase) do modo que desejar parece entrar em conflito com o desejo de “[...] tornar o trabalho mentalmente interessante para o espectador” (Lewitt, 2006, p. 177), pois não é apenas a mente que está envolvida nessa situação. A dimensão faça-você-mesmo implica, justamente, na abertura das possibilidades, da criação de algo inesperado pelos participantes. Veras aponta essa consequência do uso de instruções:

Nesse sentido, começo a imaginar por que Kosuth nunca havia recorrido ao uso de instruções em suas proposições analíticas. Talvez elas sugiram possibilidades demais para quem gosta tanto de andar em círculos. Cumprir instruções sempre vai implicar em alguma interpretação e talvez na tomada de uma ou várias decisões; enfim, nos levará a algo que, conforme Kosuth parece saborear agora, tem algo de inventivo (Veras, 2012, p. 114).

Essa situação, que “tem algo de inventivo” , se estabelece a partir de um espaço deixado pelo artista, que necessita ser complementado por uma ação. Frieling também aponta a necessidade de participação do espectador, escrevendo que “[...] para se envolver com uma obra, é necessário estar disposto a ser intrigado ou desafiado pelas suas regras de comportamento implícitas e explícitas”, e que há uma responsabilidade do participante para que a obra se expresse à altura do seu potencial e uma responsabilidade do artista, em gerar “[...] um ambiente que torne possível a efetiva realização dessas regras” (Frieling, 2008, p. 40, tradução própria). Trabalhos compostos de manuais, regras ou instruções dependem de um público interessado e disposto para que possam realizar seu potencial. Entretanto, mesmo aqueles não realizados são completos e podem ser considerados efetivos, embora não tenham acionado o público na intensidade desejada pelo artista.

Sob essa mesma perspectiva, Sherri Irvin aponta que um membro da audiência pode optar por não seguir as regras propostas pelo trabalho, e que não há ninguém na posição de obrigá-lo:

A maior parte das regras na vida são imperativos condicionais: eles só se aplicam se você já está comprometido com um certo projeto ou atividade. Eu só preciso seguir as regras do basquete se eu quero jogar basquete. O fato de que eu estou carregando uma bola de basquete não me obriga a seguir as regras do basquete; Eu posso usar a bola para jogar outros tipos de jogos ou apenas para me divertir de uma forma que não seja restrita por regras. As regras na arte são similares: nós só precisamos segui-las se nós estivermos comprometidos com o projeto de compreender a atividade criativa e o produto do artista. Esse projeto não é o único jogo disponível, e se você prefere encontrar os trabalhos de arte apenas como estruturas físicas intrigantes, não há uma vista de olho-de-Deus pela qual eu posso dizer que você está fazendo isso errado. Para citar (incorretamente) Bonnie Raitt, eu não posso fazer você amar regras se você não as ama (Irvin, 2022, p. 236, tradução própria).

A situação apresentada por Irvin se aplica aos demais processos abordados nesta dissertação: o papel de participante é aberto para que qualquer um escolha se quer ocupá-lo ou não. Podemos entender que as outras linguagens da arte também são assim, pois frequentemente percebemos alguém decidindo, inconscientemente, não engajar com uma obra, seja porque é “muito contemporânea”, ou “muito moderna”, ou “muito estranha”, ou “muito comum”, ou por uma série de outras razões qualquer. O que os trabalhos com uma dimensão faça-você-mesmo têm de diferente é o fato de deixarem o convite ao espectador explícito. Alguém pode olhar as instruções oferecidas pelo artista e dizer “não, obrigado”. Nesses casos, o processo permanece com seu potencial não alcançado, mas isso não é uma característica exclusiva da dimensão faça-você-mesmo.

Na arte contemporânea, as instruções se encontram bastante presentes, jogando na direção do espectador um imperativo, conclamando-o à ação, mesmo que na forma de uma brincadeira ou de um desafio, sem uma real expectativa de realização. Veras aponta, justamente, uma proliferação de “enunciados imperativos”, na arte contemporânea que são, segundo o autor, palavras que “convidam, incitam, ordenam” os espectadores. Além disso, ele aponta o fato de reproduzirem os manuais de instruções e situa: “[...] esses enunciados pedem que abandonemos condições mais passivas diante do mundo” (p. 13).

Quando produz um vídeo-tutorial como parte de *FM Bug*, Elias Maroso manifesta o que Veras busca descrever em sua pesquisa: a opção pelo uso da palavra — sobretudo uma com tom imperativo — para que o público deixe de apenas testemunhar o trabalho, ocupando-se mental e fisicamente dele. O objetivo do artista é que aqueles que entram em contato com a obra arregacem as mangas e se coloquem, também, como produtores do trabalho e da sua experiência com ele.

O mesmo pode ser dito das instruções — implícitas — que estão em *No Coração da Agulha*: “O bordado é livre, qualquer pessoa pode bordar, é na rua e é coletivo, é todo mundo negociando o mesmo pano” (Baldisserotto, 2023, p. 197), e também das instruções contidas em *Relaxamento Afro*: “[...] quando eu falo: tá, e o que te faz relaxar? Vamos criar uma imagem” (Rodrigues, 2023, p. 237). Entende-se que a noção de *experiência de presença* apresentada nesta dissertação se dá por meio do vácuo deixado pelas instruções criadas pelos artistas.

Assim, volta-se a atenção para as instruções do trabalho de Maroso, pois são as únicas, dentre os trabalhos pesquisados nesta dissertação, que não são transmitidas oralmente pelo próprio artista. Além disso, são instruções no sentido mais literal da palavra, ao contrário daquelas dos outros. Se, por um lado, a proposição de Silvana Rodrigues era que os participantes da oficina realizassem algo que estava em aberto — com a única condição de que fosse algo que os fizesse relaxar — em contrapartida, a de Maroso efetivamente instrui o espectador do vídeo a produzir um *FM Bug*, oferecendo um passo-a-passo para a construção de um circuito eletrônico. Essa diferença de natureza das instruções não produz uma dissolução da dimensão faça-você-mesmo, e, inclusive, aponta para a maleabilidade das suas manifestações. A diferença que isso produz é no sentido que um trabalho adquire: se, por um lado, tanto o de Maroso quanto o de Rodrigues buscam produzir uma experiência de autonomia e liberdade no público, por outro lado, os processos enfocam formas de autonomia e de liberdade diferentes, já que *Relaxamento Afro* trabalha a noção de liberdade para um grupo que é, historicamente, minorizado, enquanto *FM Bug* busca confrontar o estado restritivo de desconhecimento e de falta de acesso que todos temos perante o funcionamento dos circuitos digitais.

Quando se trabalha com o uso de texto e de instruções no campo da arte, a dimensão faça-você-mesmo aparece como um coadjuvante ocasional, fazendo sua presença ser notada por breves aparições nas poéticas dos artistas. Essas eventuais aparições nos apontam que o faça-você-mesmo pode ser uma extensão da instrução na arte conceitual, que utiliza a palavra como proposições sobre a própria ideia de arte. No caso das obras com dimensão faça-você-mesmo, as instruções são um guia para que o participante aja de uma certa forma, o que pode ser um elemento mais ou menos importante na experiência gerada pelo trabalho. Altshuler aponta essa conexão entre as instruções e a arte conceitual no seu texto sobre o trabalho de Yoko Ono:

Os trabalhos de instrução de Yoko Ono são contribuições críticas para a história do Conceitualismo, tanto no seu conteúdo substantivo quanto na forma na qual foram apresentados ao público. Em particular, na sua apresentação de 1962 em Tokyo de instruções escritas foi a primeira exposição cuja forma era baseada na primazia da ideia sobre o objeto (Altshuler, 2000, p. 70, tradução própria).

Na introdução de sua tese de doutorado, que aborda a Arte Conceitual a partir de um ponto recorrente, os enunciados, Veras enumera modos de as instruções aparecerem no campo da arte, citando o faça-você-mesmo:

Na arte contemporânea, como no dia a dia, os imperativos assumem conformações diversas e inesgotáveis. Às vezes, aparecem de forma algo periférica, como um guia, um do-it-yourself, um faça-você-mesmo, passo a passo que enumera procedimentos em série que devemos atender como quem cumpre determinada tarefa; no caso, com o intuito de tomar parte de uma experiência criativa (Veras, 2012, p. 14).

Veras apresenta instruções que exigem um fazer por parte do espectador: procedimentos que devemos atender, cumprindo uma tarefa determinada pelo artista para tomar parte em uma experiência criativa. Esta pode ser entendida de modo ampliado, não apenas como criatividade que é um exercício mental, mas a criação, que pode ser entendida como construção, produção ou execução. A dimensão faça-você-mesmo está presente em trabalhos de arte que colocam o público na posição de um criador ou de um realizador. A posição é análoga (mas diferente) daquela do artista, como alguém que põe as mãos à massa. Também, ao colocar a experiência do fazer como parte do trabalho, a atenção do espectador é dirigida para as características sensoriais do ato de fazer (qual é a sensação de segurar a ferramenta? Qual o som gerado pela interferência na matéria-prima?). Assim, o artista faz com que o público observe-se fazendo e observe-se observando.

Um dos trabalhos que Veras apresenta na sua introdução, apontando possuir uma ênfase na ação do público é o projeto *pf* (2006), cujo nome é a sigla para *por fazer*, organizado por Regina Melim, responsável, também, pela noção de *espaço de performance*. O projeto consistia em uma publicação com um conjunto de proposições criadas por um grupo de 36 artistas convidados pela organizadora. Algumas das instruções presentes no projeto têm um caráter bastante concretizável, com um convite claro para que o leitor-participante aja. Um exemplo disso é a página produzida pelo artista Laércio Redondo (figura 38), que não só conclama o leitor a realizar algo concreto, como também pede que seja produzida uma

fotografia, que deve ser enviada para Redondo. Por outro lado, diversas das contribuições dos artistas para o projeto *pf* são de caráter abstrato, irrealizáveis.

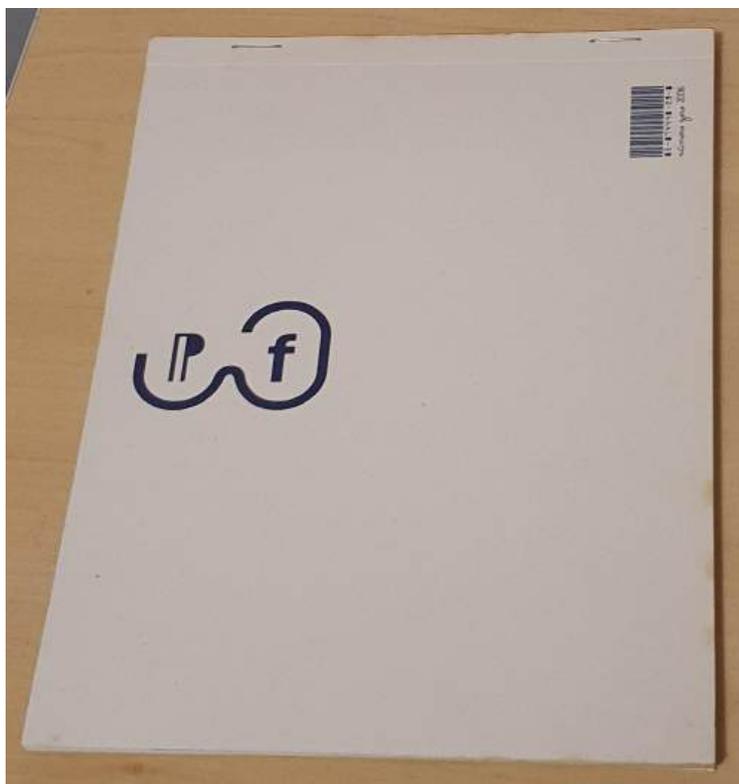


Figura 37 - Capa do projeto *pf* (2006).
Fonte: acervo pessoal (2023).

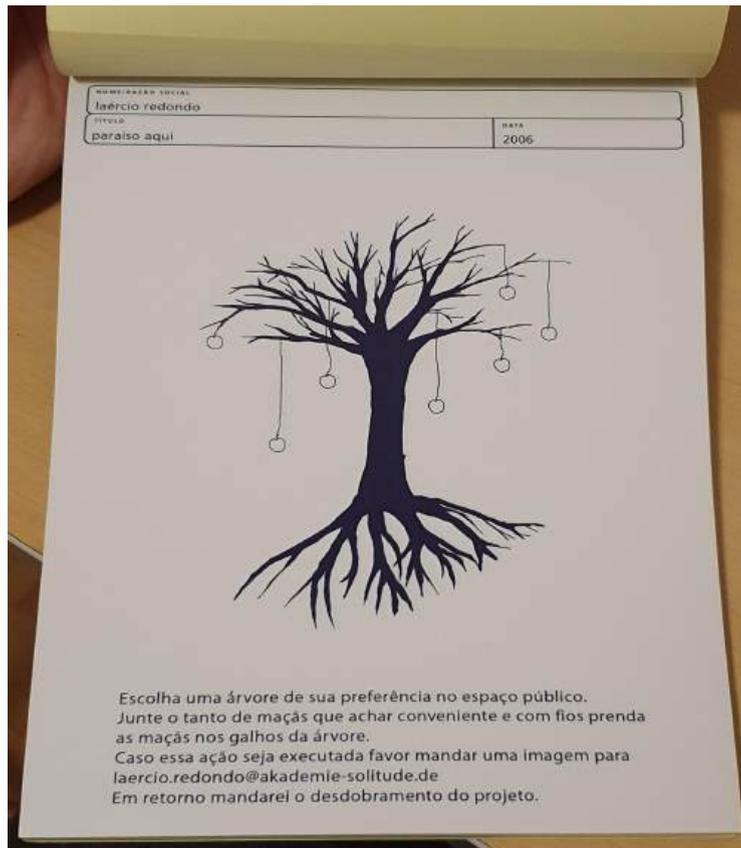


Figura 38 - Trabalho de Laércio Redondo para o projeto *pf*.
Fonte: acervo pessoal (2024).

Regina Melim aponta que o projeto partiu de um interesse na expansão do conceito de performance, que seria realizada pelo espectador por meio da interpretação das instruções e da *realização* das atividades (Melim, 2006). Aqui aparece, novamente, a discussão acerca do termo “performance” que, tanto no seu original em inglês quanto na sua tradução, “atuação”, possui um duplo sentido: o de representar um papel e o de agir. Esse duplo sentido aparece com frequência na superfície de contato entre os trabalhos de arte que são performados e na sua expansão em direção a uma performance (uma ação) dos públicos. Além disso, há a relação com a própria performance teatral, já citada na reflexão acerca da trajetória de Silvana Rodrigues e no histórico apresentado por Claire Bishop.

Anna Dezeuze também discorre sobre um efeito, produzido pelas partituras mais sutis³⁶, que é muito similar à *experiência de presença*:

³⁶Como *Earth Piece* (1963), de Yoko Ono, na qual ela sugere que o leitor “ouça o som da terra girando”.

[...] essas partituras em palavras [*word scores*], baseadas na 'descoberta' ou 'observação' de fenômenos são totalmente removidas do espaço tradicional da composição musical e da performance e entram no espaço da experiência cotidiana (Dezeuze, 2002, p. 88, tradução própria).

A autora também aponta que esse tipo de trabalho corre o risco de o público fazer o que desejar, contrariando o plano do artista. No caso das instruções de Maroso, o público pode assistir ao vídeo sem responder à proposição dele, ou, como coloca Dezeuze:

Quanto mais aberta é deixada a tarefa, mais o performer assumirá a sua vontade e o compositor precisa aceitar que as pessoas podem performar a peça de qualquer forma possível (Dezeuze, 2002, p. 90, tradução própria).

Regina Melim aponta que a estruturação de um trabalho como um *espaço de performance* permite que ele se torne portátil, podendo ser realizado em casa. Isso se aplica tanto ao vídeo-tutorial de Maroso quanto ao *Módulo SD*. A autora elabora:

Articular a noção de performance como um procedimento que se prolonga no espectador-participador nos leva a pensar também como sendo uma tentativa de manutenção desses procedimentos tão instáveis, atravessados, determinados, consumidos e transformados pelo tempo. Deslocadas para qualquer lugar, essas obras são oferecidas como proposições que a todo momento poderão ser ativadas e postas em movimento (Melim, 2008a, p. 62)

FM Bug e *Módulo SD* podem ser realizados em outro lugar. Assim, no momento que esses tutoriais são seguidos, as obras são ativadas e postas em movimento. Melim também considerava *pf* como uma obra-proposição, e que teria sua ativação por meio de uma participação do público. Essa perspectiva apresenta um aspecto interessante da dimensão faça-você-mesmo: a necessidade da materialização da obra por meio da *realização* dela pelo público. Nesse sentido, considera-se esse gesto como o ato de tornar uma parte do processo real, significando a concretização da concepção do artista. Apesar disso, podemos considerar que em diversas situações o público vai desobedecer às instruções, deixando a obra *por fazer*. Nesse caso, o que acontece? O trabalho de arte não poderia deixar de existir, pois segue existindo, como escreveu Melim, nessa superfície aberta e distributiva (2008, p. 61), ou, como escreveu Rolnik, uma porta de acesso à potência de criação do espectador (2018, p. 39). Essa situação ocorre com o trabalho de Elias Maroso, que conta ter entrado em contato com a ocupação *Utopia e Luta* para a realização de uma oficina ensinando a construir o *FM Bug*, mas

não recebido nenhuma resposta (Maroso, 2023, p. 66). Isso não elimina o vídeo-tutorial nem a sua potência.

O interesse dos artistas pelas instruções se dá, normalmente, a partir de uma insatisfação com o modelo moderno de recepção contemplativa das obras de arte, no qual se esperava que os públicos estivessem longe das obras, passivos e distanciados. Essa insatisfação está conectada à linhagem artística duchampiana, que fazia frente à pureza visual, dominante no modernismo do início do século XX e retomada e impulsionada às suas últimas consequências pelo crítico de arte Clement Greenberg (1909-1994). Como escreveu Paul Wood em *Arte Conceitual* (2002), no período das décadas de 1950 e 1960, o modernismo estava no seu ápice, mas havia diversas movimentações nos campos da arte em direção a um questionamento da especificidade da materialidade das obras artísticas: o grupo Cobra (1948), a Internacional Situacionista (1957), o grupo Gutai (1955), e o trabalho de Yves Klein e de Piero Manzoni (Wood, 2002, p. 21).

Em uma recuperação da história da presença dos imperativos na arte contemporânea, Veras também aponta que o grupo Fluxus foi “[...] provavelmente o maior responsável pela disseminação e pela assimilação de enunciados imperativos como obras de arte” (Veras, 2012, p. 54). Nesse caso, o autor se refere mais à utilização da palavra, sobretudo ao uso da forma imperativa, mas esse uso da palavra pelo Fluxus se desenvolveu para incluir a ação do público, principalmente nos festivais do grupo. Veras aponta, também, que as instruções como trabalho de arte estavam muito presentes nas partituras de George Brecht e nos trabalhos de Yoko Ono, mencionados na introdução desta pesquisa. Já Dezeuze aponta que o Fluxus era mais conhecido na Europa por suas performances, enquanto que nos Estados Unidos o grupo era mais associado pelas publicações de partituras e objetos (Dezeuze, 2002, p. 78).

No final dos anos 1950, alguns artistas estadunidenses como Allan Kaprow, que havia sido aluno de John Cage, desejavam provocar uma ação dos públicos dentro do processo artístico. Kaprow concebeu os primeiros *Happenings* (nos Estados Unidos, enquanto que Jacques Lebel era um pioneiro na Europa), atividades artísticas realizadas em grupo nas quais a figura do realizador era dissolvida entre os participantes. Kaprow sublinhou a necessidade de uma partitura para a realização satisfatória de um *Happening*, em seu texto seminal *Assemblages, Environments and Happenings* (1956).

Eu penso que é uma marca de respeito mútuo que todas as pessoas envolvidas em um Happening devam ser participantes dispostos e comprometidos que tenham uma ideia clara do que eles devem fazer. Isso é simplesmente atingido escrevendo o cenário ou a partitura para todos e discutindo-o minuciosamente com os participantes de antemão. Nesse sentido, isso não é diferente da preparação para uma parada, uma partida de futebol americano, um casamento ou um serviço religioso. Não é nem diferente de uma peça de teatro. A grande diferença é que, enquanto é necessário um conhecimento do programa, talento profissional não é necessário (Kaprow, 1956, p. 265, tradução própria).

O artista estadunidense nos apresenta dois aspectos importantes: primeiro, a necessidade de um elemento organizativo nos *Happenings*, que ele chama de partitura, mas podemos considerar como uma instrução, um manual, etc.; segundo, a expectativa de as atividades de um *Happening* não necessitarem de talento profissional. Sobre esse último ponto: se, por um lado, os trabalhos de Ana Flávia Baldisserotto e Silvana Rodrigues aderem a ele, por outro, o trabalho *FM Bug* não. O trabalho de Maroso não exige uma formação profissional aprofundada, mas exige, sim, alguma familiaridade com o uso da solda e com os tipos de componentes eletrônicos. Será que seria possível conceber um trabalho faça-você-mesmo de eletrônica que desenvolvesse a autonomia de um público sem nenhum conhecimento do assunto?

Outros membros do Fluxus, como La Monte Young, também possuíam formação musical e o grupo realizava festivais de performance intermídia coletivos. Essas atividades dissolviam o papel centralizado do performer e seu ponto de partida eram partituras, que dariam origem às instruções textuais a serem praticadas pelos espectadores-participantes. Kaprow, alguns anos antes da formação do Fluxus, também comentava a mesma possibilidade, afirmando que o papel de audiência devia ser desintegrado completamente, eliminando “[...] o último vestígio de convenção teatral” (Kaprow, 1956, p. 264).

Membro do Fluxus, o artista Georges Brecht publicou o livro *Water Yam* (1963), que consistia numa compilação de partituras utilizadas em festivais do grupo e que tinham o formato de cartões com instruções simples e abstratas a serem realizadas pelo leitor.

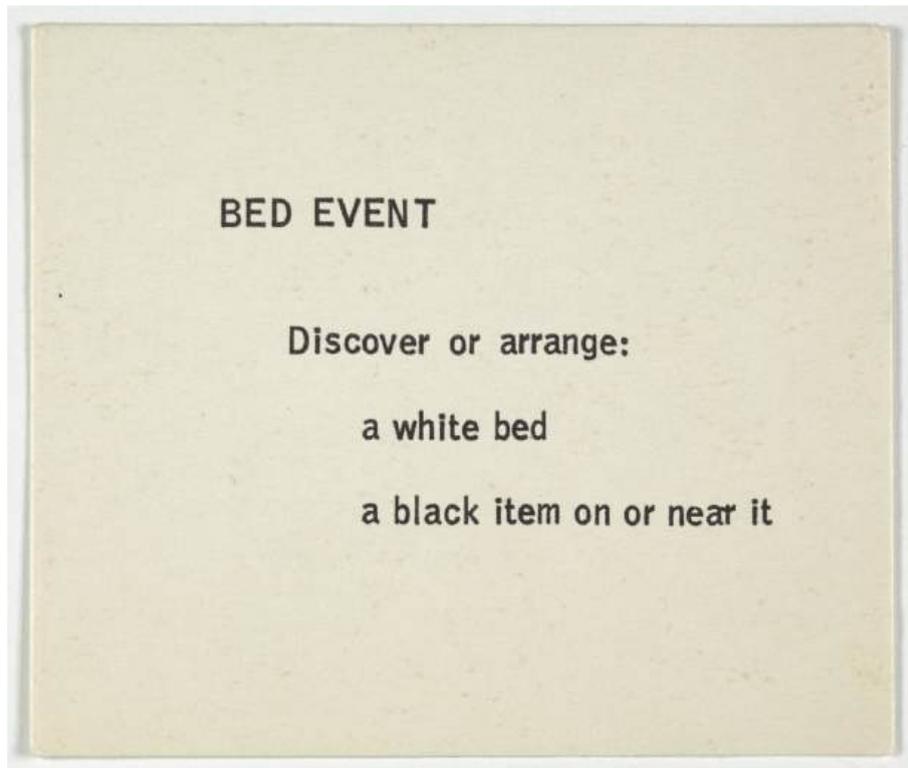


Figura 39 - Um dos cartões do livro *Water Yam* (1963) de Georges Brecht.
Fonte: MoMA ([2024]).

O estadunidense Robert Watts, membro do grupo Fluxus, apresentou uma tipologia das ações que eram descritas pelos *scores* (partituras) do grupo, nota-se a diferenciação entre ações a serem concretizadas e ações com outros tipos de caráter. Sobre os “eventos”, as atividades descritas pelas partituras do Fluxus, Watts tenta uma classificação: “Alguns são ações para serem apresentadas em particular. Algumas são instruções para ações, atitudes, posições ou posturas. Algumas são impossíveis, outras inconsequentes” (Watts, 2002, p. 113). O tipo de instrução que conduz a uma ação a ser “apresentada” em particular é aquele que tem maior similaridade com o trabalho de Maroso. Assim, a construção do circuito não pode ser considerada uma “apresentação” no sentido teatral do termo, mas considera-se que a palavra “apresentação” possa ser substituída por “execução” ou “realização”.

Em seu texto, Watts também toca o fenômeno que é chamado, nesta dissertação, de *experiência de presença*: “[...] o universo inteiro de fenômenos observáveis (ou será que até mais?) pode ser considerado útil, proveitoso, notável, ou pelo menos presente” (Watts, 2002, p. 113). É justamente esse contato com aquilo que é *comum* que constitui uma *experiência de presença* e, assim como parece conceber Watts e os demais membros do Fluxus, uma das formas de

estabelecer essa situação é por meio do espaço de performance produzido pelas instruções.

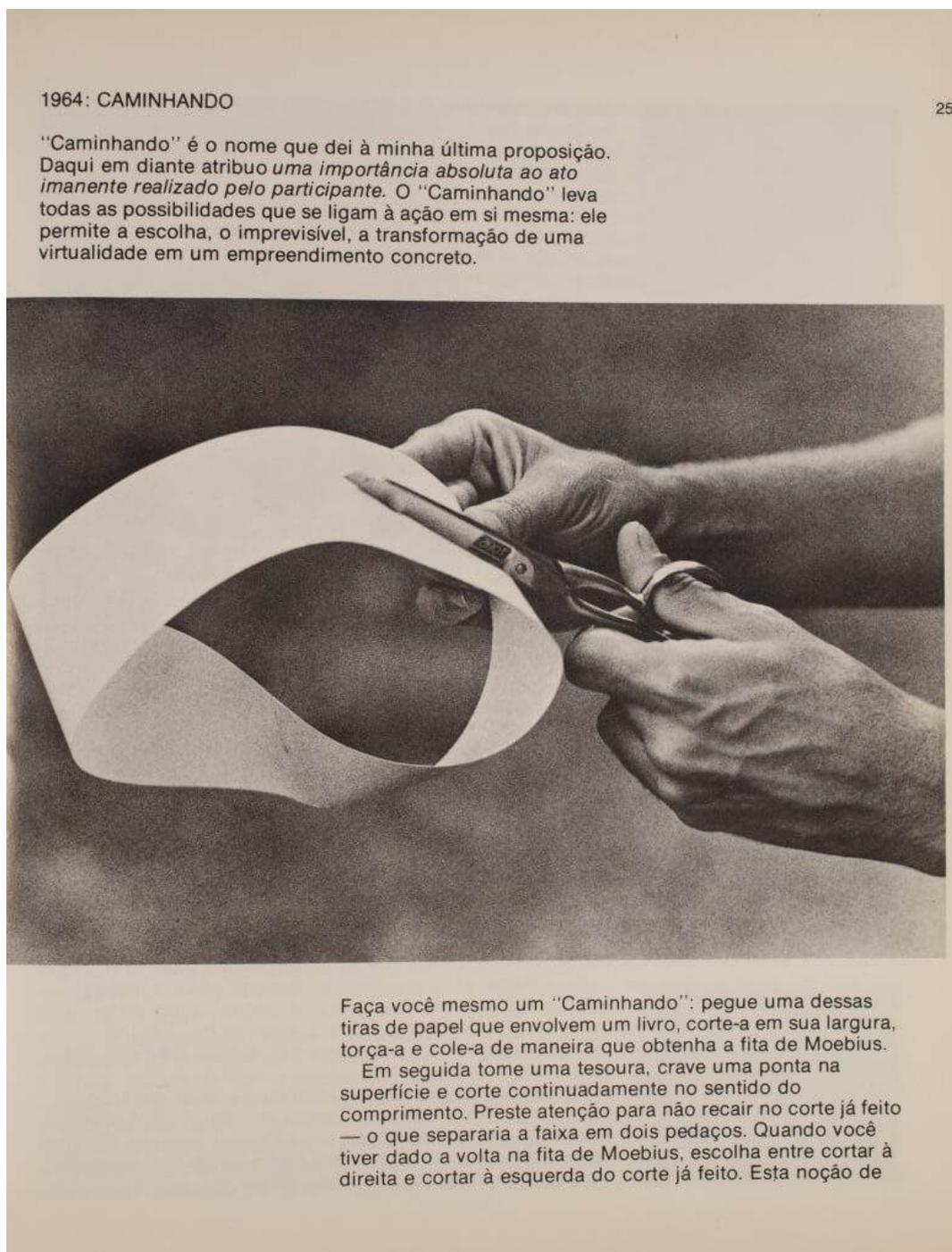


Figura 40 - Instruções para *Caminhando* em livro publicado em 1980 pela Funarte.

Fonte: site da artista ([2024]). Disponível em:

<https://portal.lygiaclark.org.br/acervo/1550/lygia-clark-livro-funarte>. Acesso em: 21 jul. 2024.

Nos anos 1960, ocorria no Brasil um processo de resposta às bases do modernismo semelhante àquele ocorrido nos Estados Unidos, com os artistas do

grupo Frente (1954) e, posteriormente, do grupo Neoconcreto (1959), procurando quebrar o padrão de distanciamento entre o espectador e a obra, que era um efeito colateral dos ideais da arte moderna. Esses artistas — dentre os quais estavam Lygia Clark, Hélio Oiticica e Lygia Pape — buscavam aproximar a arte à vida ou, como escreveu Oiticica em 1967, procuravam se opor “[...] à pura contemplação transcendental” (Oiticica, 2006, p. 162). Para atingir esse fim, os artistas concebiam trabalhos cuja experiência estética se dava por meio da vivência do corpo e da mente dos públicos dentro do trabalho de arte, exigindo uma eliminação da distância ocasionada pelo olhar contemplativo. Trabalhos de arte como os *Parangolés* (1964-79), de Oiticica, precisavam ser vestidos e utilizados para que sua experiência estética multissensorial pudesse ser completada.

O trabalho *Caminhando* (1963), de Lygia Clark, opera esse mergulho prático e objetivo do corpo do espectador na obra por meio de instruções, que devem ser realizadas para que a vivência da obra se dê integralmente. Essa obra-proposição propunha que o praticante cortasse e colasse uma folha de papel para que ela se tornasse uma fita de Möbius e, então, realizasse um corte no sentido da fita. Esse corte irá percorrer todo o comprimento da fita até chegar no ponto onde ele começou. Então, deve-se escolher um dos lados e seguir cortando, até que se desista da atividade.

Sobre o tipo de experiência provocada por trabalhos como *Caminhando*, a psicanalista Suely Rolnik escreve, em seu texto *Esferas da Insurreição*, que práticas artísticas como essas “[...] favorecem naqueles que se dispõem a experimentá-las o acesso à sua própria potência de criação” (Rolnik, 2018, p. 39). Segundo a artista, a cada realização de *Caminhando*, uma “realidade imanente” se revela, sendo que o trabalho seria uma “[...] expressão do espectador-autor” (Clark, 1980, p. 26). Através dessa reflexão de Clark entende-se a forma como ela via a dissolução da diferenciação entre artista e público, entre conceptor e realizador, e como ela entendia que havia uma potência diferente na execução da obra por parte do espectador-participante. Além disso, em termos do que poderia ser visto como uma *experiência de presença*, que consiste em uma imersão do espectador-autor dentro do momento agora presente, Clark apresenta o seu papel como artista: “[...] somos os propositores, não lhes propomos nem o passado nem o futuro, mas o agora” (Clark, 1980, p. 31).



Figura 41 - Lygia Clark, *Caminhando* (1963).
Fonte: site da artista ([2024]).

Lygia Pape, outra participante do grupo Frente e do movimento Neoconcreto, também trabalhou com a participação ativa do espectador na obra de arte. Seu *Livro da Criação* (1963) era um livro que exigia a intervenção dos espectadores para que pudesse se tornar completo como obra: cada página possuía formas destacáveis que deveriam ser manipuladas pelo leitor como maneira de experienciar o trabalho. O modo como as páginas eram pré-cortadas e arranjadas instigava o espectador a fazer uma intervenção, então, *Livro da Criação* continha instruções implícitas, que se faziam presentes de forma sutil. No entanto, isso não significa que esse “manual

invisível” não dirigisse o leitor a ações concretas, pois, ao terminar de ler o livro, este se encontrava totalmente transformado pelas mãos do participante.



Figura 42 - Páginas 71 e 74 do *Livro da Criação* (1963), de Lygia Pape.
Fonte: Souza (2020, p.173; p. 179).

A pesquisadora Marcela Antunes de Souza estudou o *Livro da Criação* em sua dissertação de mestrado, intitulada *A experiência neoconcreta através do Livro da criação de Lygia Pape* (2020). Nesse trabalho, há uma reflexão que a autora faz acerca da construção do *Livro da Criação* por parte do público: ele só existe quando é manipulado pelo público, sendo exigida do espectador “[...] uma ação, uma relação ativa com a obra” (Souza, 2020, p. 199). A expectativa de intervenção por parte do público, construindo as formas tridimensionais que irão compor a “versão final” do livro é uma forma de manual de instruções autocontido (lembrando a roupa-manual criada por Elias Maroso).

