

FUNDAÇÃO ARMANDO ALVARES PENTEADO
FACULDADE ARMANDO ALVARES PENTEADO

Nó

Julia Mendonça Gallo

São Paulo
2018

nó

FUNDAÇÃO ARMANDO ALVARES PENTEADO
FACULDADE ARMANDO ALVARES PENTEADO
BACHARELADO EM ARTES VISUAIS

Nó

Trabalho de Conclusão de Curso vinculado à
Disciplina de Desenvolvimento de Projeto Integrado II,
apresentado como exigência parcial para obtenção de
certificado de conclusão do curso de Artes Visuais.

Aluna: Julia Mendonça Gallo

Orientador: Prof. Dr. Thiago Honório

GALLO, Julia.

Nó. Julia Mendonça Gallo

Trabalho de Conclusão de Curso. São Paulo: FAP/FAAP, 2018.

Palavras-chave:

1-Corpo 2- Anima 3- Desenho 4- Nota 5- Nó

AGRADECIMENTOS

Primeiramente, ao querido orientador, Thiago Honório, por toda a parceria, generosidade e atenção possíveis.

Aos professores Regina Parra, Rodolpho Parigi e Marcos Moraes, também pela infinita troca, generosidade e disponibilidade. À Regina e ao Rodolpho, especificamente, por me ensinarem o significado da palavra *choices*.

À querida Renata, pelo projeto gráfico, pelo cuidado e atenção.

À minha família, de sangue e de coração, Rogério Gallo, Maria Luisa Mendonça, Roberto Gallo, Irene Gallo, Cláudio Torres, Elisabetta Zenatti, Denise Gallo, Isabel Gallo, Davi Torres, Aida Mourabet e Lorenzo Gallo, por todo o amor, ajuda e apoio.

Aos amigos e artistas Heloísa Franco, Olga Carolina, Stephanie Lucchese, Gustavo Junqueira, Luiz Queiroz, Carolina Wan, Carla Prandini, Isadora Soares Belletti, Amanda Pinho, Gabriel Bassani e Felipe Balerini, por toda a troca, bruxaria, carinho e paciência.

Aos amigos queridos Bárbara Dantas, Catarina Tannus, Helena Gullo, Ligia Rotter, Sofia Tapajós, Amanda Silber, Alex Prall e Tomás Massabki, por me ajudarem sempre que precisei e por me confortarem nos momentos complicados.

Aos meus avós, Irene e Roberto

SUMÁRIO

A JIBOIA E O CROCODILO — 11

APRESENTAÇÃO — 23

CORPO, DESENHO, ESTADO DE ÂNIMO — 29

A CORDA — 43

FORMA E ESTADOS DE ÂNIMO — 51

SOBRE-HUMANOS, SUB-HUMANOS — 54

CLÁUDIO — 67

TOURO E DESEJO — 79

NOTA SOBRE *GOD OF WAR* — 81

NOTA SOBRE O CORINGA — 82

CHÃO — 95

NOTA SOBRE O CARVÃO — 95

NOTA SOBRE OS TÍTULOS — 96

O NÓ — 103

RETORNO AO NÓ — 111

A JIBOIA E O CROCODILO — 113

LISTA DE IMAGENS — 118

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS — 125

A JIBOIA E O CROCODILO

Na teia alimentar que rege a ordem predatória das coisas há aqueles animais que se retroalimentam. Adversários à mesma altura cujo *status* de presa e predador se dá em uníssono. Configura-se, assim, o jogo estúpido entre a jiboia e o crocodilo: a dupla pareada em poder de mutilação.

Duas babas em fios brilhantes e sedentos. Vem febril a primeira troca de olhares tateantes. A mútua tentativa de bote corta como faca o ar estancado. A colisão inicial sela o pacto sinistro de habitar um corpo só.

De vez, materializa-se o nó cego. A tempestade orgânica provocada pelo encontro determina as características do novo objeto. Aquele nódulo auto-devorante que inaugura todos os mapas da pele. O sem-número de entradas. Aquele que faz a origem das coisas. O umbigo primeiro.

Vem febril, nova estocada. O couro range ao se roçar e aperta o abraço em setas invertidas. Dobra-se em si; aposta em um novo movimento fadado ao tropeço. Ondas desesperadas. Goles engasgados: quer engolir, quer beber. Um lapso declara o vencedor momentâneo. Reelabora a estratégia. Nova estocada. Por um instante um desvio permite que se declare fora de perigo e segue a saudação perversa entre as cabeças: “eu ainda estou aqui”. Guilhotina-se em si. Saliva freneticamente. O desejo se inflama outra vez. Multiplica-se a embriaguez. Multiplica-se o arquejo. Os músculos se atrofiam em direção à força. Os músculos se atrofiam ante os maus encontros. O motor é regido por uma origem obscura – aquele código secreto da dança trançada.

Na medida em que se estreita o abraço atarraxado afirma-se o dogma: não há outra saída além da entrada.

Assim se arquiteta a partícula minúscula. Eterna. Indivisível. Que se combina e desagrega movida pela força mecânica da natureza. Assim se forma a unidade da matéria que faz a origem das coisas.

01 x 01. O infinito corrói a esperança. Resta a imagem do jogo de músculos em forma nodular.



Escárnio
2018
carvão sobre tela
172 x 95 cm



Ode ao trigo
2017
carvão sobre tela
265 x 171 cm



Pelas costelas dos dias
2018
carvão sobre tela
275 x 171 cm

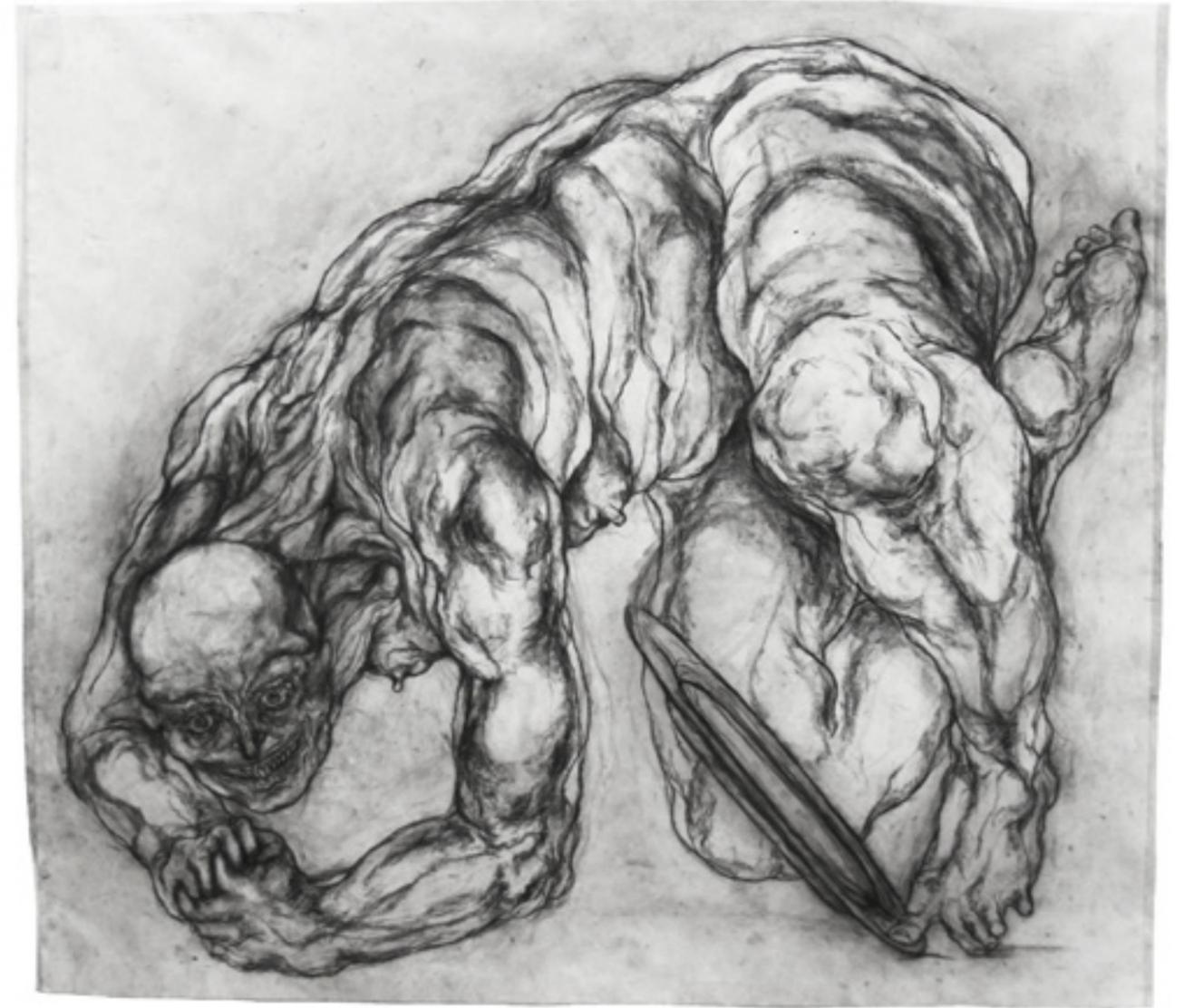


O deus das pequenas coisas

2016

Óleo e carvão sobre tela

162 x 225 cm



A que preço nasce uma construção

2018

carvão sobre tela

147 x 169 cm

homenagem ao Tigo



APRESENTAÇÃO

Esta monografia é formada por notas visuais e escritas. Seu agrupamento corresponde a uma certa maneira de pensar, que foi muito importante para a elaboração dos trabalhos aqui apresentados: um conjunto de escritos, desenhos e pinturas realizado entre 2016 e 2018.

Na tentativa de articular uma reflexão sobre o processo que originou estes trabalhos, quis aproximar o formato dessa monografia do modo como eles foram construídos, isto é, marcado pela convivência horizontal entre diferentes linguagens, elementos com tons e nuances distintos, sejam de natureza escrita ou imagética. Ao mesmo tempo em que cada um possui uma singularidade, sua junção forma um novo corpo, construído a partir das relações e rebatimentos entre esses componentes diversos.

Na música, nota é a palavra empregada para designar o elemento mínimo de um som: um modo particular de vibração no ar. Sendo assim, cada nota corresponde a uma duração associada a uma frequência única – e que, em conjunto, formam um arranjo, uma composição. Além disso, o termo também se relaciona à ideia de *anotações*. Desde que comecei a esboçar um Trabalho de Conclusão de Curso, desejei que os elementos visuais e escritos nele presentes estabelecessem diálogos e reciprocidades entre si. Isso se deve à importância que os meus cadernos de anotações ocuparam no processo de desenvolvimento desses desenhos e pinturas, nos últimos quatro anos, como a primeira instância do processo de trabalho. Assim, as reflexões aqui apresentadas andam juntas à própria materialidade desses cadernos: um acúmulo de desenhos, pequenos textos, esboços, estudos preliminares, recortes, colagens, todos partes integrantes do mesmo processo, do mesmo movimento. Daí a opção pelo termo *notas*.

Os cadernos me permitem chegar a uma espécie de embrião, que, posteriormente, se transforma e se desenvolve de outra maneira. Estes “embriões” consistem em imagens. Assim, quando os estudos e experimentações passam a exigir um novo tipo de materialização se dá um outro momento do trabalho. Há uma relação mais individual e singular com cada um dos desenhos ou pinturas: penso quais as dimensões do *canvas* mais apropriadas, as dimensões da própria figuração, sua composição, sua luz interna, os gestos, os tipos de linha, de massa, em suma, como aquela imagem deseja ser orquestrada.

Cada um dos desenhos ou pinturas não foi pensado, inicialmente, em função de um conjunto de trabalhos. Porém, na montagem aqui apresentada, procurei estabelecer relações e contrastes para evocar essa noção de conjunto; novamente, de um corpo.

As notas que compõem esse texto não estão numeradas, o que poderia sugerir uma sequência cronológica, mas são diferenciadas apenas por seus títulos. Essa opção convida o leitor a se aproximar dos trabalhos e da monografia de forma mais rente ao modo como eles foram elaborados; é a ideia de um grupo de desenhos e pinturas, composto por elementos realizados em diferentes tempos e espaços, que se intercalam e se sobrepõem, sem uma hierarquia propriamente dita, compondo um novo arranjo.

Os trabalhos aqui apresentados encontram-se como que decantados nessas diversas notas, que refletem sobre este processo que os construiu e os constituiu, e trazem os artistas e autores que me acompanharam ao longo desta trajetória, como Pina Bausch (1940-2009), Michel Leiris (1901-1990), Aristóteles (384 a.C. - 322 a.C.), Georges Bataille (1897-1962), Gaston Bachelard (1884-1962), Jacques Derrida (1930-2004) e Eliane Robert Moraes (1950-).

Isso se relaciona, a meu ver, ao entendimento do Trabalho de Conclusão de Curso não como um fim estático ou estanque, a despeito de ele trazer a palavra conclusão em sua denominação – mas sim como a continuação de um processo, algo que se mantém em movimento contínuo, aberto a constantes reexames, análises e reflexões. Daí a importância de que, nessa monografia, fossem visíveis essas temporalidades distintas, evidenciadas pelos textos, pelas notas, pelos cadernos de anotações, pelos desenhos e pinturas, e em constantes idas e vindas.