Esse tipo de situação também ocorre em um trabalho mencionado na tese de Veras: *Manual* (2002), de Carlos Fajardo e José Resende, que consiste em um artigo dentro da publicação *Psicanálise, Arte e Estéticas da Subjetivação*, organizado por Giovanna Bartucci. Em *Manual*, Fajardo e Resende propõem um conjunto de “experiências” para o leitor-interventor, como: “Intervir com uma linha nas duas páginas seguintes que necessariamente interagem com a linha existente” (Bartucci, 2002, p. 203). Essas instruções, assim como as instruções não-verbais de

Lygia Pape, fazem com que o leitor modifique sua relação com o livro, sentindo (e não pensando) o que são esses objeto-página que normalmente passam como elementos invisíveis no objeto-livro.

Lygia Pape entende o *Livro da Criação* como uma espécie de obra faça-você-mesmo, cujas instruções (assim como tudo no livro) são transmitidas por meio de uma linguagem não-verbal. Sobre esse trabalho de arte, a artista afirma, em entrevista com Anna Bella Geiger e Fernando Cocchiarale:

É muito bonito, é um poema e ao mesmo tempo esculturas dobradas no tempo e no espaço. É uma invenção. Trabalho com uma linguagem não-verbal e ao mesmo tempo narro a criação do mundo. É uma narrativa. E também pode ser o 'livro da criação' de cada um, a partir de suas próprias vivências. Você cria o seu 'livro da criação' (Cocchiarale e Geiger, 1986, p. 161).

Souza reforça o fato de haver uma transformação na relação entre o leitor e o livro no momento em que existe uma expectativa de ação por parte do leitor, apontando que o livro “[...] deixa de ser um suporte neutro e a evidência de sua construção e composição se tornam elementos ativos na leitura e na criação de significados” (Souza, 2020, p. 200). Esse mesmo fenômeno parece ocorrer entre o vídeo-tutorial de *FM Bug* e o público da obra, que agora se vê refletindo sobre a construção e sobre a composição de um transmissor de rádio FM. Sua relação é transformada e, agora, aquilo que passava despercebido recebe a sua atenção.

Para a crítica de arte, curadora e professora Gloria Ferreira, os artistas do movimento neoconcreto, como Lygia Pape, Lygia Clark e Hélio Oiticica, “[...] focaram seus esforços na transformação da vida diária, do comportamento, do *self*” (Ferreira, 2016, p. 118, tradução própria), o que é representando no trabalho de Maroso como uma desnaturalização dos circuitos eletrônicos que movem as ondas de rádio. O artista gaúcho buscou provocar uma alteração da relação do espectador com o mundo que o cerca e, dessa maneira, também consigo mesmo, enquanto sujeito que está no mundo.

O que faz os artistas produzirem manuais?

O artista e pesquisador Samuel Bianchini e o crítico Erik Verhagen comentam, na introdução do livro *Practicable: From Participation to Interaction in Contemporary Art* (2016), as possibilidades estéticas dos trabalhos de arte que são constituídos pela participação prática dos espectadores. Os organizadores buscam compilar

textos que teorizam os efeitos produzidos por trabalhos que exigem um envolvimento concreto do público.

Nós descrevemos eles [os trabalhos] como ‘praticáveis’ porque a característica distintiva deles é a sua capacidade de acomodar o envolvimento concreto dos espectadores e a geração de uma atividade que pode transformar os próprios trabalhos, assim como a audiência. Nesse contexto, a relação que se forma entre esse tipo de arte e a sua audiência sugere uma experiência que é estética, assim como física (Bianchini e Verhagen, 2016, p. 1).

Os manuais podem ser uma estratégia para estabelecer uma situação comum entre artista e público para que este tenha a possibilidade de concretizar o que foi concebido pelo outro. Em um contexto social marcado pelo funcionamento da *internet* (a qual é populada por um sem-número de tutoriais, manuais, etc.), há uma tendência de os trabalhos se alinharem, dialogarem e contrariarem a lógica difundida da comunicação organizada e mediada pelos computadores. Nessa situação, haveria uma “[...] transformação do simbólico em operacional” (Bianchini e Verhagen, 2016, p. 2), o que ocorre no trabalho de Maroso, que, utilizando o panorama das ondas eletromagnéticas, parte de uma situação simbólica — a forma e o sentido do inseto em *FM Bug*, por exemplo — para uma situação operacional, na qual o público deve operar o que o vídeo-tutorial propõe.

Nos anos 1990, o curador Hans Ulrich Obrist, juntamente com os artistas Christian Boltanski e Bertrand Lavier, realizou, concebeu e produziu o projeto *Do It* (1997-), que consistia inicialmente em uma série de exposições e veio a se tornar um livro e um *website*. Esse projeto partia de uma coleção de instruções de diversos artistas — incluindo alguns já mencionados, como Lygia Pape, Yoko Ono e Allan Kaprow —, que eram realizadas em cada local para onde a exposição viajava a partir dos materiais e da equipe disponível na instituição e na cidade que a mostra era apresentada. Em 2004, o projeto foi publicado em formato de livro pela *E-Flux*, que continha instruções de 168 artistas e, em 2013, foi lançado um compêndio com 200 artistas pela *Independent Curators International*. Na capa da edição de 2004, o projeto é apresentado como “[...] parte manual, parte livro de receitas, parte kit faça-você-mesmo”.

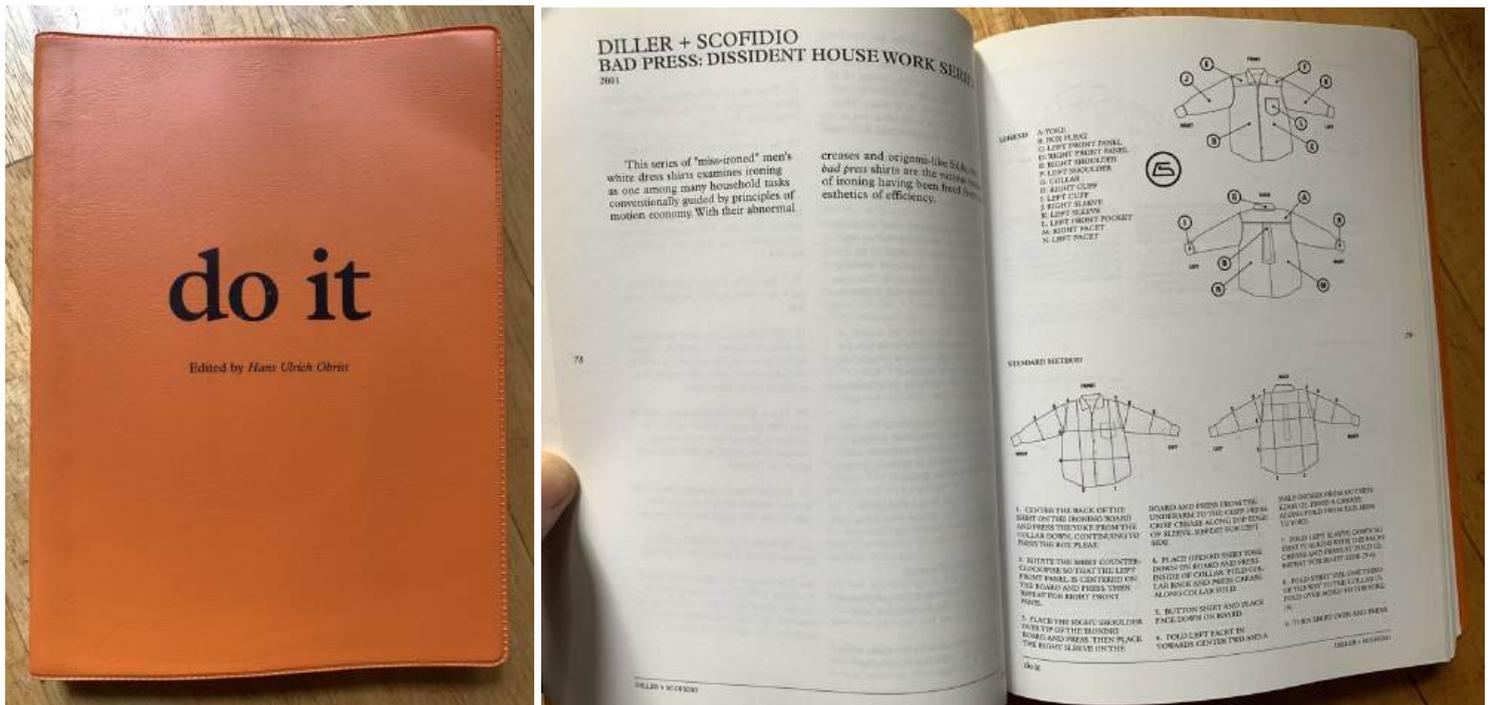


Figura 43 - Edição de 2004 do livro produzido no projeto *Do It* (1997-).
 Fonte: ebay ([2024]).

A publicação de *Do It* pode ajudar a nos responder uma questão que já estava latente nos outros exemplos apresentados: o que leva a migração dessas instruções para o contexto impresso manuseável? Os festivais do Fluxus geraram os livros *Water Yam*, de Brecht, Ono produziu o livro *Grapefruit* e, mais recentemente, o curador Obrist, partindo de um projeto expositivo itinerante, publicou as instruções que geraram a mostra *Do It* no formato de um livro e, posteriormente, de um *website*. Podemos assinalar a recorrência de que o formato de instruções na arte, sobretudo aquelas que exigem uma realização ativa por parte do espectador, se encaixa bastante bem no formato de publicação. Essa questão está bastante presente na realização do projeto *pf* (2006), concebido pela artista e professora Regina Melim (e que foi, também, inspirado por *Do It*).

Considerada por Melim como uma “exposição portátil”, *pf* é nomeada a partir de uma diminuição da expressão “por fazer”, expressão que descreve a proposta do projeto: um conjunto de obras que eram, na realidade, proposições e cuja realização ficava a cargo do leitor-participante. Assim como no projeto *Do It*, um grupo de artistas (36 no caso de *pf*) concebeu um conjunto de instruções que foram compiladas em uma publicação. Diferentemente do trabalho de Obrist, a publicação brasileira não foi pensada para gerar, a partir das suas instruções, um conjunto de manifestações expositivas diferentes, mas sim para produzir uma publicação com

textos para serem lidos-vivenciados. A proposta seria que cada pessoa que estivesse com o trabalho em mãos executasse uma performance — aqui pensada no sentido expandido, que inclui não apenas atividades concebidas para a apresentação a um público, mas qualquer tipo de gesto, mesmo em privado, evocando o que escreveu Watts.

A perspectiva dos espaços de performance nos permite levantar uma forte hipótese para o que motiva o deslocamento das obras-proposições dos espaços abertos para a página dos manuais: é dessa maneira que se cria, para o participante, um espaço fértil no qual as proposições da obra de arte podem ser concretizadas. Esse espaço privilegiado para a criação e para o gesto se dá na palma da mão que segura os manuais: a mesma mão que, largando o texto, vai colocar em prática aquilo que o artista deixou apenas como concepção. Há, aí, um elemento que catalisa a ação concreta do participante a partir do texto e das instruções que são, em essência, elementos ao mesmo tempo finalizados — no seu formato de texto escrito e impresso — e inacabados — pois só podem vir a ser através da experiência do participante que opta por se envolver com a obra de arte.

Para Maroso, é bastante importante que a relação entre o espectador e a tecnologia se dê através das mãos. O artista, partindo do pensamento de Tetsuo Kogawa, reafirma a importância da presença das mãos seguindo as instruções contidas nos manuais:

A manufatura tecnológica é importante, segundo Kogawa, pela razão de concentrar técnica e a particular sensibilidade de ser "tocante e tocada", vendo-as na qualidade de um "suporte fenomenológico" ancorado no pensamento de Maurice Merleau-Ponty, para desenvolver sua ética artística e tecnológica. Se é através das mãos que podemos afetar a realidade, também é a partir delas que pelo mundo somos tocados. Extremidade corporal que alia percepção, técnica e pensamento. É a chance de repensar a artesanaria junto da atividade mental, distante da primazia do pensamento diante da técnica, como se vê em Marcel Duchamp quando buscava "esquecer as mãos" (DUCHAMP apud CABANNE, 1967, p. 81), ou ainda, colocar sua arte a serviço da mente (TOMKINS, 2004, p. 21). É diferente, portanto, de pressupostos idealistas do conceito acima das formas expressivas, os quais podem ser observados nas manifestações artísticas desde o início do século passado, com a terceirização das etapas técnicas dirigidas por intenções objetivas do autor/artista (Maroso, 2021, p. 253-254).

A percepção do artista de que as mãos são esse caminho de duas direções, pelo qual tocamos e somos tocados, entra em diálogo com a noção de que o espaço de performance produzido pelas instruções gera uma situação na qual o participante da obra entra em um estado de abertura para as coisas que o cercam.

Essa utilização das mãos para “tocar e ser tocado”, esse estado de abertura, produz a *experiência de presença* apresentada nesta dissertação. Ao realizar o que os manuais ensinam, os públicos agem de forma diferente: agora, a sua atenção está concentrada, agudizada pelo encapsulamento das instruções no contexto de um trabalho de arte. Essa ação não é qualquer uma, mas componente desse evento simbólico, ela importa. Através dessa situação, com a percepção aguçada pelo processo artístico, a *experiência de presença* pode produzir uma transformação profunda na relação do participante com o mundo. Mudar como enxergamos as coisas altera nosso modo de ser. Talvez seja esse o motivo que leva os artistas a produzirem os manuais, bem como as outras atividades descritas neste trabalho.

Em síntese, os trabalhos de arte pesquisados utilizam as instruções, os manuais e conjuntos de regras para criar um *espaço de performance* para o público, que deve, por sua parte, realizar aquelas ações que foram concebidas pelos artistas. As ações são feitas em um contexto de abertura dos participantes para seus efeitos, suas circunstâncias e para as suas motivações. Essa abertura é denominada de *experiência de presença*, um estado no qual a penetração do sujeito e do seu corpo no mundo ocorre de forma mais consciente.

A obra *Manual [Ponto Guarda-corpo]* (2017), da artista Carla Borba, apresenta, como diz o seu nome, uma situação na qual ela fornece um manual de produção de um objeto, que deve ser seguido pelo público, realizando o trabalho. Segundo o *site* de Borba, *Manual [Ponto Guarda-corpo]* faz um “[...] convite ao público para a produção de uma peça em tricô com o mesmo padrão das telas guarda-corpo utilizadas na construção civil” e, no espaço expositivo, havia uma caixa com os materiais necessários para a produção do tricô, além de uma “[...] instrução para a fabricação da peça” (Borba, [2018?], p. 1). O trabalho de Carla Borba foi gerado a partir de uma residência artística do *Programa Público de Performance Península*, realizada em 2016, na *Galeria Península*, e foi exposto em 2017 na exposição *Paradigma da Presença*, ocorrida na mesma galeria, com curadoria de Denis Rodrigues. Sem acesso ao texto curatorial, aqui não serão feitas inferências muito assertivas sobre a relação entre a palavra *presença* no título da mostra e a natureza do trabalho de Carla Borba, mas não se pode deixar de apontar essa conexão entre a realização de uma atividade pelo público a partir de um manual e a produção de um tipo de presença diferenciado nas pessoas que se envolveram com o trabalho.



Figura 44 - Imagem de divulgação de *Manual [Ponto Guarda-corpo]*.
Fonte: site da artista ([2024]).



Figura 45 - Imagem da abertura da exposição *Paradigma de Presença*. Nota: em primeiro plano, de laranja, Carla Borba aciona *Manual*.
Fonte: Instagram da Galeria Península ([2024]).

Nesse caso, as decisões tomadas por Maroso, primeiro com o *Múltiplo SD*, depois com o manual de *OK/Cancel* e, por fim, com o vídeo-tutorial de *FM Bug*, avançam na direção de estabelecer, para o público, uma situação na qual haja um envolvimento com o trabalho sob uma perspectiva diferente daquela de se deparar com algo que é reservado para as mãos do artista. Essa perspectiva visa a geração de um tipo de experiência diferente (não mais ou menos intensa, apenas diferente): *experiência de presença*. Ao contrário dos demais estudos de caso apresentados nesta dissertação, o trabalho de Maroso convida o público a realizar a proposta do artista em sua casa, sozinho, o que o diferencia de *No Coração da Agulha* e de *Relaxamento Afro*, por ser uma atividade a ser implementada em isolamento. A comparação com os demais processos permite apontar que a dimensão faça-você-mesmo pode se expressar em trabalhos com diferentes quantidades de contato entre os participantes (até nenhum contato, como no caso de *FM Bug* e *OK/Cancel*).

Além disso, como no trabalho de Maroso existe uma preocupação com o atravessamento das paredes e com o transbordamento dos espaços (Maroso, 2021, p. 24), o manual ou o conjunto de instruções pode ser lido como uma estratégia para atingir esse fim. Mesmo se o trabalho fosse realizado dentro de um espaço expositivo convencional (como foi o de Carla Borba), há um atravessamento das paredes expositivas. A dimensão faça-você-mesmo tem essa característica distintiva: o deslocamento do processo artístico e do trabalho de arte da parede (ou do chão, do teto, da rua, da cidade, do tempo) para o próprio corpo e para a própria experiência da pessoa que está se envolvendo com o trabalho. As instruções, os manuais, os tutoriais, os guias, etc. permitem que o público ponha em ação as *suas* mãos, situação que tem o potencial de modificar a relação que estabelecemos desde sempre com a nossa experiência de estar no mundo.

FAÇA-VOCÊ-MESMO SUA DISSERTAÇÃO (REFLEXÕES FINAIS)

Retomando

Esta pesquisa teve como objeto a dimensão faça-você-mesmo: um aspecto, presente em alguns processos artísticos, que apresenta-se como uma proposição que deve ser realizada fisicamente, com envolvimento mental, pelo público. Os trabalhos que expressam essa dimensão encontram-se, ao mesmo tempo, completos e incompletos, pois, por um lado, são uma situação gerada pelo artista que fica à disposição do público-participante, e, por outro lado, necessitam a intervenção deste para atingirem o seu potencial. Em consequência disso, parte da experiência produzida por esses trabalhos ocorre nos participantes quando estes estão agindo conforme foi proposto pelo artista, sendo que há, nela, uma abertura para a fruição nos termos de quem a experienciou.

A dimensão faça-você-mesmo se manifesta nos trabalhos de arte por meio da utilização de instruções, regras e orientações, que geram um *espaço de performance*, um conjunto de circunstâncias dentro das quais os participantes podem agir. Essas orientações, concebidas pelos artistas, estabelecem: modos de participação válidos; um recorte do público; e um conjunto ou sequência de ações que são requeridas dele. Nessa situação, as diretrizes empregadas pelos artistas causam uma delimitação das possibilidades oferecidas à audiência, sem estreitá-las totalmente. O público, situado dentro da obra, observa a si e ao seu entorno, tendo a oportunidade de tecer reflexões que extrapolam aquelas oferecidas pela razão e pela contemplação.

Em consequência disso, trabalhos com uma dimensão faça-você-mesmo estabelecem condições para que se produza uma *experiência de presença*, situação de proximidade com o mundo, caracterizada pela sensação de restabelecimento do contato com ele e pela intensificação da atenção. Hans Ulrich Gumbrecht escreveu sobre um “desejo de presença” (Gumbrecht, 2010, p. 146) em sociedades que, como a nossa, são muito marcadas por uma perspectiva interpretativa. Então, pode-se considerar que a dimensão faça-você-mesmo seja uma maneira de produzir, novamente, uma integração do corpo do público com o processo artístico.

Trabalhos como *No Coração da Agulha* e *Relaxamento Afro* buscam, através da *experiência de presença*, uma possibilidade de reescrita de certas relações de estar-no-mundo, sobretudo elaborando uma perspectiva propositiva e criativa frente

à dor. No primeiro caso, a presença do grupo de bordadeiras no atendimento aos pacientes de dor crônica gerou, nos participantes, uma possibilidade de entender de outra maneira a relação que eles estabelecem com o sofrimento e consigo mesmos. Em outro momento, o mesmo grupo de bordadeiras, atuando nos espaços públicos da cidade, empregou a *experiência de presença* como uma estratégia para a reinserção das pessoas no meio urbano, repensando a relação que se estabelece com esse espaço.

Já *Relaxamento Afro* gera uma *experiência de presença* que enfatiza os locais e as formas de relaxar, bem como a maneira como o descanso e o lazer são representados. Essa prática artística aborda a desigualdade racial através do convite para que pessoas negras produzam uma breve *resistência pelo descanso*, ou seja, se observem (e sejam observadas) fazendo aquilo que normalmente é privilégio de alguns. É por meio de uma atenção redobrada para o mundo e para a sua relação com ele que as participantes têm uma (dentre muitas outras, não abordadas nesta pesquisa) possibilidade de enfrentar as marcas do racismo estrutural que posiciona as pessoas negras em postos de trabalho subalternos.

Partindo de outra perspectiva, *FM Bug* e *Ok/Cancel* visam produzir, através da aproximação manual entre o público e os circuitos radiotransmissores, uma relação de autonomia frente a estes dispositivos, que têm, também, uma função de controle. O desejo do artista, que aparece em outros pontos de sua trajetória artística, parece ser o empoderamento do público por meio da desmistificação da estrutura desses equipamentos, utilizando um vídeo-tutorial e uma oficina (ainda não realizada). Assim, pode-se aventar a reflexão de que a dimensão faça-você-mesmo tenha uma potência de elaboração, cura e autonomia, tendo aparecido com essa função em algumas das situações pesquisadas. Essa potência se dá não por meio da reflexão intelectual somente, mas pela inserção do corpo no mundo e pela experiência vivida por ele.

Finalmente, entende-se que a *experiência de presença* atua na transformação da relação do espectador com aspectos do mundo circundante e consigo mesmo. Esse é, muitas vezes, um dos objetivos dos trabalhos artísticos pesquisados, que partem do desejo de provocar uma modificação da experiência de viver no mundo. A principal movimentação dessa transformação parece ser a presença: uma vez que os indivíduos se tornam um tanto mais conscientes das características daquilo que os cerca, eles entendem de outra maneira o lugar que ocupam no mundo. Logo,

seguindo o exemplo do faça-você-mesmo, podem acabar adotando novas formas de agir.

Através do uso das palavras e das instruções, a dimensão faça-você-mesmo pode ser entendida, também, a partir de uma aproximação com a Arte Conceitual. Isso se apresenta na maneira como o trabalho de Yoko Ono com instruções estabeleceu novas etapas no processo de primazia da ideia sobre o objeto de arte. Nesse contexto, essas instruções são propostas, em certo sentido, como uma discussão acerca da noção de arte e de autoria, situação que seria desenvolvida posteriormente por artistas como Joseph Kosuth e Sol Lewitt.

A dimensão faça-você-mesmo estabelece, também, uma relação com os campos das artes dramáticas e da música, que também utilizam materiais escritos — os roteiros e as partituras, respectivamente — para nortear a realização de atividades físicas. Essas conexões multidisciplinares aparecem na trajetória do grupo Fluxus e da sua relação com a música, sobretudo a partir da aproximação com o músico John Cage. Além disso, é fundamental ressaltar a formação de Silvana Rodrigues no campo das artes cênicas e o fato de a primeira ação de *Relaxamento Afro* ter sido realizada no âmbito de uma bolsa de extensão na área do teatro.

Buscou-se demonstrar que a dimensão faça-você-mesmo se apresenta em um trabalho de arte da seguinte forma, e que possui algumas características, como as expostas a seguir:

1. Os artistas criam instruções, regras, proposições, convites, etc. que precisam ser realizados pelo público;
2. Essas instruções, regras, proposições, convites, etc. são materializados de certa forma, seja por meio de um manual, da fala, da escrita, de um vídeo-tutorial ou até de um aprendizado por convívio;
3. O público, ao seguir as instruções dos artistas, realizando (frequentemente com a mão, mas também com qualquer parte do corpo) aquilo que foi concebido pelo artista, atravessa uma *experiência de presença*, uma situação de abertura para o mundo que o cerca.
4. Essa abertura para o mundo circundante provoca uma transformação na relação do participante com algum elemento da vida, seja ele pequeno ou grande.

Após essa breve síntese de algumas das noções apresentadas nesta dissertação, podemos fazer um exercício que convém ao final de todo trabalho de pesquisa. Sempre que se encerra uma pesquisa e se produz um texto, percebe-se que, enquanto uma janela se fecha, abre-se uma dezena de novas portas, questões que mereceriam atenção, mas que não couberam no escopo da pesquisa. Isso ocorre, seja por uma questão de tempo (a causa mais comum), seja por uma questão de metodologia de pesquisa (que sugere um recorte do objeto para que a realização do trabalho seja viável). Esses novos caminhos de pesquisa adotam, no campo da arte, a forma de trabalhos que não foram abordados ou de reflexões que não foram aprofundadas tanto quanto mereciam.

Ecoando (como fazer sua própria dissertação)

Considerando a temática central desta dissertação, o faça-você-mesmo, parece interessante tecer uma conexão dessa etapa — final para esta dissertação, mas inicial para um número de novos trabalhos futuros — com o livro *Como se faz uma Tese* (1977) do professor e escritor italiano Umberto Eco (1932-2016), no qual ele se propõe a dizer “apenas”:

(1) o que se entende por tese; (2) como escolher o tema e organizar o tempo de trabalho; (3) como levar a cabo uma pesquisa bibliográfica; (4) como dispor o material selecionado; (5) como dispor a redação do trabalho (Eco, 1996, p. XV).

Esse parece um passo-a-passo digno de um dos trabalhos pesquisados nesta dissertação, que organiza uma tarefa em etapas a serem realizadas pelo público. Da mesma forma como os de Elias Maroso, o trabalho do autor italiano tem um caráter de *ensinar a fazer*, por motivos óbvios. Além disso, a audiência que lerá o texto de Eco é bastante seleta, compondo-se de pessoas que já tenham os requisitos esperados para produzir uma tese (que na Itália dos anos 1970 podia ser tanto de Mestrado quanto de Doutorado) ou que gostariam de um dia fazê-lo.

Os leitores de Eco são, na realidade, produtores que estão buscando um manual de como *fazer* o que precisam: uma tese. Nesse sentido, o que o autor oferece, enquanto material para leitura, é uma base para o processo de construção de um novo trabalho, cuja realização fica a cabo do leitor-pesquisador. Também, isso ocorre na parte final de uma dissertação — a qual evita-se de denominar “conclusão”, em favor do título “reflexões finais”, por ser o primeiro termo, talvez, um

tanto pretensioso, ao supor que uma dissertação de Mestrado possa concluir um assunto definitivamente — que é bastante propícia para incluir apontamentos para pesquisas futuras *por fazer*.

Curiosamente, o texto de Eco costuma ser a primeira leitura, na disciplina de *Metodologia da Pesquisa*, que alunos de Mestrado ou de Doutorado lêem (ou deveriam: dica para futuros mestrandos que consultem esse texto) e, normalmente, ele não é citado no texto (a menos que a pesquisa tenha ênfase no próprio processo de pesquisa, ou na obra do autor italiano). Há, nesta dissertação, uma dupla inversão: *Como se faz uma tese* é citada (mesmo que esta não seja uma dissertação sobre a metodologia de pesquisa) e, pasmem, isso acontece não no começo, mas no final. Uma situação similar ocorre com os processos artísticos pesquisados: o resultado da ação do artista é uma proposição em aberto, mesmo que, posteriormente, a resposta dos participantes possa gerar novos resultados. Estabelece-se, assim, uma situação de *ação e reação* entre o artista e o público. Logo, da mesma forma como o leitor do texto de Eco absorve o conteúdo dele com a intenção de produzir uma tese, o público-participante da oficina de *Relaxamento Afro*, por exemplo, experiencia o trabalho enquanto produtor de um novo elemento: as imagens de si mesmo relaxando.

Encerra-se essa dissertação oferecendo um conjunto de instruções para que se inverta os polos³⁷: provocar aqueles que lerão este texto a realizar aquilo que poderia ser aprofundado na sua escrita. Para imitar o que os trabalhos de arte pesquisado fazem, seriam concebidas instruções com a finalidade de produzir uma *experiência de presença* de pesquisador naquele que as seguisse. Claro, Umberto Eco instruiu melhor sobre como fazer uma tese do que se poderia fazer aqui. Ele também menciona a experiência de fazer um trabalho acadêmico:

Fazer uma tese significa, pois, aprender a pôr ordem nas próprias ideias e ordenar os dados: é uma experiência de trabalho metódico; quer dizer, construir um “objeto” que, como princípio, possa também servir aos outros. Assim, *não importa tanto o tema da tese quanto a experiência de trabalho que ela comporta* (Eco, 1996, p. 5).

O restante destas reflexões finais, será, então, dedicado a apontar alguns trabalhos de arte que poderiam ser abordados a partir de uma perspectiva similar àquela construída nesta dissertação, além de um trecho breve, que aponta algumas

³⁷Expressão utilizada na linguagem jurídica quando o juiz determina que o autor se torne réu, e vice-versa.

ideias que apareceram durante as análises conduzidas, mas que exigiriam mais tempo do que foi investido nesta pesquisa. Sugere-se a um pesquisador que passe os olhos sobre esta parte para, quem sabe, ter uma inspiração para um novo tema de pesquisa. Pode ser que isso nunca aconteça, afinal, as instruções também estão aí para *não* serem seguidas.

Caminhando (por caminhos ainda não trilhados)

O trabalho *Porto Alegre-Tijuana: mulheres olhando para seu cotidiano e além dele* (2016), realizado conjuntamente pelos coletivos *Cidadania e Arte* (Ufrgs, Porto Alegre) e *Imagen y Creación* (Universidade Califórnia, México), consistiu na realização de oficinas de capacitação em vídeo junto a mulheres em situação de vulnerabilidade social e econômica. Em Porto Alegre, o projeto foi coordenado pelas artistas Márcia Braga e Viviane Gueller. Já, em Tijuana (México), o projeto foi realizado pelas artistas Sarah Alvarado Zarza, María José Crespo, Alejandra Aduan Reyes-Pérez e María Luisa Chávez. As oficinas realizadas em Porto Alegre foram sediadas no Centro Municipal de Cultura, mesmo local de origem de *No Coração da Agulha*, e delas participaram oito mulheres entre 13 e 40 anos.



Figura 46 - Participantes de *Porto Alegre-Tijuana: mulheres olhando para seu cotidiano e além dele* (2016).

Fonte: Braga (2018, p. 109)

Em sua dissertação de Mestrado, Braga descreve o projeto, apontando como a proposição era que, por meio das oficinas, as participantes pudessem utilizar o meio do vídeo para reelaborar a forma como experienciavam o seu cotidiano:

As participantes utilizaram o recurso do vídeo em todo momento do projeto. O interesse em explorar as possibilidades do meio foi se dando pouco a pouco, a medida que as participantes abandonavam seus aparelhos celulares de uso diário para experimentem outras possibilidades através do uso de câmeras simples até o uso de equipamentos profissionais. Tal postura das participantes pode ser percebida através dos vídeos resultantes e da maneira como executaram as gravações, que vai passando de uma forma mais displicente e aleatória até uma postura mais curiosa e concentrada, perseguindo algum tipo de imagem. O resultado foi a produção de audiovisuais individuais com as imagens captadas por cada uma das participantes.

Através do vídeo esperávamos que cada participante pudesse reinventar seu cotidiano a partir das experiências compartilhadas nos encontros (Braga, 2018, p. 108).

Esse trabalho manifesta uma dimensão faça-você-mesmo, na qual as participantes foram convocadas pelas artistas-propositoras a criarem vídeos do seu cotidiano. *Porto Alegre-Tijuana* pode estabelecer um diálogo tanto com *Relaxamento Afro*, quanto com *No Coração da Agulha*, no sentido de oferecer aos participantes uma oportunidade de utilizar a sua potência de criação para enfrentar uma situação desafiadora por meio de uma estratégia propositiva.

Um trabalho que manifesta uma dimensão faça-você-mesmo, partindo de uma perspectiva comunitária, é *Lanternas Flutuantes* (2018) do artista Ricardo Moreno. Essa prática artística teve seu apogeu em três ativações: em 2015 e 2016, de um evento intitulado *Noite das Lanternas Flutuantes* e em 2016, de um evento intitulado *Mboitatá no rio Jacuí*. No entanto, o processo de Moreno se constituiu a partir de uma série de situações organizadas pelo artista, mas realizadas em parceria com a comunidade da Ilha da Pintada, que ocorreram entre 2014 e 2017. O resultado do trabalho de Moreno também se desdobrou em duas ativações de *Mboitatá no rio Jacuí* organizadas, sem a intervenção do artista, pela comunidade das Ilhas, em 2017 e 2018.

Márcia Braga e Cláudia Zanatta buscaram resumir a *Noite das Lanternas Flutuantes* em um artigo de 2021:

Noite das Lanternas Flutuantes é um projeto proposto inicialmente pelo artista para a realização de uma instalação lumínica na Ilha da Pintada. Tal proposta é apresentada para a comunidade que, por sua vez, é convidada a trabalhar conjuntamente na sua realização, participando com ideias, aportando metodologias e saberes locais. Objetivamente o projeto envolveu a realização de laboratórios em uma escola pública para a troca de saberes entre estudantes, professores, pescadores e artista, cada qual aprendendo e ensinando conjuntamente a partir de seu contexto específico de conhecimento. Este primeiro laboratório resultou na construção de luminárias confeccionadas a partir de materiais reciclados para serem dispostas no rio. O processo mobilizou alguns pescadores, mas, principalmente, alunos e professores da Escola Municipal de Ensino Infantil (EMEI) que se envolveram em todos os momentos do processo, desde a coleta dos materiais, passando por desenhos e estudos, até a confecção das luminárias propriamente ditas (Zanatta e Braga, 2021, p. 62).

Fica claro, pela descrição das autoras, que o trabalho possui uma dimensão faça-você-mesmo, pois Moreno se coloca como um instigador da comunidade para a realização de uma ação. Elaborando uma possibilidade, arriscada (por falta de aprofundamento), de aplicação da noção de *experiência de presença*, busca-se, na tese de Doutorado de Moreno, uma reflexão sobre a maneira como o artista deve utilizar-se das experiências da vida cotidiana para criar em coletivo com os participantes do trabalho:

Nesse sentido, o artista deve utilizar como método o viver e o relacionar-se em um constante estado de laboratório, no qual a investigação, a experimentação, a criação, o diálogo, o intercâmbio de conhecimentos e a participação permitam interagir de maneira horizontal com os demais atores protagonistas de qualquer processos, fazendo das experiências da vida cotidiana um elemento constitutivo de qualquer projeto (Moreno, 2018, p. 319, tradução própria).