CORPO, DESENHO, ESTADOS DE ÂNIMO

Interessa, aqui, investigar a ideia de um corpo. Mais do que um corpo, um corpo atravessado por estados de ânimo. Para mim, é impossível falar sobre este processo sem ressaltar a importância que a artista Pina Bausch teve ao longo da realização dos trabalhos. Não apenas por suas peças – cujos registros audiovisuais e trilhas sonoras foram constantes companheiros ao longo dos quatro anos de curso – mas sua maneira específica de trabalhar e, mais do que isso, uma certa postura diante do trabalho.

Tenho uma lembrança forte do dia em que Pina Bausch morreu: eu tinha doze anos e nunca havia escutado seu nome. Ao acordar de manhã, me chamou a atenção na capa do jornal a imagem de uma mulher de braços estendidos, que pareciam quase tão longos e finos quanto suas pernas. Sozinha e de olhos fechados, ela revelava as palmas de suas mãos em uma sala repleta de cadeiras vazias. Mais do que uma mulher, ela me parecia algum tipo de criatura – os membros alongados, as costelas salientes e os seios aparentes pela transparência de seu vestido branco me lembravam as desconfortáveis mudanças que estavam ocorrendo em meu próprio corpo. Recortei a foto.

A imagem acompanhava a manchete “*Morre a rainha da dança contemporânea*”, ignorada por mim na época. Três anos depois, quando o documentário *Pina*, de Wim Wenders (1945-), foi lançado, descobri quem era a mulher/criatura presente na imagem que eu havia recortado e colado no meu caderno. Nosso primeiro encontro, entretanto, se deu nessa foto recortada. Foi estático.

A experiência desse contato foi cataclísmica e inominável – senti, de alguma forma, que eu havia chegado em casa. Uma daquelas sensações apaixonantes e um tanto frustrantes em que pensamos “alguém já falou tudo aquilo que eu queria dizer.” Senti que se tratava de algo que poderia existir apenas daquela maneira, naquela linguagem própria, que simplesmente não poderia ser expresso de outra forma. Além disso, parecia estar ligado diretamente à vida, em sua forma mais ampla, a um certo transbordamento da vida, por assim dizer.

A partir disso, originou-se um grande interesse pela maneira como Pina Bausch trabalhava, uma busca incessante por algo que não pode se dar de outra forma, uma preocupação em tratar de algo ligado diretamente à vida e que se dedicasse, como ela escreveu, à investigação de certos estados de ânimo.

No texto *Dance, dance, otherwise we are lost*, Pina discorre sobre a noção de estados de ânimo. Algo que antecede o próprio movimento, uma espécie de impulso inicial que diz respeito às relações com a nossa existência:

Há de se encontrar uma linguagem com palavras, com imagens, movimentos, estados de ânimo que faça pressentir algo que está sempre presente. [...] Trata-se da vida e, portanto, de encontrar uma linguagem para a vida. E, como sempre, trata-se do que ainda não é arte, mas daquilo que talvez possa se tornar arte. (BAUSCH, 2000, p. 1)



Pina Bausch na peça *Café Müller*, na Opera House de Wuppertal, 1978

TENTAR ENCISTAR
A CABEÇA NO ANO
EM VELOCIDADES
DISTINTAS

Deus criou, eles unem forças

Quando penso nesses estados de ânimo – ou na própria noção de *anima*, isto é, o princípio do movimento – não consigo deixar de pensar na sua famosa frase “não estou interessada em como as pessoas se movem, mas o que as faz mover.”

Penso nas perguntas: O que move os corpos? Qual a forma desses corpos?

Bausch dizia que a dança sempre ocupou um papel fundamental em sua vida, enquanto um modo de expressão específico. Um espaço em que era possível colocar o que as palavras não pareciam dar conta. Acredito que esse lugar, para mim, sempre foi ocupado pelo desenho. Desenho desde que me lembro. Não me recordo da minha vida sem o desenho.

Aqui, também não posso deixar de pensar na relação existente entre as palavras *desenho* e *desejo*. E não seria o próprio desejo o que nos faz mover? Penso em frases:

desejo que algo exista;
desenho para que exista;
existe enquanto desenho;
existe enquanto desejo.

É nesse sentido que comecei a pensar em estados de ânimo não apenas como movimentos, mas como desenhos, como imagens. Não sob uma perspectiva da dança ou do desenho enquanto uma ocupação do espaço, mas como formas desenhadas que acompanham estados de ânimo. E que tornasse visível toda uma riqueza de nuances.

Essas imagens, evidentemente, não correspondem a qualquer tipo de relação imediata com a realidade, em seu sentido ilustrativo ou “naturalista”. Trata-se de invenções que, muitas vezes, referem-se a seres imaginários. Entretanto, isso não se aproxima de um universo onírico. Jamais pensei nelas dessa forma – ainda que entendesse que

estava em jogo um certa perspectiva “surrealizante”, porém não surrealista.

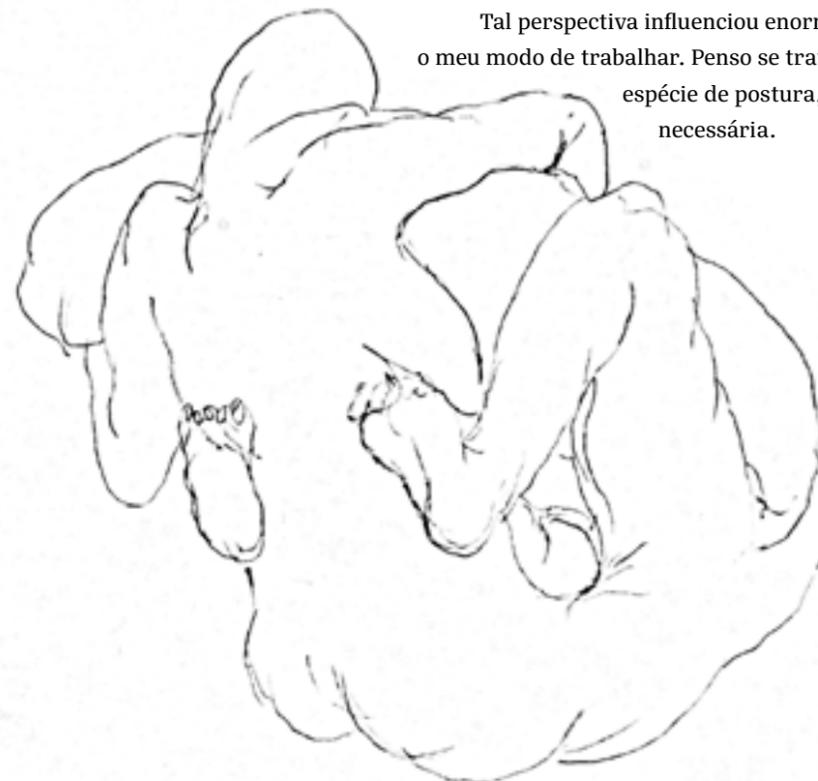
Aqui, é importante ressaltar, também, a importância do encontro com o autor Georges Bataille, que se deu ao longo do curso de Artes Visuais. Ainda que seu pensamento neste trabalho apareça de modo mais suave e periférico, a investigação de alguns de seus textos foi importante para pensar o lugar que eu estava buscando. A ideia de uma experiência “surrealizante” que se desse não por uma construção onírica, mas pelo contato com o mundo físico e pela dimensão física e aterradora dos objetos e das pessoas nele. Ir até o próprio rito ou fenômeno em detrimento do sonho. Desmistificado ou encarnado. Terreno. Tais pensamentos, nesta monografia, aparecem apenas como um sussurro, mas ainda sugerem algum tipo de chave para pensar o que eu queria com os trabalhos aqui apresentados.

Dessa maneira, creio que possuem um dado de extensão da vida. Como em *Ballet Keushleitslegende*, de Pina Bausch, a imagem de uma mulher que caminha com um crocodilo no palco, ainda que febril e disparatada, a meu ver, possui pouco de onírico. Não se trata de algo pertencente ao universo do sonho. Penso em uma perspectiva mais ligada a um transbordamento da própria vida, do contato com certas experiências que podem nos levar aos lugares mais improváveis e que nos colocam em contato com uma certa grandeza ou dilatação da realidade de uma outra forma.

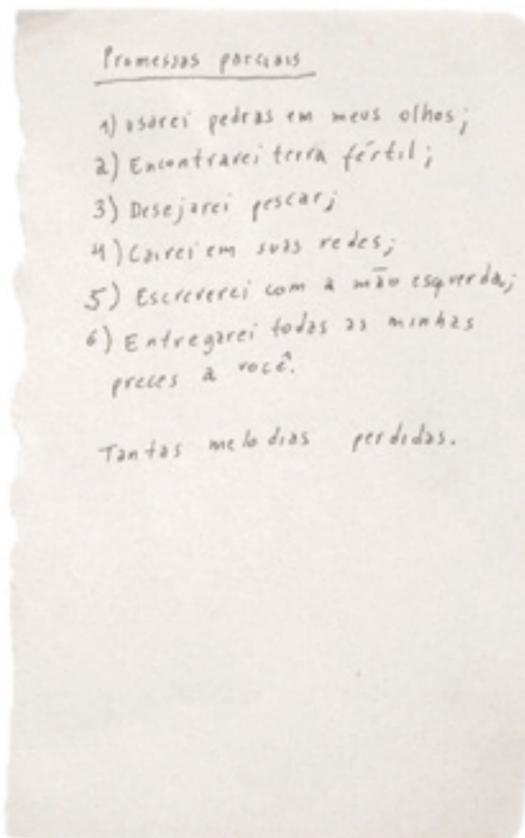
Ainda no texto *Dance, dance, otherwise we are lost*, Pina ressalta que suas peças não tinham um ponto de partida em lemas coreográficos, mas eram articuladas a partir de perguntas de natureza mais espontânea, que ela fazia a seus dançarinos. Uma maneira de tratar seus assuntos com toda a cautela e de retirar qualquer possibilidade de determinismo. Um tipo de abordagem em relação ao trabalho: a precisão junto a uma total abertura ao desconhecido. Em outras palavras, como construir a partir do nada e se valer do constante medo de não conseguir.

Como eu não pudesse chegar aos atores com um lema coreográfico, tendo de começar por outra parte, lhes formulei então perguntas que fazia a mim mesma. As perguntas existem para abordar um tema com toda a cautela. Esse é um método bem aberto e, no entanto, preciso. Pois sempre sei exatamente o que procuro, mas sei com meu sentimento, não com minha cabeça. Por isso nunca se pode perguntar de maneira muito direta. Seria grosseiro demais, e as respostas, demasiado banais. Sei o que procuro, mas não consigo explicá-lo. Antes, é como se fosse preciso pôr-se em paz com as palavras e, com muita calma, deixá-las vir à tona. (BAUSCH, 2000, p. 1)

Tal perspectiva influenciou enormemente o meu modo de trabalhar. Penso se tratar de uma espécie de postura, de abertura necessária.



1 A peça Ballet Keushleitslegende foi coreografada por Pina Bausch e performada em Wuppertal em 1983.



Fazer perguntas sempre foi muito natural para mim. Há muitas perguntas presentes no corpo desta monografia. Foi a partir delas que se deu grande parte das pesquisas ligadas a movimentos do corpo, imagens de um corpo, a estados de ânimo cotidianos relacionados a acontecimentos da minha vida pessoal. Entretanto, não se trata de uma “metodologia” rígida e, decerto, é algo que vai numa direção contrária a qualquer lastro positivista do termo “metodologia”. Tampouco qualquer pedagogia ou lógica de causa e efeito imediatos. Esse processo se deu de forma orgânica e natural. Ainda assim, creio que trabalhar a partir de certas perguntas revela uma maneira de reconhecer que os trabalhos estavam sendo gerados a partir de uma necessidade. De algo que era genuinamente importante para mim, que me levasse a caminhos que eu não poderia esperar.

Daí a importância fundamental que possuem os cadernos. Um momento de exercício cotidiano, de reflexão constante. As idas e vindas entre os trabalhos e os cadernos que sempre foram um dado recorrente, uma parte fundamental do ateliê: um laboratório experimental.

Com isso em mente, pensei, em um primeiro momento, nesse exercício ligado à ideia de um *diário*. No entanto, isso rapidamente caiu por terra – o emprego desse termo, nesse caso, me pareceu inapropriado, já que, embora a instância do cotidiano estivesse presente, o tempo desses cadernos não opera de forma linear, à luz de uma lógica do *chronos*. Trata-se, como dito anteriormente, de espécies de notas. Além disso, também não há a intenção de tomar a noção de intimidade enquanto matéria para este trabalho, ainda que, aqui, estejam presentes momentos de certa natureza confessional. Entretanto, não se trata de um diário propriamente dito – há a esperança de que, partindo de algo pessoal, se fale de algo que não é privado.

Com a intenção de tratar nuances de estados de ânimo e observando meu processo de trabalho, me dei conta de que o corpo da monografia também deveria evidenciar essa natureza heterogênea. Que coligisse, a partir dessas notas, momentos que ora são mais reflexivos, ora poéticos, ora confessionais. Daí, a importância de trazer todos os recortes e registros que se fizeram presentes nesses últimos quatro anos e que foram fundamentais para a construção do que escolhi apresentar aqui.



- 1) Eu odeio tudo que me separa
de você;
- 2) Eu queimaria todas as
coisas noturnas em que vi você.

Você pode me perguntar qualquer
coisa, eu acreditaria se pudesse.





I asked my father
I said "father, change my name"
The one I'm using now is covered up
with filth and cowardice and shame
He said "I locked you in this body"
I meant it as a kind of trial
You can use it as a weapon
It was you who built the temple
It was you who covered up my face

* Sequencia de
animas.



O templo é um lugar
onde os cães vão para
morrer.

Quando os cães sabem
que vão morrer se
dirigem ao templo.

- É mentira - Ela insistiu.



A CORDA

Quando eu tinha seis anos, minha mãe trabalhava como atriz em uma peça que tinha duração de cinco horas. Ela costumava me levar muito ao trabalho, não apenas por uma questão de necessidade, mas na tentativa de me fazer entender o que era a sua profissão.

“Filha, aqui tudo é de mentira, aqui praticamente tudo pode acontecer”, ela dizia.

Eu escutava, tentando apreender a lógica de que, de alguma maneira, havia um espaço no mundo em que as coisas podiam ser de outro jeito que não exatamente como na vida que nós levávamos no dia a dia – mas que, ao mesmo tempo, não deixava de ser real. Em primeiro lugar, porque aquilo sustentava nossa vida e, mais do que isso, porque estava acontecendo diante dos meus olhos. Durante a peça, a nossa história deixava de existir por algumas horas – eu não era mais filha, ela não era mais mãe. A sensação não era de medo, mas da consciência da possibilidade de uma certa liberdade proporcionada por aquele lugar. No mundo que habitávamos, “de mentira” nunca esteve ligado a conotações negativas de “falsidade” ou “fingimento” – era simplesmente um jeito de explicar como ela podia se transformar em outra pessoa sem deixar de ser ela, que esse era o seu trabalho.

No entanto, ainda que passasse muito tempo no teatro, minha mãe fazia peças para adultos. Cresci esperando para acompanhá-las já que, pela minha idade, não conseguia assistir aos espetáculos. Me restavam, portanto, longos períodos de tempo na condição de rato de coxia. Hoje, as lembranças que tenho desse momento da minha vida são similares à experiência de um antigo sonho recorrente – fragmentos de lembranças entre o palco, a coxia, a minha ficção pessoal e a do próprio espetáculo. Durante anos, me perguntei quais dessas memórias teriam sido, de fato, vividas por mim, e quais delas teriam sido contaminadas pela imaginação fértil de uma criança introspectiva. Hoje, não relaciono mais a falta de fronteiras entre essas diferentes realidades à descrença da legitimidade de tais experiências. Tudo foi vivido em alguma instância.

A maioria dos atores era muito gentil, mas eu era tímida e muitas vezes me sentia acanhada em meio a personalidades tão expansivas. Não pareciam conseguir conter-se em seus próprios corpos. Talvez, de alguma forma, eu me identificasse com aquela condição – mas certamente aquela não era a minha maneira de me expressar. Eu preferia observar a luz direta a distância. De todo o teatro, meu lugar favorito era um canto escuro localizado na lateral do palco, que permitia verificar, também, a presença da minha mãe no ambiente, já que ela passava a maior parte do tempo em cena. Às vezes, ela acenava para mim quando alguma deixa dava a oportunidade, o que me trazia uma sensação de tranquilidade parecida com a de ouvir, da minha cama, o som de seu salto alto quando ela voltava para casa depois de ter passado uma noite fora.

A peça era, no entanto, longa demais, e o canto escuro tornava-se uma experiência tediosa depois do segundo ato – o que me levava a transformar o resto do teatro em meu *playground* pessoal e um território a ser explorado. Dentro dessas aventuras silenciosas, eu descobria as passagens, túneis, escadas, becos, portas, buracos, passarelas – outros ângulos possíveis para observar o que se passava em cena. Na segurança da escuridão, que permitia a minha invisibilidade, eu podia observar tranquilamente tudo que a luz tocava.

Certa vez, em uma dessas ocasiões, descobri uma imagem.

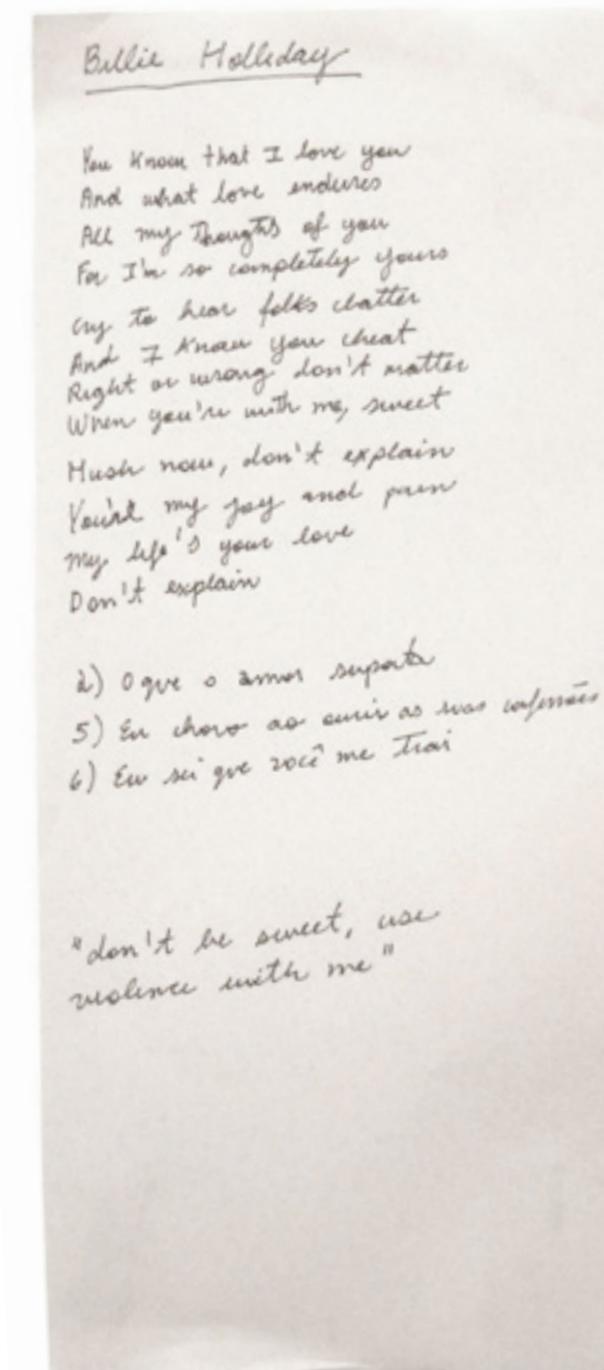
Foi me dito que aquela peça contava sete histórias conectadas pela explosão da bomba atômica em Hiroshima, acontecimento que dava título do espetáculo: *Os sete afluentes do Rio Ota*. Em uma dessas histórias, minha mãe interpretava uma menina judia que fazia uma

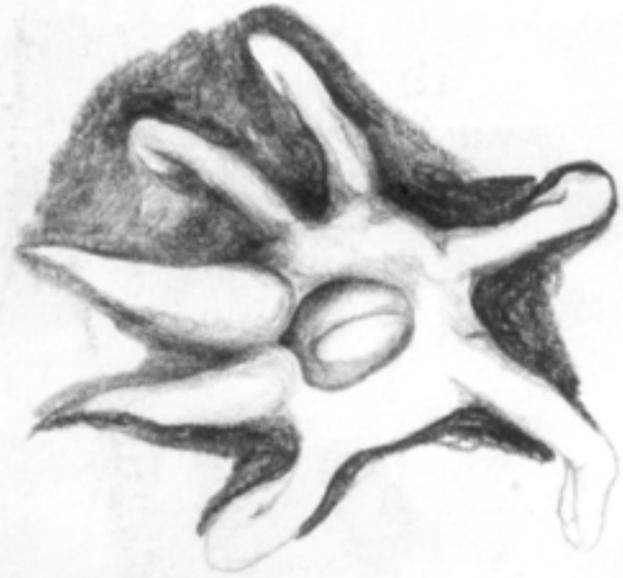
amiga mais velha dentro de um campo de concentração. Era engraçado assisti-la colocar o figurino: um vestido que parecia uma versão maior de algo que alguém da minha idade poderia usar. Eu não gostava de usar vestidos. Nesse ato, ela contracenava com uma atriz chamada Madalena, que era especialmente gentil comigo – uma das poucas pessoas do teatro para quem eu não tinha vergonha de pedir ajuda, caso tivesse perdido algo no escuro ou precisasse cruzar o palco antes da hora do intervalo.

Um dia, enquanto eu explorava uma cabine de som inutilizada dentro da sala de teatro, a luz se apagou e todo o ambiente ficou completamente escuro. Eu não podia ver um palmo à minha frente, mas ouvi a voz da minha mãe em cena. Tentei tatear o meu caminho para fora, mas preferi esperar por um feixe de luz que permitisse minha fuga, com receio de fazer algum barulho que atrapalhasse o espetáculo. Me estiquei para ver o que se passava, tomando cuidado para não ser vista. Achava, ingenuamente, que minha mãe poderia me ver do palco – o que me renderia algum tipo de castigo, já que ela não gostava que eu visse cenas da peça desacompanhada de alguém mais velho. Felizmente, eu era muito boa em ser invisível. Então, no escuro, eu cometi meu pequeno delito e a imagem veio à tona.

Lembro de ver minha mãe correr em círculos no palco completamente escuro e chamar o nome da personagem de Madalena, que hoje já não me recordo mais. Em seguida, uma parede falsa caía e, por trás, aparecia Madalena, pendurada por uma corda no pescoço. Minha mãe chorava aos seus pés e eu senti algo genuinamente novo – algo indefinido, preciso e gigantesco. “Aqui tudo é mentira”, pensei. Mas como? Eu vi. E o sentimento era real. Jamais me esqueci dessa sensação.

Com o passar do tempo, esse tipo de sentimento voltaria muitas vezes ao longo da minha vida em diferentes formas e situações, até chegar ao meu próprio trabalho. O episódio me gerou, além de tantas outras coisas, um desejo: de falar algo sobre aquela sensibilização da pele, daquele estômago golpeado, daquele fraquejar do corpo. De falar sobre algo provocado por um instante em que se vê uma mãe em um vestido de criança, uma corda no pescoço, um canto escuro para observar a luz. Mais do que isso, de falar, também, das outras vezes em que é possível ver uma mãe em um vestido de criança sem que se veja uma mãe em um vestido de criança, ou uma corda no pescoço sem que se veja uma corda no pescoço, ou um canto escuro para observar a luz sem que se veja um canto escuro para observar a luz. Então, o que se vê não será o que se vê mas, talvez, possa trazer algo de uma nuance de sentimento, de um estado de ânimo. Para que seja possível partir de algo pessoal para falar do que não é privado. Algo que diz respeito à vida e à grandeza da realidade – a vontade de tornar mais uma vez visível algo que a vida faz ver.







FORMA E ESTADOS DE ÂNIMO

A partir do encontro com a noção de *estado de ânimo* adveio o desejo de uma investigação mais profunda acerca das origens da palavra *anima*, que remonta à filosofia grega. O encontro com esse conceito se deu inicialmente em uma aula de História da Arte Antiga, ministrada pelo professor Felipe Chaimovich (1968-), que frequentei como aluna ouvinte no Curso de Arquitetura da FAAP. Nela, o professor desenvolvia uma introdução a respeito de alma tratada pela filosofia grega, sobretudo a partir de uma divergência de pensamento entre os escritos deixados por Platão (427 a.C. – 348 a.C.) e Aristóteles (384 a.C. – 322 a.C.). É na Grécia que a noção de alma passa a tomar outro estatuto filosófico. Um conceito de alma pensado enquanto uma *substância* – o que me interessou particularmente para pensar a noção de *anima* e de corpo que eu tentava esboçar.

Esta linha de raciocínio reverberou ao longo do processo de construção dos trabalhos, exigindo, aqui, uma breve apresentação.

Ainda que tais ideias tenham sido elaboradas por diversos filósofos, me chamou a atenção o pensamento de Aristóteles a respeito da alma – principalmente em oposição ao que fora desenvolvido por Platão, que a concebe como uma substância diferente do corpo, a partir de uma relação de oposição entre matéria *versus* ideias, sensível *versus* inteligível, abstrato *versus* concreto. Ainda que estes mundos se comuniquem, encarnem e transitem entre si, a alma é concebida como uma substância outra, separada da realidade do corpo.

Já Aristóteles pensa a alma como parte da mesma estrutura do corpo.

No texto *Da alma* (2011), o filósofo elabora uma teoria própria e divergente de Platão, a partir de um raciocínio sistêmico que parte de princípios para chegar em demonstrações. Entende a linguagem como portadora de uma estrutura que espelha a realidade e o pensamento. Ao desenvolver a noção de substância, Aristóteles a divide em três conceitos:

Aqui, penso que esta noção é essencial para se entender um estado de ânimo que se manifesta, também, enquanto corpo.

- 1) Matéria: a ideia de uma potência
- 2) Forma: o princípio de individuação
- 3) O composto de matéria e forma

A partir desses princípios, como se dá a relação entre corpo e alma para Aristóteles?

Se tomarmos um ser vivo, sua matéria seria o corpo – sua potência de corpo. Se a matéria do corpo for os compostos químicos que constituem qualquer corpo, tal matéria haveria de ganhar uma certa ordenação, isto é, a forma. A forma, para Aristóteles, é alma, o princípio de individuação.

A matéria, ou esse monte de compostos orgânicos, poderia, potencialmente, vir a se tornar os mais diferentes seres vivos. Mas a forma que vai ganhar especificamente para se tornar um ou outro seria determinada por sua alma. Quando a matéria ganha uma determinada forma individual passa a existir. E, embora seja possível pensar na diferença entre as potências, a única coisa que existe é o indivíduo – portador de corpo e alma.