Será que essa orientação para os artistas, de “[...] utilizar como método o viver e relacionar-se” não é, também, um convite para que eles, por meio das instruções e das proposições, sugiram aos participantes que atentem às “[...] experiências da vida cotidiana”, retomado a relação corpo-mundo? Moreno segue, apontando a importância de uma aproximação com as situações cotidianas para a produção de uma arte com potencial transformador:

Ter consciência de que todos os momentos da vida cotidiana podem ser considerados arte abre uma imensa quantidade de possibilidades, nas quais cada experiência ganha relevância, tanto no âmbito pessoal, como em seu relacionamento social com a comunidade (Moreno, 2018, p. 320, tradução própria).

Braga e Zanatta apresentam, também, o fato de que o resultado final do trabalho de Moreno são os eventos com os moradores da Ilha da Pintada e a sua tese, mas não uma exposição em um espaço inserido no campo da arte:

Aspecto importante nas três propostas apresentadas neste artigo é a não exibição em galerias ou museus do que foi realizado, sendo que o trabalho tem sua finalização mediante os eventos-acontecimentos na comunidade e a tese escrita pelo artista. Essa intersecção academia-comunidade nos parece indicar que o foco principal do artista é estar próximo aos parceiros com quem as propostas foram desenvolvidas ao longo do tempo, os coautores dos projetos e companheiros da caminhada desenvolvida ao longo dos quatro anos. É, provavelmente, nessas instâncias que o trabalho realizado tenha sua maior significação para todos os envolvidos nos processos de trabalho dos três eventos abordados no presente artigo (Zanatta e Braga, 2021, p. 66).

Assim como em trabalhos como *No Coração da Agulha*, o trabalho de Moreno busca uma inserção dos participantes na situação que os cerca, não o transporte do resultado de suas ações para a circulação no campo da arte. É claro, que, no momento em que o artista publica uma tese em um programa de pós-graduação das artes visuais, ele acaba inserindo os resultados do trabalho da comunidade no campo da arte. No entanto, não se deve esquecer que foi, justamente, a inserção na academia que permitiu a dedicação de tempo e recursos financeiros para a realização de *Lanternas Flutuantes*.



Figura 47 - *Mboatá no rio Jacuí* (2016).
Fonte: Moreno (2018, p. 388). Crédito: Hélio Ferverza.

Também, fica claro o motivo pelo qual optou-se por não abordar esse trabalho nesta pesquisa: considerando o escopo e a complexidade da prática artística de Moreno, é necessário que seja dedicada uma dissertação inteira a ele. Nesse caso, um possível caminho de pesquisa seria investigar as repercussões de *Lanternas Flutuantes* na Ilha da Pintada na atualidade, em face da bibliografia acerca do antropoceno (utilizada por Moreno) e das enchentes de 2024.

Retrocedendo em direção ao passado, apresenta-se a ação realizada por Otacílio Camilo, Hélio Ferverza e Ricardo Campos, *Terreno de Circo* (1985). Essa atividade foi realizada próximo à praça que seria o primeiro espaço de realização de *No Coração da Agulha* (e do local de realização do trabalho *Porto Alegre-Tijuana*:

seria possível fazer uma pesquisa a partir de um recorte de práticas artísticas participativas que ocorreram na cercania do Centro Municipal de Cultura), sendo um trabalho que também possui um caráter participativo e uma abertura ao imprevisível. A curadora e pesquisadora Izis Abreu, em sua pesquisa *Otacílio Camilo (1959-1989) - Estética da Rebeldia* (2016), escreveu sobre a trajetória artística de Camilo, apresentando *Terreno de Circo*:

Outro trabalho coletivo foi o álbum *Terreno de Circo*, de 1985, gerado a partir de uma ação realizada por Hélio Ferverza, Ricardo Campos e Otacílio Camilo num terreno baldio, ao lado do Centro Municipal de Cultura, em Porto Alegre. O local abrigava pequenos circos que passavam pela cidade. A ação teve a participação de crianças moradoras das redondezas e foi fotografada por Ricardo Campos. Os registros, acompanhados das gravuras produzidas pelos três artistas e o texto desenvolvido por Otacílio, no qual relata a experiência, deram origem ao álbum ou livro de artista *Terreno de Circo*, que foi lançado na Casa de Cultura Mario Quintana e apresentado em exposição no Centro Municipal de Cultura, em 1985/86, com uma performance de abertura realizada por Otacílio (Abreu, 2016, p. 41-42).

Nos comentários de Abreu sobre *Terreno de Circo*, podemos ver uma ressonância com a dimensão faça-você-mesmo e com a noção de *experiência de presença*, apresentadas nesta dissertação. A autora enumera algumas das questões abordadas por Camilo, apontando o contato com o trabalho de Hélio Oiticica e com o grupo Situacionista:

O depoimento de Ferverza traz claramente vários conceitos que, apesar de comporem um trabalho conjunto, formam a base para a análise dos trabalhos de Otacílio. Como, por exemplo, a questão da intervenção urbana por meio da deriva, a ideia de transformação do ambiente com a participação ativa do espectador/habitante, a ideia de experiência de alteridade e de processo criativo/vivencial, concepções que remetem a Hélio Oiticica (e seu pensamento de que a cultura popular tinha que passar pela vivência direta) e aos situacionistas (para os quais a revolução cultural só aconteceria com a participação ativa da população). As experiências vivenciais de *Terreno de circo* aproximam-se, então, do *Delirium Ambulatorium* de Oiticica, uma vez que, como este, podem ser consideradas um procedimento psicogeográfico de apreensão do espaço urbano que, por meio da aproximação da arte com a vida, seria capaz de mediar uma transformação da vida cotidiana. Em *Terreno de circo* há novamente, como nas já narradas situações-performances, a amálgama da experiência sensorial do corpo com a própria experiência corporal da cidade cujo mote é a prática de caminhar pela cidade (Abreu, 2016, p. 155).

Pontos como a “transformação da vida cotidiana” por meio da “aproximação da arte com a vida” e a “participação ativa do espectador/habitante” são maneiras muito pertinentes de exprimir o processo descrito nesta dissertação. Partindo do trabalho de Abreu, seria muito possível construir uma dissertação que

abordasse *Terreno de Circo* enquanto uma prática artística com uma dimensão faça-você-mesmo nos moldes apresentados aqui. Seria muito interessante elaborar a forma como o entorno do Ateliê Livre da Prefeitura foi ativado por diversas práticas artísticas ao longo do tempo, apontando a sua progressiva desativação nas últimas décadas, por parte do poder público.



Figura 48 - Ação *Terreno de Circo* (1985). Da direita para esquerda, em pé (adultos): Otacílio Camilo e Hélio Ferverza.

Fotografia: Ricardo Campos.

Fonte: Acervo pessoal de Izis Abreu (2016).

Janniny Kierniew, que atuou junto de *No Coração da Agulha*, o qual abordou, também, em sua tese de Doutorado, escreveu sobre *Terreno de Circo*, apresentando a ação da seguinte maneira:

Terreno de Circo foi criada a partir do mais banal cotidiano e foi realizada entre os lixos de um terreno baldio nos anos 80 quando, da ausência de um circo que havia feito sua passagem por ali, Otacílio fez surgir um trabalho espontâneo enlaçando a arte colaborativa, a vida e a ficção (Kierniew, Papini, Silva e Moschen, 2021, p. 152).

Como Abreu, os autores apontam, no trabalho de Camilo, um aspecto que está presente também nos processos abordados nesta dissertação: a possibilidade de transformação da relação dos participantes com o mundo que os cerca,

sobretudo empregando a sua potência de criação para reescrever situações com características negativas.

[...] consideramos que *Terreno de Circo* ressoa como uma possibilidade de criação diante do vazio do desastre e da ausência de narrativa, um ethos emergente que faz contraponto às lógicas estabelecidas dentro de alguns campos do saber, tomando a ficção enquanto lugar de afirmação da experiência e das possibilidades de inaugurar distintas existências (Kierniew et al., 2021, p. 152).

Conectando o trabalho de Camilo com a perspectiva faça-você-mesmo, Abreu aponta a relação de Otacílio Camilo com a cena *punk*:

Da forma como vejo, não se tratava apenas vender trabalhos artísticos a preços baixos, tratava-se também de ampliar o alcance da arte, normalmente restrita aos limites do seletivo clube da instituição arte, deslocando-a para espaços comuns do universo cotidiano, como, aliás, pretendiam os situacionistas e o Fluxus (Abreu, 2016, p. 120).

Apesar da utilização do termo faça-você-mesmo, o aspecto dessa noção abordado por Abreu é diferente daquele adotado nesta pesquisa. A autora enfatiza as estratégias utilizadas por Camilo para aumentar a difusão do seu trabalho, enquanto esta pesquisa se concentra em processos que visem incluir o público no seu desenvolvimento. No entanto, é razoável fazer uma conexão: alguns artistas que empregam a dimensão faça-você-mesmo também o fazem para ampliar a sua audiência, já que, ao reduzir a distância entre a obra de arte e o público, este se engaja mais com a prática artística.

Além disso, Kierniew et al. traçam um diálogo entre *Terreno de Circo* e uma das referências artísticas utilizadas neste trabalho: *Caminhando* (1963), de Lygia Clark, apontando que a obra de Otacílio também

É através dessa ideia movente, do que caminha, de um ato que surge/emerge, que encontramos em *Terreno de Circo* (1985) consonância direta com Lygia Clark. Porém, é preciso dizer que não é apenas a leitura da obra *Caminhando* (1963) que evoca tal ligação, mas também a noção inaugurada pelo movimento em meados da década de 1960, em que Lygia foi um dos nomes precursores, dando enfoque para a arte da relação, a arte da participação e a arte pública (Kierniew et al., 2021, p. 160).

Considera-se interessante trazer, junto à noção da dimensão faça-você-mesmo, o conceito do trabalho de arte como “ideia movente”, ou de um “ato que surge/emerge”. Poderíamos entender, então, que a *experiência de presença* é o fruto de um processo artístico *emergente*? Nesse caso, o *espaço de performance* (o “terreno” de *Terreno de Circo*?) atua como uma fundação sobre a

qual se deposita a capacidade de agir, ou a de *emergir* uma ação. A dimensão faça-você-mesmo retira o artista e a obra de arte de seu espaço de privilégio e os coloca como elemento estruturante de algo que está por vir e que pode ser mais importante que a própria ação do artista (não seria esse o caso de *Lanternas Flutuantes?*), mesmo que esta não possa, nunca, ser eliminada.

Terreno de Circo viria a se transformar em um livro, de autoria de Otacílio Camilo, Hélio Ferverza e Ricardo Campos. O professor e pesquisador Paulo Silveira apresentou esse material em seu livro *A Página Violada* (2001), relatando que a proposta dos artistas era uma prospecção do terreno, ou seja, envolvia o estabelecimento de uma presença nele:

Terreno de circo, 1985, é uma obra conjunta (ou de colaboração) de Hélio Ferverza, Otacílio Camilo e Ricardo Campos. Tem a forma de caderno mais ou menos ofício, horizontal, com páginas unidas por espiral plástica. Possui dezesseis folhas, utilizadas somente de um lado. São de papéis de diversas cores, espessuras e texturas, além de plástico e pano. Há uma folha de papel artesanal com serragem entre as fibras (serragem autêntica do circo?). Para reprodução, foi usada gravura em metal e xerografia. O volume é acompanhado por uma fita cassete de áudio. A proposta dos artistas era executar uma prospecção ao mesmo tempo conceitual e lírica de um terreno baldio de Porto Alegre, na época utilizado para acampamento de circos de lona (Silveira, 2016, 112).

Se, por um lado, alguns trabalhos não foram pesquisados por terem histórias demasiado longas e complexas para o tempo e o escopo desta pesquisa, por outro lado, alguns trabalhos deixaram de ser pesquisados por serem demasiado recentes. Esse é o caso de *Manual* (2023), de Nazú Ramos, que esteve presente na exposição *Via Rua* (2023), ocorrida no Museu da UFRGS com curadoria de Ana Albani de Carvalho. *Manual* consiste em um material impresso contendo instruções, que devem ser realizadas fora do espaço expositivo, na rua. Elas sugerem que o público afixe fotografias nas solas de seus sapatos e saia caminhando. *Manual* tece uma reflexão acerca da primazia do gesto sobre a imagem, atuando, quem sabe, uma vingança sobre elas, por produzirem a “[...] a sensação de que já não estamos em contato com as coisas do mundo” (Gumbrecht, 2010, p. 73). É como se artista dissesse: “chega de ver, vamos caminhar”. Sair às ruas e experienciar o mundo tal como é, ou, como disse Ana Flávia, realizar “trabalhos de presença na rua” (Baldisserotto, 2023, p. 196).

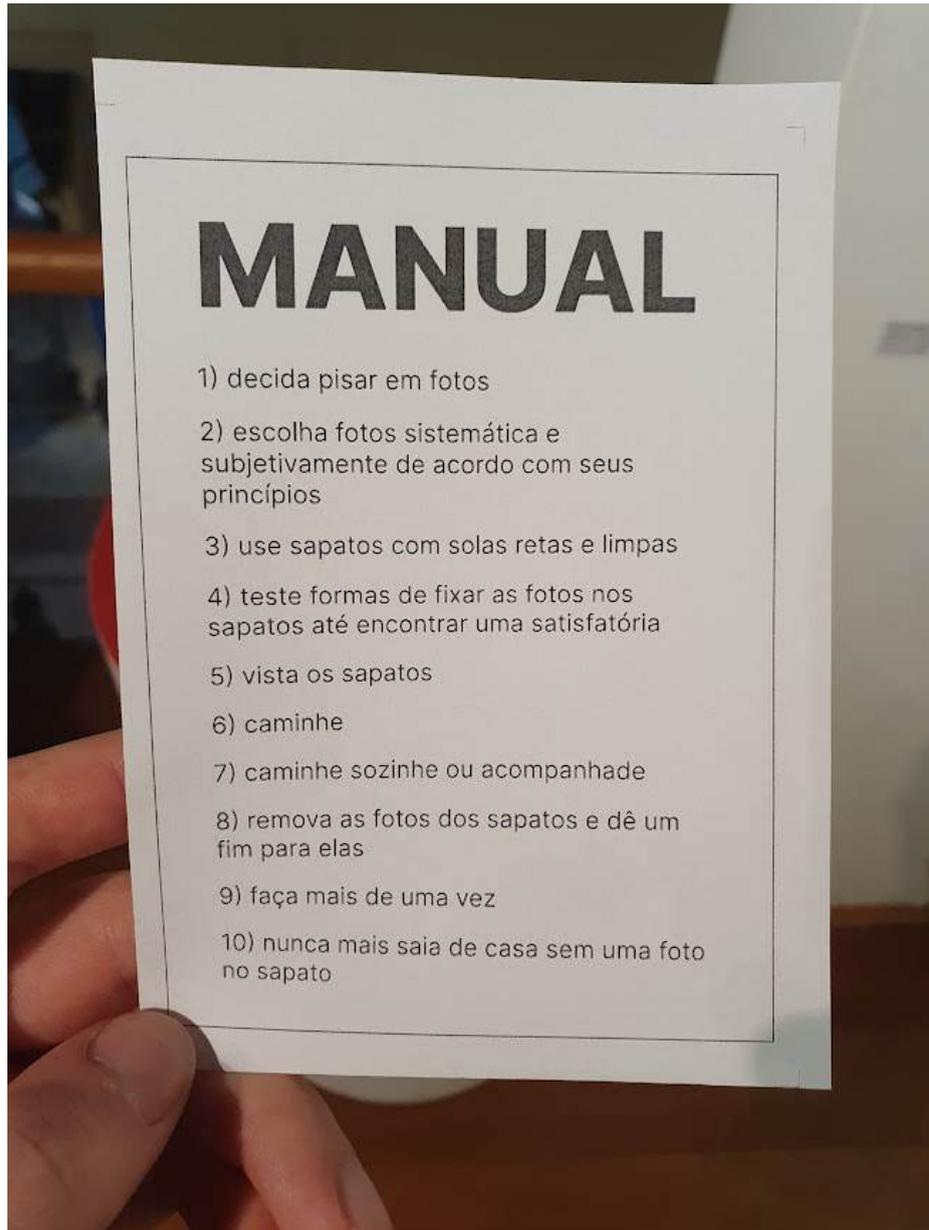


Figura 49 - *Manual* (Nazú Ramos, 2023).
Fonte: acervo pessoal (2023).

Outro trabalho pode ser mencionado é *Idade da Meia-Luz* (2020) do artista goianense Helô Sanvoy, que consistia em uma simples instrução, para ser realizada em casa: desligar as luzes às 21 horas até sentir vontade de reacendê-las. Esse trabalho foi difundido pelas mídias sociais e seu contexto é a pandemia de covid-19. Podemos pensar que essa foi uma estratégia de produzir conexão em um momento de profundo isolamento social, e foi através de cada “faça-você-mesmo” individual que se estabeleceu uma potencial mudança na paisagem urbana (com as luzes se apagando). Além disso, pode-se considerar que esse trabalho foi uma espécie de protesto silencioso, pois o nome do trabalho, *Idade da Meia-Luz*, fazendo uma

referência à “idade das trevas”, pode ser entendido como um comentário acerca do negacionismo científico que estava, naquele período (como em muitos outros), amplificando a calamidade pública.

Há, também, um sem-número de trabalhos que ficaram de fora desta dissertação e também não foram mencionados nesta seção, mas fica como mais um elemento de faça-você-mesmo para que o leitor ou leitora os descubra, investigue e decida se as noções apresentadas neste trabalho fazem algum sentido. Esse tipo de trabalho vai seguir se multiplicando enquanto os artistas tiverem o desejo de experimentar (levantar hipóteses, testá-las) com a experiência (vivência, atravessamento) do público, buscando produzir situações diferentes ou repetir velhas situações em novos contextos.

Vários aspectos da dimensão faça-você-mesmo podem gerar outras possibilidades para novas pesquisas, como: um aprofundamento nos manuais, sob a perspectiva da publicação em artes visuais; o estudo de artistas que se inspiram a partir de práticas meditativas; a pesquisa a respeito do faça-você-mesmo com comida, interrogando o funcionamento dos livros de receitas (e sua difusão *on-line*); uma reflexão sobre como as partituras musicais podem ser um elemento de conexão entre trabalhos pertencentes ao campo da música e ao campo das artes visuais; uma investigação acerca de processos artísticos que fogem da noção da originalidade e do novo, buscando a criação de um processo criativo contínuo e duradouro por longos períodos e a relação entre a performance teatral e a performance nas artes visuais. Uma possibilidade seria, inclusive, partir de um levantamento de obras cujo título é *Manual* (nesta dissertação apareceram 3).

Outro fio condutor não seguido nesta pesquisa é a relação entre a arte contemporânea e o budismo zen, no contexto da arte brasileira. Esse tema já é bastante pesquisado no contexto estadunidense, mas parece importante indagar de que forma ele se desdobra no contexto nacional. A seguinte passagem da tese de Eduardo Veras abre, para mim, essa possibilidade de pesquisa, partindo das considerações feitas sobre a noção de faça-você-mesmo:

Em artigo que revisa a trajetória do Fluxus e procura entender como proposições feitas essas foram reconhecidas como arte, Arthur Danto aponta duas origens comuns para as partituras, as duas provenientes de Cage. A mais óbvia é Duchamp e seu gesto de fazer arte a partir da apropriação de um objeto ordinário, sem interesse. A outra, mais curiosa, é o zen-budismo. Danto recorda que, no final dos anos 1950, na Columbia University, em Nova Iorque, Cage teria se aproximado do escritor, professor e tradutor japonês Daisetsu Teitaro Suzuki, que divulgava com sucesso, nos Estados Unidos, a filosofia oriental. O ponto alto de seu pensamento era a disposição de aproximar a espiritualidade — o Nirvana — do decurso mais comum do cotidiano, prevendo que “[...] a consciência mais elevada poderia ser alcançada mediante a mais comum das atividades”. Exemplo disso estaria no score que Alison Knowles apresentou em 1962, sob o título de *Proposição*: ‘Prepare uma salada’ (Veras, 2012, p. 57).

O que há de se concluir em uma dissertação sobre arte (se é que é possível “concluir” coisa alguma a partir de qualquer coisa), além da investigação de reflexões e do apontamento de possibilidades? Isso se opõe à produção de um texto mais fechado em si mesmo, que propõe algo definitivo e o investiga. Lembro-me que, na banca de qualificação, fui interrogado sobre os objetivos da minha pesquisa e como isso não estava apresentado de forma clara no texto. Agora, ao final e ao cabo, sigo, sempre, com dúvidas em relação aos objetivos que movem a minha pesquisa, mas, entendo que no trajeto de investigar questões que me instigam, pude articular algumas ideias que podem, espero, ser úteis para contribuir minimamente para o campo da pesquisa em artes visuais, das práticas de seus agentes e das possibilidades evocativas que os processos artísticos podem ter no público de arte contemporânea.

REFERÊNCIAS

- ABREU, Izis Tamara Mineiro de. **Repositório memorial da diferença racial: representações de sujeitos racializados como negros no acervo do MARGS.** Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto de Artes, Curso de História da Arte, Porto Alegre, BR-RS, 2022.
- ABREU, Izis Tamara Mineiro de. **Otacílio Camilo (1959-1989) - Estética da Rebeldia.** Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação) - Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto de Artes, Curso de História da Arte, Porto Alegre, BR-RS, 2016.
- ALTSHULER, Bruce. **Instructions for a World of Stickiness: The Early Conceptual Work of Yoko Ono.** In: MUNROE, Alexandra; HENDRICKS, Jon. *Yes Yoko Ono.* New York: Harry N. Abrams, 2000, p. 65-70.
- ARDENNE, Paul. **Un arte contextual : creación artística en medio urbano, en situación, de intervención, de participación.** Cartagena: Azarbe, 2006.
- BALDISSEROTTO, Ana Flávia. **Entrevista concedida a Guilherme Leon Berno de Jesus.** 21 dez. 2023.
- BALDISSEROTTO, Ana Flávia. **Bordado Inventado na Praça, 2017.** Disponível em: <https://web.archive.org/web/20190127160747/http://www.bordadonapraça.com.br/os-frutos/>. Acesso em: 15 set 2024.
- BISHOP, Claire. **Introduction: Viewers as Producers.** BISHOP, Claire (ed.). *Participation.* Massachusetts: MIT Press; Londres: Whitechapel, 2006, p. 10-17.
- BISHOP, Claire. **Artificial hells.** *Participatory art and the politics of spectatorship.* Londres: Verso, 2012.
- BIANCHINI, Samuel; VERHAGEN, Erik. **Introduction.** In: VERHAGEN, Erik (org.) *Practicable: from participation to interaction in contemporary art.* MA: The MIT Press, 2016.
- BORBA, Carla. **Manual [Ponto Guarda-corpo].** [2018?]. Disponível em: <https://web.archive.org/web/20180905155216/https://carlaborba.com.br/Manual-Ponto-Guarda-Corpo>. Acesso em: 06 jul. 2024.
- BOURRIAUD, Nicolas. **Relational aesthetics.** Paris: Les presses du réel, 2002. (Originalmente publicado em 1998).
- BRAGA, Márcia. **Poéticas da proximidade: Arte participativa de caráter dialógico na construção de situações de encontro no espaço público.** Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto de Artes, Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Porto Alegre, BR-RS, 2018.
- BRETT, Guy. **Three pioneers.** In: DEZEUZE, Anna (org.) **The 'do-it-yourself' artwork: from Fluxus to new media.** Manchester University Press: Manchester,

2012.

CARVALHO, Margarida Ribeiro Ferreira de. **A obra “Faça-você-mesmo”:** **estética da participação nas artes digitais.** Lisboa: Universidade Nova, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, 2014. Tese (Doutorado).

CERTEAU, Michel de. **A invenção do cotidiano: 1.** Artes de fazer. Petrópolis: Vozes, 1998.

CLARK, Lygia. **Da supressão do objeto (anotações).** In: FERREIRA, Glória. COTRIM, Cecília. *Escritos de artistas: anos 60/70.* Rio de Janeiro: Zahar, 2006.

CLARK, Lygia. **Carta à Guy Brett (1968).** Disponível em: <https://portal.lygiaclark.org.br/acervo/6674/dossie-lygia-clark-a-guy-brett>. Acesso em 25 de junho de 2023.

CLARK, Lygia. **Nós somos os propositores.** In: FUNARTE. *Textos de Ferreira Gullar, Mário Pedrosa e Lygia Clark.* Rio de Janeiro: Funarte, 1980.

DANTO, Arthur. **A Transfiguração do Lugar Comum.** São Paulo: Cosac Naify, 2005.

DEWEY, John. **Arte como experiência.** São Paulo: Martins Fontes, 2010.

DEZEUZE, Anna. **Lygia Clark's Caminhando.** In: BIANCHINI, Samuel; VERHAGEN, Erik (org.) *Practicable: from participation to interaction in contemporary art.* MA: The MIT Press, 2016a.

DEZEUZE, Anna. **Habitable: spectator participation in everyday life.** In: BIANCHINI, Samuel; VERHAGEN, Erik (org.) *Practicable: from participation to interaction in contemporary art.* MA: The MIT Press, 2016b.

DEZEUZE, Anna. **An introduction to the do-it-yourself artwork.** In: DEZEUZE, Anna (org.) *The ‘do-it-yourself’ artwork: from Fluxus to new media.* Manchester University Press: Manchester, 2012a.

DEZEUZE, Anna. **Open work, do-it-yourself and bricolage.** In: DEZEUZE, Anna (org.) *The ‘do-it-yourself’ artwork: from Fluxus to new media.* Manchester University Press: Manchester, 2012b.

DEZEUZE, Anna. **Play, ritual and politics; transitional artworks in the 1960s.** In: DEZEUZE, Anna (org.) *The ‘do-it-yourself’ artwork: from Fluxus to new media.* Manchester University Press: Manchester, 2012c.

DEZEUZE, Anna. **Origins of the Fluxus Score: From Indeterminacy to the ‘Do-it-Yourself’ Artwork.** *Performance Research*, v. 7, n. 3, p. 78–94, 2002. Disponível em: <https://doi.org/10.1080/13528165.2002.10871876>. Acesso em: 16 set. 2024.

DRYANSKY, Larisa. **Use Is Almost Meaning in Three Dimensions**. In: BIANCHINI, Samuel; VERHAGEN, Erik (org.) *Practicable: from participation to interaction in contemporary art*. MA: The MIT Press, 2016.

ECO, Umberto. **Como se faz uma Tese**. São Paulo: Perspectiva, 1996.

FAJARDO, Carlos; RESENDE, José. **Manual**. In: BARTUCCI, Giovana. **Psicanálise, arte e estéticas de subjetivação**. Rio de Janeiro: Imago, 2002, p. 199-232.

FERREIRA, Glória. **“The breath is up to you”**: on some works by **Hélio Oiticica, Lygia Clark, and Lygia Pape**. In: BIANCHINI, Samuel; VERHAGEN, Erik (org.) *Practicable: from participation to interaction in contemporary art*. MA: The MIT Press, 2016.

FRIELING, Rudolf. **Toward participation in art**. In: FRIELING, Rudolf (org.) *The art of participation: 1950 to now*. New York: Thames & Hudson, 2008.

GATTINGER, Katrin. **Why participate? On the concrete experience of participatory performances**. In: BIANCHINI, Samuel; VERHAGEN, Erik (org.) *Practicable: from participation to interaction in contemporary art*. MA: The MIT Press, 2016.

GENZ, Antônio Carlos de Madalena. **A música silenciosa do Darma**: Um estudo antropológico das práticas e representações de uma comunidade zen budista em Porto Alegre. Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, Porto Alegre, BR-RS, 2005.

GROYS, Boris. **A genealogy of participatory art**. In: FRIELING, Rudolf (org.) *The art of participation: 1950 to now*. New York: Thames & Hudson, 2008.

GUIMARÃES, Aquiles Côrtes. **O conceito de mundo da vida**. Cadernos da EMARF, Fenomenologia e Direito, n.1, p.1-150, abr./set. 2012 Disponível em: https://sfjp.ifcs.ufrj.br/revista/downloads/o_conceito_de_mundo_da_vida.pdf. Acesso em: 20 set. 2024.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. **Produção de presença: o que o sentido não consegue transmitir**. Rio de Janeiro: Contraponto : Ed. PUC-Rio, 2010.

HEIDEGGER, Martin. **Ser e Tempo**. Tradução: Fausto Castilho. Petrópolis: Vozes, 2014.

IRVIN, Sherri. **Immaterial: rules in contemporary art**. Oxford: Oxford University Press, 2022.

JAY, Martin. **Songs of experience : modern American and European variations on a universal theme**. Berkeley e Los Angeles: University of California Press, 2005.

JOHNSTONE, Stephen. (org.) **The Everyday**. Massachusetts: MIT Press, 2008.

KAPROW, Allan. **Assemblages, Environments, and Happenings**. Nova Iorque: Harry N. Abrams, 1956.

KIERNIEW, Janniny Gautério. “**O mundo é a linguagem como invenção**”: **tecer passagens em saúde e educação**. Tese (Doutorado) - Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Faculdade de Educação, Programa de Pós-Graduação em Educação, Porto Alegre, BR-RS, 2023.

KIERNIEW, Janniny Gautério; PAPINI, Pedro Augusto; SILVA, Rafael Camelier da; MOSCHEN, Simone Zanon. **Sobre as cinzas da partilha do fogo**: Otacílio Camilo e o Terreno de Circo. Revista Landa, Florianópolis, v. 9, n. 2, p. 148-176, 2021.

KIERNIEW, Janniny Gautério; FRÖLICH, Cláudia Bechara; MOSCHEN, Simone Zanon Moschen. **As narrativas ficcionais na Dor e Cuidados Paliativos: a construção do Ateliê Jardim de Histórias**. Rev. SBPH vol. 22 no. 1, Rio de Janeiro – Jan./Jun. – 2019a.

KIERNIEW, Janniny Gautério; FRÖLICH, Cláudia Bechara; MOSCHEN, Simone Zanon Moschen. **Uma caixa de costura no hospital**: linhas e agulhas para bordar histórias. In: Walter Benjamin: estética, política, literatura, psicanálise [recurso eletrônico] / Ricardo Timm de Souza et al (Orgs.) – Porto Alegre, RS: Editora Fi, p. 591-602, 2019b.

KILOMBA, Grada. **Memórias da Plantação** - episódios de racismo cotidiano. Tradução Jess de Oliveira. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.

KINOBEAT. **Histórico**. [2024] Disponível em: https://edicoes.kinobeat.com/sobre_/. Acesso em: 21 set. 2024.

KOGAWA, Tetsuo. **A radioart manifesto**. 2008. Disponível em: <https://anarchy.translocal.jp/radioart/>. Acesso em: 21 set. 2020.

LEARNING TO LOVE YOU MORE. **Reports**. [2024]. Disponível em: <http://www.learningtoloveyoumore.com/reports/62/62.php>. Acesso em: 12 jul. 2024.

LEONARD, George J. **Into the light of things**: The art of the commonplace from Wordsworth to John Cage. Chicago: The University of Chicago Press, 1994.

LEWITT, Sol. **Parágrafos sobre arte conceitual**. In: FERREIRA, Glória. COTRIM, Cecília. Escritos de artistas: anos 60/70. Rio de Janeiro: Zahar, 2006.

LIPPARD, Lucy. **Six years**: the dematerialization of the art object from 1966 to 1972. New York: Praeger, 1973.

MACIUNAS, George. **Neodadá em música, teatro, poesia e belas-artes**. In: FERREIRA, Glória. COTRIM, Cecília. Escritos de artistas: anos 60/70. Rio de Janeiro: Zahar, 2006.

MAROSO, Elias. **Entrevista concedida a Guilherme Leon Berno de Jesus**. 21 mar. 2023.

MAROSO, Elias. **Circuitos de entrada e de saída: por uma poética do atravessamento**. Tese (Doutorado). Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Instituto de Artes. Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, 2021. Tese de Doutorado.

MAROSO, Elias. **Vanguarda futurista e urbano hoje: vetores para a criação em design têxtil**. 2011. Trabalho de Conclusão de Curso (Especialização em *Design Têxtil*) – Universidade Federal de Santa Maria. Disponível em: <https://repositorio.ufsm.br/handle/1/3045>. Acesso em: 25 jun. 2023.

MAROSO, Elias. **Sala Dobradiça**. [2015?]. Disponível em: <https://www.eliasmaroso.art.br/p/sala-dobradica.html>. Acesso em: 03 jun. 2024.

MARQUES, Mayara. **Qual o meu futuro no teatro?** Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação). Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto de Artes, Curso de Teatro: Interpretação Teatral, Porto Alegre, BR-RS, 2022.

MAY, Reinhard. **Heidegger's hidden sources**. Tradução Graham Parkes. Londres: Routledge, 1996.

MELIM, Regina. **Performance nas artesvisuais**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2008a.

MELIM, Regina. **A fotografia como documento primário e performance nas artes visuais**. Revista Crítica Cultural, v. 3, n. 2, jul/dez. 2008b.

MELIM, Regina. **Espaço portátil: exposição-publicação**. In: ARS – Revista do PPG em Artes Visuais/Departamento de Artes Plásticas, ECA/USP, Ano 4, No. 7, 2006, pp. 78-83.

MENEZES, Magali Mendes de; SPERB, Carlos Eduardo; PETRY, Alessandra de Oliveira; SILVA, Wagner Machado da; SOARES, Olívia de Andrade (orgs). **Direitos humanos em debate: educação e marcadores sociais da diferença**. Porto Alegre: Cirkula, 2019.

MORENO, Ricardo. **Lanternas Flutuantes**. Tese (Doutorado) - Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto de Artes, Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Porto Alegre, BR-RS, 2018.

NANCY, Jean-Luc. **The Birth to Presence**. Stanford: Stanford University Press, 1993.

NUNES, Benedito. **Heidegger & Ser e tempo**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.