A alma, para Aristóteles, não existe como uma entidade separada do corpo, assim como a matéria orgânica não existe como uma entidade separada do corpo. Para ele, a única coisa que existe são indivíduos concretos, ainda que seja possível, através da lógica, pensar em suas diferenças.



A alma dá a forma para o corpo e, nesse sentido, configura-se como potência da vida. Seria possível conceber a matéria orgânica como algo inerte. Mas, para que uma matéria orgânica torne-se um corpo vivo, se faz necessária uma alma, uma forma. A alma como potência da vida. E, segundo Aristóteles, a alma dá vida à matéria orgânica conferindo-lhe o *movimento*.

A matéria inerte ganha forma quando, ainda segundo o filósofo, ganha sensação e movimento. Por oposição, a morte é o momento em que o indivíduo perde a sua capacidade de sentir e se movimentar. Perde seu princípio de individuação.

A alma é, portanto, uma forma, portadora de duas qualidades:

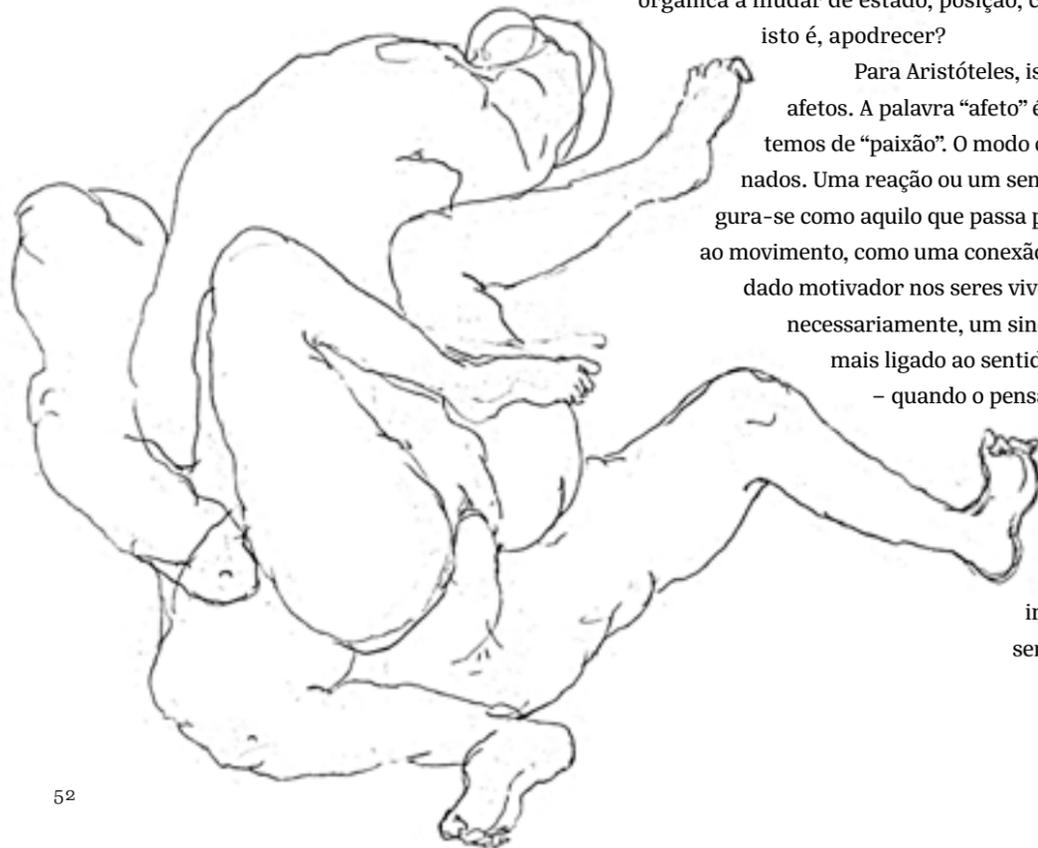
- 1) sensação;
- 2) movimento.

Tal movimento, por sua vez, pode ter quatro sentidos.
Movimento enquanto:

- 1) mudança de posição;
- 2) mudança de estado;
- 3) corrupção;
- 4) crescimento.

A alma é o princípio de movimento do corpo sobre esses quatro aspectos. Adiante, por que a alma move a matéria? Por que o corpo levaria essa matéria orgânica a mudar de estado, posição, crescer ou corromper-se, isto é, apodrecer?

Para Aristóteles, isso se daria por causa dos afetos. A palavra “afeto” é aparentada da ideia que temos de “paixão”. O modo como somos impressionados. Uma reação ou um sentimento – afeto – configura-se como aquilo que passa pelas sensações e chega ao movimento, como uma conexão entre corpo e alma, um dado motivador nos seres vivos. O afeto não representa, necessariamente, um sinônimo de sensação – estaria mais ligado ao sentido de um corpo que é afetado – quando o pensamos à luz do crescimento e da corrupção. Desta maneira, um corpo pode crescer ainda que o indivíduo não sinta tal crescimento. Todas essas instâncias de movimento seriam realizadas pela alma.



Se a alma não afetasse o corpo movida por alguma espécie de paixão, os corpos não mudariam de lugar, de estado, não cresceriam ou se corromperiam.

A partir dessa investigação, redigi uma pequena lista de frases, que mantenho em meu caderno de anotações:

- 1) A alma é uma forma.
- 2) A forma é o princípio de individuação.
- 3) Quando a matéria ganha forma, passa a existir.
- 4) A alma não existe como uma entidade separada do corpo.
- 5) A alma dá forma ao corpo e, assim, configura-se como potência da vida.
- 6) A alma é tida como potência da vida.
- 7) A alma dá vida à matéria orgânica conferindo a ela o movimento.
- 8) A matéria inerte ganha forma quando ganha sensação e movimento.
- 9) A alma é uma forma com duas qualidades: movimento e sensação.
- 10) A alma move a matéria mudando de estado, posição, crescendo, apodrecendo.
- 11) O movimento é motivado por afetos.
- 12) A alma age sobre o corpo motivada por afetos.
- 13) O afeto é algo que passa pelas sensações e chega ao movimento.
- 14) A alma é um princípio de movimento.
- 15) A alma faz uma matéria se constituir como ser vivo.
- 16) O que faz a alma passar de potência a ato é o afeto.
- 17) O movimento é sempre motivado por algum afeto.
- 18) A alma é uma forma.

Quando penso que, para Aristóteles, a alma move o corpo por afetos, não consigo deixar de pensar na célebre frase: “não estou interessada em como as pessoas se movem, mas sim, o que as faz mover”, de Pina Bausch, já citada anteriormente nesta monografia em *Corpo, desenho, estados de ânimo*. Talvez seja isso que eu entenda quando Bausch se refere a *estados de ânimo*. Algo que impulsiona, que precede o próprio movimento, que possui tantas nuances, camadas e especificidades possíveis de serem expressadas por meio da dança. No texto *Dance, dance, otherwise we are lost*, ela nos diz:

Trata-se da vida e, portanto, de encontrar uma linguagem para a vida. [...] Pois há tantos estados de ânimo diversos, tantos matizes e nuances que se podem expressar com a dança. E o que interessa é isto: que se receba essa riqueza, que ela não seja tolhida, mas que se façam ver e sentir os mais variados estados de ânimo. (BAUSCH, 2000, p. 2)

Tudo isso me parecia estimulante e produtivo para pensar na particularidade das formas dos corpos que eu buscava nos trabalhos aqui apresentados. Como se um estado de ânimo específico exigisse uma forma específica que o acompanhasse. Um princípio de individuação gerado por afetos.

Indagar:

se a alma é parte da mesma estrutura do corpo e não existe separada dele;
se uma alma dá forma a um corpo;
se uma matéria poderia potencialmente se tornar as mais diferentes formas;
se um afeto poderia criar um movimento e uma forma;
se há tantas nuances de estados, haveria, também, tantas nuances de formas.

É nesse sentido que penso na criação de uma certa *anatomia pessoal*. Ao desenhar corpos jamais pensei em uma perspectiva de deformação ou na ideia de um corpo disforme,

SOBRE-HUMANOS, SUB-HUMANOS

Ao pensar em uma anatomia própria entendo que as imagens dos seres aqui não se constituiriam exatamente como humanos – ainda que, na maior parte das vezes, se refiram a órgãos e partes corporais humanas; bocas, seios, braços, mãos, pernas, pés, dedos. Se estes corpos são febris, fortes, bizarros ou absurdos, não considero preciso tratá-los sob uma perspectiva essencialmente ligada a uma ideia de monstro. Parecia demasiadamente fantástico, o que não me interessava exatamente aqui – daí a importância da noção batailliana de que uma experiência surrealizante não estaria, necessariamente, atrelada a uma construção onírica.

Ao meu ver, quando penso em um corpo que se molda a um estado, entendo-o em um lugar sobre-humano ou sub-humano – se ele se localiza em um lugar acima ou abaixo daquilo que se espera de um humano ou que se compreende como humano. Se ele evidencia um excesso ou uma falta; penso que transborda ou exaure. Existe enquanto esse estado próprio que exige forma própria.

Para se falar sobre algo que diz respeito, ao fim e ao cabo, ao humano.

mas sim em uma forma anatômica específica que acompanhasse um estado de ânimo também específico. Uma forma para um estado. Um corpo formado por afetos. Um corpo com uma forma própria. Assim, um corpo *sui generis* que permitisse fazer ver diferentes nuances de estados de ânimo – se nossos sentimentos são, todos eles, muito precisos e nada homogêneos.

Nossos sentimentos, todos eles, são muito precisos. Mas é um processo muito, muito difícil torná-los visíveis. Sempre tenho a sensação de que é algo com que se deve lidar com muito cuidado. Se eles forem nomeados muito rápido com palavras, desaparecem ou se tornam banais. (BAUSCH, 2000, p. 1)

Tais noções a respeito da alma também me levaram à leitura do livro *A poética do espaço*, de Gaston Bachelard, no qual o autor defende o estudo de uma fenomenologia da imaginação – o fenômeno da imagem poética quando esta emerge da consciência como um produto direto do coração, do ser, do homem. Desta maneira, toma a fenomenologia como a consideração do início da imagem em uma consciência individual, que poderia nos ajudar a reconstituir as subjetividades múltiplas das imagens – impossíveis de serem determinadas definitivamente ou cristalizadas em conceitos. A imagem poética seria essencialmente variacional, não constitutiva.

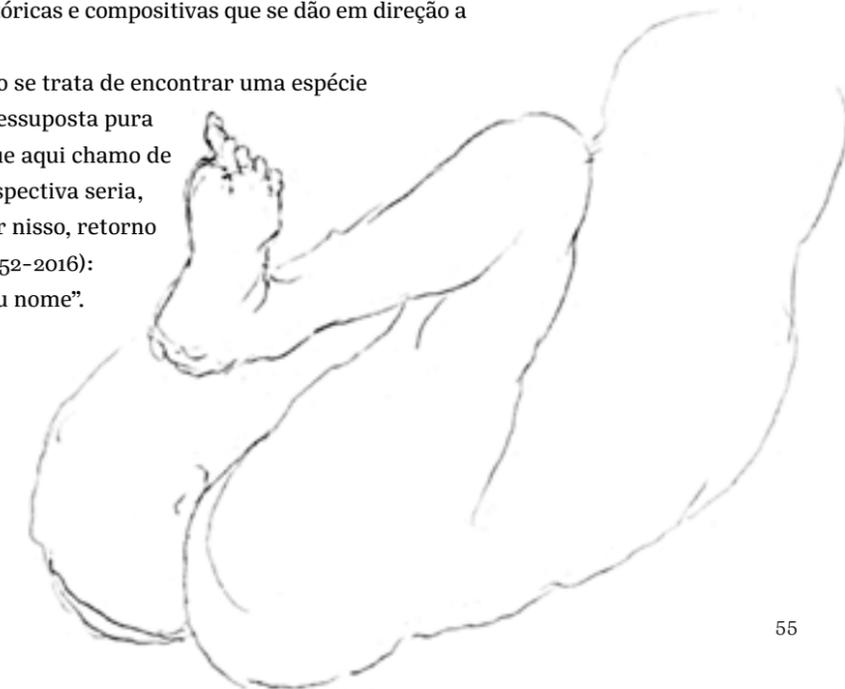
Bachelard diz que o que se pede de um leitor de poemas é que ele não encare a imagem como um objeto, muito menos como um substituto do objeto, mas que capte sua realidade específica. Para tanto, seria necessário associar sistematicamente o ato da consciência criadora ao produto mais fugaz da consciência: a imagem poética.

É a partir desse raciocínio que o filósofo discorre sobre a alma – e o sentido de se falar em uma fenomenologia da alma – já que esta seria indispensável para um estudo da fenomenologia poética em suas diversas nuances, uma vez que “a poesia é, mais do que uma fenomenologia do espírito, uma fenomenologia da alma” (BACHELARD: 1989, p.4). Assim, a alma é entendida como tal convicção que envolve todo um poema e cujo registro poético deve ficar aberto às nossas próprias indagações. A partir de uma frase do poeta Pierre-Jean Jouve (1887-1976), o filósofo diz:

Pierre-Jean Jouve escreve: “A poesia é uma alma inaugurando uma forma”. A alma inaugura. Ela é aqui potência inicial. É dignidade humana. Mesmo que a “forma” fosse conhecida, percebida, talhada em “lugares-comuns” antes da luz poética interior ela seria um simples objeto para o espírito. Mas a alma vem inaugurar a forma, habitá-la, comprazer-se nela. Portanto, a frase de Pierre-Jean Jouve pode ser tomada como uma nítida máxima de uma fenomenologia da alma. (BACHELARD: 1989, p. 3)

Penso ser nessa direção que se dá o embate com o desenho ou com a pintura. Para que isso se torne visível. Decisões gráficas, pictóricas e compositivas que se dão em direção a uma forma e a um estado específico.

Gostaria de ressaltar, também, que não se trata de encontrar uma espécie de “equivalência visual”, tampouco de uma pressuposta pura expressão, ou expressão pela expressão, ao que aqui chamo de “estados de ânimo”. Trabalhar sobre essa perspectiva seria, ao meu ver, algo ilustrativo e banal. Ao pensar nisso, retorno o pensamento a uma fala do artista Tunga (1952-2016): “Eu trato de procurar os outros nomes do meu nome”. Penso em um exercício diário de procura por outros nomes para nomear coisas inomináveis e estados de ânimo.



Algo que só poderia ser pronunciado por algo que um *não-nome* mas, talvez, um corpo, um estado, uma condição, uma forma, uma imagem.

Retomando Bachelard (1989, p.5): “Para uma imagem poética nada mais é necessário senão um movimento da alma. Numa imagem poética a alma afirma a sua presença.” A ideia de ver a poesia tal como um compromisso da alma.

Nomes-corpo

Nomes-estado

Nomes-condição

Nomes-forma

Nomes-imagem

Nomes-alma

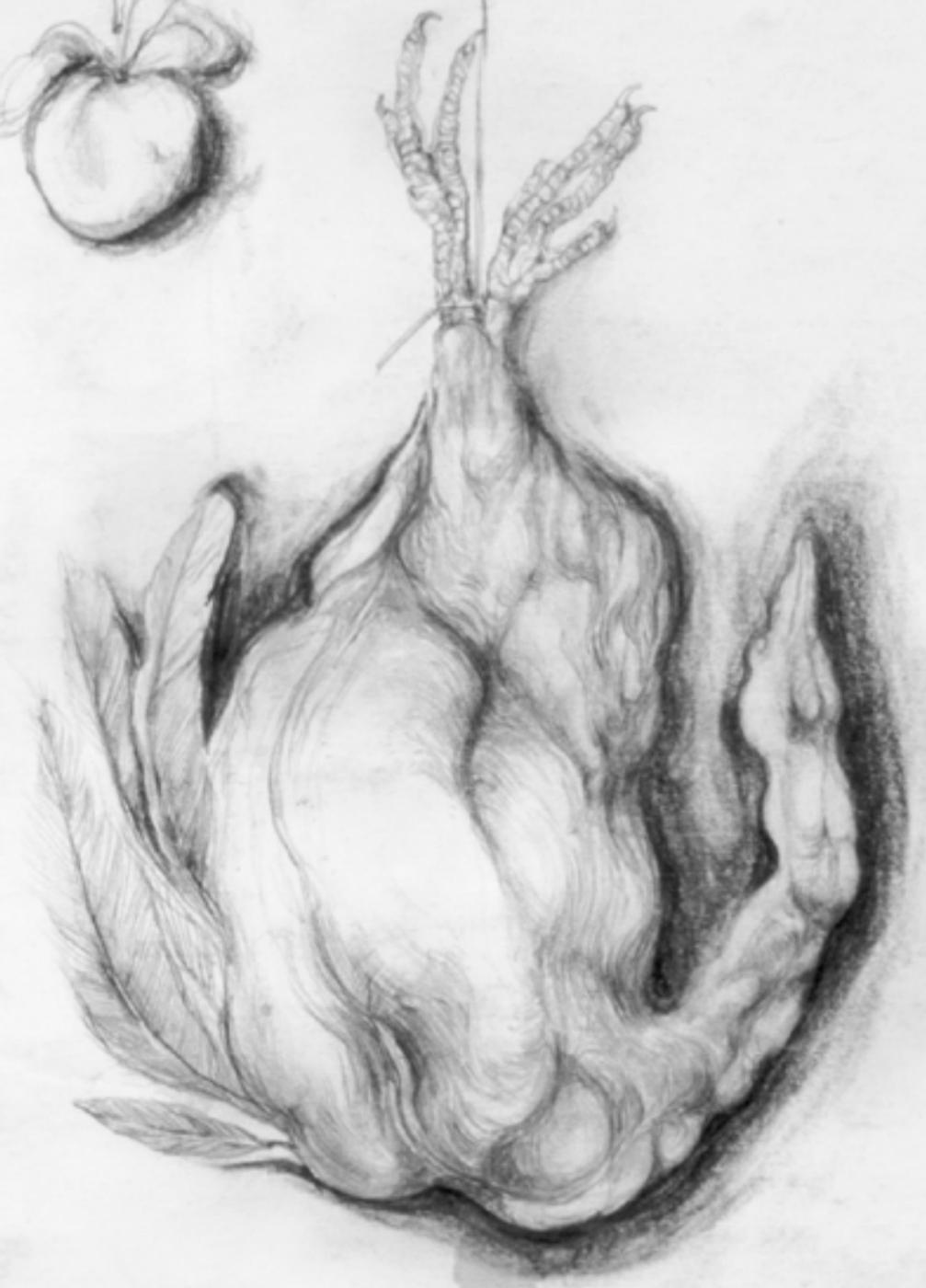
Pensar em uma procura por nomes que poderiam apenas ser pronunciados por algo que não nomes me faz acreditar em uma espécie de ampliação da realidade. Me faz pensar que podem existir outros tipos de nomes. E acreditar em uma imensidão de nuances que acompanha uma imensidão de possíveis nomes. Nomes dos mais absurdos, patéticos, bizarros, agonizantes – e em como torná-los, de outra maneira, presentes. Buscar por algo indefinido e, ao mesmo tempo, específico. Procurar por nomes que ainda não conheço, mas que, em algum momento, se fizeram presentes. Algo presente no caldo espesso e bagunçado da vida e do mundo. E, em meio a essa vastidão, tento encontrar nomes para que, depois, retornem a ela para serem redescobertos, perdidos e reencontrados, e assim sucessivamente, em um movimento eterno. Retorno às perguntas: Qual é esse estado? Qual é essa forma? Qual é a forma desse corpo moldado por estados de ânimo?

Como uma imagem por vezes muito singular pode revelar-se como uma concentração de todo psiquismo? Como esse acontecimento singular e efêmero que é o aparecimento de uma imagem poética singular pode reagir – sem nenhuma preparação – em outras almas, em outros corações, apesar de todas as barreiras do senso comum, de todos os pensamentos sensatos, felizes em sua imobilidade? (BACHELARD, 1989, p. 5)

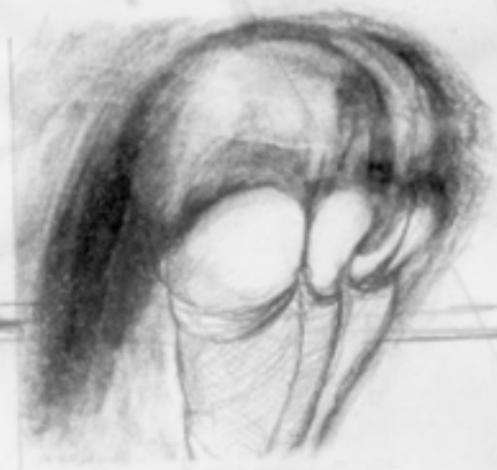
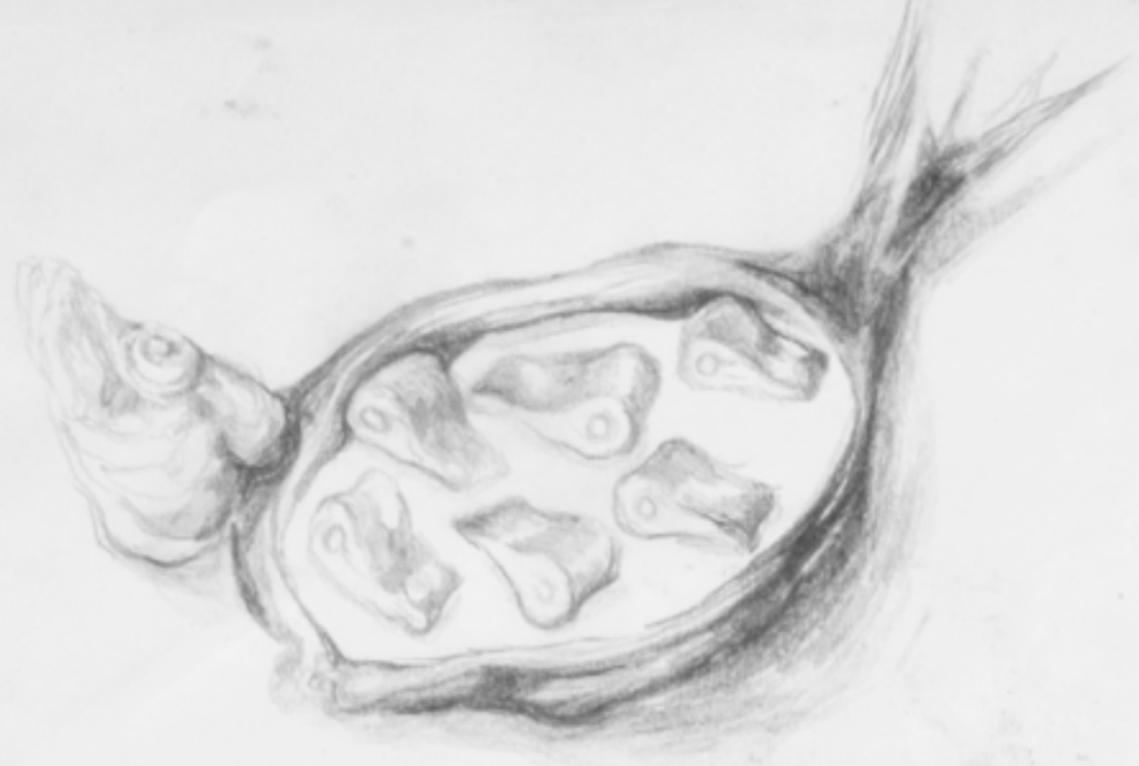




Don
Mosley







CLÁUDIO

Quando penso na minha formação de desenho – no sentido mais amplo desse termo – não consigo deixar de pensar no meu padrasto. Quando nos conhecemos, ele desenhou para mim um velociraptor, meu dinossauro favorito, em uma tentativa de me conquistar. O esforço foi completamente falho, já que fui só tomada pela raiva de que ele desenhava muito melhor do que eu.

Quando ele e minha mãe se casaram fomos morar juntos em sua casa. Lá, ele me apresentou o lugar onde trabalhava. Hoje, quando vejo os trabalhos que reuni aqui, não consigo deixar de pensar naquele ambiente: uma vasta coleção de gibis; incontáveis edições dos super-heróis da Marvel, H. R. Giger (1940-2014), Robert Crumb (1943-), Quino (1932-), Jean Giraud (1938-2012), Millôr (1923-2012), que conviviam ao lado de lindíssimos e gigantescos livros com os desenhos de Leonardo da Vinci (1452-1519) e Michelangelo (1475-1564), almanaques de mitologia nórdica e biografias de astros de rock como Lou Reed (1942-2013), Keith Richards (1943-), Jimmy Page (1944-) e Iggy Pop (1947-), cinzeiros lotados de bitucas de Marlboro vermelho, miniaturas quebradas das naves dos Thunderbirds, pilhas de caixas de *videogames* para Playstation II vazias e milhares de desenhos que ele fazia enquanto falava ao telefone. Um verdadeiro *nerd*, assim como eu. Acho que nossa afinidade começou com esse local de trabalho.

Michelangelo Buonarroti – *Estudo de nu* – carvão preto sobre papel
27,0 x 19,6 cm – 1510-1511 – Coleção Particular



Aos meus olhos de criança, era humanamente impossível que alguém desenhasse melhor do que o Cláudio. Ele era um anatomista exímio, colhendo os frutos de uma adolescência vivida junto a uma acne violenta e a uma certa inabilidade social. Desejei ser assim. Costumava andar pelo quarto caótico e roubar todos os seus desenhos para copiá-los, mas ele dizia: “O Giger só olha para o Michelangelo”. Ou: “Se você quer desenhar quadrinhos tem que passar horas copiando os estudos do Da Vinci”. Ele me mandava ir trabalhar enquanto me sugeria ouvir algum CD com uma capa violentamente contrastada.