OBRIST, Hans Ulrich. **Entrevista com Yoko Ono**. In: OBRIST, Hans Ulrich. Entrevistas: volume 1. Rio de Janeiro: Cobogó; Belo Horizonte, MG: Inhotim, 2009.

OBRIST, Hans Ulrich. **Entrevista com Lygia Pape**. In: OBRIST, Hans Ulrich. Entrevistas: volume 4. Rio de Janeiro: Cobogó; Belo Horizonte, MG: Inhotim, 2011.

OITICICA, Hélio. **Esquema geral da nova objetividade**. In: FERREIRA, Glória. COTRIM, Cecília. Escritos de artistas: anos 60/70. Rio de Janeiro: Zahar, 2006.

OKAKURO, Kakuzo. **The Book of Tea**. New York: Putnam's, 1906.

ONO, Yoko. **Grapefruit**. Minas Gerais: UFMG, 2008. (originalmente publicado em 1964).

OSBORNE, Peter. **Conceptual art**. Londres: Phaidon, 2006.

PAPE, Lygia. Entrevista. 1980. In: COCCHIARALE, Fernando; GEIGER, Anna Bella (org.). **Abstracionismo geométrico e informal: a vanguarda brasileira nos anos cinquenta**. Rio de Janeiro: Funarte, Instituto Nacional de Artes Plásticas, 1987.

PEREIRA, Bergman Paula. **De escravas à empregadas domésticas - A dimensão social e o "lugar" das mulheres negras no pós-abolição**. Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. São Paulo. 2011. Disponível em: http://www.snh2011.anpuh.org/resources/anais/14/1308183602_ARQUIVO_ArtigoANPUH-Bergman.pdf. Acesso em 20 de set. 2024.

PORTES, Thereza. **Mesa de Thereza: arte e vida cotidiana**. Dissertação (Mestrado). Universidade Estadual de Minas Gerais, Programa de Pós-Graduação em Artes, 2023.

ROLNIK, Suely. **Esferas da insurreição: notas para uma vida não cafetinada**. São Paulo: n-1 edições, 2018.

RODRIGUES, Nathalia. **Sobre a necessidade de uma reflexão acerca das tonalidades afetivas a partir da cotidianidade de Dasein**. Dissertação (Mestrado Profissional) - Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em Filosofia, Porto Alegre, BR-RS, 2023.

RODRIGUES, Silvana. **Entrevista concedida a Guilherme Leon Berno de Jesus**. 19 abr. 2023.

RODRIGUES, Silvana. **ESTATÍSTICA NEG(R)A: ONDE EU ESTIVER SEMPRE HAVERÁ UMA** os verbos de ligação desta mulher negra nas artes cênicas em Porto Alegre. Trabalho de conclusão de curso (Graduação) - Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto de Artes, Curso de Teatro: Direção Teatral, Porto Alegre, BR-RS, 2019.

SARAIVA, Erica Cristiane. **Colonialidade, processos de branqueamento e a narrativa hegemônica nas instituições de Arte Contemporânea brasileiras: reflexões sobre as práticas curatoriais e a produção de identidades racializadas**. Tese (doutorado). Universidade Federal do Rio Grande do Sul,

Instituto de Artes, Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Porto Alegre, BR-RS, 2023.

SARDELICH, Maria Amélia. **Leitura de imagens, cultura visual e prática educativa.** In: Cadernos de Pesquisa, v. 36, n. 128, p. 451-472, maio/ago. 2006. Disponível em <https://www.scielo.br/j/cp/a/tQws4zsftqmGxhq3XqVJTWL/?format=pdf>. Acesso em 20 set. 2024.

SILVA, Gabriela Saenger. **Arte em partilha:** práticas artísticas colaborativas e participativas na arte contemporânea. 2014. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

SILVEIRA, Paulo. **A página violada:** da ternura à injúria na construção do livro de artista [online]. 2nd ed. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2008, 319 p. ISBN 978-85-386-0390-0. Disponível no doi: 10.7476/9788538603900.

SLINGERLAND, Edward. **Effortless Action:** Wu-wei As Conceptual Metaphor and Spiritual Ideal in Early China. New York: Oxford University Press, 2003.

SOUZA, Marcela Antunes de. **A experiência neoconcreta através do livro da criação de Lygia Pape.** 2020. Dissertação (Mestrado) – Universidade Estadual Paulista.

SUZUKI, Shunryu. **Zen Mind, Beginner's Mind.** New York: Weatherhill, 1970.

VERAFRO. **Criação performativa Relaxamento Afro.** Facebook, 25 fev. 2021. Disponível em: <https://www.facebook.com/photo/?fbid=118456013552325> . Acesso em: 9 set. 2024.

VERAS, Eduardo Ferreira. **Seja, faça, experimente:** enunciados imperativos na arte contemporânea. 2012. Tese (Doutorado) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto de Artes, Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais.

VIA ZEN. **Samadhi do Espelho Precioso.** [2024]. Disponível em: <https://www.viazen.org.br/versos-e-tratados/o-samadhi-do-espelho-precioso>. Acesso em: 20 set. 2024.

VIA ZEN. **Sutra do Coração da Grande Sabedoria Completa.** [2024]. Disponível em: <https://www.viazen.org.br/sutras-e-dharanis/sutra-do-coracao-da-grande-sabedoria-completa>. Acesso em: 19 set. 2024.

WATTS, Robert. “No evento”. HENDRICKS, Jon (org.) **O que é Fluxus? O que não é! O porquê.** Rio de Janeiro/Brasília: Centro Cultural Banco do Brasil, 2002.

WHITE, Gareth. **On immersive theatre.** Theatre Research International, v. 37, p. 221-235, 2012.

WOOD, Paul. **Arte conceitual.** São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

ZAMPIERON, Gabriel de Quadros. **A experiência no Ateliê Jardim de Histórias:** um dispositivo que faz o convite às narrativas de si. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação). Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Escola de Enfermagem, Curso de Graduação em Enfermagem. Porto Alegre, BR-RS, 2020.

ZANATTA, Cláudia; BRAGA, Márcia. **Lanternas flutuantes: arte participativa comunitária na obra do artista colombiano Ricardo Moreno.** Revista CROMA, Lisboa, v. 8, n. 17, p. 55-67, janeiro-junho, 2021.

APÊNDICES

Apêndice A - Entrevista com Ana Flávia Baldisserotto

Entrevista presencial realizada no dia 21/12/2023

Guilherme Leon (GL): Eu vou começar com a parte mais... Não é formal, mas de descrição. Só queria que tu descrevesse como é o trabalho No Coração da Agulha. Assim... Tá. É bem aberto, mas só pra...

Ana Flávia Baldisserotto (AFB): Aham, pra tu ter uma... Bom, ele é um trabalho que hoje tem um formato que não é como ele começou. Então eu acho que é melhor eu te descrever esse processo de transformação. O que é hoje No Coração da Agulha começou em 2013 com outro nome.

AFB: a partir de uma oficina que a Thereza Portes deu, no festival de artes de 2013, no ateliê da prefeitura, chamada Nessa Rua Tem Um Rio, onde ela propôs que a gente constituísse uma, junto com ela, uma mesa de Thereza, uma intervenção de rua que ela faz em Belo Horizonte, e uma parte da proposta dessa montagem da mesa incluiu o bordado da toalha. Ela disse, olha, é uma coisa nova, ela estava começando naquele momento, a incluir naquela intervenção dialógica que ela faz na rua, também o bordado. Não só oferecer o café como um espaço de conversa e de apropriação da cidade, mas também que a gente sentasse e bordasse. Então ela começou com um grupo de alunos, muitos eram meus alunos no Ateliê Livre, eles faziam na época uma oficina que eu acho que chamava Curso das Inquietações, ou Contar e Escutar, porque o Curso das Inquietações se transformou em Contar e Escutar quando eu comecei a trabalhar com a carroça. Então era naquele meio termo, naquela passagem entre esses dois formatos de grupo. Então já tinha vários alunos que estavam trabalhando com essa afinidade com a rua, com ir trabalhar na rua, com fazer trabalho de rua comunitário participativo. Então eram as pessoas que vieram fazer a oficina da Thereza do festival. Nós começamos a bordar no ateliê e fomos pra rua.

E aí começou, a gente bordou uma semana, participou da intervenção dela, aprendemos muito dessa passagem da metodologia do bordado. E quando a Thereza voltou para Belo Horizonte, não só meus alunos, mas também os vizinhos da Praça Lupicínio Rodrigues, que tinham bordado com a gente naquela semana de ativação da mesa, ficaram assim, quando é que a gente vai bordar de novo? Então

foi assim que surgiu o primeiro núcleo que a gente chamou bordado Inventado na Praça

Onde a gente criou um programa, dentro do Ateliê Livre, de rodas mensais na época de bordado na Praça Lupicínio Rodrigues. E a ideia é muito a partir dessa experiência que a gente teve com a Thereza, sentar com um pano grande, tamanho de uma toalha de mesa, então a ideia de ser uma toalha de mesa continua sendo importante, não é só um pano qualquer, é uma toalha de mesa, para ser bordada coletivamente de forma livre. Então tem esses parâmetros, é uma mesa, tem uma função esse pano.

O bordado é livre, qualquer pessoa pode bordar, é na rua e é coletivo, é todo mundo negociando o mesmo pano. Esses parâmetros metodológicos a gente começou a manter e bordar numa aventura aos poucos, porque a gente não sabia o que ia acontecer, o que ia ser isso. A gente sabia que não ia fazer uma mesa da Thereza com o bordado, mas ao mesmo tempo a amizade, a disposição da Thereza de abrir essa metodologia de um lugar assim de expansão, é uma rede, a gente vai expandir isso aqui, tem gente que quer continuar, a gente vai continuar o que já é uma característica do trabalho dela.

Durante três anos, de 2013 a 2016, as rodas de bordado funcionaram especialmente na Praça Lupicínio Rodrigues com esse nome. *Coração da Agulha* surge em um segundo momento. 2017 é um ano de transição, em que a gente não tem a roda regular acontecendo e o projeto vai sendo um ativado dentro do ateliê de observação orgânica. Desse trabalho que também era na praça, que também tinha a ver com acompanhar as plantas, ajudar o plantio e envolver os alunos do Ateliê Livre com essa circulação na cidade em função da observação das plantas. E o bordado ficou sendo uma parte, vamos dizer, da metodologia desse ateliê, um jeito de chegar na rua, de continuar na rua, mas a gente não manteve a mesma regularidade porque é uma questão de rede esse trabalho. Então, quando tem uma rede forte, a gente consegue manter. Quando essa rede está um pouco mais débil de pessoas, a gente não pode se comprometer que vai, porque precisa algumas pessoas que sustentam essas idas na roda. Não é um trabalho que eu faço sozinha, nunca foi.

Em 2017, eu acho, voltam a ter um programa regular e a gente chama *No Coração da Agulha* e ganha esse nome já em função de uma história bem bonita. Acho que é bonito contar isso, se tu não sabe. Parte dessas sementinhas que foram

se desdobrando desse projeto inicial aqui em Porto Alegre foi uma experiência que aconteceu dentro do Hospital Conceição. Acho que eu te contei sobre isso?

GL: Eu acho que você mencionou em algum dos encontros.

AFB: Quando eu voltei da minha primeira ida para Belo Horizonte, depois de ter implantado uma toalha aqui, eu conheci um braço do trabalho da Thereza lá, que é no Hospital de Clínicas. Ela tem um trabalho que segue até hoje, uma parceria com o ambulatório do Hospital de Clínicas de BH, que trabalha com adolescentes e crianças.

Em que a instituição dela [Instituto Undió] leva a toalha de bordado para a sala de espera, um trabalho de sala de espera, chamado *Janela da Escuta*, tem uma história super bonita esse projeto lá. É um pediatra que começou isso com interesse de ampliar, vamos dizer, desconfigurar a sala de espera tradicional.

Sabe como é a sala de espera tradicional do hospital? Uma TV, todo mundo sentado na frente, olhando... E é triste. É muito triste, né? Então um médico assim, muito sensível, há décadas atrás, percebeu isso e começou a promover, em parceria, não sei exatamente com quem, uma desconfiguração da sala de espera, fazendo saraus de poesia, leitura, criando outras coisas, percebendo que ali na sala de espera se poderia entender muitas coisas que estavam acontecendo naquelas famílias, naquelas relações, que não apareceriam no consultório, na consulta formal. Então, se criou esse projeto chamado *Janela da Escuta*, quando a Thereza começou a fazer parceria, ela já foi com uma pediatra que chama Cris Grillo, ela é uma pediatra que é psicanalista também, conhecia o trabalho da Thereza de rua e convidou a Thereza para trabalhar e fazer rodas de bordado na sala de espera. Eu vi esse trabalho acontecendo e eu voltei completamente tomada pela beleza daquilo, eu participei de uma mesa da Thereza no estacionamento do Hospital de Clínicas feito com as familiares, as mulheres, principalmente, as mulheres cuidadoras de adolescentes e crianças muitos com vários problemas, questões de saúde mental, de inserção social. Alguns que vinham da FASE (Fundação de Atendimento Socioeducativo) de Belo Horizonte que vinham com o acompanhamento psicossocial. Que estavam com uma situação de desvio na vida toda.

E o trabalho que ela começou a fazer na sala de espera com o bordado é uma coisa fantástica, porque aí as mães, tias, avós e inclusive os agentes do serviço social que vinham acompanhando os adolescentes começaram a bordar. Todo mundo junto. E daqui a pouco os adolescentes começaram a bordar. E aí ela tinha,

como ela tem uma ONG, ela começou a levar uma estagiária para trabalhar com as crianças, coisas de ateliê, e com a sala de espera do hospital, que virou um ateliê, com aula de artes, com pintura, com desenho e bordado para os adultos e acompanhantes. E esse trabalho, pela configuração, por ter uma pediatra parceira, começou a participar da construção dos casos clínicos. Então a Thereza, como artista, foi participando de todas as reuniões de equipe multidisciplinares e levando os relatos para dentro da equipe de saúde.

Então, é um trabalho que foi muito premiado na época do governo Dilma, dentro do Ministério da Saúde, como intervenção no eixo de saúde e cultura. Eu cheguei lá e vi esse trabalho no seu momento de apogeu, como festa de fim de ano, muito. Vi todas as camadas do hospital trabalhando juntas.

Então, uma das coisas que é característica de *No Coração da Agulha*, enfim, dessas intervenções, é a horizontalidade das equipes. Interessante que quem trabalha não importa se tu sabe, se tu não sabe bordar, se tu sabe ou não sabe qualquer coisa, quem tu é, qual é o teu papel social, todo mundo ali fica muito igual. E eu vi isso acontecendo lá e voltei pra cá, e não sei o que fazer.

E eu falei assim, é isso que eu quero, sair desse confinamento do campo da cultura. Então, tem assim, quando eu penso *No Coração da Agulha* até hoje ele ganha esse nome dentro do Hospital Conceição porque daí comecei a conversar com algumas pessoas daqui das minhas relações que são da saúde e da psicanálise sobre esse projeto: “Será que a gente poderia fazer um piloto? Eu tenho vontade de fazer isso, você tem vontade?” E aí, através da parceria com a Simone Moschen, que é uma professora da psicologia da UFRGS e psicanalista, a gente chegou no Hospital Conceição, porque a gente foi buscar onde tem serviço de saúde, que tem gente que vai entender isso, porque a gente precisa de parceiros locais, não vai chegar pelo topo da instituição e conseguir inserir um projeto tão inovador em um ambiente hospitalar.

E aí a gente passou por um novo período em 2015 de visitação no Conceição, administração ainda pré-golpe, foi super acolhedora, tanto a ideia do bordado quanto da carroça, queriam fazer parceria. Para te resumir uma história bem longa de aproximação, acabou gerando um projeto de extensão lá.

Entre esse grupo que a Simone Moschen coordena, de pesquisadores, e o meu grupo de bordado, a gente trabalhando juntos com um grupo de pacientes do setor de cuidados paliativos do hospital conceição. Não pacientes terminais, mas

com dor crônica que também é considerado parte do que cuidados paliativos faz. Que é dar conforto para uma dor que não cura.

Isso se transformou em um projeto de pesquisa de doutorado de uma das parceiras do grupo que é Janinny Kierniew. Então tem uma pesquisa escrita publicada que conta essa parte da história se, tu precisar. Ela é parceira nossa na casinha aqui da Miguel. Ela é parceira da carroça. Uma pessoa super próxima.

GL: E essa extensão era no Departamento de Psicanálise?

AFB: A Simone, ela tinha dupla cidadania na UFRGS, do Departamento de Educação e do Departamento de Psicologia com ênfase em psicanálise. Então eu não sei exatamente a inscrição, vamos dizer institucional, mas é por aí, tá? Ela que orientou o projeto da Janinny Kierniew, oficialmente eu acompanhei todo o projeto extraoficialmente.

Em uma das rodas de bordado, quando esse projeto foi se implantando, usando a mesma metodologia, só que a gente bordava numa maca, dentro do hospital, e tal, tal. Num dos dias, o que aconteceu, a gente tem um coração, que é aquele estofadinho no qual se espeta as agulhas, que quem deu foi a Dona Eva, a nossa primeira parceira da Lupicínio Rodrigues.

Por coincidência, Dona Eva nos contou um dia uma história de que o apelido dela era a Dona Coração, logo que a Thereza chegou. E ela nos deu de presente no primeiro ano do projeto, na praça, ela nos deu dois corações dessas almofadas em formato de coração para botar as agulhas. Aí um deles a gente doou para o material do grupo do Hospital Conceição, porque é assim, é um pouco essa lógica, a gente ajuda os núcleos novos a implantarem o seu círculo.

E aí eu tava, num desses dias que eu tava lá bordando com o grupo de pacientes, eu ouvi alguém dizer, ou eu mesma disse, porque essa é outra característica desse projeto, a gente dilui um pouco as fronteiras de quem é quem, da autoria individual, quem falou o quê, quem bordou o quê, de quem é esse bordado. Então eu não sei quem disse, mas nessa roda se disse: “me passa o coração da agulha”.

E na hora que alguém falou isso, ou que eu mesma falei isso, eu enxerguei uma imagem metafórica, que foi não aquele coração almofadado, mas o vazio da agulha, por onde passa o fio e eu pensei: esse é o coração da agulha. O coração da agulha é o *vazio*. E o *vazio* é por onde passam todos os fios, de todas as pessoas, todas as mãos, todas as falas, e me pareceu uma coisa muito forte, essa imagem do

coração da agulha, além de ter um vínculo afetivo com a história do projeto no início. Mas pensei no Coração da Agulha como sendo esse lugar que pulsa, um vazio que pulsa. Então eu acho que é importante te contar essa história do nome, como é que a gente ganhou esse nome. E naquele momento, então, o núcleo do Hospital Conceição passa a ser chamado Coração da Agulha e a gente, no Ateliê Livre, cria para o ano seguinte, que é no ano de 2017 ou 2018, um núcleo irmão. A gente vai trabalhar em parceria: um lá no ateliê, na praça, e outro no hospital, rodas no coração da agulha. E o que nesse momento caracteriza, de novo? Bordado coletivo, bordado livre, sem técnica, bordado em condições horizontais.

E a nomeação de uma função para aquele pano que é de toalha de mesa. E essa nomeação de toalha de mesa a gente já jogou com ela bastante, porque as pessoas têm ideias de que aquilo pode ser outras coisas também. E não tem nenhum problema.

A gente inclusive já usou na Praça Lupicínio como barraca para as crianças, como capa, como que for. Mas sustentar que é uma toalha de mesa nos ajuda. Ele é um parâmetro metodológico que nos ajuda nesse vazio de objetivo que o Bordado tem. Porque a gente está ali para bordar. Mas ser uma toalha de mesa nos lança sempre uma promessa de encontro em torno de uma mesa, um lugar de comunhão, de fazer uma refeição junto. Então quando isso aparece na roda, a gente provoca. “Mas o que a gente vai fazer com isso? Uma festa, uma celebração, uma toalha de mesa. A gente está bordando tudo isso para celebrar. Para celebrar o que? Que a gente bordou juntos. Que a gente pode celebrar esse comum.” Então basicamente ele funciona assim. A temporalidade, a frequência, ela foi mudando ao longo dos anos conforme o momento. Então, ele foi como rodas de bordado semanais até a pandemia. Então, assim, desse período que eu te contei que ele se transforma de nome bordado inventado na praça, sendo o coração da agulha, então que foi em 2017 a 2019, dezembro de 2019, são rodas semanais. É parte da programação do Ateliê Livre que eu sustento como professora do Ateliê Livre.

Em março de 2020, a gente chegou a ter um encontro antes da pandemia, um encontro presencial. A gente já tinha, assim, então, como é que era a participação das pessoas naquele momento. Isso tudo se transformou radicalmente, tá? Algumas pessoas se inscreviam nessa “oficina” No Coração da Agulha e a oficina era isso. Era dar sustentação no coletivo para esse trabalho na rua. E aí todas as decisões, tipo, onde que a gente vai bordar, onde a gente vai andar, em que lugares da cidade

a gente vai com essa toalha, onde tem desejo de receber a toalha. Era tudo agenciado por um grupo de pessoas que se inscreviam como alunos de uma oficina chamada No Coração da Agulha, como oficina de bordado coletivo e de uma ação participativa na cidade.

Então a gente tinha, naquele momento inicial, sete pessoas, talvez, inscritas como alunos regulares, algumas que seguem até hoje, como a Helena, a Alessandra, Selimar, pessoas que seguem até hoje estavam nesse grupo presencial.

GL: Ah, assim, porque foi uma oficina presencial logo antes que...

AFB: Ela já era antes, as pessoas se inscreviam na oficina, como oficina. E às vezes tinha super pouca gente inscrita, mas igual como eu precisava um pequeno coletivo para poder sustentar a ida para a rua e a discussão, enfim, todo o diálogo.

Com poucas pessoas sempre a gente mantinha e fazia assim, quando estava chovendo, bordava no Ateliê Livre, quando o tempo estava bom a gente ia para a rua, já não ficava mais só na praça, porque a gente começou, na medida que o trabalho começou a se circular na cidade, ser mais conhecido, a receber convites para ir em lugares. Então uma parte do trabalho também se tornou do coletivo lidar com esses convites, porque nem todo convite a gente aceita. Não vai para qualquer lugar, e aí então a gente começa a discutir parâmetros éticos, políticos, nessa ação. Então, pra onde que a gente vai? A gente vai bordar dentro do shopping, na Feira de não sei o quê, do não sei aonde, da Praça da Encol, ou a gente vai em um Colégio na Restinga?

Isso faz parte da história desse trabalho, que quando ele começa a se abrir mais para além da... Ele é territorial, tá? Ele começa no território que é a Praça do Lupicínio Rodrigues, nos primeiros três anos. A partir daí ele vai abrindo e começa a ter convites, pessoas que querem conhecer, “vocês viriam aqui?” e tal. E a gente começa a ter que lidar com essa camada de escolha, onde que a gente vai estar, que perfil esse projeto tem. Porque ir pra cá e não ir pra lá, onde levar.

Estamos nesse ponto, a gente tem 2020 como um ano bem grande pela frente, a gente vai para vários lugares para os quais já fomos convidados. A gente vai para Canoas, no Centro de Referência de Saúde da Mulher, onde tem um grupo que trabalha com mulheres vítimas de violência, a gente decidiu que lá era um lugar que a gente queria estar, a gente tem um convite para bordar na praça do bairro Belém Velho, que a gente decidiu que ir no lugar que a gente queria estar, é um convite bem comunitário. A gente tem alguns convites que tem essa característica

de descentralizar, de sair dos lugares marcados por um elitismo da arte, para não me reforçar esse lugar. Nós precisamos de que esses lugares venham nos ajudar a chegar nos outros. Então, um pouco essa negociação sempre, embora isso seja tenso dentro do grupo, porque algumas pessoas querem estar em lugares que as pessoas não podem ir, que colocam isso, mas qual o sentido de estar nesses lugares? Então, tem esse perfil político ali.

Dia 16 de março, ninguém mais sai. Aí nesse estado de choque, como todo mundo, eu falei com aqueles poucos alunos que já tinham vindo, que gostavam muito do projeto, eu disse: “gente, vamos nos encontrar por uma dessas salas virtuais para a gente conversar.” E aí aconteceu que a gente começou a conversar e bordar junto e decidir um primeiro encontro com mais quatro e cinco pessoas, que estavam todas em estado de choque, não sabendo nada, que nem eu, que a gente iria se manter bordando cada um da sua casa, enquanto durasse a quarentena que a gente imaginava que ia ser uns quinze dias, um mês, tá? Aí começou a nossa saga pandêmica, onde No Coração da Agulha se oferece ainda como uma oficina, ele é uma oficina do Ateliê Livre durante os anos de 2020 e 2021, tá? Então a gente é uma oficina regular com encontros, primeiro semanais, que se encontrava todas as semanas em 2020 para bordar. Foi ali que a gente criou uma página de Instagram, porque a gente não tinha isso, então começou a criar assim, se a gente ia ter uma toalha comum, na qual cada um ia bordar um pedaço, um fragmento, a gente vai publicar todas as semanas os bordados dos participantes para formar essa toalha, esse pano virtualmente. A gente vai poder enxergar naquela página um pouco do que cada um está fazendo.

Foi muito interessante porque teve um monte de pessoas que apareceram nesse período que todo mundo estava trancado em casa, as pessoas começaram a vir, algumas chegavam achando que ia ser oficina de bordado, sabe? E foi uma coisa muito bonita a travessia de 2020, 2021, quase todos os dois anos, quase todos mais virtual. No ano de 2021, a gente passou a fazer um encontro quinzenal porque gerou tanto trabalho essa coisa de manter a página do Instagram, de fazer os vídeos, a gente começou a fazer vídeos, manter os seminários da rede, desses outros núcleos, a gente manteve os seminários *on-line*. A gente criou um intercâmbio, chegou um momento lá que a gente criou um intercâmbio da rede, ou seja, a gente trocou pedaços de pano para poder montar uma toalha da pandemia,

criou um intercâmbio dentro do grupo. Então, vamos dizer assim, o que é o Coração da Agulha?

Ele mantém esses parâmetros de ser um trabalho coletivo, de ser um trabalho de grupo, que foi mudando com as circunstâncias e, com a pandemia, aquilo que era muito forte na rua, que era a conversa sobre a cidade, sobre que lugar a gente ocupa na cidade, em que bairro a gente está, de que memória da cidade a gente tem, que relação a gente estabelece entre nosso corpo e corpo da cidade, com esse corpo marcado pela nossa inserção de classe, de gênero, de tudo, né? Quando a gente foi pra casa e começou a bordar de dentro de casa, os assuntos mudaram.

A gente seguiu sendo um grupo em que o bordado e a escuta são um eixo, o diálogo, a gente fala, a gente se escuta, exercita muito isso, o que é estar presente quando tu vê tudo acontecendo? Que a gente, tudo acontece ao mesmo tempo, mas tem um fio que é a gente estar exercitando uma qualidade de atenção para o que está rolando na relação, né? Ali começaram a vir as histórias domésticas, de dentro, de casa. Do que as pessoas estavam fazendo. Muitas histórias de mulheres, que estavam sobrecarregadas, por estarem assumindo todo o cuidado da casa, caindo sobre elas porque são mulheres. Mulheres que estavam sozinhas. Pessoas que nunca tinham bordado na vida que começaram a falar e rememorar e ressignificar a sua relação com as artes manuais, que nunca tinham bordado porque tinham ranço, porque a mãe nunca ensinou, porque isso se perdeu, ou porque era uma coisa marcada por um período de muito machismo. Então os temas mais feministas começaram a entrar na roda com a pandemia, com o grupo ter ficado muito feminino. E com a gente estar dentro de casa.

Então as coisas relativas ao espaço doméstico e o bordado como uma arte que vem de uma domesticidade, de uma coisa que a mulher faz em casa, historicamente, pelo menos na nossa cultura, começava a tomar a frente. E aí a gente começou a trabalhar com esses temas. Outra coisa que cresceu, para tu entender assim, que tem vários níveis de trabalho, que eu não supunha que ia crescer, mas que veio com a pandemia, é que essas histórias que começaram a ser narradas, oralmente, eu comecei a estimular que a gente escrevesse também. Então a escrita começou a entrar como parte do que a gente também lida no coletivo. Foi bem forte isso em 2020 e 2021. Eu fazia exercícios de escrita, comecei a estimular porque percebi que tinha um excesso ali de material vindo e que a gente não dava conta em encontros de duas horas e meia. A gente ficava duas horas e meia juntos,

quase sempre uma manhã inteira, praticamente. E que as pessoas estavam muito, também com muita carga de angústia e a escrita dava uma conta legal daquilo e a gente lia junto, começou a ler autoras feministas, poetas feministas que estavam trabalhando com esses temas. Então nesse período aconteceu esse alargamento, sabe? Quando a gente começou a voltar para a cidade, foi quando? Primeiro encontro presencial foi em dezembro de 2021, antes daquela onda mortífera de Covid, a gente sentiu um alívio, parecia que estava cedendo, a gente teve um encontro lá na Casa de Cultura Mario Quintana, fizemos uma roda toda do mundo de máscara, foi uma primeira vez depois de quase dois anos, e foi um encontro em que a gente reuniu os panos que tínhamos bordado em dupla, tudo feito por correio, tá?

Nós tínhamos feito um sorteio, então cada uma começava um bordado, mandava pelo correio para uma pessoa que era sorteada, um amigo secreto, que a gente mandava sem endereço, que a pessoa não sabia de quem ela tinha recebido, daí a outra pessoa bordava. Aí foi um encontro super emocionante, a gente se reuniu e juntou os panos, e reuniu todos eles, e costurou, e transformou tudo em uma toalha só, uma toalha linda. Todo mundo estava assim, sem saber como se comportar. Então a gente foi muito atravessado, assim, não tem como dizer assim, o que que é O Coração da Agulha sem contar essa história, entende?

Porque ele hoje é resultado disso. Hoje a gente é um grupo que é híbrido, porque tem pessoas que se achegaram durante a pandemia pela via *on-line* que são de longe, bem longe, e que têm um vínculo forte com a gente. A gente não quis perder essas pessoas. Quando começou a planejar voltar para a cidade, a gente foi, vamos tentar manter um meio a meio, um regime híbrido.

A gente também não voltou para o Ateliê Livre porque eu já estava em licença. Eu tirei licença a partir do final de 2020. Em fevereiro de 2021 eu entrei em licença. Entrei em licença para tratamento de interesses, eu quis fazer um afastamento e tal. Para repensar minha relação toda com essa instituição.

E aí eu também coloquei isso na roda coletiva: “olha, gente, eu vou entrar em licença, eu me disponho a continuar trabalhando, ordenando o coletivo de forma voluntária a partir de agora para que a gente se organize e possa manter o trabalho enquanto eu faço essa travessia que eu não sei onde vai dar”. Da minha inserção funcional, mas é um trabalho que eu faço pelo meu desejo. Então o desejo me manteve vinculada e muitas pessoas quiseram se manter como um coletivo

autônomo. Então, desde aquele momento passou a funcionar de forma autônoma. Então todo o nosso trabalho hoje é voluntário.

Não tem ninguém vinculado a nenhuma instituição. Não vai voltar a ser porque eu não vou voltar, eu optei por me desligar. Então assim, eu acho que hoje a gente está funcionando dessa forma que tu tem acompanhado. A gente tem dois encontros por mês, um é presencial, outro é virtual, uma média né, de dois encontros por mês. Eu ainda estou nessa função mais assim de puxar, realizar, de segurar, dar uma sustentação para o projeto.

Em função de toda minha história, né? De ter sido quem trouxe, sustentou e tava num lugar de coordenação até pela minha situação de vínculo com o Ateliê Livre, eu sustentei isso frente à instituição, eu falei assim: “olha gente, eu aposto nesse projeto” ofereci para a instituição, quero fazer, mas eu vejo que a gente está num espaço de transição, sabe, uma coletivização cada vez maior, porque a ideia, a minha ideia, é que o projeto possa seguir e que tenha mais circularidade na liderança. Então, agora que a gente tem um lugar, uma sede, a ideia é entrar em 2024 com essa condição de seguir trabalhando juntos, mas cada vez coletivizar mais as funções de cuidar, de coordenar, de divulgar, de sustentar, de discutir o projeto, tudo o que acontece. Acho que isso dá um pouco o desenho. É um trabalho que eu vejo ter uma força grande e eu gosto muito desse trabalho. Eu vejo que ele meio que funciona sozinho. É uma coisa que, claro que precisa ter uma sustentação, mas o acontecimento que ele é, como tu viu, ele acontece. Ele acontece, ele é um, como diz uma amiga menina, uma tecnologia de juntar gente, essa toalha. E as pessoas, claro, precisa ter alguém que tenha um pouco na mão o treino de como é que é estar na rua, de como é que é estar numa reunião *on-line* aberta, onde chega gente de todos os lados, que tenha o conhecimento da história do projeto para transmitir. Eu acho que ele é muito um projeto que precisa de uma transmissão oral, relacional do que ele é, e não é a materialidade do bordado.

Isso é um elemento de uma coisa que acontece entre as pessoas ali. Então eu acho que isso tem muitas pessoas que estão já muito imersas nessa energia para também poderem assumir o lugar de sustentar as rodas, sabe? Tanto que teve vezes que tu foi que eu não estava, porque eu estava na Bahia. Então já não é mais uma coisa que eu me vejo tão no centro, dessa ação, né? Ela já tá mais pulverizada entre várias pessoas.

GL: Acho que a primeira vez que eu fui quem estava era a Eliane.

AFB: A Eliane é super antiga, era dessa turma de alunos meus, na época ela era aluna, numa dessas oficinas que ela fez no Ateliê Livre, que era o curso das inquietações, depois o Contar e Escutar no Espaço Público, que era uma oficina que a carroça era um dos campos de ação e o bordado era outro, e ela estava desde a primeira oficina da Thereza, então a Eliane já é parceira do projeto, ela não é alguém que chegou depois, ela conhece toda a história, já foi pra Belo Horizonte várias vezes, tem esse envolvimento desde o início. Ela é bem vinculada.