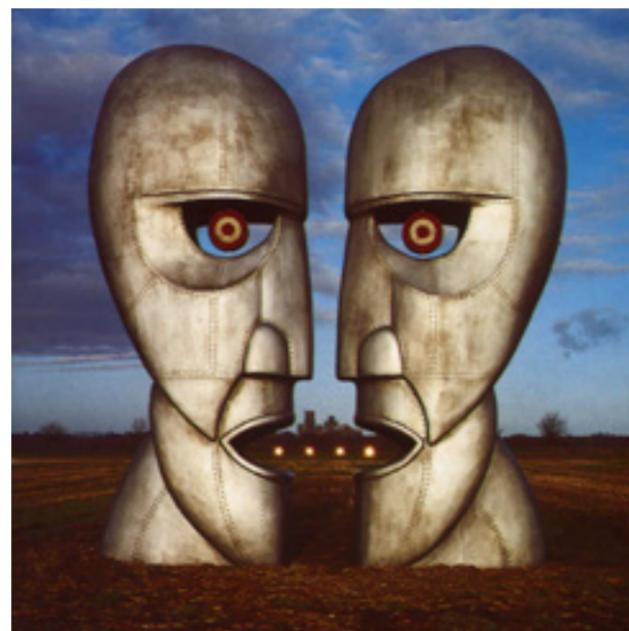
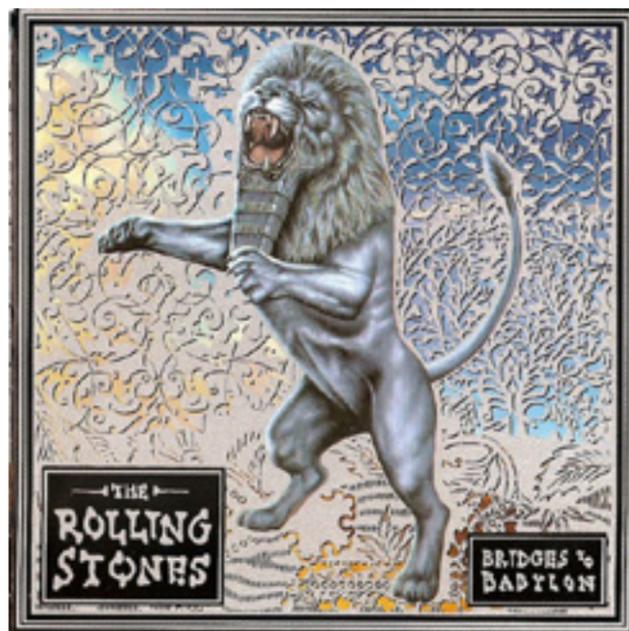
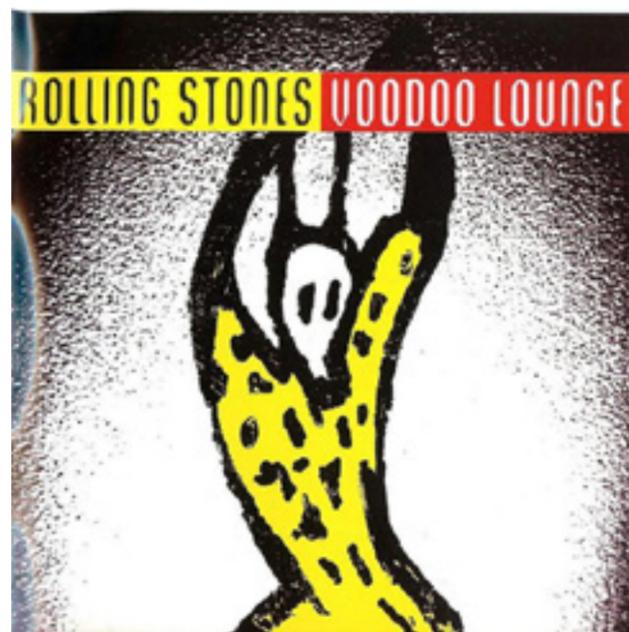
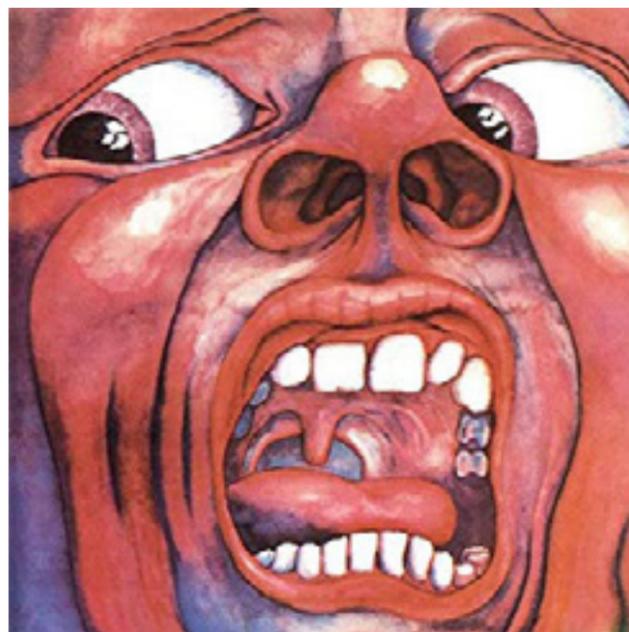
“Você tem que abstrair tudo, esquecer o que são as coisas. Finge que tudo o que existe no mundo se resumiu a umas bolas e uns cubos” – Cláudio

sempre pensou em formas. Tudo em seus desenhos me parecia sólido, espesso, maciço, encorpado – até mesmo pesado. Digo isso pois sempre pensei que havia um peso específico naqueles desenhos, naquelas formas; algo de natureza quase escultórica. Assim como eu, ele era atraído por um mundo orgânico, corporal – mas suas figuras pareciam ter o peso de blocos de chumbo maciço e, ainda assim, o traço permanecia solto, na mesma medida em que era decidido. Sempre que eu o observava desenhar tinha a impressão que assistia, ali, a alguém que não possuía nenhum medo de errar. Entretanto, aquelas linhas aparentemente despreocupadas, e até mesmo tortas, evidenciavam a familiaridade que ele tinha com cada um dos músculos do corpo – como se, no movimento do lápis, ele apenas acompanhasse caminhos que já conhecia há muito tempo. Foi assim que entendi o tamanho da liberdade que aquele rigor havia proporcionado a ele.



Poster do filme *Alien* (1979), desenhado por H.R. Giger

Aqui, volta a ideia de um corpo moldado, já citada nesta monografia. Um corpo que se molda a um estado, ou um corpo moldado por estados de ânimo. São noções que parecem estar ligadas a uma perspectiva quase escultórica – no sentido de um desenho maciço, encorpado, pesado.



A partir da esquerda, em sentido horário:
 Capa do disco *In the Court of Crimson King* (1969), por King Crimson;
 Capa do disco *Voodoo Lounge* (1994), por Rolling Stones;
 Capa do disco *The Division Bell* (1994), por Pink Floyd;
 Capa do disco *Bridges to Babylon* (1997), por Rolling Stones.

Além disso, me impressionava a escolha dos ângulos em que ele posicionava aquelas figuras: lidava com todas as posições mais improváveis, inspiradas nos *takes* cinematográficos e espetaculosos dos quadrinhos da Marvel e na Capela Sistina, de Michelangelo. Assim, tornava visíveis os escorços mais diversos; como se fizesse todas as figuras dançarem no espaço da maneira como ele bem entendesse, em uma velocidade impressionante.

Até hoje eu penso nesse peso e movimento. Nessa gravidade das formas e da maneira como posicioná-las no espaço pictórico. Ainda hoje penso em linhas, em traços livres, ao mesmo tempo que precisos, decididos. Os corpos do Cláudio me pareciam ter essas características e, atualmente, quando vejo os meus trabalhos, acredito que têm muito dessa convivência com o meu padrasto e com os interesses que nós compartilhávamos – do prazer de estar cercado por gibis e estudos renascentistas ao som de óperas-rock. Ainda assim, ele sempre fez questão de que eu encontrasse o meu próprio jeito de lidar com aquilo. A lição máxima sempre era a irritante nota única: “Vai desenhar, isso tudo é apenas uma questão de prática e tempo”.

Penso em como os trabalhos são atravessados pelas noites em que copiei, sem o menor êxito, as figuras de *O Juízo Final*, de Michelangelo, enquanto escutava King Crimson. Há um virtuosismo técnico, por assim dizer. Mas há também as capas dos discos, os vilões do Batman, as camisetas que, mais tarde, eu comprei na Galeria do Rock. A fusão de um universo “clássico” e “pop” não é exatamente algo que eu buscava inicialmente nos trabalhos, mas, quando os vejo hoje, não consigo deixar de pensar na mesa do Cláudio. Naquele ambiente no qual o que havia de mais *trash* convivía com os grandes mestres da Renascença. Acredito que isso transpareça nos desenhos e pinturas aqui presentes de forma bastante orgânica: foi o jeito que eu aprendi a desenhar, é o jeito que eu desenho até hoje. Sinto a necessidade de falar sobre isso. Não se tratava

Michelangelo Buonarroti – *Estudo nudo do jovem profeta Daniel*
 – carvão vermelho e preto sobre papel – 34,3 x 24,3 cm –
 1510-1511 – The Cleveland Museum of Art



Detalhe do afresco *O Juízo Final*, de Michelangelo Buonarroti, realizado entre 1535-1541, localizado na Capela Sistina, no Vaticano.

de uma busca forçada pela união desses universos, mas de me permitir uma certa liberdade para associar livremente imagens que poderiam parecer díspares, distantes no tempo e no espaço, para criar a ideia de corpo e de estado de ânimo que me interessa – e, assim, de construir uma espécie de vocabulário, universo e anatomia próprios.

“Eu odeio Genesis. O Peter Gabriel é insuportável” – eu dizia. A grande discordância entre eu e Cláudio sempre foi o rock progressivo. Nunca entendi como alguém poderia suportar trinta minutos de solos maçantes de teclado. “O tempo dessas músicas corresponde ao tempo de um desenho bem feito. Você precisa de alguma coisa para se concentrar”, ele insistia. “Por favor, não pode ser Rolling Stones?”. “Não. Não tem o ritmo certo. As músicas deles são curtas demais”. O meio termo passou a ser Pink Floyd.



Michelangelo Buonarroti – *O Juízo Final* –
Afresco – 1370 x 1200 cm – 1535-1541, Capela Sistina, no Vaticano.



*Iggy Pop fotografado por Bob Gruen
no Roseland Ballroom, Nova York, 1996.*



sketch
number



A Deus dedico algumas
profecias da pele:

Se você tem meu nome,
peço que mude-o.
Eu tenho fé nas suas mãos.

O que todos os homens sabem:

Me esconderei atrás de rochas e as rochas
serão transparentes e apenas deformarão a
minha imagem. Mostre outros milagres.
Alerta de exaustão, pulei em rios e
as águas serão cristalinas e subirá cheiro
de merda. Mostre outras armas. Pedi mais
uma vez para que mude o meu nome.
Mostre outras leis para os homens.





TOURO

E

DESEJO

*But there won't be a single thing that you can do
He's a god, he's a man, he's a ghost, he's a guru²*

Nick Cave

Como falar sobre esses estados de ânimo?

Pensava em uma espécie de incapacidade de comunhão. Quase tangência. Dança aderente rumo a uma plenitude fadada à impossibilidade. Dança-batalha. Golpes contínuos. Lutas intermináveis. Falha inevitável de uma fusão completa. Falha da plenitude. Em relação a quê?

A ideia de uma atração poderosa e indistinta, aos meus olhos, caracteriza aquilo que diz respeito a um desejo de comunhão. Analogia necessária entre vida e morte, Deus, o amor, a arte.

E, ainda: que efeitos uma insuficiência perpétua produziria em um corpo?

Forte.

Curioso.

Como se um cão que, ao correr insistentemente atrás de seu próprio rabo, chegasse ao ponto de desenvolver todos os músculos necessários para cumprir um ímpeto necessariamente condenado a uma falha. Dança perturbada entre dois agentes: polos magnéticos e vivos.

Como desenhar esses corpos?

Como falar desses corpos?

Neste ponto o cão deixa de ser uma imagem precisa. O cão não valsa, mas circula em um eixo único. Me refiro a algo que parece oferecer um sem-número de possibilidades de movimento sem que nada se atinja. Movimentos imprevistos e ditados unicamente por um desejo que sempre se apresenta como lapso. Necessidade vital de correr em direção a um fim que é vácuo. Desencadeia-se uma nova reviravolta. Montanha-russa de trilhos conectados. Barroca e sintética. Nodular.

Foi a partir dessa perspectiva que se deu o encontro com o ensaio *Espelho da Tauromaquia*, de Michel Leiris. A imagem da tauromaquia, da proximidade de um homem e de um animal unidos em uma espécie de dança magnética à espera, frustrada, de uma estocada final, me parecia mais adequada a algo que buscava nos trabalhos. Mais do que isso, a ideia de um corpo que se movimenta incessantemente em desvio. Que corre para se deparar com um tipo de margem ínfima, de limiar entre um certo ponto de tangência ideal. Uma instância de movimento que parecia se relacionar, de alguma maneira, tanto à própria construção e escolha das imagens utilizadas, quanto à maneira que foram executadas.

Nesse ensaio, Leiris reflete sobre a arte tauromáquica à luz das relações que guarda com a atividade erótica, estética, esportiva, cultural. Percebe neste espetáculo uma analogia de impulsos subterrâneos, agindo por meio de algum tipo de semelhança à emoção – uma espécie de espelho que guardaria uma imagem de partes obscuras de nós mesmos. Um dos “fatos reveladores” onde encontramos a sensação de algo profundamente íntimo que, insipidamente, é trazido à superfície do nosso mundo, para depois retornar aos segredos de nossa vida abissal. O autor inicia essa espécie de tratado estético da seguinte maneira:

² Mas não haverá uma única coisa que você possa fazer. Ele é um deus, ele é um homem, ele é um fantasma, ele é um guru. (tradução da autora)

Assim como Deus – coincidência de contrários, segundo Nicolau de Cusa (isto é: encruzilhada, interseção de linhas, bifurcação de trajetórias, plataforma ou terreno baldio onde se encontram todos os transeuntes) – pode ser patafisicamente definido como “ponto tangente do zero e do infinito”, encontra-se entre os inúmeros fatos que constituem nosso universo certa espécie de nós ou pontos críticos que poderíamos geometricamente representar como *lugares onde o homem tangencia ao mundo e a si mesmo*.” (LEIRIS: 2001, p. 11)

Ao longo do ensaio, Leiris aponta que, assim como Deus, uma série de outros lugares, acontecimentos, objetos, circunstâncias teriam o poder de nos colocar em contato com algo profundamente íntimo, ainda que cotidianamente oculto – aqueles “lugares onde o homem tangencia ao mundo e a si mesmo” ou, ainda, aquelas coisas “localizadas na encruzilhada de uma união e de uma separação”. (LEIRIS: 2001, p. 11)

Tais lugares – como o ritmo da atividade passional, a oscilação entre processos de sacralização e dessacralização, característicos da atividade religiosa, o prazer proporcionado pelos esportes – participariam, em graus maiores ou menores, desse tipo de ritual, de “dinâmica empolgante”, marcado por movimentos de tensão, aproximação e afastamento. E, ainda, por um caráter inerentemente trágico. Leiris escreve, em relação à tauromaquia:

O que confere um valor singular à atividade do *torero* não seriam suas “tentativas ousadas de enganar a morte”, e tampouco seria a quantidade de sangue derramado que daria a medida do prazer do espectador. Mas sim, o fato de que *todas as ações executadas são preparativos técnicos ou cerimoniais para a morte pública do herói, que não é outro senão esse semideus bestial, o touro*. Um esporte acrescido de uma arte em que há um elemento inerentemente trágico, e que lhe configura algo particularmente empolgante. (LEIRIS: 2001, p. 18)

Assim como na tauromaquia, o autor sustenta a ideia de que, simbolicamente, toda atividade estética carrega consigo uma porção trágica – assim como a atividade erótica, religiosa ou esportiva também o faz, em certa medida. Aponta para uma espécie de correspondência entre a natureza de todos estes acontecimentos. De uma circunstância que, assim como aqui, não interessa à luz específica do erotismo, da morte, da religião – mas que está presente em todos eles. Daí a necessidade de tratar da perspectiva de uma condição, onde tudo parece se dar nesse movimento de passes, ritmos, arranhões, carícias, sequências de aproximações e afastamentos. Assim, onde tudo parece se dar entre os mais diferentes estados de ânimo.

Nesse ponto, me interessou a ideia de um movimento que segue rumo a uma certa plenitude, ou, como o autor coloca, uma espécie de anseio por uma penetração, que espera a estocada final. Um movimento de vertigem particularmente empolgante à

Retorno às perguntas:

- 1) Quando a repulsa encontra o amor?
- 2) Como você se prepara para dar adeus?
- 3) O que todos os homens sabem?

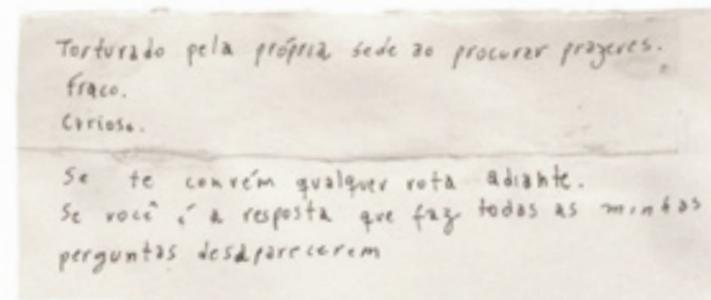
medida que traz a angústia – como no sexo, onde a repetição parece multiplicar nossa embriaguez, onde a cada momento parecemos mais perto de sentir um prazer que pode ir além do ápice de um momento anterior. E, ainda sim, parecemos esperar “a espada que seja enfiada na ferida até que se mo-

lhem os dedos” (LEIRIS: 2001, p. 43), ou, “como antes da crise final ficamos suspensos, na angústia de que tudo termine, no êxtase maravilhoso de que tudo continue”. (LEIRIS: 2001, p. 47)

É aqui que se revela, entretanto, a noção de *lapso*. Na espécie de valsa fúnebre de que fala Leiris – na qual o toureiro direciona o touro para morte – manifesta-se o infortúnio que marca uma dilaceração: por mais próximo que se esteja da tangência, por ínfima que seja a margem do aquém, revela-se o desvio que impede que a experiência de fato se consuma. É aqui que o autor aponta a existência de uma “aspiração dilacerante”: uma perturbação causada pela contemplação de uma falha inerente, aquele “diverso infortúnio brutal que se esgarçaria no flanco destroçado pelos chifres se essa falha não existisse”. (LEIRIS: 2001, p. 66)

Penso nos movimentos que se dão nesse espaço entre esses espaços. Movimentos desse desvio. Equivale a um corpo em incessante movimento.

Essa “aspiração dilacerante”, de que fala o autor, marca a percepção de uma insuficiência – desse contato com o desvio que faz com que, de um estado de integralidade encontremos a desilusão. A margem ínfima marca a passagem da plenitude do amor à dilaceração. Se, na tauromaquia de Leiris, isso significa um perigo imediato, o da impossibilidade, exceto pela morte, de uma fusão completa, há no amor uma impossibilidade análoga, pois a comunhão total de dois seres só pode se efetuar com a morte. Equivale à presença desse limiar que levaria ao ponto da tangência ideal e que é a mesma percorrida pelo amor humano. Quando tudo chega ao fim, seguimos vivos. Não haveria mais nada a se fazer a não ser contemplar o objeto uma vez amado como um objeto. (LEIRIS: 2001, p. 50)

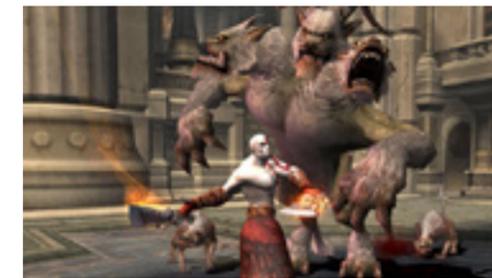


Torturado pela própria sede ao procurar prazeres.
fraco.
Curioso.
Se te convém qualquer rota adiante.
Se você é a resposta que faz todas as minhas
perguntas desaparecerem

NOTA SOBRE GOD OF WAR

God of War é um videogame que foi lançado em 2005 para o PlayStation 2. Livrementemente

baseado nas mitologias grega e nórdica, a linha narrativa é centralizada em torno de um guerreiro espartano, Kratos, que é enganado pelo deus da guerra Ares, seu antigo mestre, para matar sua esposa e filha. A mando da



Frame do jogo eletrônico *God of War I* (2005)

deusa Atena, Kratos mata Ares e toma seu lugar como o novo deus da guerra. Porém, ainda é atormentado por pesadelos de seu passado. Então, é revelado ser um semideus e filho do rei dos deuses do Olimpo Zeus, que trai Kratos. Assim, o guerreiro segue em busca de vingança contra os deuses – a primeira era é toda baseada em uma tentativa de libertar-se da influência dos deuses e titãs e de vingar-se de suas maquinacões. Ao longo do jogo, Kratos encontra uma série de monstros baseados na mitologia grega, em um complexo universo ficcional.

Sempre fui fascinada pelas criaturas que o personagem encontrava em sua trajetória – especialmente pelo medo que despertavam. Isso se dava não apenas pela riqueza de referências mitológicas – visto que estes seres constituem-se como arquétipos ancestrais de sentimentos humanos – mas por sua própria fisicalidade: como se a própria forma, o próprio corpo desses monstros já despertasse as mais diversas situações psicológicas e estados de ânimo. O Basilisco é esguio, ágil e maleável; a Hidra, traiçoeira, com seus movimentos imprevisíveis, pode atacar por todos os lados através de suas diversas cabeças, que se duplicam quando decepadas; o Minotauro é bruto, viril, imponente.

Assim, a própria imagem dessas criaturas, a meu ver, já contém uma sensação específica. Isso me interessava nesses trabalhos. Que esses corpos desenhados já carregassem estados de ânimo em sua própria forma, em sua anatomia. Ora esses seres possuem uma natureza viril, ora contorcionista, ora bamba, ora impotente.

Para além disso, penso que tanto nos estados de ânimo a que me refiro, quanto na própria dinâmica de construção desses desenhos, também está presente uma instância de jogo: nesse ritmo de dribles, golpes, passes, afastamentos, aproximações, jogadas propriamente ditas. Como comportar-se ante esses corpos, como confrontá-los, como torná-los tratáveis?

Aqui, vejo sentido em falar sobre essa “pequena gota d’água que sempre faltará” – seja por causa de nosso temor, de uma reticência de última hora, ou da própria lucidez. Optar por não colocar um ponto final na corrida, não ceder a esta “vontade de matar” ou a uma “estocada final” – refutar o desejo maligno que traz a decepção diante dessa rachadura, que é margem de impossibilidade de consumação. Assim, o que haveria de comum entre todos esses acontecimentos seria a presença de um desejo de fundir-se – desejo que não se consuma, mas aparece como trapaça. Nisso, Leiris aponta algo de desvairado, de miserável até o fim, de eternamente vicioso. A ebriedade, por mais eufórica que seja, não poderá jamais ser algo além de uma imagem mais ou menos aproximada de nossa comunidade futura com a morte.

Para além da imagem fornecida por Leiris, penso nessa condição essencialmente

vinculada a uma ideia de desejo. De desejo incessante rumo a algum tipo de promessa de completude. Algo como uma esperança infinita de que, por um curto lapso de tempo, poderíamos nos ver unidos ao mundo ou resumidos em um único ser vivo. Condição que estaria no cerne de todos esses acontecimentos ou “fatos reveladores”.

Tendo isso em mente, ressalto que os trabalhos reunidos aqui não pretendem abordar uma imagem ligada à ideia de cena, tampouco de narrativa fragmentada. Estão mais ligados à ideia de uma condição, que se configura como situação psicológica – não possuem começo, meio ou fim predeterminados, sendo indistintos em uma ordem ou sequência causal. O tempo em que estes corpos estão inseridos opera, aqui, de outra maneira – suspensa, contínua, ininterrupta – mas não deslocada de um outro possível contexto.

Penso que, na pesquisa dessas imagens, no movimento dos corpos desenhados, está presente a ideia de uma espécie de inacabamento necessário que nos move. Que nos impulsiona rumo a todos esses trajetos vertiginosos angustiantes – uma concepção de movimento que não possui uma perspectiva de conclusão, mas de prolongamento. E, ao prolongar-se, nunca se dá de maneira estável, mas repleta de nuances, oscilações – de diferentes estados de ânimo. Não é o caso de se falar de uma espécie de bipolaridade, muito menos de uma “mistura estática de contrários”, mas de um movimento que se dá entre forças vivas. E, sendo vivas, poderiam oferecer um sem-número de possibilidades, ainda que nada chegue ao fim. Ainda que tudo seja evitado por um triz.

Tento imaginar esses movimentos.

Volto a pensar na situação de uma tourada: quando o touro se aproxima, precipita-se sobre a capa do *torero*, até que se dê a separação dos dois atores, onde há a divergência após o íntimo contato, a queda, a separação, a dilaceração.

NOTA SOBRE O CORINGA

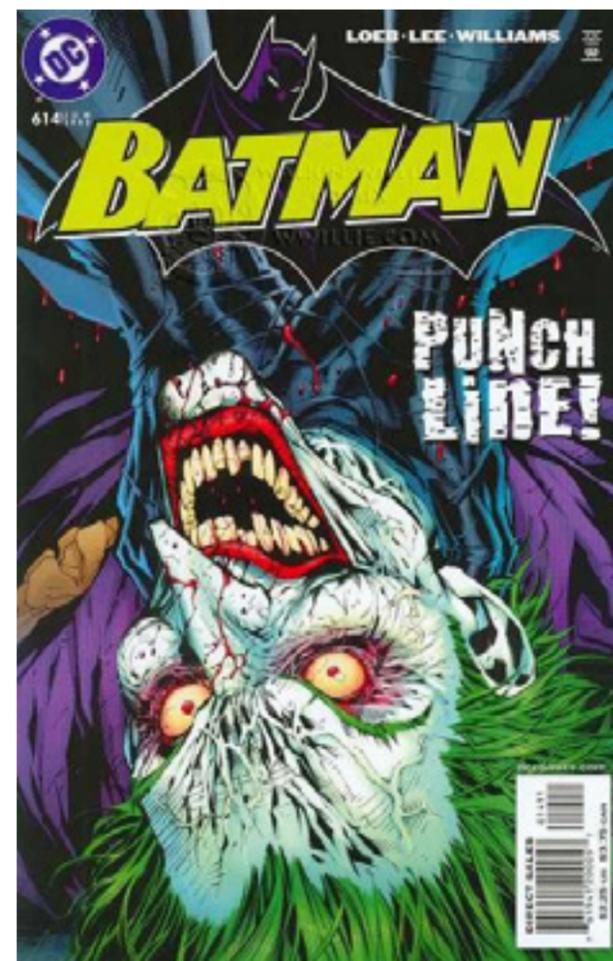
Quando fiz o trabalho intitulado *A que preço nasce uma construção*, pensava na figura do Coringa³, o vilão da história em quadrinhos *Batman*⁴.

³ O Coringa é um personagem criado por Bill Finger (1914-1974), Bob Kane (1915-1998) e Jerry Robinson (1922-2011). Surgiu na primeira edição do quadrinho do personagem Batman, *Batman #1*, lançada em abril de 1940, pela editora DC Comics.

⁴ O Batman é um personagem criado por Bill Finger (1914-1974) e Bob Kane (1915-1998). Sua primeira aparição se deu no quadrinho *Detective Comics #27*, lançada em maio de 1939, pela editora DC Comics.