O meu papel, assim, acho que isso é uma coisa que, nos projetos, que tem essa inscrição pelo campo da arte, que são participativos e colaborativos, é uma coisa complexa quando tu vai fazer a narrativa histórica, porque muitas vezes parece que a pessoa que coordena vira a pessoa que representa aquele projeto e que tem o reconhecimento e no nosso caso é bem importante quando for narrar, sustentar que ele nunca foi um projeto meu. Ele foi um projeto que chega pela mão da Thereza e essa ação que ela nos oferece, ela gera uma comunidade de desejo em torno e eu tô num vínculo institucional que me permite sustentar isso, eu também sou parte dessa comunidade desejante, nessa ação, eu fico nessa sustentação pelo meu vínculo institucional, entende? E claro, porque eu tenho toda uma pesquisa nessa área, porque eu já tenho a carroça, essa sim é uma ação muito autoral minha, muito, eu que inventei tudo aquilo, né? Sustentei, inventei, assim, é muito diferente do que é o Bordado. O Bordado vem pela Thereza, por afinidade, porque a Thereza trabalha com coisas muito parecidas com as que eu pesquisava, eu já tinha ido lá lançar um livro. Ela veio pra cá, a gente tinha uma troca como artistas que têm afinidade, como pessoas que têm afinidade de alma, de postura existencial, de estética. Muito antes desse boom decolonial, a Thereza estava trabalhando na rua pensando, e eu também, pensando as fronteiras do que a gente faz como artista, quando a gente se forma no Instituto de Artes da UFRGS e vai frequentar o circuito oficial. Tem um limite ali, bem claro que é um confinamento, que é elitista e tal.

Por essa esteira, a Thereza chegou aqui, por essa esteira eu trabalhava com projetos que iam pra rua e porque eu tinha o vínculo com o Ateliê, eu fiquei nesse lugar de coordenação, mas a vocação desse trabalho é coletivizante. Tanto é que a Thereza que, vamos dizer, cuida desse trabalho a vida inteira espalhou esse trabalho pelo continente, porque hoje tem aqui, tem no Rio, agora tem um núcleo na Bahia. Ontem eu estava conversando com uma pessoa que recebeu o projeto na Bahia e está desenvolvendo lá, daquela vez que eu fui. Tem Uruguai, Argentina,

entendeu? Tem braços para todo que é lado. E quem é que é dono disso? Ninguém, ninguém tem interesse em ser. Mas a gente realmente trabalha em rede, estrategicamente a gente se cuida e cuida dessa rede, e sabe que ela tem alguns parâmetros metodológicos, éticos e políticos. Então a gente conversa sobre essas coisas. A gente tem um grupo, por exemplo, de WhatsApp que é só da rede, onde a gente conversa quando alguém novo está chegando, onde a gente relata quando alguém expressa o desejo de entrar, a gente tem toda uma construção de relações para sustentar essa expansão da rede, ela não tem nem *site*, mas tem um alinhamento, entende? Então, acho que isso é bem legal, assim, de tu ver. E eu acho que a vocação é coletivizante. O meu desejo é que ele tenha força o suficiente, esse coletivo, para que a liderança possa ser bem circular, porque daqui a pouco a Eliane está cuidado mais do que eu, a Janinny está cuidando mais do que eu e eu posso me retirar e o trabalho segue sendo, circulando e eu estou numa outra posição menos central, entende? Eu me vejo ainda nessa posição central porque eu recém saí da prefeitura e disse, olha, enquanto eu estiver deliberando para que o projeto não caia num vácuo e morra um projeto que é tão bonito eu vou trabalhar nele voluntariamente, fazendo o que eu sempre fiz, que é divulgar, sustentar os encontros, essa pessoa que puxa, que relata, que faz o trabalho esse que tu vê que é essa costura interna ali, né? Mas é algo que eu não me vejo fazendo o resto da vida, tu entende? E nem desejo, nem acho que é... Nem desejável, nem saudável, nem é o propósito, vamos dizer, do...

GL: De algo até aprisionante em algum sentido?

AFB: Totalmente, ele tem que circular, né? Então a gente está nesse ponto que tu viu, por exemplo, que é conseguir publicar a história toda, não só do nosso núcleo, mas desses vários núcleos que foram se montando. A Thereza conseguiu agora terminar o mestrado dela, então tu também tem essa fonte de pesquisa. Tem um capítulo da Thereza, da dissertação dela, que é só relato da história da Rede. Ela conta como ela chega aqui em Porto Alegre, como que ela faz um laço comigo, como que isso gera essa multiplicação. Agora está acontecendo essa exposição lá no SESC do Palladium, que conta da perspectiva da Thereza artista, como é que esse trabalho se gera, como é que isso se dissemina.

A gente tem um relato da Janniny Kierniew que já está numa tese de doutorado e a gente tem vontade de poder colher os relatos de todos esses núcleos e deixar publicado, nem que seja só sobre a gente por um tempo. Porque é uma

história super de gente muito legal, muito corajosa, que faz um trabalho muito lindo e a gente fica assim, eu não tenho vontade de fazer pesquisa acadêmica, entende? Já está bem distante do meu horizonte, mas eu, por exemplo, ano que vem, eu gostaria de poder que outras pessoas fizessem a roda circular na rua para eu ajudar a organizar essa publicação porque eu acho que é o lugar que eu estou, eu estou desde o início, então eu posso ajudar a agenciar uma publicação, um site, sabe? Catar todo mundo, que todo mundo que participou tenha seus relatos, suas fotografias a gente tem a memória para que não se perca, a memória disso, né, Leon? E depois, tem todas essas pessoas envolvidas e algumas muito comprometidas, né? Porque eu acho que é isso, um projeto desses pra ele se manter, ele precisa de comprometimento, desejo e comprometimento com constância. Pode ser uma coisa assim, “ah, agora eu quero, mas agora não tô afim”. Entende? Então, eu acho que eu dei pro projeto, venho dando esse comprometimento e essa constância desse lugar, vamos dizer assim, eu tenho, eu sou uma referência, mas não um lugar assim de autoria, ah, o trabalho da Ana Flávia, eu até não gosto, porque não é.

GL: É um desafio, né?

AFB: É um desafio, claro, porque o mundo da arte vai descrever as coisas muito a partir da figura do artista. Esse discurso ainda é muito forte, né, Leon? Mas, assim, tem uma série de referências teóricas já para pensar artistas que pensam a arte com prática pedagógica, a arte com interface com a saúde, porque é tudo isso. E eu faço questão de sustentar que é, sabe, e que só se faz no coletivo. É o que eu digo pro pessoal: se não tem quórum para ir para a rua, não tem, não sou eu que vou levar. Não, eu posso até ir se um dia eu tiver tanta vontade de ficar lá bordando e se chegar alguém está ótimo. Mas tem que, é a lógica do desejo que rege esse trabalho, entende? E assim, a minha experiência é que normalmente dois ou mais, é quase cristão isso, reunidos em nome dessa roda que é de solidariedade, que é amorosa, ela é um lugar de...

Não tem nenhum problema de usar a palavra amor. Ela é um lugar de práticas amorosas. A prática solidária, a prática da escuta, a prática da hospitalidade radical. Acho que são valores, qualquer pessoa é livre para sentar, qualquer pessoa. Qualquer pessoa pode chegar de qualquer jeito. Com que ela quiser dar, com que ela não quiser dar. Ela vai ser convidada a priori, independente de qualquer coisa. Então, são parâmetros para tu descrever o projeto. Nunca é pago, nunca foi, nunca

vai ser. Existe outra coisa que é uma gestão colaborativa de recursos e é o coletivo que faz isso. Então, a gente tem uma campanha de financiamento coletivo, as pessoas ou mandam um PIX para uma conta CNPJ ou pagam pelo Benfeitoria um valor mensal. E a gente tem uma caixinha que ajuda a pagar a coisa. A gente tem o sebinho, que tu viu, tá?

Então, ninguém é Madre Teresa, a gente precisa de dinheiro, principalmente depois que a gente se tornou completamente autônomo, né, que ninguém é pago pra nada.

Tem uma circulação de dinheiro mínima, porque o material é humano. Mas eu acho que existe espaço, por exemplo, para a gente se profissionalizar um pouco mais, para gerar renda para pagar alguém que administra a rede social, sabe, para que não pese para ninguém, para pagar quem é que vai fazer o *site*. Sabe, tem funções ali que são coisas pagas, que a gente hoje só conta com os recursos humanos do nosso desejo de disponibilidade, negociando com outras que todo mundo faz. Então a gente tá nesse limiar agora, que é ver qual a energia que a gente tem para dar esses passos.

GL: Eu trabalho com essa noção do faça-você-mesmo. Ia perguntar se considera que No Coração da Agulha tem esse aspecto, faça-você-mesmo. Acho que o que tu descreveu já aborda um pouco, né?

AFB: Eu acho que sim, eu nunca usei esse termo, nunca me aproximei dessa referência para pensar o projeto. Mas eu acho que uma das coisas que mais me encantou quando eu comecei a trabalhar e vi que eu gostaria de ficar é que eu era uma pessoa que não gostava de bordar, nem de costurar, odeio, que até hoje talvez eu ainda não goste. Eu só gosto nesse contexto e eu vou te explicar por que e acho que talvez responda. Quando a gente aí bordou com a Thereza pela primeira vez. Como é que foi a transmissão? Eu disse que eu estou aqui como uma professora, eu sou professora do Ateliê, a Thereza veio como convidada para o festival, eu vou acompanhar a oficina. E aí começou a falar da coisa de bordar, eu vou bordar com todo mundo porque é um projeto colaborativo, vou sentar e bordar, vontade zero, né? Comecei a bordar e eu vi como que a Thereza fazia a transmissão desse bordado, que é uma coisa que se repete em cada roda não sei se tu reparou na rua. Quando uma pessoa chega pela primeira vez, as pessoas chegam ou se justificam, mas eu não sei bordar, ou elas sabem, gostam muito, saem contando que elas

sabem bordar, ou seja, o saber dessa artesanaria ocupa um lugar ali, é por ali que é a entrada.

E quando eu vi a Thereza desmontando isso, e a maneira como ela desmonta é não só com a fala, mas com o próprio ato dela de bordar muito livremente. Então, eu faço pra vocês verem, ela faz e borda, né? A primeira vez, assim, ela sai bordando e aquilo que está acontecendo, ela está bordando e ela borda de uma maneira bem selvagem, muito bonita. Então ela tem uma transmissão desse faça-você-mesmo, que é corporal, e que também é o que um professor qualquer faz. O que a gente faz aqui não precisa saber abordar, a gente faz um bordado caótico.

Cada um faz o bordado que sabe, sabe botar a linha na agulha, já sabe. Ela vai relaxando essa barreira técnica que o bordado pode ter no imaginário coletivo, social nosso. Acha que tem que saber, “eu não sei nenhum ponto, eu não sei bordar o traçado”. E eu percebi o quanto isso era forte em mim, eu senti que eu tinha essa memória gravada em mim de que o bordado era uma coisa super disciplinadora, de que tinha que saber fazer, de que tinha uma demanda de uma perfeição ali de acordo com esse parâmetro técnico.

E quando eu comecei a bordar, deu uma limpada pela intervenção pedagógica da Thereza, que ela faz como uma professora que trabalha junto e que também faz uma facilitação de liberar para um bordado muito livre. Eu entendi: “ah, isso aqui é potente”. Porque se eu, que não gosto, não gostei, estou tendo o maior prazer de bordar aqui, eu acho que isso vai atingir outras pessoas da mesma maneira, foi uma hipótese.

Porque eu pensei por mim, que eu era o exemplo perfeito da pessoa que se afastaria de uma roda de bordar. Por não gostar mesmo. Acha que eu não gostava. Mas eu não gostava daquilo que eu aprendi socialmente que era o bordar. E aquilo é outra coisa. Eu comecei a ver isso se repetindo. Tem pessoas que não fazem essa travessia. Tem pessoas para as quais a disciplina, a demanda de bordar bem de acordo com esse modelo da artesanaria.

Do país tradicional, das convenções desse campo das artes têxteis.

Algumas pessoas não estão afim de fazer isso. Ou elas vão para a toalha e levam tudo que elas sabem, e querem ensinar todo mundo e tudo bem. Essa é uma negociação que a gente faz. Ou tem pessoas que nem vão porque elas não se interessam. Aquela estética é muito subversiva. É um pouco demais, entende? Mas a maioria das pessoas, Leon, vai experimentar, de diferentes pontos da sua

referência com linha e agulha alguma coisa diferente do que já fez ou que imaginou que poderia fazer. E aí o estímulo um pouco é esse. Eu acho que nesse sentido é um faça-você-mesmo, porque assim, tu vai ter que inventar o desenho, tu vai inventar o que tu vai bordar, como que tu vai bordar. A gente inventa o que que aquela toalha vai ser. Também é isso, assim, o que que vai ser? Eu lembro sempre um diálogo maravilhoso, que foi o primeiro, quando a gente estava bordando na Praça Lupicínio, os primeiros meses, em algum momento, depois de, sei lá, dois, três meses bordando, quase toda a semana. Era muita criança que bordava ali, adolescente principalmente. Teve um período que foi bem de criança.

Os adultos naquela comunidade chegavam um pouco. Eles ficavam nas bordas e largavam as crianças para abordar com a gente. Parecia assim, tinha um pouco de desconfiança. Uma comunidade super dura, que tem uma história super dura ali com tráfico de drogas. Um centro urbano mais sofrido. Então, eu acho que a desconfiança com qualquer coisa que vem do Estado é grande. Então, eu via que as crianças sempre vêm. Nas comunidades mais vulneráveis, sempre quem chega primeiro são as crianças e os animais, que são mais inocentes. E os adultos ficam vendo se eles podem confiar. Então a gente teve anos até ter laços significativos com adultos da comunidade. Antes eles largavam as crianças. As crianças chegavam e nos perguntavam: “o que que nós vamos fazer com a toalha?” E aí tinha uma tia, uma avó, porque às vezes as cuidadoras, principalmente mulheres, ficavam nas margens da roda, numa rodinha conversando, numa cadeira de praia. E eu tentava fazer, nós todas, fazer um meio de campo para que a gente incluísse todo mundo na conversa.

Então nesse bordado de conversa eu lembro de entender o que é, porque a gente borda uma toalha de mesa não é que a gente vai fazer um café igual a Thereza faz. Eu disse: “a gente vai fazer uma festa, a gente tá bordando aqui há meses Essa toalha vai fazer uma festa”. E respondiam: “mas quando é que vai ser a festa?” Aí eu falei, quando é que vai ser a festa? Desde aí, só esperando. Então nesse sentido eu acho que a gente se coloca nesse lugar assim de um suposto saber como se eu soubesse o que está fazendo, mas a gente não sabe. Para que esse faça-você-mesmo, vire um “ façamos nós mesmos” porque é mais do que um...

Tem uma dimensão individual que é quando cada um está bordando essa coisa, mas é muito uma dimensão coletiva que é, vai ser o que a gente quiser. A gente vai fazer o que a gente inventar aqui. Embora a gente nunca firme isso

frontalmente, é meio oblíquo, tipo, pois é, “a gente tem que fazer a festa, quando é que vai ser a festa?” E aquilo que parecia ser o objetivo de todo o bordado, a gente vai ter que inventar junto. Daí a gente precisa de um. “Por que a gente não faz no dia da criança?” “Poxa, é uma boa ideia?” “O que vocês acham?”

Daí tem essa coisa de criar uma micro comunidade pensante de realizar alguma coisa junto que fica acontecendo ali na hora enquanto a gente está negociando essas coisas. Então, a nossa primeira festa foi assim, “ah, então vai ser uma festa de criança.” Aí eu disse: “e a Toalha? O que a gente vai fazer com a Toalha?” Aí ele surgiu naquela hora: “por que a gente não faz um piquenique?” Aí as crianças nos contaram que embora todas morassem ali há muito tempo, vocês nunca tinham feito um piquenique na sua própria praça. Então a gente achou nada melhor que fazer um piquenique. Então a primeira festa, que foi em 2013, a primeira celebração do bordado, foi um piquenique em outubro de 2013. E foi tudo criado pelas pessoas.

Aí, tinha que fazer um convite. Como é que vai ser o convite? As crianças desenharam o convite, a gente escaneou o convite, botou um convite todo escrito à mão. Se tu quiser isso para a tua pesquisa, tem. Então assim, eu não sei se isso é exatamente por onde tu tá andando, mas assim, tem esse estímulo da invenção. Eu já sei, não tem nada aqui que eu preciso saber antes de criar as condições pra inventar algo que não existe ainda. Não sei se é por aí que tu tá pensando.

GL: Quando eu comecei a pesquisar, eu procurava faça-você-mesmo. Hoje eu é uma coisa que eu joga pra ver o que que os trabalhos, o que que as pessoas me dizem de volta.

AFB: Porque eu não fui para o registro histórico desse pensamento, tu entende? Porque eu acho que esse trabalho já chegou bastante formatado, metodologicamente pra gente. Eu fui encharcada de desejo por ele, pela vivência, por ser muito afetada pelo que aconteceu. Para ter uma ideia, né, Leon. Eu estava tentando me aproximar da comunidade da praça já há mais de dois anos. De várias maneiras, com várias conversas e com várias oficinas e propostas e caminhadas, não sei o quê. E já tinha uma aproximação em 2012 pela via do jardim, que a Dona Eva cuidava ali na praça, aquilo, né. Mas a gente não tinha achado uma entrada tão potente quanto o bordado.

Então ele é um mediador de diálogo social em qualquer região. É possível chegar com ele. Você chega num hospital, no setor de cuidados paliativos. Você

chega numa comunidade toda machucada por uma história de violência. A história é muito difícil. A história daquele território é muito difícil. Desde antes de ser a Vila Lupicínio Rodrigues, quando foi construído aquele projeto urbanístico daquela região. Tu conhece a história da Ilhota? E que toda a comunidade que morava ali, uma boa parte dela foi deportada para a Restinga, o bairro Restinga é originário da Ilhota, que era um bairro que era ali. Um dia chega, como canta o samba, chega um dia na frente do barraco, um caminhão da prefeitura, uma patrula destrói, põe todos os móveis dentro do... e as pessoas dando um caminhão e leva. É aqui que vocês vão morar agora. Foi assim, de violento. E algumas famílias resistiram e ficaram ali. Nos anos 80, com os governos populares do PT e com toda uma construção de um projeto, essas duas comunidades, que é a Vila Lupicínio 1 e 2, que é a que fica voltada para a Ipiranga e a que fica em volta da praça atrás do Tesourinha, se instalaram ali a partir de um projeto urbanístico mesmo. Foi uma conquista social. Muito difícil. No entanto, isso não apagou a história de violência e nem exclusão, porque estão ali, num lugar bem... não foram para a periferia, estão em um lugar bem central da cidade, mas sem uma inserção real.

A Lupicínio, quando eu comecei a trabalhar no Ateliê Livre. Para ter uma ideia, eu fiz concurso em 1996 e fui chamada para assumir em 2000. O primeiro dia que eu cheguei, eu estacionei na Érico Veríssimo do lado da rua para fazer uma entrevista ali de como é que ia ser a minha ocupação do meu cargo. E a primeira coisa que me dizem é assim: “tu veio de carro, tu estacionou onde?”

“Aí se for estacionar aqui, estaciona dentro do estacionamento, mas fecha bem, é até melhor que não vi de carro.” Tá, já foi assim, violência O que acontece? Eu saio da minha primeira entrevista com a direção daquele momento, estão arrombando meu carro.

Aí eu durante anos passei ouvindo e vendo acontecer esse fantasma de que tinha muita violência ali. Não cruza a praça, não caminha por ali, não vai ali, ali morreu um, ontem encontraram um corpo, não sei o quê. Por quê? Porque era uma comunidade tomada pelo tráfico, totalmente. Teve um dia que eu cheguei para trabalhar, eu sempre ia de carro, estacionava no estacionamento, acompanhei a história do cercamento do centro municipal, que foi uma demanda de funcionários com medo, sempre medo, medo, pedrada na janela.

É uma zona de conflito ali, não é um lugar pacífico. Já era desde que eu entrei. Eu sempre pensando assim, quando as pessoas pensavam em construir

grade, eu pensava “gente, mas ninguém vai lá conversar com as pessoas, ver o que está acontecendo.” Sabe, ninguém vai lá oferecer nada, quer dizer, tu vai construir uma grade, só vai gerar mais violência. Então esses projetos como o Bordado, Carroça, esses projetos que são de saída do Ateliê para a cidade, tem muito a ver pra mim com a minha história ali de perceber que mesmo sendo uma instituição pública, mesmo sendo servidora pública aquele período todo, eu não atendia a cidade, eu atendia a gente da cidade que vinha fazer aula no ateliê livre, é classe média. É classe média. Gente que vai fazer plástica, que viaja pra Paris, pagando 200 reais no semestre, e eu dizendo assim, como que eu tô dando aula pra essas pessoas e eu não tô dando aula pra gurizadinha ali da vila. Entende? Aquilo foi se tornando insuportável. Então, acho que isso é bem importante para explicar como é que eu chego nesse tipo de projeto, que é onde esse faça-você-mesmo é muito mais uma decisão político-metodológica. Eu não vou criar nenhum tipo de projeto ou de interface pública naquele momento que exija nada de saber. Porque eu estou indo lá para escutar porque eu estou consciente do meu ilhamento, do meu lugar de mulher branca, de classe média, que fez uma faculdade pública por sorte, porque sabe, pode, que pode fazer arte, que se deu o luxo de fazer isso. Como tu me contou na Remanso sobre a tua consciência de classe, eu tinha muito claro isso sempre.

Se eu quiser fazer qualquer coisa como servidora pública num contexto assim, eu vou ter que me dispor a sair desse lugarzinho protegido e ir escutar o que está acontecendo do outro lado da rua.

Então esses trabalhos e o Bordado é muito importante, eles chegam no momento que eu estou buscando já há alguns anos criar formas de... Como aquela inserção, naquela instituição que naquele momento não tem uma política pública de inclusão social, de sair da bolha, que não tem nem consciência de que isso é um problema. Não tem, tá? Como instituição. Nem hoje tem, há anos não tem ninguém que pense isso. Eu vou fazer isso de forma autônoma, porque algum espaço de liberdade, bem ou mal, ali eu tinha. Então eu comecei a criar este tipo de projeto, entende? Então eu acho que essas metodologias de contato, que eu acho que é o que é o Bordado, que é a Carroça, são metodologias de contato, tá? Com a cidade, elas...

Quanto menos elas tivessem de complexidade na interface, quanto mais o veículo do contato fosse algo muito comum ao nosso imaginário coletivo, mais fácil. Então, tanto um projeto quanto o outro tem um tipo de materialidade que pode ter

uma adesão fácil de qualquer pessoa, que não passa por uma coisa que é muito do nosso meio, a arte contemporânea, que é uma complexidade.

Era um pouco interessante desmontar isso, para que o acesso seja o mais democrático mesmo, que precise menos mediação, entende? Para que o encontro do ser humano com o ser humano aconteça. Porque ali, olha, tinha que entrar. Eu descobri ao longo dos anos que as pessoas não tinham vontade de entrar dentro do centro municipal de cultura, porque elas já sentiam que se elas não tivessem um determinado tipo de roupa, se elas não falassem de um determinado jeito, que se elas não tivessem um determinado tipo de gestual, elas já estavam excluídas a priori. Tem pessoas ali que estavam a 10 metros, morando a 10 metros. Sabem que aquilo é público, mas que não vão entrar. Na biblioteca as pessoas ainda vão, que é o lugar mais democrático, mas no Ateliê Livre poucas pessoas iam, mesmo as que já tinham frequentado no passado quando haviam ações de inclusão bem afirmativa, assim, havia ações afirmativas dos governos Olívio Dutra, do Tarso Genro, houveram ações legais mas tudo se esvaziou no momento que esse governo sai. E depois a gente nunca mais teve nada parecido. Então eu vou te dizer que é muito por essa linha que é estimulado, assim, no bordado, na carroça, esse tipo de apropriação de qualquer meio muito acessível a qualquer um para se expressar, se comunicar e se experimentar como um agente produtor de subjetividade, de diferença, uma marca que tem um valor em si não precisa de nada, não precisa de lugar nenhum, entende? Então acho que tem esse deslocamento, que é por onde talvez tenha algo a ver com essa...

Eu acho que politicamente, no pensamento mais amplo, tem uma raiz comum esses trabalhos, tá? Eles têm uma raiz histórica comum. Mas eu não posso te dizer que passou, eu acho, nem pela minha cabeça, nem pela da Thereza, uma pesquisa histórica sobre isso, entende? Acho que são essas coisas que vão passando geracionalmente e que a gente tá, né? Quando tá trabalhando no início dos anos 2000, que é mais ou menos esse período de surgimento dessas coisas. E tem uma preocupação política, né? Tem um pensamento já político sobre o lugar da arte, a função da arte, quem faz arte, pra que, pra que. A gente tem uma história de décadas de pensamento, que vem do conceitualismo aqui mesmo. Isso está já, a gente já incorporou celularmente isso, e aí só que a gente está respondendo ao contexto de Brasil, bem diferente de outros lugares onde esse termo surge, eu acho. Aqui a gente está consolidando, sim, tanto o trabalho da Thereza como o da

Carroça. São muito vinculados com o contexto de desigualdade social. Acho que isso é importante, que são trabalhos que resolvem lidar com isso. A história toda da ONG da Thereza, é muito assim... Ela é do Centro de Belo Horizonte, onde ela vai trabalhar com a gurizada de rua no contraturno do colégio, ela tá... Tem uma raiz comum com o que eu fui fazer, eu disse: “gente, eu quero saber o que essa gurizadinha está fazendo, que eles não estão vindo aqui fazer oficina nenhuma, que eu não posso dar uma de desenho pra eles, porque eles não vêm, porque os pais não mandam...”, porque o jeito que a gente faz essas coisas aqui é para inglês ver, não é para acolher essas pessoas.

Então esses projetos foram projetos, para mim, muito de eu me desmontar, de eu me forçar a desmontar uma linguagem, que é a linguagem que a gente carrega da academia, que se reproduz muito automaticamente. Ah, não, estamos no seu centro de cinema, mas tá... Gente, tu vai falar uma língua que interessa a ninguém, tu vem ensinar coisas que ninguém tá interessado em aprender naqueles lugares. E que a gente toma como um absoluto, olha que bacana que isso é. Então, assim, o Ateliê Livre foi uma grande escola pra mim, tanto pelo quanto eu atendia só numa mesma camada social, basicamente, durante muito tempo, quanto também por ver que as pessoas demandavam aquilo que elas conheciam e que eu podia oferecer uma outra coisa e convidar aquelas pessoas que estavam chegando também desse setor, desse nicho social, a fazer uma outra situação na cidade. Assim, ouvia que as pessoas chegavam no coração da agulha ou nessas oficinas achando que iam fazer uma coisa. E quando eu contava toda essa história que eu te contei agora, eu sempre contava. Isso é parte um pouco do como eu introduzi as pessoas nesse canto.

A maior parte das pessoas ficava muito mais afim de fazer oficina do que estava inicialmente porque também tinha um lugar de poder fazer junto algo que eu gostaria de fazer na minha cidade, mas eu não saberia por onde começar a fazer sozinho que é me aproximar das pessoas reais, dessa cidade normal, dessas pessoas que eu não divido nada com elas porque a gente vive só no mesmo território geográfico, na geografia física, mas não divide mais nada, o simbólico, e de querer aprender, e de querer fazer uma aula de Brasil, assim, de quem é que eu sou como brasileiro. Deixa eu olhar para esses outros lugares. Muita gente começou a aderir ao coletivo por isso, por ser uma possibilidade de fazer junto esse trabalho de a gente se reconhecer como brasileiro, como um povo racista, como um povo ainda

escravocrata, com uma sociedade muito desigual, que faz vista grossa para isso, que finge que não é, que se acha muito bacana, entendeu? Questionar o que está fazendo, quando está fazendo arte num lugar assim, e a gente está falando para que? Então começou a chegar gente que já também estava com essa pulga e não sabia o que fazer com isso. Então, assim, eu fico pensando aqui que tem uma dimensão libertária nesse trabalho de dizer assim: a gente não precisa fazer nada, é só ir, sentar num banco de praça, abrir umas cestas, umas linhas e dizer assim “eu quero bordar contigo.” E nesse sentido eu acho que é o mais fácil, não precisa de nada. A primeira coisa que a gente precisa fazer é se dispor a estar junto. Fazendo uma coisa horizontalmente só. E as coisas mais bonitas que eu vi acontecerem nas falas de bordado, elas vêm dessa simplicidade. E eu acho que se tu falar com outras pessoas que chegaram ao longo dos anos, eu acho que o que mais toca a sensibilidade das pessoas é isso. É descobrir que não precisa fazer nada. Não precisa nem saber nada. Então não é só na dimensão do saber fazer o bordado. É a dimensão da gente não saber estar com os outros. A gente não saber estar num lugar em que a primeira coisa que você tem em relação a outro sujeito que reparte a cidade contigo é medo.

Eu cheguei lá e fui educada. Tenho medo. Aqui é perigoso, essa praça é perigosa. Até que chegou um dia, que é um marco pra mim, que eu não pude entrar no estacionamento, porque toda a quadra da Vila Lucía e Rodrigo estava cercada pela polícia. A polícia fez uma operação chamada operação Felicidade, em que ela fechou todas as saídas possíveis e fez uma limpa: a polícia prendeu todos os traficantes.

Eu tinha medo de entrar dentro. Depois daquela operação, que eu acho que foi em 2007, se tu procurar isso na *internet* ainda tem notícias dela. O pessoal conta, dos moradores, que foi um alívio para eles. Porque de fato as pessoas que moravam e que estavam comandando o território, que eram chefes de tráfico, foram todas presas. E não terminou o tráfico, tá? Continua tendo tráfico ali, na boca, tem tudo, tudo rola, tá? Mas as pessoas... É num outro nível de violência, as pessoas conseguem entrar e sair, eu entrar e sair. Eu comecei a conhecer todo mundo, quem é que vendia, quem é que não vendia, mas antes era uma coisa que tu não conseguia chegar perto, sabe? Então teve essa coisa que foi um marco, mas durante anos era muito difícil porque era outra lógica. E é lógico que o medo dominava, assim mesmo. E aí quando a gente chegou perto e pôde escutar as

histórias do outro lado do muro invisível que tinha, gigante ali naquela praça, a gente descobriu como é que foi isso. Moraram anos naquela condição, tem moradores ali que viveram todos esses ciclos e que seguem ali até hoje. Tem pessoas que chegaram depois. Teve policiais que foram morar lá. Então assim, a prefeitura também, assim, sabe, acabou colocando como moradores naquelas casas que são meio casas da prefeitura, assim. Elas não são da prefeitura, elas são de posse dos moradores, mas quem não pagou, por exemplo, a sua mensalidade ali e tal, daqui a pouco a prefeitura fica com a posse da casa e pode repassar para o outro dono, né? Então teve, assim, um rearranjo de forças que pacificou um pouco, mas foi na base da brutalidade, não foi na base do “vamos fazer um programa social”, “vamos entender essa realidade”.

É uma comunidade muito ressabiada. Porque tudo que ela recebeu do estado foi... É, como todo Brasil. Então, assim, ali é uma escolinha de Brasil, sabe, Leon? Foi muito isso que eu comecei a viver com esses projetos, que me fez continuar, assim, é o tipo de projeto de metodologia que funciona nesse tipo de ambiente, consegue chegar. Porque... porque é simples. Simples. Não chega com nada pronto.

Então faça-você-mesma isso. A gente faz o significado daquilo. O que é que aquilo vai ser? É simples, é absolutamente inocente. O centro de fato é esse. Quando a gente diz, ah, é bordado livre e escuta, é isso que a gente faz, não é? É a gente senta, borda livremente e conversa. E as pessoas falam o que elas falam e trazem o que elas trazem. E a gente atravessou a eleição de Bolsonaro bordando. A gente atravessou tudo, tendo gente de tudo que é espectro, falando e eu pensava assim, gente, isso é aqui é uma das únicas ilhas onde a gente consegue ouvir pessoas que estão indo lá na igreja evangélica e que vão votar no Bolsonaro, que se convenceram que ele vai salvar o Brasil da violência porque isso também aconteceu na comunidade, como em tudo que é lugar. E a gente ainda está conseguindo conversar, porque ali a cidade, o Brasil, já estava toda, vamos dizer, rompida naquele ano de 2018.

Então, eu acho que é um pouco por aí que passa. Tem uma dimensão desse fazer, o que é ser um coletivo no Brasil, uma sociedade que é tão... como é que é ser isso? Não é fácil. A gente está recém pegando uma breve noção de quanto trabalho a gente têm pela frente.

GL: Uma pesquisa justamente essa semana de que o jeito como as pessoas ainda mantêm. E enfim, vendo os grupos de WhatsApp, dá pra ver que as coisas que seguem circulando são parecidas.

AFB: É, não mudou, a gente ainda vai viver uns rebotes disso, eu acho. É, bom.

GL: Deixa eu ver, eu tô reordenando mentalmente.

AFB: Sim, porque eu fui falando um monte de coisa misturada, né?

GL: É, tem uma coisa que eu acho que é importante. Eu acho que tu falou uma coisa de atenção que... Bom, não sei, me corrija, mas eu acho que essa coisa do bordar, da mão, ele gera uma coisa de atenção e abertura também. É quase como se o bordar fosse um subterfúgio para essa presença.

AFB: Sim, muito importante isso. Eu sei que tu tem uma prática budista, então você vai entender. Eu sou uma pessoa que medita há muito tempo. Então, embora eu não gostasse de bordar, quando eu comecei a bordar, eu também experimentei isso no meu corpo, o bordado.

Porque é uma manualidade que precisa que a gente faça lentamente, né? Tem que ter uma atenção, pra ser abordado livre, tu tens que prestar atenção no que tu tá fazendo pra conseguir não virar uma maçaroca e parar, porque o processo está lá. Ele te sincroniza com uma temporalidade muito corporal, ele te coloca num tempo muito corporal.

E acho que nós temos uma memória ancestral, também, de muitos séculos, milênios, fazendo coisas com as mãos, que demoram tempo, que precisam desse tipo de presença e atenção. E tem um efeito na fala, quando a gente fala bordando, a fala é mais lenta, porque são áreas do cérebro que disputam a atenção, a área da linguagem e a área da espacialidade, porque a gente tem que ter uma presença espacial por dentro.

Então, tem várias coisas que eu comecei a notar que aconteciam e que favoreciam esse estado de presença para que uma escuta acontecesse. E claro que quando eu comecei a ter interesse nesses trabalhos de presença na rua, eu carreguei a minha meditadora interna. Eu fui fazer como artista que estava muito tomada por essa preocupação política, por um pensamento sobre qual é o ethos, qual é o lugar ético do artista, onde é que a gente age, qual é a nossa função nessa história toda sendo artista. Eu pensava que também tem alguém aqui que medita e também na arte a gente é treinado a prestar atenção no mundo de uma forma

diferente, né? A se demorar um pouco mais, a largar os sentidos, abrir mais os nossos sensores. Então, tanto a Ana, que sempre meditou, que tem uma prática espiritual de muito tempo, quanto a Ana artista estão juntas como quem sabe assim: “essa prática favorece isso.” Muito tomada por, por exemplo, uma coisa que eu acho bem interessante te contar da minha história como professora ali no Ateliê Livre, é que logo nos primeiros semestres eu fui muito impactada pelo quanto era impossível as pessoas se escutarem, nos grupos. As pessoas falavam. Mas elas não escutavam ali, nem a mim e nem às outras. E aquele impacto de estar num grupo em que as pessoas todas tinham tanta demanda de fala e de ser escutadas, mas nenhuma capacidade de parar e perceber o que que minha colega está dizendo, era super angustiante. A ponto de eu ter proposto, antes ainda desses projetos todos, isso é bem anterior, eu lembro que eu fiquei tão mobilizada por não conseguir, ou se a gente...

Eu acho que eu estou falando e escutando, isso é uma gente adulta, não é porque é criança, é porque as pessoas não sabem como é que é parar e escutar alguém. E elas todas quando falavam, eram muito auto-centrado e muito pouco conectado, muito pouco conexão, muito pouco sintonização com a presença do outro. Então, muito pouco presença em si também.

Eu criei um curso que eu dei duas vezes e que foi maravilhoso para mim e eu acho que para quem conseguiu fazer do começo ao fim foi muito bom me chamar o curso do silêncio. Era um curso de desenho todo em silêncio. Não podia falar. Eu criei uma metodologia que é só... As pessoas entravam sabendo que era isso, eu dava uma palestra inicial para explicar como é que ia ser, que é isso tudo em silêncio, tinha uma proposição por aula. A gente entrava no silêncio, fazia toda aula em silêncio, seguindo aquela proposição, e ia embora sem mostrar nada para ninguém, voltava nas aulas seguintes, fazer outra coisa, e também não tinha como mostrar.

Eu esvaziava aquilo de que “eu tô fazendo, meu trabalho na aula”, não tinha. Esse é um precursor desses trabalhos e que foi uma forma de eu trazer pra dentro do Ateliê Livre um pouco dessas práticas de atenção, práticas contemplativas que eu fazia muito associadas também com o desenho. Eu fiz isso muito no desenho, está escrita, mas também não fazendo nada, né? Também meditação totalmente silenciosa e parada.

Então quando o trabalho do bordado chega eu percebo que sim, que tem uma coisa quando eu digo “Ah, mas isso aqui desacelera todo mundo” e a gente está bordando, a mão está ocupada e a fala desacelera. E tem uma sincronização da presença corpórea com o pensamento. Não tem aquele pensamento acelerado. O bordado faz isso, é muito legal. E então assim eu comecei a inclusive introduzir práticas de meditação para os grupos. Então eu me lembro assim, principalmente ali em 2016, 2017, quando a gente começou a sentir muito fortemente o impacto dessa crise política. Eu acho que tem uma coisa assim, da angústia de ver o que estava acontecendo, a ruptura social que já estava acontecendo ali com o golpe, a Dilma ser destituída. Então começou a ser muito angustiante, as pessoas começaram a chegar nas aulas, nos encontros, com muita angústia. E eu pensava: “já que a gente não tem nada para fazer em relação a isso, a não ser ficar com isso e poder espacializar, ter mais espaço subjetivo e intersubjetivo para ficar com a sua vida, porque a gente não vai debater aqui e resolver.”

Então, eu comecei naquela época, muitas vezes, antes de bordar, quando a gente sentava, às vezes quando era no quintal do Centro Municipal, nos fundos tem uma árvore muito bonita, que é uma guajuvira. Muitas rodas de bordado foram ali, porque eu fiz durante o tempo do Ateliê de Observação Orgânica, a gente fez um exercício de transformação daquela área num jardim, numa área que estava muito degradada. Então, o trabalho ali incluía o bordado, a gente bordava embaixo da árvore. E eu fazia práticas de meditação com o grupo. Eu ensinava às pessoas o que eu sabia como uma entrada no bordado. Então, sim, está muito próximo, chegou a acontecer, inclusive, de isso ser uma prática. E, claro, que quando a gente vai agora em uma redenção, nunca aconteceu, assim, de isso se instalar, né? De a gente fazer uma meditação coletiva, assim, mas quem está no trabalho mais tempo, eu acho que já vivenciou esses momentos, que a gente sentava e só respirava, né? Prestava atenção, onde a gente está na cidade, no próprio corpo, antes de pegar a agulha, e já entrava no campo do bordado, tendo essa antessala de uma prática contemplativa.

A gente já fez o bordado, por exemplo, no Centro de Estudos Budistas Bodisatva (CEBB), lá de Viamão, numa virada de ano, sabe? Eles fazem uma programação, né? Um ano, eles nos convidaram pra fazer bordado lá como parte da programação, acho que a gente foi no dia 1º de janeiro, uns anos, fazer uma roda de uma tarde inteira. Então a gente tem essa interface também, né? De que... bom...

Pra fazer toda essa... Esse trabalho de escuta, essa qualidade de presença tem que ser uma pré condição. A escuta se esvazia se eu não tiver antes presente no meu corpo, capaz de me sentir, me tolerar, me perceber. A gente fala muito sobre se perceber percebendo. Eu estou aqui como um corpo vivo que é um sensor.

Fazer essa percepção é um exercício sim, embora não apareça necessariamente de forma explícita sempre, tá na base do projeto, lá atrás, já, eu já tive uma busca de que qualquer espaço de aula que eu fosse ter, fosse uma aula de desenho, de pintura, fosse a aula na horta, fosse o bordado. Que o mais importante do que a gente está fazendo é como, a partir de que estado de presença a gente está fazendo o que está fazendo. Não é “o que” que eu estou fazendo.

O que eu estou fazendo é a partir da frequência que eu estou sintonizado, se eu estou conseguindo me relacionar, se eu estou presente, se eu consigo perceber. Então, acho que essa coisa de ir para a cidade, perceber a cidade é uma camada, mas que parte de coisas, como por exemplo o curso do silêncio, que eu sei que algumas pessoas quase enlouqueceram, porque elas iam fazer um curso de desenho e achavam que ia ser super “Ah, que delícia!” E ia entrar num curso que não dava para falar e que elas achavam que não iam poder trocar. Bom, sim, depois, em outro espaço. Aqui a gente está alargando o campo da atenção. E é bem esse o exercício, né? Eu vejo muito com exercício. Como a gente fala, para uma academia, exercitar músculo são práticas que se tu não faz nunca, ninguém nunca te ensina, tu nunca começa, tu não exercita esse músculo, esse tipo de atenção e aí não sabe fazer, não sabe fazer, então assim, claro, isso eu trago da minha bagagem, da minha vida, do meu jeito de estar no mundo e tal e dizem que a gente ensina o que a gente precisa aprender, né? Então eu acho que é isso, eu sempre me pus a ensinar o que eu estava vivendo como meu maior aprendizado. Conseguir ficar no corpo.

As pessoas falam ao mesmo tempo, não se ouvindo, não se entendendo, e eu tentando ficar e achar uma fresta para estabelecer contato, sabe? Como é que eu vou estabelecer contato? Então eu estava tentando aprender e eu disse, bom, acho que eu consigo se for por aqui. E eu comecei a tentar oferecer essas coisas e quando o bordado chegou ele me capturou muito por isso. Porque a gente desacelera, fica mais devagar, fica mais no corpo.

As pessoas falam coisas quando estão bordando. Tu viu? Já pensou.

GL: Eu percebi, sim.

AFB: A fala, essa coisa assim, da livre associação, sabe? O fato de não estar necessariamente olhando pro outro também tem um efeito quase psicanalítico, né? Porque aí a pessoa tá olhando pro seu bordado, ó, tá na presença do outro, mas o outro não está demandando algo de resposta. Então eu também comecei a notar que entre a minha experiência com a psicanálise, a minha experiência com as práticas contemplativas, o bordado tinha um campo híbrido, onde a escuta podia emergir por essa atenção, essa presença.

Tu já viu isso, acho que tu já viu acontecer.

GL: Sim, sim. Isso me chamou a atenção. Porque você fala, se você ler sobre trabalho, se você ler sobre a coisa de bordar, você fica tipo, tá, é fazer uma coisa lá. Só que tu faz... Eu sou tímido, né? Tímido não é a palavra, mas simplificando. Então pra mim estar num espaço de conversar, geralmente existe o quebrar de uma barreira, um pouco sofrida. Só que com a coisa do bordado é tipo, eu vou ficar quieto bordando. Aí quando eu vejo eu estou falando, sabe?

AFB: Que legal você falar, Leon.

GL: Tô tentando descrever de alguma forma, dizendo que como uma pessoa que experienciou o trabalho e parte da experiência é isso. É o que é difícil pra mim. Sem eu perceber, ficou fácil, justamente, sabe, é até uma das perguntas, mas que eu acho que eu considero respondida. Que era justamente qual a diferença entre uma roda de conversa e uma roda de conversa com o bordado.

AFB: Eu acho que a diferença é exatamente essa, né? Quando a gente está na roda de bordado e a gente é bordado na escuta, a gente nem chama de conversa, mas é escuta, a dimensão primeira de escuta é eu me escutar. Então tem essa escuta assim, como é que eu tô hoje, como é que eu tô me sentindo, como é que eu tô aqui. Esse estímulo que eu sempre fiz e muito na pandemia a gente exercitou isso, como é que a gente está hoje, como é que a gente chegou hoje. Porque estava todo mundo sempre muito à beira de um ataque de nervos, né. Então, poder se conectar e poder não se opor a nada, acho que isso é uma política, né? Não me oponho a nada do que eu esteja sentindo, que eu esteja escutando do meu corpo, dos meus pensamentos, eu não me oponho, eu só tomo consciência de que isso tudo tá aí. Então a escuta é diferente da conversa. Quando eu vou pra conversar, vai ter um tema, o que a gente vai conversar? Você coloca essa questão. Não, eu vou pra escutar, eu vou escutar a mim mesma, eu vou escutar os outros falarem, se eu quiser ficar sem falar nada, tudo bem. Inclusive a Maria de Lourdes,

que eu não sei se você conheceu no *on-line*, que é uma senhora bem velhinha, não sei se foi no dia que ela... tatuou. Ela passou muitas sessões na pandemia sem falar nada. Então essa dimensão de que numa roda de bordado, o bordado está ocupando o lugar do que eu vim aqui fazer. Então a demanda é “eu vim bordar, eu vim aqui bordar livremente”. Então já é uma coisa bem pouco exigente no sentido assim de que baixa as demandas de relação ao mesmo tempo eu posso estar com tudo que eu estiver.

Do jeito que eu estiver, eu posso entrar e não falar, eu posso vir e não bordar. Inclusive, eu acho que isso é bonito. É uma roda de bordado e escuta em que o exercício da autonomia e da liberdade é tão levado a sério que tem gente que faz parte do coletivo e que nunca bordou. E não tem interesse em bordar. Tem várias pessoas. Acho que isso é um relato legal pra tu botar. Pra essa dimensão em que o bordado ali ele é também metafórico, porque é um bordado da relação, tua com os outros, com a cidade, e querer andar acompanhado.

Tu pode querer chegar lá e só ficar junto. Estar em companhia, né? Então é muito diferente uma roda de conversa. Eu acho que é bordado e escuta, e é bordado livre. Quer dizer, eu também não estou pautado por nada. Se eu quiser, eu digo inclusive, quem não se sente à vontade, não se sente pronto, estimulado a fazer um bordado totalmente livre, isso trava e vocês quiserem trazer um traçado para bordar, tragam.

O negócio é deixar todo mundo confortável para estar ali do jeito que tiver e confiar que naquela convivência e no tipo de espaço de confiança e disponibilidade que a gente cuida ali algo possa florescer, porque é para ser um espaço que dá boas-vindas a qualquer coisa que recebe qualquer coisa que a pessoa queira trazer.

Quando a Maria de Lourdes, depois de estar dois meses vindo sem falar, começou a pedir a palavra quando já estava terminando, ela tinha falado. Então você estava, “ah eu quero falar uma coisa antes de terminar” e ela começou a contar coisas muito pungentes da vida dela, sabe? Porque ela não precisava falar nada. Daí ela percebeu que ela podia, ela começou a perceber, “ah eu gosto”, ela relata muito, ela diz “ah isso que é uma terapia pra mim, mas é uma terapia só ouvir vocês falando”. Então a posição de ficar escutando ali também é... Ela é muito ativa, sabe? Acho que nesse sentido é bem diferente. A gente vai se reunir pra conversar, conversar... Muitas vezes eu acho que a gente conversa demais e... E na verdade não estabelece conexão, não estabelece sintonia, né? Eu acho que a palavra assim,

sintonizar com esse lugar que eu estou e com as pessoas com quem eu estou é mais importante do que estar bordando. As pessoas relatam isso, pelo menos, que é o tipo de sintonia ali que elas conseguem estabelecer. Tem gente que ia, por exemplo, durante a pandemia pra cozinhar. Eu vou cozinhar enquanto o pessoal conversa e eu escuto.

É isso que a gente está fazendo aqui, vivendo essa prática. Corpo presente, o corpo da cidade para o corpo do outro, a pulsação na presença física. Quando a gente foi para o *on-line* eu tinha muita dúvida do que ia ser, se ia funcionar. Daquilo as pessoas entravam nas reuniões *on-line* e eu via só o nome naquela tela, alguma coisa negra, eu me sentia muito desamparada, sabe? Mas foi pela experiência e os relatos que eu fui entendendo as várias formas de estar presente, que as pessoas foram criando e que eram muitas vezes formas silenciosas.

Eu estou triste, estou desacompanhada, mas eu saí da reunião também tendo estado na presença de um grupo porque a gente produz um lugar amoroso, não violento, justamente porque a pessoa não precisa performar nada. Isso que tu sentiu, eu sou uma pessoa mais reservada, eu demoro para atravessar a barreira social, né? Mas lá quando eu vi eu estava falando, porque tu não precisa nada, porque ninguém precisa fazer nada, agora a gente vai conversar, agora o assunto é esse, daí tu tá colocado na berlinda, é um lugar pra ser confortável, pra que a gente possa relaxar um pouco, sabe? Relaxar, baixar a guarda, confiar que dá pra só estar, que ninguém tá te avaliando, que ninguém espera que tu faça nada, a gente tá muito doente disso, né?

A nossa sociedade, em muitos graus, está muito doente. Então, eu acho que nesse sentido tem uma outra dimensão política, social e de saúde nesse trabalho, que é pensar na doença do capitalismo. Essa doença, toda essa colonização da nossa subjetividade, que a gente está constantemente se demandando uma produtividade. Inclusive, eu vim conversar, entendeu? Eu vim aqui, eu vim bordar, eu vim aqui bordar. Gente, gente, não quer bordar, não borda, é um lugar para estar em companhia. Por quê? Porque é bom, porque o ser humano é gregário, porque a gente estava muito sozinho, a gente está muito sozinho, a gente fala disso. Gente, quem é que consegue parar na rua, numa praça hoje, ficar parado três horas, se sentindo bem, sentindo a vontade e podendo conversar com pessoas que nunca conversou antes. A gente não faz isso. Então isso tem uma dimensão curativa pra gente em muitos níveis, sabe? Que é um nível social, é esse nível da nossa

subjetividade que tá totalmente capturada e escravizada pelo sistema capitalista. Então eu acho que assim, por eu te responder diferente é porque ali, bordado livre e escuta. Eu to livre e bordo o que eu quiser, da forma que eu quiser.

Tem gente que veio fazer bolsa, tem uma senhora que é a Celina que ela já me disse claramente eu não vou, eu não vou bordar, eu não gosto, eu não quero, mas eu adoro estar na presença de vocês. Sabe? Então, assim, o próprio trabalho foi me devolvendo também uma resposta do que era necessário manter como inegociável. Foi pelo retorno, foi pelo retorno das pessoas. Eu não sabia a priori tudo isso que eu estou te falando hoje. Eu fui experimentando e tendo as próprias pessoas, as experiências como um barômetro. Onde é que a coisa acontece? Onde é que acontece isso que produz conexão, que produz bem-estar, que produz algum nível de cura desse nosso adoecimento coletivo em tantos níveis. Então eu fui enfatizando cada vez mais o caráter do bordado livre, o caráter do não precisa bordar, o caráter do não precisa nada, o caráter do acolher tudo a todos e acolher a gente mesmo com o que quer que a gente esteja carregando. Isso tudo foi se fortalecer com isso. É disso que a gente precisa.

Então o que que vou fazer? Vou fazer arte, me preocupar com essa questão de que arte que eu estou fazendo? Isso não me interessa. Eu entendi que cada vez mais todas as questões que vinham ali do discurso do campo da arte, para mim elas se empalideceram até desaparecerem do meu radar, diante da força da experiência no mundo real e da necessidade real desse mundo. E a necessidade que eu percebo nesses trabalhos é por isso, é a conexão que eu consigo com o outro, com a cidade, com o contexto, com o lugar, com o corpo no mundo. É escutar, é poder parar, pausar.

As outras coisas, todas que eu pudesse, algum dia ter pensado que eu ia fazer com esse trabalho, não sei, tudo isso se caiu de importância diante do que aparece como urgência. Então eu te diria assim, é um trabalho muito delicado, mas ele trabalha com as urgências. Ele é um trabalho, eu te diria, quase de ambulância, de pronto atendimento. Eu considero que é um trabalho de pronto atendimento. E se tornou esse caráter mais evidente ainda na pandemia. Quando as pessoas chegavam nas rodas de bordado para chorar. Chorar porque estavam tristes, chorar porque alguém tinha morrido, chorar porque estavam sozinhos em casa, chorar porque estavam desesperados, chorar porque o Bolsonaro estava destruindo o

Brasil, chorar porque cada dia era uma porrada na cabeça. E muitas rodas eram choradeiras, eu chorando inclusive. Todo mundo estava mal.

Então esse caráter de “o que que a gente tem pra fazer?” Todo mundo que está atravessando o a gente está atravessando e segue, né? Crises apocalípticas mesmo, de fim de mundo. O que a gente vai fazer? Vamos ficar junto, vamos ter espaço pra isso, a conexão amorosa nos ajuda a atravessar, sem a gente enlouquecer, todo mundo. E é muito simples, na verdade, o que a gente faz. É muito simples, é muito básico.

GL: É, bom, é só uma questão de... Que tem essa... É que na verdade tem muito a ver com o Estatuto dessa coisa de obra de arte. Que, como tu disse, é um negócio que foge. Mas é que geralmente tem essa noção de quem... Quem cria e quem recebe. Ou quem... Enfim. E aqui nesse caso, quem tá lá bordando, de certa maneira, criando...são as pessoas que estão, é o público também. No sentido que nós quando estamos... Tipo, quando eu fui lá bordar eu estava fazendo uma coisa mas ao mesmo tempo eu era o público da obra. E até tu é um pouco o público da obra.

AFB: Sim, totalmente. É um tipo de trabalho assim que essa diferenciação ela não faz sentido, não acontece. Por isso que eu falei que é bem importante. E se tu tiver qualquer dúvida em como articular isso como discurso, tu pode me chamar que eu te ajudo. Porque eu sei que é difícil porque tu tá num lugar, num campo, que por mais que ele problematize essas coisas, isso já seja uma discussão quando vai falar, você cai na mesma valeta, tá? Mas assim, o que que é a obra? O que que tu acha que é a obra de arte nesse trabalho? Onde que tu coloca a obra?

A quem interessa chamar isso de obra de arte? É o que é, entende, a definição. É uma roda de bordado livre, escuta, que acontece na rua, coletiva e pública, que tem uma história de rua que é atravessada por uma pandemia, que se torna híbrida, que está experimentando um espaço. Quanto um espaço virtual pode ser público, porque hoje tem um link aberto, sem inscrição, sem pagamento, sem nada, mas também só acessa quem acessa a *internet*. Então tem uma limitação ali. E que é um acontecimento que todas as pessoas que estão ali fazem, entende? Não tem quem é o artista, ou quando as pessoas perguntam de quem é essa toalha, ela é de todo mundo que já abordou, ela tem guardiões, que são as pessoas que estão, vamos dizer, fazendo o cuidado, o trabalho eu acho que tem um termo que acho lindo, de uma médica que é uma xamã colombiana, acho que era colombiana, que

usa o termo cidadania, é um trabalho de cidadania, é um trabalho em que a cidadania é dispor-se a cuidar daquilo que é de todos, então é tanto do espaço interpessoal, do espaço social, do espaço da cidade, um trabalho de cidadania. Quem está cuidando, vamos dizer, num momento de cada uma dessas, desses núcleos, é uma pessoa ou duas ou três que estão mais próximos e que estão sustentando o fio nesse momento. Essas pessoas não são nem os donos das toalhas, nem os autores daqueles bordados, muitas vezes não são artistas. Em muitos núcleos quem sustenta é alguém da área da saúde, por exemplo. Então é uma característica de projeto multidisciplinar, porque a gente se reúne, por quê? Porque coisas que eu como artista sei ensinar e tenho como muito naturais na hora de transmitir esse trabalho, alguém que é da área da saúde não sabe. E vice-versa. Quando eu me deparo com questões de saúde, às vezes, como trabalhar, uma questão mais disruptiva, alguém que chega muito desestruturado, eu tenho ajuda de pessoas que são da área da saúde. Então, assim, cabe falar de obra de arte? Eu acho que tu vai poder discutir isso, porque tu tá dentro de um mestrado que é desse campo, né? De arte, da história da arte e tal. Mas é um trabalho que vai muito pra borda do campo, Leon. E talvez até ele vá naquela borda e ó, tchif! É um campo de trampolim pro oceano, onde as coisas não tem borda. E que é o que eu acho mais legal, de ser bem sincera. O que eu acho mais legal é poder não classificar. Vai, é isso, pode ser olhado como uma obra de arte coletiva, que questiona a noção de autoria individual, de propriedade privada. Questiona tudo isso. É verdade. Então, de quem é? É do coletivo. Mas esse coletivo é móvel. A gente está trabalhando uma relação de confiança de que numa sociedade sempre vai ter alguém para cuidar daquilo que é de todos.

Não é isso? Que a gente precisa confiar para viver em sociedade. Então é uma micro sociedade, um micro modelo de sociedade, entende? A gente confia que vai ter sempre alguém ou alguéms que vão cuidar daquilo que é o bem comum. O bem comum está materializado na toalha, mas o bem comum é a gente ter um espaço saudável para conversar, é a gente manter a regularidade dos encontros, é a gente se relacionar de uma forma que ninguém se sinta agredido, violentado, afastado, desse lugar, que se sente sempre seguro. É isso que é o bem comum. Então eu acho que é muito mais, se tu quiser pensar no registro de obra de arte, uma ação artística que emula uma micro sociedade para que a gente experimente

um laboratório de como seria sermos todos cidadãos, né? Cidadãos que cuidam do que é o bem comum e que cuidam uns dos outros,

Porque a lógica da cidadania é isso: a gente cuida uns dos outros.

A gente cuida, se está todo mundo mal, como na pandemia, a gente mantém o coletivo para cuidar uns dos outros. E o objetivo era esse, eu entendi rapidamente que se gente, tudo aquilo que era a nossa perspectiva social de trabalho na cidade, na comunidade com as mulheres, não é possível agora, a gente não vai poder ir a lugar nenhum, mas nós estamos sofrendo, então a gente vai cuidar. E vamos oferecer esse espaço de saúde, de bem-estar, de conexão para quem precisa chegar. E chegou até o ponto que tinha 80, 100 pessoas. Então, ou seja, era necessário, entende? À medida que, claro, as pessoas foram voltando a trabalhar fora de casa e foi liberando aquela coisa da quarentena, ele foi diminuindo de novo e voltou para ter uma média agora menor, de 10, 15 pessoas por cada encontro virtual, mas teve um período no primeiro ano que era super cheio, porque precisava.

Então, eu acho que essa pergunta é legal que esteja aí, porque ela pode proporcionar poder problematizar esses termos e que existem práticas que surgem no campo da arte que problematizam isso. E que algumas pessoas do campo da arte vão dizer, mas isso não é obra de arte, isso é arte terapia, isso é terapia ocupacional, isso é sei lá, qualquer outra coisa menos a arte. Não tem nenhum problema com isso. Entende essa discussão?

É o que menos me interessa. Não sei se isso é uma discussão para ti, mas eu acho que as pessoas às vezes veem e dizem: “ah, mas isso já é outra coisa”, que nem fazem com a obra mais terapêutica da Lygia Clark. Não é uma questão para mim, entende? Eu não preciso me definir com uma coisa ou outra, né? Eu acho que isso é um problema muito pouco importante. Essa parte, sendo bem sincera. Assim, pra mim, né? Eu sei que é importante dentro de um certo ambiente, mas eu digo assim, na minha prática, que é uma prática no mundo, uma ação no mundo, eu me propus a isso há muito tempo, sabe? Eu entendi que eu não queria ser uma pessoa acadêmica, que ficava lá pensando o mundo, eu fiz mestrado e tudo, não quis fazer doutorado, porque entendi que eu não ia ser feliz, assim, basicamente nada contra, entendo que tem coisas lindas acontecendo na academia, mas eu fui me dando conta, assim, eu vou sempre responder ao mundo, ao que o mundo está me solicitando. Eu não vou responder a uma pergunta conceitual. Eu respondo à experiência, entende? Eu sou uma pessoa que aprende com a experiência, se

modifica com a experiência. A experiência é soberana, né? E a experiência desse trabalho, ela vem me dizendo o que fazer. Se isso é obra, se tem autor, se tem autor, se não tem autor...

Eu não acho que é um problema que a gente dependa dele para seguir fazendo o que faz, tu entende? Quando eu penso assim, não preciso saber o que é isso. Em cada lugar que a gente chega, as pessoas chamam de uma coisa. Que nem com a Carroça, quando perguntavam: “o que é isso? É do centro espírita? Tem isso! Tá vendendo pipoca? É centro espírita? É uma ONG? Pra que tu faz isso?” Eu achava maravilhoso que ninguém soubesse, entende? Porque essa inscrição, quantas coisas na nossa vida a gente responde ao enquadramento que aquela coisa tem e não ao que ela é.

Não o que ao que ela está te convidando a fazer. Então aqui eu faço assim, eu acho assim, se estou no centro espírita eu faço assim. Se eu estou meditando, eu estou meditando, que não assim. Se eu estou acordando, eu estou acordando, então é assim. Se é uma oficina de arte contemporânea, então tá, essa é a gramática. Eu sempre fui para esses lugares onde assim, o convite era assim, eu quero estar nessa experiência, no aberto, eu não sei o que está acontecendo aqui. E o outro também não sabe, que bom. Vamos criar junto até o significado do que é esse encontro. É, ele é essa coisa que no Budismo a gente estuda como a, tem um termo tão bonito que é a originação interdependente, quer dizer, os sentidos, a realidade, ela interemerge de um encontro. É isso, são trabalhos que é totalmente isso, uma hora é uma coisa, outra hora pode ser outra, você está em um contexto ele vira uma coisa, você está em outro contexto e ele vira outra, mas se ele é vivo está valendo? A gente está vivendo um tempo de morte, então se é um lugar que produz vida, está valendo? Para mim é isso.

Apêndice B - Entrevista com Silvana Rodrigues

Entrevista via zoom realizada no dia 19/04/2023

Guilherme Leon (GL):

Tranquilo. Bom, obrigado por essa entrevista. Bom, o teu trabalho, eu achei ele quando eu já tinha começado e daí eu fiquei tipo, puxa, acho que cabe muito bem nisso que eu estava começando a pesquisar, principalmente que eu estava, no início, indo mais para o lado do online.

Então eu queria saber como é que foi o processo. Eu sei que tem um trabalho, o Relaxamento Afro começou em 2019 lá na FACED. Mas daí eu queria saber como é que foi a oficina mesmo que teve no VERAFFRO em termos de como é que foi mesmo a oficina, o que as pessoas fizeram e como isso gerou essas imagens. Eu entendi que cada um dos participantes gravou o seu próprio vídeo, assim, de si mesmo se performando, né? Eu queria saber um pouco como foi isso.

Silvana Rodrigues (SR):

Tá, então, vou começar um pouquinho antes, então. 2018, na verdade, eu tava ainda na graduação de direção teatral e eu tinha uma bolsa na FACED, que era um projeto que era Direitos Humanos em Debate. Eu dividi essa bolsa com um colega que também era do teatro e a gente tinha uma professora do teatro, que era orientadora, junto com uma professora da FACED, que era quem fazia a curadoria dos debates. Então, todo mês tinha um debate sobre algum grande tema, e nesse dia a gente fazia alguma intervenção ali na frente da FACED. Enfim, a gente tinha liberdade de criação a partir do tema para ativar sensorialmente o espaço do debate.

E durante esse um ano, pude experimentar, criar, com uma bolsa, uma bolsa singela, mas com uma bolsa, algumas ideias que eu não teria, talvez, como fazer em outras circunstâncias. Só que, enfim, como uma pessoa que trabalha em teatro, eu tenho um trabalho de performance há algum tempo, há dez anos, mais ou menos, mas a minha formação mesmo é em teatro.

Eu tenho isso da arte coletiva, de fazer com as pessoas, e eu tenho delírios de grandeza de fazer coisas com muitas pessoas. Mas, ao mesmo tempo, eu sou uma pessoa que vem de uma realidade, enfim, de periferia, uma mulher negra. Eu fui a primeira pessoa da minha família a acessar a universidade, a universidade

federal, então assim, nada no meu caminho. Eu não tinha o meu caminho, por onde seguir, então fui inventando ele.

E ser filha da classe trabalhadora numa faculdade de artes, no mercado das artes, é ser confrontada com muitas coisas esquisitas e com muitas portas, assim, fechadas ou outras abertas, mas não dá pra entrar e fingir que é tudo normal. Por que eu digo isso? Vai fazer sentido lá na frente.

E aí, nesse trabalho, eu penso nessa estação, eu queria criar uma grande estação, e de fato, na FACED fiz uma estaçõzinha com sofá, com um lençolzinho no chão, tipo piquenique, livros, bebidinhas, comidinhas, e eu faço uma chamada no Facebook, uma chamada aberta, “ah, pessoas negras que queiram performar, dia tal...”. Eu explico que é dentro desse projeto, mas não dou muito detalhamento. Eu nem lembro se eu disse... Não era exclusivo para pessoas negras, mas era prioritariamente para pessoas negras. Porque tiveram pessoas brancas nessa ocasião também. Nessa primeira versão. E aí alguns colegas de curso assim: “ah, eu quero experimentar contigo”.

E aí a gente montou essa estação bem na frente da FACED, mesmo. Com as pessoas negras eu tive uma orientação, com as pessoas brancas uma outra orientação, mas basicamente: pessoas negras façam o que vocês quiserem, da forma como vocês quiserem. Não estou eu aqui para regradar o que é relaxamento afro para você. E pessoas brancas que estão aqui conosco: façam o possível para que a gente fique mais à vontade.

Então, tinha uma colega que estava ali, saiu e deu uma bebidinha para a gente, a professora mesmo vinha, dava umas coisinhas. E era isso. E aí as pessoas... Esse trabalho surge a partir de uma inquietação, várias inquietações, mas uma em particular, que trabalhando esse ano na frente da FACED, eu via muito... Quem são as pessoas que iam para as palestras, quem são as pessoas que estavam nas mesas falando, e quem são as pessoas que estão sempre trabalhando, servindo, correndo. Então é muito visível para quem está atento racialmente, consciente e letrado, que as pessoas negras no campus, assim, é claro, agora com a política de cotas, tem outras cores, eu mesmo sou beneficiária dessa política, mas ainda os terceirizados, os porteiros, são na sua maioria negros. A maioria são mulheres na limpeza, e sua maioria negra em sua maioria. Então, esse trabalho era também uma provocação para que essas pessoas que estão ali, sempre trabalhando, que o trabalho que dignificam, que a pessoa negra tem que estar em

trabalho para sua vida valer a pena. Eu tenho questionado isso muito a partir do crachá, assim, como o crachá me protege.

Então, por essas inquietações, eu quero fazer com muita gente. Só que para fazer com muita gente, eu, que venho dessa realidade, em que trabalhar com arte é sonho, não posso colocar as pessoas numa posição de: “Ai, arte é tão legal que eu vou fazer de graça”. Daí vem várias discussões que ainda a gente está muito... É muito delicado ainda, assim, para quem recém tá chegando na festa poder tensionar certas coisas. Mas aí era isso, assim, bom, sendo um trabalho de estudante, dentro dessa realidade que eu estou convidando, e a precariedade faz parte, nesse contexto... não tinha uma precariedade porque ele não tinha o que se ver, ele era só para viver aquele momento. E vários estudantes, várias pessoas terceirizadas realmente pararam, comeram. Um aluno também, um aluno intercambista, haitiano ficou curioso. É, tipo, aconteceu ali algo muito legal. Então, eu tinha esse formato que eu queria fazer novamente, depois desse âmbito estudantil, com mais gente, com dinheiro, com figurino, tipo na esquina democrática, um negócio assim gigante, queria um negócio com muita gente. É, tá pra acontecer ainda, mas tem que vir o dinheiro, porque a dignidade é uma premissa muito grande. Só que aí veio o que? Pandemia, né? E daí tava todo mundo enlouquecido e a gente ganhou um dinheiro, ganhou não, né, trabalhou no edital e realizou o VERAFFRO. E uma das atividades que a gente tinha previsto era fazer uma oficina, era fazer um intercâmbio porque eu sou do grupo Pretagô e a gente realizou o VERAFFRO com a Espiralar Encruza, que é um outro grupo de Porto Alegre. E dentro das muitas ações tinha do Pretagô, da Espiralar e uma ação que seria conjunta dos dois grupos. Então eu convidei o Sandino, que era o diretor nessa companhia, nesse grupo, nesse momento e que foi uma pessoa que estudou comigo nos primeiros anos da faculdade. A gente tinha uma troca muito boa, assim, para a gente pensar junto uma atividade. Porque o Sandino tem uma atuação de movimento social muito grande, ele é filho de sindicalistas. Então, assim, essa questão do trabalho, que é das minhas inquietações, que é uma sutileza, assim...

É uma sutileza, porque uma coisa que eu prezo muito nesse trabalho do relaxamento é que cada um relaxe a sua maneira. Tem gente que relaxa limpando. É diferente do tipo de relaxamento que eu tenho, mas cada um relaxa a sua maneira. Então, ele trouxe essa base teórica da questão do trabalho. Enfim, essas outras questões. E daí a gente, juntos, elaborou essa oficina, que foi *on-line*.

E, um pouco antes de a gente começar realmente a fazer, a gente discutindo com o grupo que fez a produção, pensando em como a gente ia ir para a rua nesse contexto, né? Como é que ia ser trabalhar com oficina, distanciamento, deslocamento... Era muito arriscado. Daí, eu acho que se não me engano, Thiago Pirajira, que é meu colega no Pretagô, que é um pesquisador de arte, diretor, uma pessoa fantástica.

Ele sugere que a gente vai ter que fazer uma adaptação, vamos ter que pensar, talvez um lambe. Daí eu me paro para pensar em como que eu ia fazer isso. E aí vem essa ideia. A gente já estava trabalhando nessa precariedade, toda a pandemia para os criadores cênicos, que não trabalhavam sozinhos.

Acho que para quem trabalha sozinho também, mas para quem não trabalhava sozinho, foi uma loucura, uma coisa horrenda. Fiz vários trabalhos para me sustentar nesse período. Enfim, foi daquele jeito. Esse trabalho, como não ser a pior versão dentro das possibilidades que estão apresentadas. Então, a gente fez essa oficina e nessa oficina eu trazia referências de artistas negras que trabalham narrativas que não são da dor. Porque eu tenho trabalhado há bastante tempo e troco com muitos e a dor vai estar sempre ali, essa chaga, enfim, do ser/estar negro nesse mundo que a gente vive, nesse país que a gente vive. Mas eu não queria que o nosso trabalho fosse a partir da dor, embora o relaxamento, eu acho, ele parte da questão do relaxamento do cabelo, que é um processo de dor, não, vamos levar isso para o outro lugar, para o lado do relaxar.

Mas também do relaxar. Daí vem uma provocação que é isso, do relaxado/relaxada como xingamento, né? Porque uma mulher, tem um poema muito bom da Angélica Freitas, se não me engano, que ela fala que uma mulher deve ser limpa, né? Enfim, não me lembro agora todo, mas depois que eu pesquiso eu te mando esse poema.

Enfim, uma mulher negra tem que ser muito limpa e ela tem que estar sempre limpando. Ela não pode ser relaxada. Ela não pode estar relaxada, ela não pode estar parada. Então, eu busquei outras mulheres negras que trabalham a partir de outras coisas, como criam essas imagens. Eu fui atrás de outros artistas, de outras artes, de performance, de pintura, de fotografia que criavam imagens ordinárias, porque daí vem uma outra interação, que é... Eu sei que estou fazendo várias voltas para chegar nas coisas em si, mas é que é importante, que é: nós, pessoas negras,

mulheres negras, pessoas negras, mulheres negras, para a gente estar, assim, minimamente fazendo parte da coisa, nós temos que ser maravilhosas.

Tem uma coisa assim, nossa, tu nunca é assim: “ah, ela é mais ou menos”, e eu quero ser mais ou menos. Eu tenho algum tempo assim ido atrás da mediocridade e da crítica ruim. Mas daí a crítica ruim, eu só comento com pesquisadores, tenho ido atrás da crítica ruim que não seja racista, mas que seja um olhar verdadeiro para a minha, para o meu trabalho. Que não seja condescendente, que não seja, ah, que trabalho necessário.

E essa crítica ruim não vem. Ou vem uma crítica de cunho racista, assim, das pessoas que não conseguem compreender as nossas cosmovisões, ou exacerbadamente elogiosa, que também ela está ali permeada de um racismo, assim, tipo, “nossa, essa pessoa negra foi capaz de pensar com essas nuances, ela tem humanidade”. Então, é muito doloroso. Mas ao mesmo tempo é isso: eu não quero falar sobre a dor. E tem uma fome museológica, tem um momento agora que a gente está vibrando, que é de aparecer a partir da dor. Então esse trabalho, ele não, nós não vamos, mas ao mesmo tempo, se alguém na sua narrativa, na sua criação, partisse de uma dor, também, ela teria liberdade para isso.

E como é que é a metodologia? A gente fez esses encontros, [se] não me engano, foram três ou quatro encontros, trabalhando essas imagens e discutindo e cada pessoa se apresentando, sem uma pressa no se apresentar, falando o que quisesse sobre si e cada um pode, a partir de uma reflexão, falar o que era relaxamento para si: o que te deixa relaxado?

E um dos depoimentos, que me chamou muito a atenção, e porque a gente conversou muito sobre isso, assim, todos, era de uma participante que foi: “ah, abrir a geladeira e ela está cheia, isso me relaxa”. Porque muitas vezes na minha vida eu tive vontade e eu não pude suprir. Daí outra que era mãe: “ah, eu relaxo quando o meu filho está bem”. E daí a partir de relatos extremamente diferentes: eu relaxo fazendo teatro, eu relaxo dormindo, tem assim as imagens mais primárias, assim, né? Ah, eu relaxo daí a pessoa se alonga, até outras mais complexas. Então, tipo, tá, a partir disso, como é que a gente cria imagens? Durante o processo a gente foi criando imagens também e discutindo essas imagens, e daí depois vinha a provocação para olhar para essa imagem a partir de apresentar essa imagem para o outro. Pensar nesse outro que está vendo, e ser diretor dessa imagem. Eu não tenho formação nenhuma em fotografia, para orientar... A gente até tinha uma

colega que pôde nos auxiliar, assim, no melhor uso do seu aparelho, porque cada pessoa tinha um aparelho, uma técnica diferente em casa, para utilizar. Dava pequenas orientações nesse sentido, mas isso não era importante.

O importante é criar a situação de tu estar tranquilo e também sabendo que aquilo viraria um banner de dois por seis colado na cidade. E dado que a gente não poderia estar na rua, e daí foi o pulo do gato, com os lambes a gente conseguiu estar em muitos lugares que a gente não estaria e ficar visível para muitas pessoas que a gente não estaria. E também tem isso: vai mexer com uma vaidade, vai mexer com várias coisas de estar nesse lugar. Assim, muito resumidamente, isso que eu falava. A ideia inicial foi assim, a partir desse método de a gente se encontrar, de tentar sair desse lugar da narrativa, da dor, de a gente se narrar só a partir da dor, a gente não é... A gente... E daí eu pego um pouco do que... Eu não sei se tu conhece uma autora que é a Grada Kilomba.

É muito maravilhosa, né? De a gente não se colocar nesse lugar de outro, né? A gente não se narrar a partir de a gente ser o outro do mundo, mas inverter, né? O que a gente é, a nossa história não começa na dor e não começa... Sim, as dores estão aí, mas o que a gente é, ou saber viver para além disso, né?

GL: Esse processo, ele tem um processo criativo, né, da pessoa, o que eu vou representar e como eu vou representar, esse, é assim, porque a minha busca é essa coisa do fazer criativo como a própria experiência do trabalho. Acho que um comentário teu já ia ser muito bom de ter essa perspectiva em relação a essa experiência do fazer. De certa maneira, é claro, essa questão de performar perante uma câmera até por causa da questão da pandemia. Mas de que forma esse fazer essa ação criativa ajudar a elaborar em vez de ser uma coisa dolorosa, ser uma coisa prazerosa, assim, criativa, né?

SR: Teve uma dificuldade, assim, olhando bem criticamente, assim, que é... É isso, quando eu falo: tá, e o que te faz relaxar? Vamos criar uma imagem. Tinha muito isso de que todas as pessoas que participaram são artistas. Não tinha ninguém que não tinha relação com arte. A maioria é artista da cena. Então, tem uma coisa, às vezes, da gente querer mostrar a coisa em vez de viver a coisa. É a dificuldade da performance com... Não sei se dificuldade, mas uma característica da performance entre pessoas que atuam. Às vezes, não se entregar para a coisa, mas simular a coisa.

Então, assim, o desafio, o meu desafio pessoal na criação era tentar fazer a pessoa dar um passinho além. Tá, mas e além? E isso resultava que às vezes a imagem não é a melhor imagem que poderia dar. Porque a melhor imagem que está dando, você está com a preocupação de estar bem na foto. E coisas boas são feias, são destrambelhadas, né?

Quando você está numa roda de montanha-russa, no momento melhor, você está feio. Quando você está transando, você está feio. É o melhor momento que você está. Então, assim, não que eu estivesse na busca dessa feiura, mas tentando tirar... Não procurar a beleza. A beleza tem um sentido bem amplo. Não procurar o enquadramento, que também é uma outra coisa desse momento pandêmico, assim, um momento TikTok que é assim, tudo que eu puder fazer no enquadramento tá valendo. E tipo, sai, sai, sai do enquadramento. Mas trabalhos e trabalhos, assim. Mas aí o desafio meu comigo, assim, não tanto com as pessoas, mais de percepção também de que isso acontecia.

GL: As pessoas fizeram... Eu entendi que cada um daí fazia o seu vídeo, porque depois eu vi também que tem uma colagem dos vídeos, né? Eu gostei assim com a edição e com a música, eu senti que transmitia uma sensação, porque era tipo lo-fi, assim, que ficou bem legal. Mas daí as pessoas enviavam pra ti... Essas imagens, tipo depois das três, digamos, sessões, não sei como foi.

SR: A gente fazia, no primeiro dia, a gente... Eles ficaram com um exercício, e no segundo dia, eles vinham com o material. Esses vídeos, essas colagens, são desse material que foi gerado no durante. E aí depois, o pessoal da Espiralar Encruza, com o Sandino, como era um intercâmbio de ações. Eles produziram esse vídeo a partir dessas várias produções que tiveram no decorrer da oficina, que gerou o lambe. O lambe é o ponto final, o produto desse processo. O vídeo transmite um pouco mais do processo.

Mas também tem uma criação em cima desse vídeo, né? Você tem a música, a partir da leitura que o pessoal da Espiralar Encruza, pensa que é uma música que vai ficar boa nessa colagem, a ordem também ali, né? Todo mundo trabalhando em cima do trabalho de alguém, todos os autores, todos os criadores.

GL: Vocês imprimiram e colaram os lambes depois das oficinas, e eventualmente teve... eu não sei como é que foi, tipo, a Izis Abreu entrou em contato

com vocês, porque ela tava fazendo a curadoria daquela exposição, como foi parar no MARGS? Até eu pergunto isso também nesse sentido de que, claro, de certa maneira o VERA FRO tem essa característica mais das artes cênicas, até tu falou que é inclusive a tua formação. Eu vi num contexto que já era campo da arte, porque tudo se mistura, mas às vezes as coisas se separam. Então, como é que foi?

SR: Pois então, a Izis Abreu entra em contato... Acho que o Estêvão da Fontoura, que é um dos artistas que participou da exposição, eu tenho um amigo que eu tenho há anos, e a gente trabalhou junto num projeto que era o Casa Grande. Isso em 2013 ou 2014. Que foi um projeto muito, assim, utópico, num momento muito interessante, que era nove artistas negros da cidade. A gente ganhou um edital também, né? E era um edital para criadores negros mesmo. A ideia era alugar uma casa que seria nosso ateliê por um ano. Então, por um ano a gente tinha ateliê, com uma bolsa ali também, para criar o que a gente... e terminava numa exposição. E a gente se conheceu nesse período. E aí, então, eu já tinha alguns trabalhos mais da área da performance, mas nessa convivência, nesse aprendizado ali com esses outros artistas, com o Leandro Machado, com a Luísa Gabriela, com a Michele Zgiet, enfim, não vou listar todos³⁸, mas com a convivência com esses artistas tive o aprendizado de tornar o meu trabalho presente onde eu não posso estar. Porque o trabalho do ator, da cena, do teatro, requer que ele esteja sempre, né? Então, assim, tipo, tá, então... como eu vou criar registros para estarem, enfim. Então eu comecei a trabalhar mais nisso, de pensar mais nesses formatos. E aí participei de umas outras exposições depois. Então eu já tinha um diálogo com a galeria, mas geralmente, assim, fazia um trabalho, eu tenho um trabalho que se chama Negrinha, que já tem uns 10 anos também, mas acho que eu não vou fazer mais, acho que já foi, mas talvez faça ainda, não sei.

E aí que eu fazia docinhos na porta de exposição, na porta de evento, enfim, ficava enrolando docinhos como o Negrinho, né? Docinhos, assim, para as pessoas. E tinha um texto junto que às vezes estava na mesa comigo, ou quando era teatro estava na poltrona, quando a pessoa entrava ela achava o texto. Então, um texto que foi falando a partir da lenda do Negrinho do Pastoreio, do açúcar, que fala do Rio Grande do Sul, das nossas lendas. E aí vai falando do nosso racismo brasileiro,

³⁸ Os artistas envolvidos foram: Estêvão da Fontoura Haeser, Giuliano Lucas, Leandro Machado, Luísa Gabriela, Marcelo Monteiro, Rafa Éis, Silvana Rodrigues, Waldemar Max e Michele Zgiet.

né? E era isso, era eu dando o docinho e as pessoas fazendo as suas conexões. Então esse trabalho eu também fiz. E daí ficava o docinho de vestígio assim na galeria, né? Então fiz algumas vezes. Então já tinha assim um diálogo ali e aí eu creio, se eu não me engano, que talvez o Estêvão tenha sido essa ponte com a Izis.

Falou do Pretagô, pra ver se tinha algum trabalho que casava com essa residência, que teve antes da exposição, e daí lembraram do relaxamento afro, que, enfim, ele tinha um trabalho que teve essa visibilidade, que era grande, que era interessante, e daí a ideia original, assim, era forrar o MARGS com os *banners* ali. O tempo foi meio traiçoeiro, não permitiu que acontecesse exatamente, porque também o entendimento curatorial, esse trabalho também dava uma possibilidade das pessoas entenderem que o museu é para pessoas, para todas as pessoas, né? Porque o MARGS, enfim, várias pessoas foram num museu pela primeira vez nessa exposição, inclusive meus familiares. E daí eu tive até uma pira, só que não não teve dinheiro para se fazer, que era de criar um totem, relaxamento afro, ou que fosse um filtro, mas enfim, não deu para acontecer, que é a coisinha do dinheiro ali, né? Que as pessoas pudessem fazer o seu momento de relaxamento ali, para entender assim: “ah, nosso relaxamento”. mas não rolou assim. Mas eu acho que esse convite vem por essa grandeza, porque são imagens grandes, e ao mesmo tempo que elas... A gente tem várias edições dessas imagens. Antes da oficina, a gente produziu imagens, antes de começar o VERAFFRO. E depois na oficina a gente produziu outras imagens.

GL: Não, mas respondeu. É... Tipo, por essa história com o Estêvão e do projeto Casa Grande lá em 2013, eu acho que era mais essa questão realmente de...

SR: É, não, e assim, eu sei que a Izis [Abreu] também tem um trabalho de pesquisa muito forte sobre esse lugar do trabalho, do corpo negro no trabalho, né? E mesmo não tendo diretamente discursado sobre as minhas motivações do trabalho, ele por si só discursa também nesse lugar. Obviamente que ele tem outras possibilidades de leitura e é isso que me deixa feliz, que ele não se encerra nas minhas vontades, mas ele está muito nesse lugar de convidar a nos vermos, ver pessoas pretas em variedade, assim, variedade de tom de pele, variedade de cabelos, em variedade de posições. Não só na porta do museu, não só limpando o museu e não só atrás de uma tela que não diz que a gente está ali, né? Também tem isso, às vezes. A gente tem que se camuflar para estar nesse lugar.

GL: Sim, bom, até quando eu olhei para o trabalho, lá no MARGS, foi a primeira vez que eu vi. Só assim, comentando, né, mas a experiência que eu tive foi tipo... Eu olhei e pensei assim, ah, esse trabalho, ele é mais que as imagens. Alguma coisa aconteceu, que eu não estou sabendo o que que é, porque eu recentemente tinha visto, mas tem uma coisa mais. E é isso que me chama a atenção, assim, porque é isso que eu estava... É até nem estava... Eu nem sabia que eu estava buscando, porque eu acho que eu ainda não tinha escrito nem o projeto da dissertação, assim, mas daí depois é o tipo de coisa que me interessa, assim.

Esses trabalhos que tu olha e vê: “não estou vendo tudo, estou vendo só a casquinha”.

SR: E daí entra um negócio para mim que é muito desafiador. Como eu não sou tecnicamente formada nessa área das artes visuais, tem formas de mostrar-se para o mundo que já são assimiladas. E daí vem a ficha técnica do trabalho.

E aí, nesse momento, a curadoria me pergunta, mas como é que a ficha técnica? Qual é a técnica? Quais os créditos? Não, mas os créditos sou eu que provoco ali para acontecer, mas o trabalho é nosso, as pessoas criaram suas imagens e elas têm que estar ali, mencionadas por que é um trabalho de todas essas pessoas. E é um trabalho que pode acontecer milhares de vezes mais com outras pessoas.

E isso é uma coisa que eu espero realmente que aconteça, tanto nessa versão absurda, com dinheiro, um dia vai acontecer, para que as pessoas possam ser pagas para trabalhar, possam ser pagas para sentar e relaxar, mas que também ele possa ser aplicado em outras circunstâncias, que sejam circunstâncias educativas de faça-você-mesmo, em oficina, que a gente organize. Eu acho que muito rolaria com adolescentes, por exemplo

Tem uma vontade muito grande, vai acontecer, né? Vai acontecer, tá pra acontecer. Mas é isso, assim, de tipo, como acreditar de uma maneira justamente com isso? O trabalho não está encerrado, não é nas cores, porque tem algumas pessoas que têm uma preocupação em composição, tipo, daí tem as mesmas inquietações, tá? O meu julgamento deu, eu não posso ter esse julgamento. Tipo, às vezes eu dava: “quem sabe tu faz mais assim, cuida essa luz, cuida atrás, estou vendo toda a tua casa atrás”.

Mas assim... Dane-se, sabe? Dane-se. Falo com uma colega minha que ela é de trabalho e que é artista também, mas enfim, em outra instância. E ela diz que ela é muito perfeccionista, né? “Ai, sou muito perfeccionista”. Daí, assim, isso é impossível pra mim. É impossível pra uma mulher negra periférica querer ser perfeccionista. E não que eu não possa ser perfeita no que eu faço. Mas assim, se eu ficar esperando de mim a perfeição, eu não posso nem sair da minha casa.

Porque não vai ser perfeito, eu vou entrar no mercado, vão me seguir, já foi todo o meu carisma. Então assim, eu não posso esperar perfeição para fazer as coisas. Eu tenho que fazer, depois vai resolvendo. É igual pensar e esse é o teu trabalho, o teu, pesquisador. Tu vai pensar, eu tô dizendo várias coisas aqui que bullshit. Mas tu vai escrever e vai dizer coisas, tipo: “ah, eu que eu pensei”, né? Que eu não preciso pensar, embora eu goste de pensar, faça esse exercício também. Mas...

E esse trabalho, especificamente, é muito para eu não me colocar no lugar de ah, para ser artista eu preciso. Que a pandemia colocou a gente muita evidência, assim, quem é pobre, está muito na cara que tu é pobre. Tu entra, tua câmera treme, não escuto teu áudio, sabe? Com essa pobreza, essa pobreza de equipamentos, essa pobreza... não reflete minha pobreza criativa de possibilidades. Então não vai ser isso que vai me impedir de fazer minhas coisas. Mas é isso que impede também a gente de fazer as coisas. Então assim como a gente. Tenciona isso e vai indo, vai indo assim. Quanto mais gente diferente fazendo coisas melhor.

GL: Bom, são perguntas mais tendenciosas, entre aspas, no sentido de que... Então, assim, só acho que poderia dizer que tem esse aspecto, faça-você-mesmo? Nessa representação. Talvez o que falou até tenha a ver, mas não tanto esse faça você mesmo, que às vezes evoca uma coisa de uma coisa de improvisado, mas não de baixa qualidade, mas disso de que a gente tem uma sensação boa quando a gente faz a coisa. Quando a gente pendura um quadro na parede, é diferente que quando alguém faz isso.

SR: Sim. Não, tem uma coisa da performance que é assim, qualquer coisa pode ser performance, mas performance não é qualquer coisa. Né? Então, eu gosto muito disso. Eu participei de um workshop com o La Pocha Nostra, em 2013. Esse foi um divisor de águas para mim, assim. E o Guillermo Gómez-Peña, ele diz uma coisa dentro da pedagogia deles, que é a pedagogia para artistas rebeldes, que o

performer é o especialista em coisas esquisitas. Então, dentro dessa ideia de especialista em coisas esquisitas, nós somos o nosso parâmetro. Ninguém pode me dizer na performance... Ah, mas seria melhor se fosse assim. Então, faça você assim. Tem esse lugar. E eu acho que mais do que faça-você-mesmo, é tipo, faça.

Mais nesse lugar, muitas pessoas que participaram da oficina ou que viram os lambes, com frequência, daí a gente usando as redes sociais também, entendendo que elas estão muito presentes na nossa vida, a gente tem ou não tem, que se apropriar, enfim... Às vezes, alguma situação, a pessoa usa, assim, fui fazer o meu relaxamento afro. E para mim, isso é a grande alegria da minha vida de artista, é que a minha arte esteja presente numa narrativa do dia a dia da pessoa, sabe? Então, não como um fetiche ali, que poderia ser também uma coisa que a pessoa compra e legal, e também espero que compre, que pague, para que possa fazer umas outras bobajadas com mais gente, bobajadas muito sérias, muito pensadas, muito estruturadas, calcadas num mundo melhor para nós todos, mas que...

São também coisas tolas, sabe? Coisas assim, ah, mas que ordinário, mas que simples. E por que não pode ser simples? Simples na forma, mas não simples no que é ampara aquilo enquanto ideia, mas também pode ser simples enquanto ideia, simples enquanto execução, mas que convide as pessoas, né? Uma coisa meio anarquista, assim, sabe? De fazer algo que as crianças vão se engajar e não vão se esquecer, sabe? Dai um dia, tu encontra um moleque lá com 13 anos, e diz: "Pá, tia, quando eu tinha 4 anos, tu fez um negócio... Ah, era um balão aqui, eu soprei o balão e caiu uma água na minha cabeça e era uma geleca". Sei lá, qualquer bobagem, mas que passa e que cria uma lembrança, sabe? E a lembrança pode ser ordinária também.

Eu tenho grandes pretensões ao mesmo tempo que tipo "não... qualquer coisa", mas tem uma pretensão muito grande nesse "qualquer coisa". É uma coisa boba, é só uma coisinha. Mas não, é uma coisona. E eu sei que é uma coisona. E sei pela dimensão que esse trabalho está tendo. E vai ter ainda pelos lugares que ele vai circular. Porque ele vai circular em breve em outros lugares.

Que ele diz o que ele tem que dizer, né? Ele diz, ele mostra o que ele tem que mostrar, mas ele diz outras coisas que eu nem sabia que ele ia dizer, e isso me deixa muito feliz. E é nesse lugar de ser aparentemente simples, mas de lidar com coisas muito complexas, porque só...

Daí entra na questão realmente das nossas cores. Só uma pessoa negra, trabalhadora, sabe o quão é perturbador para uma sociedade racista como a nossa, ela estar parada. Não está fazendo, não está simulando coisas, trabalhando. Às vezes uma pessoa parada é muito perturbadora, é suspeita, porque estava parada. E você só estava relaxando. E aí... E daí não quero nem entrar nesse discurso, entende? Outra hora vou dar o discurso realmente: “tudo isso significa...”, mas agora só quero sentar e tomar meu drink. “Depois eu explico pra vocês”, sabe? “Desculpa, estou ocupada. Não posso explicar”. Mais ou menos isso, sabe? Discutam vocês, discutam vocês. Agora a gente vai fazer uma festinha entre as minhas amigas.

GL: Sim, o trabalho tem esse efeito de... Que ele não... Digamos assim, não tem todo o discurso claramente nele, mas a pessoa vendo o trabalho, acho que... Ou não sei se foi porque eu li na *internet*, talvez. Tinha uma entrevista, acho que tudo deu no Nonada. Uma coisa que... Mas que o trabalho meio que tipo... Ele carrega isso, sabe?

SR: E eu digo, é isso assim, a pessoa olhou. Ah, relaxamento afro. Ah, será que é porque eu sou preta? Ah, eu tô aqui. Ah, que legal, tô no museu. Relaxamento afro, tô relaxando. Pronto, já fez. Já é mais uma. É mais um. Já dá pra pegar aquele e já botar mais no outro lambe, sabe? Deu, ela já...

GL: Eu acho que assim, das coisas em gerais, tipo tem algumas coisas, eu talvez depois tenha que ouvir para ver se alguma coisa ainda fica em dúvida, mas isso, assim, basicamente, qualquer coisa eu entro em contato, assim, vou te incomodar mais, mas...

SR: Não, fica à vontade, Guilherme. Eu adoro falar, adoro falar das coisas, dos meus trabalhos, porque muitas vezes, quase sempre, me chamam assim, quase sempre, muitas vezes me chamam para falar. Dá alguma polêmica e alguém quer que eu fale. “E aí, o que tu acha? E as cotas?” Não, isso já está vencido, não tem discussão, é lei, pronto. Quero falar de coisas boas. Assim, não me alienando, né? Não me alienando, mas assim... Quero dividir a pauta das coisas difíceis e duras, mas também quero falar das coisas boas. E falar desse trabalho é... falar das coisas boas enquanto realização como artista. Quando eu paro pra pensar que eu, Silvana, saí do Lomba do Pinheiro, tive um trabalho assim, tive um espaço honroso no MARGS, isso é muito grande. Isso me deixa muito feliz. Então é isso, sabe? É muito bom. E a gente não pode se distrair das coisas boas que acontecem, porque as

coisas ruins nos atropelam. Então a gente tem que estar muito consciente pra esses momentos raros, maravilhosos, de reconhecimento também, porque esse trabalho chegou até aqui, até a tua pessoa. E é relevante o suficiente para ficar numa quarta-feira à noite ouvindo eu falar as minhas groselhas, sabe? Então isso é muito bom. Então me coloco à disposição verdadeiramente.

GL: Mas também obrigado pelo tempo. Então é isso. Parabéns pelo trabalho. Eu acho que ele, pra mim, me interessa muito esse aspecto de fazer, dessa coisa. Até que você falou da coisa muito simples. Você tava falando isso e eu pensei, um exemplo que eu tenho, que eu usei, estou escrevendo ainda na introdução. Mas tem um trabalho que é... “Faça uma salada”. É, esse é o tipo... Claro que é uma coisa que não tem muito... Talvez tem e não tem significados, mas é uma coisa extremamente simples. Mas eu sempre fico pensando, tipo, é muito genial, porque não é tipo pra pensar sobre uma salada, é pra tu ir lá e fazer uma coisa que é extremamente banal, dando valor àquilo, sabe? E eu sinto que

SR: Sabe? Tu é das artes visuais, né, Guilherme? Ou da história da arte? Tá. Não sei se tu já fez alguma aula de teatro na tua vida.

GL: Não, não fiz.

SR: Vou te dizer uma coisa muito louca que acontece na aula de teatro, tá? Uma experiência que eu já tive como aluna, como professora ou como diretora. Tá deitado no chão, todo mundo deitado, daí a professora ou a diretora te diz: “ah levanta”, tá tu levanta e daí tu deita de novo, “tá, levanta repetindo os movimentos que tu fez para levantar anteriormente” ou “levanta prestando a atenção a tudo que tu faz para levantar”. Parece que a gente não consegue levantar, mas é simplesmente levantar como a gente sempre faz. Prestar atenção, fazer a salada, prestar atenção, que é simplesmente fazer, a partir do momento que tu tem que te dar conta que tu... É uma loucura? Eu acho isso maravilhoso.

GL: É, eu também. Isso que me move. Bom, então, obrigado pela entrevista, vou te mandar meu e-mail. Também qualquer coisa, se quiser perguntar da pesquisa, posso te mandar.

Apêndice C - Entrevista com Elias Maroso

Entrevista via zoom realizada no dia 21/03/2023

Elias: [...] Eu acho que sim, a entrevista transcrita é mais fluida. Podem sair coisas que em um texto pensado eu não falaria, né? [...] Te situando no tempo e no espaço, eu estou em um apartamento em Pelotas-RS que a residência está bancando. Cheguei há pouco tempo no museu. [...] E eu inventei dois trabalhos complexos. [...] Em um deles, vou fazer uma dinâmica do telefone sem fio do desenho.

Guilherme Leon (GL): No sentido que as pessoas vão desenhando e passando o desenho adiante?

E: Sim, a ideia original era fazer uma cópia de um desenho meu e, a partir das cópias, ele iria se modificando. Mas ocorreu que as pessoas começaram a interpretar os desenhos e o trabalho está ficando [com esse caráter] de interpretação. É uma imagem de uma pessoa cochichando no ouvido da outra. Então desde artistas, estudantes, profissionais [participantes]... [isso] está se transformando. Depois eu vou organizar tudo numa instalação com elementos luminosos. Cada desenho vai se materializar numa caixa de luz. Eu vou destacar alguns detalhes do desenho com inserções luminosas. Não sei se eu vou fazer os desenhos falarem, também, [seguindo] o mesmo princípio do trabalho da Bienal.

GL: O princípio de calibração do papel com os piezos?

E: É, e o som sair do papel. O desenho estaria falando também, com o som do cochicho. E tem um segundo trabalho, [em] que eu trouxe para cá uma máquina de desenho. Eu construí uma *plotter* vertical.

GL: Tu construiu?

E: Sim, eu imprimi as peças e montei.

GL: [...] É algo que tu pode vender. Tenho um amigo que pagou um monte por uma dessas de mesa. As pessoas gostam disso.

E: É, mas nesse caso, é uma *plotter* de parede. Ela é pendurada; possui uma gôndola e dois motores que ficam girando e colocando no eixo x e y, traçando os vetores. É só desenho vetorial. Então há uma geração da imagem por desenhos das pessoas, manual. E eu vou fazer uma imagem a partir de uma pintura que tem aqui no acervo do museu, de dois balaieiros descansando. [...] É uma pintura com uma certa influência do cubismo, do ano de 1989, e que não é muito atraente, mas o motivo são dois balaieiros que aqui [em Pelotas] e em outros lugares, os balaieiros eram aqueles que transportavam alimentos nos cestos. [...] Hoje eu fotografei um entregador de flores, de motocicleta. E eu vou fazer a máquina desenhar ele, [e] esses entregadores. A ideia é, depois do primeiro desenho, colocar a inteligência artificial para criar variantes. E aí a máquina desenhar variantes, duas ou três variantes, do desenho inicial. E, na última, eu quero expor a máquina em funcionamento. A ideia seria ela estar trabalhando o tempo inteiro [...] desenhando esses trabalhadores. O desenho do trabalhador é o desenho dele descansando sobre a própria moto, como se fosse exausto, sabe? Tem essas imagens que circularam pela *internet*. Tem a imagem muito forte de um indiano descansando na própria motocicleta. Então [haverá] vários elementos, [como] fios desencapados para as pessoas conectarem. Eu acho que vai ficar um trabalho legal.

GL: Quando vai abrir a exposição desse trabalho?

E: A exposição será no MALG, Museu de Arte Leopoldo Gotuzzo, e ela vai abrir no dia 16 de maio. Então terei mais um mês para finalizar o trabalho. [...] [Eu terei pouco tempo], mas eu acho que são trabalhos empolgantes.

GL: O teu trabalho do cochicho [tem muito a ver com o lugar que eu dei a partida da minha pesquisa]. O teu trabalho *FM Bug* foi um disparador porque [...] [a minha proposição] no Festival Kino Beat foi uma tentativa de desenvolver [um trabalho interativo] a partir do meu Trabalho de Conclusão de Curso, que ainda não tinha essa característica. Em grande parte deu certo, pois foi um trabalho mais complexo do que eu imaginei, considerando o tempo que eu tinha para executá-lo. E isso fez eu me questionar de que forma as pessoas realizavam os trabalhos, nesses casos em que elas se envolvem na

execução. Quando eu vi o *FM Bug* eu achei muito legal, [...] porque ele sugere que as pessoas façam a ação e instiga elas a seguirem o que está no tutorial, que é uma característica desse tipo de vídeo. Eu comecei a pensar nos trabalhos de arte que tinham essa proposição de *Do it yourself (DIY)*. Depois acabei ampliando a pesquisa para a arte participativa, pois encontrei poucos trabalhos específicos de *DIY* na história da arte. Eu tive que aumentar a abrangência da pesquisa.

E: É um assunto muito legal, Guilherme. Muito bom.

GL: Eu estava preocupado pois a maior parte dos meus trabalhos não tem esse caráter participativo ou, pelo menos, não demonstram isso de uma forma visível. Há alguns trabalhos pontuais que eu percebo um trajeto paralelo a isso. Esse teu trabalho do cochicho vai me ajudar a falar sobre o assunto, apesar de não ter muita relação com o aspecto do *new media*, que eu também estou pesquisando e tecendo uma relação com o *DIY*, além do teu trabalho da impressora, que conversa mais com essa questão.

E: [...] Eu pensei que expor só os desenhos deixaria o trabalho com um aspecto meio “escolar”, [...] mas acho que eles sozinhos são suficientes, pois também quero inserir alguns elementos da minha poética e da minha linguagem. Será um trabalho de coautoria, em que todos poderão participar como coautores e ele vai fazer parte do acervo do museu, mesmo que o princípio, ou a ideia inicial, tenha vindo de mim. Eu colocarei algo parecido com máscaras atrás do papel do desenho, com elementos luminosos para ressaltar algumas coisas. [...] Minha próxima fonte [que já estou desenhando,] provavelmente será de segmentos [luminosos]. Talvez eu coloque uma numeração, mas ainda não decidi se irei colocar o espiral. A minha outra ideia era eu fazer... Eu tenho várias notas de um real, várias... e eu ia fazer o dinheiro falar, a partir daquelas espirais, [...] porque aqui [no museu onde estou fazendo a residência] há o *zero dólar e o zero cruzeiro* do Cildo Meireles³⁹. [...] Os curadores queriam que eu fizesse as duas [proposições], ou seja, três trabalhos, [...] mas pela dinâmica que poderei fazer com o projeto educativo nas escolas, optei por esse trabalho da ideia do telefone sem fio. Acho legal “mijar” nesse procedimento,

³⁹ <https://acervosvirtuais.ufpel.edu.br/malg/seculo-xxi/zero-dolar-e-zero-cruzeiro/>

[...] [pois] nunca vi nenhum artista fazer isso [...]. Há uma questão importante do meu processo que tu podes anotar: para eu evitar uma decepção de encontrar uma ideia, eu evito muito um processo criativo com uma ideia de publicitário. Eu tenho esse procedimento das “sacadas”, sabe? Desse *insight* da ideia pura que vem na mente e que talvez... Claro, tem a ver com as coisas que tu fez e que tu viu mas, por exemplo, a tendência de você encontrar algo muito semelhante quando você fica com a ideia em si, sem conversar com a tua linguagem, é muito maior. [...] Eu falo isso para colegas e pessoas, [pois] já orientei pessoas também, para não ficarem só no *insight*, mas desenvolver ela [a ideia] e colocar algo que é do teu referencial de linguagem. Eu tenho alguns elementos de linguagem já desenvolvidos durante esse tempo, [...] e alguns elementos gráficos... [...] Eu acho legal que eu já consegui, hoje, [...] que as pessoas consigam ver que o trabalho é meu. Isso não é fácil, [é algo que] você descobre errando. É um território de bastante insegurança e incerteza. Nossa! Esse trabalho [do telefone sem fio], no primeiro dia, eu odiei, achei muito ruim, porque eu estava partindo da ideia de copiar meu desenho. E o segundo desenho cometeu um pecado capital do desenho que é fazer o “esfumado com o dedinho”. E não tinha um esfumado no desenho anterior. Eu pensei: “Gente, agora todos os outros desenhos vão ter esse esfumado com o dedinho?”. Porque tem que copiar do último. [...].

GL: Fala sobre essas coisas que se conectam entre a abertura e o fechamento do trabalho. Acho que isso é legal.

E: [...] Vou usar o *FM Bug* como exemplo, para ilustrar melhor. Ele é um trabalho que eu venho fazendo há algum tempo e que envolve essa coisa da transmissão de rádio. Ele foi o trabalho que mais se encaixou dentro de uma ideia do faça você mesmo, punk, anarco... Até as cores acabam remetendo a isso, mas não [foram usadas somente] por isso. Essas cores, o preto, o branco e o vermelho, eu tenho desde sempre, mas não sei o porquê. Mas outras cores aparecem [também, nos meus trabalhos]. Agora acho que colocarei um verde.

[...] Não sei se é interessante colocar isso na entrevista, mas o [curador] Gabriel Cevallos queria que eu fizesse um trabalho sobre a morte das abelhas traçando um paralelismo com genocídio da covid-19. [...] Eu falei para ele, “Gabriel, o que você viu no meu trabalho para dizer para eu fazer isso?”.

[...] Esse trabalho (*FM Bug*) veio de uma ideia de preservar um contato com a tecnologia de feitura manual de algo que já foi muito disseminado e que é quase como preservar uma espécie, já que tem esse trocadilho com a palavra *bug*, que é um nome popular. [...] É quase como preservar essa espécie de desenvolvimento tecnológico. [...] Tem o *FM Bug* do tutorial que eu expus também e que estava nos vidros [...] Era durante a pandemia que eles foram expostos mas eu já expus de outras maneiras também. Originalmente, pensei que o inseto também está no vidro e grudei com ventosas. As pessoas podiam ver de fora. Algumas fotografias do trabalho têm o reflexo de dentro e de fora, e eu gosto desse conceito; essa questão de aparecer tanto dentro, quanto fora, ao mesmo tempo. Havia um trabalho, que está no meu site, que era uma espécie de suporte de luz branca com o *FM bug* que eu montei, que é o mesmo do vídeo tutorial. Na legenda do trabalho tinha um *QR Code* com um *link* para a pessoa acessar o vídeo com a legenda “Faça você mesmo a sua rádio”. Eu não costumo falar muito o termo rádio pirata, para não dar problema, mas é uma rádio pirata.

GL: Tem esses aspectos legais, mesmo. Eu sempre achei que o fato de tu ressaltar que tem um raio de trinta ou de cinco metros, seria uma forma de evitar esse tipo de problema.

E: [...] Essa coisa de diminuir a potência do rádio eu acho interessante, o quão de redução eu tenho que constranger o trabalho para ele continuar sendo potente, pois há uma legislação [reguladora]. Na minha tese eu trago várias analogias, metáforas ou figuras de linguagem; a ideia do furo, por exemplo. [...] Dentre os modelos de buracos de minhoca, há algumas escalas de buracos de quinze centímetros, e isso faz pensar na imensidade do universo. [...] A imensidade de um trabalho não está correspondida ao seu tamanho. Então se eu instaurar um vácuo comunicacional, ou uma inserção comunicacional, ou um bloqueio de cinco metros, [isso] já é interessante.

GL: Sim, pois teu objetivo não é derrubar a comunicação brasileira, mas é uma tentativa de gerar um espaço.

E: [...] Sim, eu também não quero ser hegemônico. É uma coisa muito micro. Uma referência que eu acho que você precisa ver é do [artista] Tetsuo Kogawa. Ele está na minha tese [de doutorado]. Eu falo sobre ele porque eu replico o *DIY* dele, e o dele vem de outros [*DIY's*] também. Há uma certa ética desses códigos abertos. Esse meu trabalho também é aberto. Eu fiz o tutorial porque eu aprendi a fazer [o circuito] em tutorial também. Então eu peguei a linguagem do tutorial e transformei num videoarte. [...] Ele possui um aspecto estético. [...] Eu queria deixar ele mais videoarte mas, no fim, com o prazo que tínhamos no Kino Beat, foi aquilo que aconteceu. Eu acho que ele ficou bom. Esses dias eu estava vendo ele e ele está interessante. Quem fez a trilha foi um músico muito legal aqui de Porto Alegre, o SVQO. Ele não fez a trilha [especialmente] para o trabalho, eu peguei uma live que ele fez chamada “Transmissão Fantasma”⁴⁰. As coisas vão acontecendo... Não sou místico nem nada, mas é impressionante algumas coincidências. E aí depois que eu fiz esse tutorial, todos os outros trabalhos, os outros *FM Bugs* ou insetos, como costumo chamar, são todas as aplicações do mesmo circuito transformadas em objetos mais artísticos. Eles refletem as três fases de metamorfose de um inseto: a larva, a crisálida e a imago. [...] Principalmente no primeiro e no terceiro [trabalho], há uma presença manual, da mão. [...] É um inseto porque tem seis patas, mas não há um inseto referencial. Há algo que remete a pinçar a onda; pegar a onda com a mão; trazer ao alcance das mãos algo invisível, intangível e ocultado. Na minha tese eu não falo do *FM Bug* mas eu falo do *Diagrama 88.8* [...] e de como teve uma eclosão das rádios livres na década de 1970. Houve um movimento similar no início dos anos vinte, mas sem a mesma conotação política posterior e mais experimentalismo. Nos anos setenta houve uma eclosão mundial iniciada pelos autonomistas italianos. Em menos de três anos, a esquerda e a direita deram conta de destruir, através da legislação, todas as possibilidades, pois eram anarquistas e criticavam os socialistas. Quando [Félix] Guattari veio para o Brasil no mesmo período, ele realizou uma palestra na PUCSP, que também comentei na minha tese, e seu conceito de revolução molecular e micropolítica está muito relacionado com as rádios livres. Depois de sua fala nesse seminário, muitas pessoas começaram a querer fazer rádio. Tenho um livro do Arlindo Machado, que posso te emprestar, chamado “Rádios livres: a reforma agrária no ar”. Ele fala do histórico das rádios livres e a segunda parte dele possui um monte de esquemas eletrônicos para fazer

⁴⁰ https://www.youtube.com/watch?v=0pGYp_qHdjE

rádio. O *FM Bug* está nesse contexto. Os transmissores de rádio vieram na minha poética como uma vontade de atravessar, literalmente, a parede da exposição. Houve uma exposição chamada “Não-ver, visar”, que eu fiz com a Bethielle [Kupstaitis], que era sobre não ver e ver, em que ela pintava objetos de preto e eu trabalhava com ondas. A gente transmitia na rádio um diálogo com um cego sobre o que não conseguimos ver e entendendo as ondas eletromagnéticas como algo invisível. Foi nesse caminho que, posteriormente, eu cheguei aos criptocromos. Em todos os trabalhos eu colocava uma transparência. Eu faço um tratamento em que os acetatos ficam com uma letra metalizada na cor cobre. Nos trabalhos que possuíam circuitos, eu colocava o esquema e a lista de componentes. [...] Tinha umas legendas artísticas para a pessoa copiar. A exposição foi no Espaço de Artes da UFCSPA e tinha um bibliotecário formado em engenharia que me falou que nunca havia imaginado que aquilo poderia se transformar em arte. Ele ficou afim de fazer, mas, no fim, eu nunca constatei que alguém praticou. Eu costumo ficar atento aos meus *views* [do YouTube]. Assim como a potência do perímetro de transmissão, eu não acho que ter poucas visualizações no YouTube é um fracasso, pois a ideia em si é potencial.

GL: Minha dúvida era mais relacionada a saber se tu tinha algum registro disso, mas isso está respondido. Penso que esse trabalho é um *DIY* um pouco mais complexo, como no *Rádio Portátil do Silêncio*, que tem um circuito, e que exige um maior entendimento da pessoa que interage com ele.

E: É, a pessoa tem que entender...

GL: No trabalho *Ok/Cancel* há um tutorial, mas também há aquela placa corroída que também tem uma certa complexidade, apesar de um pouco menor. O *FM Bug* parece o mais acessível de todos os teus trabalhos [de *DIY*], porque basta a pessoa soldar.

E: Sim, pois você não precisa construir o circuito. Ele é mais fácil que o *DIY* do Tetsuo Kogawa porque eu criei um design do dispositivo, e essa é a minha contribuição, que utiliza as próprias hastes dos componentes como conectores. Então não é preciso fazer a placa. Esse circuito é muito eficiente. [Com ele] é

possível entrar com muita facilidade no rádio e, se você aumentar a antena, ele pode atingir 20 km. Ele é bem potente e é um circuito muito simples. Durante a exposição do Festival Kino Beat, eu coloquei um rádio funcionando com uma transmissão do conto da Úrsula. Então a pessoa sintonizava no 87.6, que é o perímetro legal.

GL: O ponto focal, para mim, é mais essa questão do *DIY* do que das ondas de rádio, até porque há bastante conteúdo sobre esse assunto na tua tese.

E: A questão do *DIY* é presente. No momento eu estou em um projeto de extensão, só que é um trabalho que eu não fiz ainda, então não dá nem pra citar, mas só para você entender o espírito da coisa. Está para acontecer - e já soma um atraso cosmológico de quinze anos - uma tempestade magnética do sol. O sol emite coroas, pulsos, rajadas eletromagnéticas e isso acontece a cada cento e cinquenta anos. Isso se chama Evento de Carrington, devido ao nome do cientista que descobriu essa tendência, esse padrão solar. O sol também possui continentes e partes estáticas. É bem interessante. Elas são mais “moventes”, mas elas tem um padrão. Quando [essa tempestade] atingir a Terra, vai dar um pane eletrônico e elétrico em várias regiões. Tu vai ficar sem energia elétrica, entendeu?

Então eu estou em um projeto de extensão pesquisando para desenvolver obras que ensinam as pessoas a fazer microgeradores de energia que ao mesmo tempo são trabalhos de arte. Será uma nova leva de produção relacionada ao *DIY*. [...] Se a tempestade magnética do sol atingir o Brasil, [na cidade de] São Paulo ou em Porto Alegre, por exemplo, poderemos ver auroras boreais. É uma forma de visualizar um efeito eletromagnético. Isso se une com a questão do criptocromo, da paisagem e do eletromagnetismo. Eu pensei em fazer algumas paisagens de uma cidade em *blackout* total, com a aurora boreal no céu, e isso seria energizado por geradores. Imaginei que, caso ocorresse o Evento de Carrington durante a exposição, ela continuaria funcionando.

GL: Isso seria demais, mas é algo que não é possível prever.

E: Pode acontecer a qualquer momento, por isso estou pensando que preciso fazer o trabalho antes que isso ocorra. A ideia é que a exposição também seja um conjunto manuais de sobrevivência, e eu desejo ensinar isso através de oficinas. É

algo que estou desenvolvendo junto à UFSM. Eu criei o projeto mas sou um colaborador, pois não tenho vínculo direto com a universidade. Também há dois estudantes de engenharia eletrônica que estão desenvolvendo circuitos fáceis de fazer e que são microgeradores de energia solar e eólica. Então é uma coisa que eu vou continuar fazendo.

GL: Se esse trabalho for exposto antes de julho do ano que vem, eu ainda poderei acrescentá-lo na dissertação.

E: [...] O *Criptocromo* trazia um pouco disso. Mas é um pouco [essa questão] de reduzir a autoestima do humano em relação ao que ele faz tecnologicamente. É também colocar uma escala do homem em relação ao mundo. O *Criptocromo* tinha essa coisa de colocar a visão humana como algo não central.

GL: Gostaria que tu falasse sobre a *Sala Dobradiça* que tem aquele logo do “do it yourself”. Eu vi aquela caixinha que as pessoas montavam e tinha o trabalho de seis artistas, mas olhando diretamente no *site* não tive uma ideia exata de como funcionava, se havia atividades, se o material era distribuído ou exposto...

E: Na verdade, o logo da *Sala Dobradiça* também é um símbolo que representa o “faça você mesmo o seu espaço de arte”. Há uma relação de não espera, de que os espaços surjam e que eles lhe aceitem, os espaços convencionais. [...] A coisa de dobrar, da dobradiça, veio porque começamos em um porão mofado de uma casa noturna em Santa Maria-RS, onde o pé-direito era tão baixo que a gente tinha que se dobrar para não bater em uma viga. Essa coisa de dobrar veio de dobradiça, o que tem capacidade de dobrar, o que é o dobro, multiplicação, múltiplo, primeiro... Então era uma ideia de [um] espaço múltiplo que tem a propriedade de se dobrar. Mas antes de ser lançado, a gente pensou o logo como o nosso movimento de criar um espaço de arte. Então ele serviu como um primeiro espaço, além do porão. A dobradiça é uma ideia de criar formatos expositivos, e não se refere a um espaço fixo. Nós fizemos vários formatos expositivos na rua, itinerantes... Tem um outro que é o *Módulo SD*, que está no meu *site* e que é um múltiplo em escala humana.

Naquela exposição expuseram os artistas Fernanda Gassen, Juliano Lopes e Michel Zózimo e todos os trabalhos eram múltiplos e você levava um múltiplo para casa, gratuitamente, se você estabelecesse uma relação de troca, por exemplo.

GL: A pessoa tinha que deixar alguma coisa?

E: Sim, você deixava alguma coisa. Por exemplo, havia camisetas serigrafadas que o Michel Zózimo fez e que você podia levar se você deixasse uma sua. E no fim, o espaço virou um lugar de escambo, de livro, e as pessoas iam [até] lá. Ele deixou de ter a referência do trabalho do artista e virou um espaço. Nós chamávamos artistas para participar de diferentes formatos. O [espaço] do porão a gente chamava de Espaço Suporte, que seria uma das salas da *Sala Dobradiça*. Nós disponibilizávamos o porão para a pessoa utilizar o espaço como quiser e isso em Santa Maria era muita novidade. Era um trabalho *site-specific*. A ideia do espaço sempre foi algo presente no meu trabalho; essa coisa de observar o espaço, o entorno, e aquilo me influenciar. Isso estava bem presente na minha tese, e agora eu estou meio diluído, pois não tenho um conceito operatório para respeitar, então estou deixando as coisas acontecerem.

GL: Eu vi que havia um modelo de dobradura e que algumas pessoas estavam montando.

E: Isso. O material de papel, o papel dobrado, ele veio também de uma influência do meu trabalho que eu estava desenvolvendo, em que comecei a expandir o desenho para a volumetria. Eu tive uma fase de fazer coisas, de projetar coisas a partir do papel e fazer objetos de papel. E aí tem as “abinhas” que você precisa fazer para colar... Depois eu comecei a aumentar a escala; tem um objeto de papel que é tipo dois globos, numa casa, e que é todo feito de papelão. Ele é um mega *toy art* que dá pra entrar duas pessoas dentro. É o *Intervencao #4*, no meu *site*, que você pode olhar.

GL: Aquele que está fora de uma casa e tem algumas pessoas trabalhando? Eu me perguntei do que aquilo era feito.

E: Aquilo é tudo papelão. E aí tem o desenho plano que vira volume. Eu sou formado em desenho.

GL: Você é formado em desenho em Santa Maria ou no Instituto de Artes da UFRGS?

E: Em Santa Maria, no curso de Artes Visuais. [...] Eu cursei minha ênfase em desenho. Agora não há mais ênfase no atual curso. Eu fiquei três anos no desenho mas eu fui para várias coisas. Agora estou retornando ao desenho, depois de dez anos, com essa proposta.

GL: Achei engraçado que você mencionou bastante o desenho mas eu não te via como um artista que tinha vindo do desenho.

E: O desenho é bem presente, como o desenho de peças. Em todas as minhas peças eu parto de um plano, de um corte de plano superior. Os meus diagramas têm algo mais orgânico, às vezes... o *FM Bug*, por exemplo, ele tem o desenho também.

GL: A sua especialização em Design Têxtil foi depois da formação em desenho?

E: É, eu pensei em ter um plano B na minha vida, que era ser designer. Eu fiz um projeto de design que era misturar a vanguarda futurista, que tinha essa coisa da cidade, com o urbano da atualidade. Então eu misturava poesia futurista – que depois eles se filiaram ao partido fascista, mas tudo bem, isso aí foi depois – com o pixo, por exemplo. Tinha um escultor que ensinava a fazer uma roupa, que eles achavam que era a roupa universal para homens e mulheres. Era uma roupa barata e ele dava instruções de como fazer. A roupa se chamava *la tuta*, uma espécie de macacão. O futurismo se degenerou para o fascismo mas se sabe que ele foi o grande propulsor da arte moderna. Foi uma das primeiras vanguardas que tinha essa coisa de ter um projeto do que a arte tem que ser. Inclusive a semana da arte moderna era para ter sido chamada de semana da arte futurista [...] porque moderno e futurista são quase sinônimos se você pegar ao pé da letra; “o que vem pra frente”, “o que é pra frente”, “o que tem que ser a partir de agora”, “o que/como as coisas

precisam ser”. Então eu fiz conceitualmente essas estampas anatômicas que refletiam órgãos do corpo. É um trabalho que eu não mostro muito. Estava bem na moda das impressões digitais de tecido, então tu imprimia a estampa com a modelagem e em torno da modelagem havia instruções de costura, assim como a *tuta* dos futuristas. Tinha uma coisa de motoqueiro, eu queria fazer essa relação porque no design você precisa ter público alvo, essas coisas... Mas foi no design que eu comecei a fazer diagramas conceituais. É um pensamento do design, entendeu?

GL: Sim, porque isso poderia ter vindo do desenho, de alguma forma. E não veio, isso é engraçado...

E: Eu tive uma experiência que eu tinha isso como texto; escrever cursivamente e descobrir coisas escrevendo. Isso é uma técnica que eu faço muito, quando estou com uma ideia germinal, eu escrevo automaticamente sobre essa ideia com o que me vem à cabeça. E é interessante pois com isso surgem coisas que eu não esperava. Então eu crio uma situação de surpresa comigo mesmo. Mas o diagrama também é muito impressionante; a forma com que as associações aparecem ao desenhar um diagrama. Meus diagramas nunca foram organizativos, eles sempre foram para explorar uma ideia. Eles estavam presentes já na minha dissertação, mas foi no doutorado que o diagrama se transformou em eletricidade porque eu só tinha diagramas em algum momento da minha prática e pensei que isso já era alguma coisa acontecendo. O que é o pensamento? É eletricidade. Eu já tive alguma experiência com construção de dispositivos, como corroer uma placa, acender um ledzinho... E eu pensei “bom, eu quero fazer desenhos que conduzam eletricidade”. Então eu pesquisei formas de transpassar os desenhos dos meus cadernos em desenhos de cobre “condutivo” e foi aí que eu comecei a aprender por mim mesmo como corroer um metal em casa. Eu me intoxiquei algumas vezes.

GL: Quando eu tava saindo do ensino médio, uma vez eu fiz isso. Eu corroí uma placa. Eu fiquei completamente apavorado com aquilo. Bah, o troço é um perigo.

E: A placa que eu corroí era do metal de cobre puro porque eu queria o traçado de um desenho todo de cobre, como se fosse uma joia.

GL: Você corroeu para deixar vazado?

E: Sim. E o *FM Bug* é cheio disso. Ele é cheio de peças de latão “fotocorroído”. Eu deixo no hipoclorito por horas, até só ficar o desenho.

GL: Eu achei que você mandava imprimir em algum lugar.

E: Não. Eu deixo na minha despensa uma placa com uma máscara, por horas e horas... e fica um desenho totalmente de metal onde circula a eletricidade. Isso tudo veio de uma associação entre diagrama e eletricidade. Também tinha uma questão: quando eu me mudei para Porto Alegre eu dividi, durante todo o período do meu doutorado, um apartamento com outras cinco pessoas. Era um apartamento grande e eu não tinha lugar para trabalhar, então eu reduzi a escala dos meus trabalhos. Eu pensei “Bom, vou partir para coisas eletrônicas, coisas pequenas, e valorizar o mínimo”... Essa coisa do detalhe, dessa coisa fina, esse gesto de pegar o dedo de pinça, essa coisa artesanal... isso foi me aparecendo. Às vezes de uma forma não tão consciente. Eu tinha um problema: eu quero fazer um trabalho que não está em um lugar só, eu quero fazer uma poética que não está limitada ao recinto expositivo da arte, que trabalha fluxos entre dentro e fora de vários tipos de espaço, eu quero entradas e saídas. Então comecei a pensar que o circuito tem uma entrada e uma saída e percebi que o meu processo é sempre entrar e sair. Eu entro e, quando eu entro, já quero sair. Tem essa coisa de fluxo, de circuito, e o transmissor serviu como um ápice de eu sair da abstração para ir para algo físico do que eu estou querendo fazer. O meu trabalho estava dentro e fora do espaço expositivo ao mesmo tempo. Dentro e fora ao mesmo tempo. Sim e não ao mesmo tempo. Eu uso a tecnologia mas eu confronto uma malha comunicacional, ou furo. Então tem a coisa do dentro e fora, sim e não, *ok e cancel*.

GL: Quase um binário de computador, 0 e 1.

E: É, só que é sim e não ao mesmo tempo. O 0 e 1 é colidir os dois. É um terceiro a partir dos dois ao mesmo tempo e aí cria um *continuum*, um möbius, um infinito. Por exemplo, nesse trabalho do desenho eu controlo e não controlo ao mesmo tempo, tem esse jogo de afirmar e não afirmar ao mesmo tempo. Esse da máquina eu não estou querendo fazer um elogio à máquina, mas na verdade estou querendo mostrar como não é inteligente... No dos motoboys, eu quero ver o que a máquina vai me gerar, o que dali irá gerar a partir do meu desenho. E ela com certeza não vai ler com a conotação que a gente lê. Talvez ela transforme numa abstração formal. Eu quero mostrar esse limite da máquina também.

GL: Sim, essa falta de visão até política.

E: É, e de que no fim, não é inteligente. O conceito de inteligência que é utilizado para chamar de inteligência artificial é a partir do teorema do Turing, que é muito reduutivo e é bem numa visão de quem é matemático e da computação. A inteligência precisa de emoção, de subconsciente.

GL: Tem essa coisa da autonomia, que você falou que ia fazer uma oficina do *FM Bug* mas não rolou, e você tinha essa ideia da autonomia tecnológica também... Eu queria saber um pouco de como foi essa questão da oficina, se foi um contato que você nunca teve retorno ou se você foi atrás de outros.

E: Olha, esse projeto de extensão que eu estou fazendo precisa do acontecimento de oficinas. Eu acho que o contexto do Utopia e Luta Assentamento, que é um ambiente anarquista, uma ocupação anarquista de Porto Alegre, faria todo o sentido. Eu achei que eles se empolgariam muito e no fim... Eu não sei se eles me lêem como um acadêmico, isso acontece às vezes. “Ah, olha ali, o doutorando branco”, todas essas questões que estão acontecendo hoje. Eu tentei marcar três vezes e na terceira não foi. Mas a gente pode tentar. Seria muito bom porque isso dá uma outra dimensão pro trabalho.

GL: Isso que eu iria perguntar porque na hora que você concebeu o vídeo tutorial eu achei que você pensou que iria colocar para as pessoas fazerem,

até uma oficina é uma coisa que casa muito com isso. E você ainda estava na pandemia, não sei como foi isso...

E: Sim. Ano passado eu tentei contato com o Utopia e Luta porque sou vizinho deles. Falei que levaria o material, é muito simples. Eu também fico pensando em não criar um pretexto para reintegração de posse pois eles estão criando rádios piratas. Então tem toda essa questão, mas acho que eles nem avaliaram isso. Eu queria fazer também no IFRS esse projeto porque o *FM Bug* é só assistir o tutorial e ir pausando, ele é bem instruído, só precisa dos materiais para fazer. Nesse trabalho das tempestades eletromagnéticas, a gente vai indo aos poucos. Eu estou trabalhando com engenheiros e você já percebeu como sou, um derrame cerebral falando, falando, falando... O primeiro ano foi de metodologia, para eles entenderem como é, não o processo criativo em si, mas como ter ideias inúteis sobre engenharia eletrônica. Tanto que eu acho que o primeiro trabalho que a gente vai realizar vai ser... Eu tenho uns desenhos que são como quebras circulares e quando eu coloco eles no negativo, eles parecem raios de sol, parecem o sol. Nós enxergamos tudo pelo sol, mas não podemos olhar diretamente para ele. Claro, você pode olhar diretamente, mas em algum momento a sua retina vai queimar. Eu pensei em fazer intervenções no espaço externo com esses desenhos que representam o sol, energizados pelo sol durante o dia e, à noite, ser uma representação do sol do outro lado do planeta. Seria para as pessoas lembrarem que o sol existe. Você vê para onde vão meus trabalhos, vai para tudo que é lado né, Guilherme?

GL: São mais ideias do que mão para executar porque teu caderno de ideias é bem cheio.

E: Eu tenho cadernos de trabalho guardados desde 2005. Eu nunca expus eles. Agora até me inscrevi pra essa coisa da Ecarta porque eu nunca fiz exposição individual em Porto Alegre. Eu convidei a Tais Cardoso para ser curadora e enfim... ela topou. E assim, mostrar caderno de artista cria uma certa mitologia em torno do artista, sabe? Isso eu nunca gostei muito. No fim, essa coisa de dizer pras pessoas fazerem, é um pouco dizer que eu não estou em um lugar diferente das outras pessoas, sabe? Que desenhar você aprende praticando. É dizer que o dom não existe, no fim, não existe. Existe vontade e entusiasmo, e condições para fazer

coisas inúteis, que nem todos conseguem isso. Se dedicar a uma ideia em si mesma, não uma ideia que vai trazer algo que não seja a própria ideia. Então essa coisa é quase uma profanação do meu trabalho; um trabalho artístico que pode ser copiado, pode ser remixado, e ele partiu de outros. [...] Eu tive um teto uma vez porque tem uma cidade da China que ela é toda dedicada a fazer cópias de pintores famosos. A cidade inteira plagia pinturas e é uma linha de produção. E aí tem uma pintura do Van Gogh, aí um faz a árvore, o outro faz o céu, outro faz a nuvem... [...] Isso não é uma subversão do Ocidente. É porque a pintura chinesa, os pintores, eles repetiam pinturas de outros. Então é uma coisa do fluxo da imagem passar. Tem uma coisa meio espiritual. A ideia é circular, não ficar estancada no objeto. Essa coisa da cópia, da cópia, cópia... eu tenho desde a graduação mas eu nunca formalizei com algum trabalho [...] Eu tirei ela da tese porque não tinha nada a ver com as coisas da tese. Eu pensei “bom, eu estou aqui na residência, tenho pouco orçamento, acho que eu vou fazer isso aí”. Então tem muito a ver, sim, com uma ideia circular nas outras pessoas, da arte ser algo que não está estancado no objeto e nem no autor, mas é algo que contagia o outro, que energiza, que entusiasma o outro a fazer a fazer outras criações. Para mim, um trabalho artístico é bom quando ele me entusiasma. Eu assisti um filme, faz um tempo, que se chama “Drive my car”, não sei se tu viu esse filme?

GL: Acho que não. Não estou lembrando...

E: É um filme de três horas e meia, tem que ver em duas partes. [...] Não tem nada a ver com *do it yourself*, ta? Ele mexeu comigo completamente. Eu fiquei uma semana arrasado, mas não de tristeza, foi um bloco de sensação, uma coisa que bateu assim... É um filme muito bonito. Ele tem uma discussão de linguagem muito sofisticada. Enfim, me emocionou muito. Ele me fez rever todos os meus trabalhos porque eu pensei “nossa, eu quero ser que nem ele, que nem esse diretor!”, é uma coisa assim “nossa, essa pessoa é muito legal!” e, “como é que ele conseguiu fazer isso?!”. Eu lembro que me movia fazer arte muito cedo porque a arte tem uma coisa de ser capaz, de querer fazer você mesmo. Por isso eu acho que esse seu assunto é muito legal, porque tem muito a ver com a arte. [...] Eu sempre estudei em escola pública e eu fui numa creche pública que tinha a Branca de Neve e os sete anões pintados grandes na parede. Depois eu fui ver fotos e é um desenho horrível, tipo

aqueles da Mônica deformados. Mas eu olhei aquilo assim, e eu não acreditei, “gente!”. Claro, eu já tinha visto o desenho, mas assim, “alguém fez isso?!”. E eu cheguei pra minha mãe, pras minhas tias, pra minha irmã e disse “faz pra mim! faz! faz pra mim! eu não estou conseguindo! faz essa imagem, eu quero ter!” e elas disseram “mas eu também não consigo...”. E eu comecei. Você sabe que foi muito intuitivo? Eu peguei um papel e coloquei em cima de um outro desenho e eu decalquei. Foi uma coisa muito incrível, sabe? E aí eu comecei “bom, eu consigo fazer”. E muita prática, né? Nunca está bom, nunca está bom... Então tem uma coisa de entusiasmo, eu acho. Eu gosto de ver quando a pessoa vibra com o trabalho, sabe? Quando não é um enigma; “ai que inteligentinho que tu é”. Quando é uma coisa “nossa, que legal!”.

GL: [...] Você falou também do trabalho da roupa, em tecido. Não sei se você tem fotos?

E: Eu tenho. Mas você sabe que esse trabalho, ele tem um problema hoje que é uma discussão que envelheceu mal. Eu remixei muitas imagens de outros artistas e nos idos de 2010, 2009 [...] essa ideia de remixar era algo à tona. Eu tenho uma estampa que foi totalmente feita por mim e aí isso não vai me trazer nenhum problema.

GL: [...] A qualificação não é pública, né? Então assim, pode ser o caso de eu mostrar na qualificação e dizer “ah, eu fui atrás e tal”. Mas realmente, se você tiver essa que não tem problema, melhor.

E: Eu tenho, eu tenho... Não é a mais interessante, mas eu tenho. Eu modifiquei todas as imagens mas hoje em dia está voltando a reivindicação do autor, né? [...]

(conversa sobre detalhes da qualificação, combinados, etc)

Continua:

GL: [...] Teve algumas coisas que eu não teria sabido o que lhe perguntar para ter a resposta, e você acabou falando... Então eu acho que vai ter um pouco de

trabalho de depurar esse material depois, mas eu acho que foi uma boa pedida esse ao vivo.

E: Eu acho que a ideia de profanar o objeto artístico, a autoria, a *Sala Dobradiça* “Faça você mesmo”, o tecido “Faça você mesmo”, os circuitos eletrônicos “Faça você mesmo”, telefone sem fio, a máquina que eu fabriquei ela a partir de um tutorial...

GL: É, essa coisa de passar, como se passasse de geração em geração. Você fez um tutorial...

E: É, e depois eu vou publicar a minha versão, né? Porque eu modifiquei algumas coisas e eu achei os tutoriais bem ruins. Eu vou deixar um tutorial decente. [...] Mas assim, o *ok/cancel*, ele não é um tutorial funcional. Ele é a estética de um tutorial, entendeu? Até porque ele é complexo demais. [...] Mas ele é um tutorial, né? Ele explica. Quem sabe eletrônica, sabe. Mas o mais acessível mesmo foi o *FM Bug*, até hoje. E os outros eu pretendo fazer acessíveis; “como fazer uma micro turbina eólica”. [...] Só que isso aí é um estudo mais avançado que eu vou ter com esses estudantes da engenharia e eu acho que vai dar um super projeto legal. [...] E também trazer sempre para um coletivo. Eu não quero tipo “Salve-se quem puder”. Eu quero trazer ideias e trabalhos que são ativados junto, assim. Por exemplo, ligar um *backlight* com essa paisagem da aurora boreal em Porto Alegre, com uma cadeia de pessoas dando a mão assim, sabe? E aí elas conseguem enxergar a imagem... Uma imagem apocalíptica e bonita ao mesmo tempo.