O Coringa aparece como um gênio do crime – que, assim como o próprio Batman, não possui habilidades sobre-humanas aparentes. Basicamente, o personagem é um humano comum que possui um conhecimento vasto em diversas áreas da ciência, sobretudo a química. É retratado como um psicopata e mestre da improvisação, portador de inteligência e estrategismo geniais. Seus objetivos e ataques são praticamente imprevisíveis – ora por serem construídos sobre uma grande e complexa lógica interna, ora por seu nível de absurdidade. O personagem usa sua experiência em engenharia química para desenvolver misturas perigosas, além de ser portador de todo um armamento temático – como cartas de jogo cortantes, brinquedos mortais, flores de lapela que espirram ácido. Sua arma mais emblemática talvez seja o Gás do Riso: um tóxico que, quando inalado, leva a vítima a uma morte que deixa como marca a pele embranquecida e os músculos faciais esticados em um sorriso idêntico ao do próprio Coringa. O personagem é, desta forma, marcado por este humor sádico e doentio – uma grande ameaça ao mundo dos super-heróis.

Este trabalho partiu do desejo de desenhar um sorriso que deveria ter algo que eu percebia na imagem do Coringa. Algo de absurdo, de desesperador, uma sede por algo oculto – daí esse olhar que parece fitar um ponto de fuga virtual, um objetivo não identificado ou inalcançável. Há, nesse ▶



Capa da revista *Batman* Vol. 1, 614 (2003)

Penso nos movimentos que poderiam se dar nessa espécie de “batalha contínua”, se um corpo atravessado por tal situação não poderia:

cair
dobrar
retorcer
levantar
buscar o céu
retornar ao chão
sorrir diante de uma esperança?

Na tentativa de falar de um estado perturbado, inconstante, absurdo, penso em um movimento de esforço de aproximação de si e do mundo – ou em um corpo que insiste, até não mais poder, em aproximar-se de si mesmo e a ver-se unido ao mundo. Mas há, aí, a impossibilidade perpétua de estabelecer essa relação de maneira conclusiva. A impossibilidade de parar, de chegar – mas que, no entanto, nos revela algo.

sorriso, um certo humor disparatado e perturbado – que, aqui, não é exatamente sádico, mas doentio, desesperado. Essa expressão deveria, aos meus olhos, tratar desse estado dúbio: se ri, não se sabe exatamente do que está rindo. Da mesma maneira, seu corpo foi pensado, desenhado em direção a esse estado – há um contorcionismo, um desequilíbrio, um ser que tropeça rumo a essa condição de não consumação.

E essa dubiedade essencial do riso não parece residir, também, em uma ambiguidade entre o prazer e a morte? Entre esses movimentos de aproximação e afastamento? Bataille escreve, em *As Lágrimas de Eros*:

Há na morte uma indecência realmente diversa daquilo que a atividade sexual tem de incongruência. A morte permanece associada às lágrimas, enquanto o desejo sexual muitas vezes conduz ao riso. O riso, porém, não chega a ser suficiente para parecer o contrário das lágrimas: o objeto do riso e o objeto das lágrimas estão sempre relacionados com qualquer espécie de violência que interrompe o curso, habitual, das coisas. É vulgar que as lágrimas se liguem a imprevisíveis fatos que desolam, mas, por outro lado, um fim feliz e inesperado chega por vez a emocionar-nos até as lágrimas. É evidente que a desordem sexual não nos arranca lágrimas mas perturba sempre, transtorna, e às vezes de duas coisas uma: faz rir ou faz a nossa entrega, não direi já à violência do amplexo, mas... (BATAILLE, 1997, p. 52)

Daí pensar o riso enquanto a aproximação de algo oculto e que, por isso, parece carregar uma certa ambivalência. A existência simultânea de componentes com sentidos opostos que, aqui, se entrecruzam e situam-se nesse movimento oscilatório.



E o que nos revelaria o contato com um vácuo trapaceiro?

Ainda em Leiris, se “o infinito vem corroer e degradar as construções nas quais talvez nos sentíssemos tentados a depositar mais esperança”, tais acontecimentos também nos colocam diante “da ínfima, mas trágica rachadura por onde se mostra o que há de inacabado (literalmente: de infinito) em nossa condição” (LEIRIS: 2001, p. 57). Mostra-se um certo aspecto revelador – e, assim, a percepção de um limite de insuficiência e dilaceração, se transforma em um ricochete: nova fonte de exaltação, manobra, trampolim ao novo perigo, tal como um passe da tourada.

E não caberia pensar que toda a criação artística se debruça sobre a existência dessa rachadura e o infortúnio do infinito? Que a presença desse “elemento torto”, de que fala Leiris, não se faz necessária para que continuemos a viver? Que “a arte do amor ou do erotismo consiste em introduzir voluntariamente na atividade sexual um elemento torto, fazendo as vezes de dissonância, da defasagem e servindo de mola primeira à emoção”?

Nenhum prazer estético será então possível sem que haja violação, transgressão, excesso, pecado em relação a uma ordem ideal que faz as vezes de regra; não obstante, uma licença absoluta, como uma ordem absoluta, não teria como ser mais que uma abstração insípida e desprovida de sentido. Assim como a morte subjacente dá cor à vida, assim o pecado, a dissonância (que contém em germe, que sugere uma destruição possível) confere beleza à regra, arranca-a de seu estado de norma enrijecida para fazer dela um polo ativo e magnético – do qual nos destacamos e para o qual tendemos. (LEIRIS: 2001, p. 39)

Retorno às perguntas: como desenhar esses corpos? Como tornar visível um sem número de movimentos? E como tratar de um sem número de estados que encontra em seus trajetos?

Creio que o que permanece, aqui, seria a imagem de um movimento. Imagem que permanece tentando. É sobre essa condição que o corpo permanece ativo. Uma condição movente que nasce de uma insuficiência – e que deseja estar, para sempre, em um processo contraditório. Permanente tensão, suspensão, busca.

Mais algumas perguntas:

O que você mais se perguntou na vida até agora?

Do que você duvida?

Quais as maneiras de responder a uma pergunta que não pode ser respondida?

Qual a pergunta que você mais teme?

O que todos os homens sabem?

O que todos os homens não sabem?

O que você mais odeia responder?

Como proceder amanhã?

Quais as formas de abraçar o abismo?





Orfeu e Eurídice

Não sou Orfeu e você não tem nada de Eurídice para mim: se você gritar eu apenas escutarei mas não irei olhar para trás, por outros motivos.







CHÃO

Todos esses trabalhos foram feitos no chão. O movimento de vaivém também se deu em uma perspectiva de aproximações e afastamentos um tanto penosos. Não tenho recuo. Desenho de quatro. Me empoleiro em uma mesa para poder tomar distância e observar. Há sempre um primeiro movimento de realização – de ação do próprio desenho ou pintura – que segue um afastamento para parar e olhar. Esse ato de ver é uma negociação entre a imagem que projetei e aquilo que se apresenta.

Os formatos são grandes e o ateliê, pequeno: a maior parte dos desenhos possui exatamente o perímetro correspondente ao chão. Há aí uma desproporção em relação ao trabalho e à própria arquitetura do espaço. O que surgiu como uma condição acabou por se transformar em uma necessidade: não consigo trabalhar em duas coisas ao mesmo tempo. A cada trabalho, todos os outros precisam ser guardados. Em certa medida, esquecidos. A energia se volta para *um*. Um de cada vez. Daí vem essa perspectiva de tratar cada um deles como algo de natureza individual: a dedicação total a um embate específico. Aqui, talvez, faça sentido a palavra *arena*.

Assim, quando digo que há um movimento de vaivém entre os cadernos e os trabalhos, me refiro a esse ponto em que algo parece exigir uma outra forma de existência. Nos cadernos, as ideias parecem circular livremente e a convivência com eles permite um certo acúmulo de energia, para que a primeira marca em um trabalho possa ser feita. É nesse ponto que se dá um outro tipo de embate.

A esta altura, gostaria de colocar uma pequena nota que escrevi sobre o material com que tenho trabalhado. Uma nota dentro da nota:

NOTA SOBRE O CARVÃO

Sempre me atraiu a materialidade do carvão. Todos os trabalhos aqui apresentados lidam com este material, o tomam como matéria.

Certa vez assisti a uma entrevista com William Kentridge (1955-) na qual ele discorria sobre uma certa conexão entre o temperamento pessoal de um artista e o material de sua escolha. Ele dizia haver algo sobre a facilidade do apagamento do carvão. A possibilidade de um tempo específico de trabalho: cuja velocidade parece acompanhar o ritmo do próprio pensamento.

Penso nisso quando lembro de momentos em que apaguei meses de trabalho em poucos segundos. Isso só é possível pela materialidade do carvão. O carvão permite a destruição de horas, dias ou meses de trabalho em uma única passagem de mão. Da mesma forma, é possível redesenhar o que fora apagado em uma velocidade que parece análoga ao próprio pensamento para, depois, modificar tudo mais uma vez. Quantas vezes se fizer necessário. Kentridge dizia, nessa mesma entrevista, que este é o material próprio para os indecisos. Mais do que isso, que a escolha por utilizá-lo estaria ligada a “entender o mundo como fato ou como processo”.

Penso que o carvão, sua materialidade, suas propriedades também participam da dinâmica de uma dança aderente, que se deve à facilidade com que é possível transformá-lo. Movimentos constantes de afastamento e aproximação que permitem um processo de trabalho marcado por diferentes registros temporais, gestuais, temperamentais – em suma, é um material que se abre à presença de diferentes estados de ânimo.

Retorno: penso que o carvão me permite chegar a uma certa noção de todo. Digo isso pois não penso em adições. O que seriam adições? Uma forma, mais outra, mais uma massa, mais uma forma, mais uma linha, mais outra linha. Uma cronologia do processo, por assim dizer. Aqui nada se ergue de forma linear. Cada parte é mexida e remexida simultaneamente. O movimento de vaivém do carvão permite um corpo que vem à tona uno; ainda que por esta materialidade que não tem uma natureza fatal, mas que possibilita constantes transformações. É um corpo composto por diversos gestos, tempos, estados.

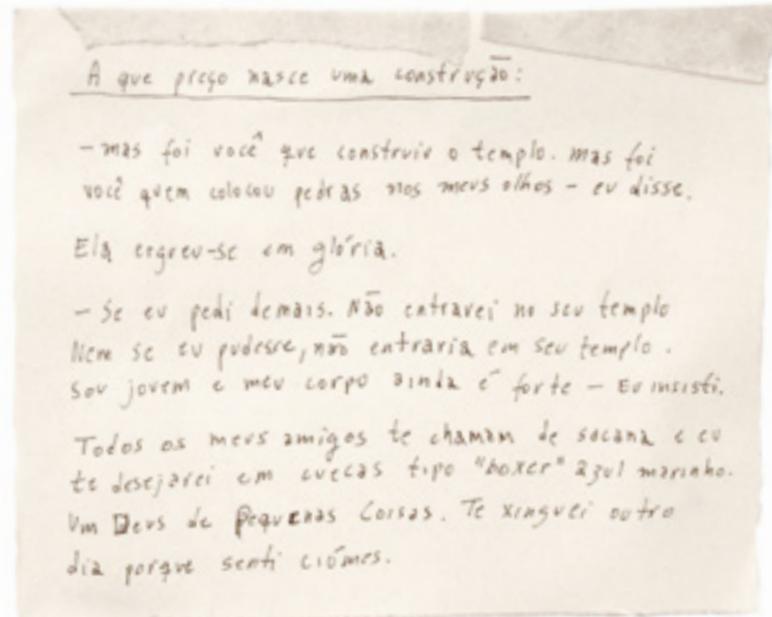
Assim, para que um trabalho se desenvolva, há de existir um cruzamento entre a imagem e o material utilizado – em outras palavras, o próprio material revela a natureza da imagem, é através dele que ela pode

acontecer. Há uma entrega à sua lógica específica – ele próprio mostra o que aquela ideia, ou “embrião”, deveria ou poderia ser. Que partes desejam ser linhas ou massas ou cores. Nisso, há algo de oculto sobre o processo. Algo que deseja ser mantido no escuro. Sou incapaz de dizer quando sei que um trabalho está finalizado, mas penso se é algo que se tornou um organismo que possui uma certa energia própria. Por isso, não lido, aqui, com fusões de seres, ou seres compostos por partes díspares – como um jacaré que possui pés humanos, ou um leão com cabeça de cavalo – mas corpos que, dentro dessa perspectiva, são unos.

Também não penso na execução de algo que já vislumbrei. Não penso na realização de uma imagem. Um professor certa vez me disse que “existe a imagem do terror e existe o terror da imagem”. Se desejo uma imagem, penso em como essa imagem deseja existir. Como ela se apresenta. Se crio um embrião, penso em que direções ele deseja se desenvolver. Uma ligação entre a imagem e como lidar com a sua concepção. Como uma imagem exige existir. Penso no peso dessa imagem. A luz interna dessa imagem. O peso desse corpo. O peso de cada parte desse corpo. O peso do meu corpo em relação à linha que forma o outro corpo. O peso de cada parte do meu corpo em relação ao outro corpo.

NOTA SOBRE OS TÍTULOS

A mesma coisa se dá com as escolhas dos títulos, que se desenvolvem a partir desse acúmulo de notas. Entre as muitas possibilidades, apenas um título realmente convém. Geralmente são palavras ou frases que guardo nos cadernos. Há uma preocupação para que o título não seja uma descrição do que se vê, mas que confira ao trabalho uma outra camada de significado. Em *Escárnio*, por exemplo, há o tom de um autodeboche declarado, ou algum tipo de manifestação de desdém. Em *Pelas costelas dos dias*, uma certa relação entre a costela como mito de criação, segundo o *Gênesis*, e a realidade dos dias, um dado do cotidiano. Nada disso, entretanto, aparece de forma determinista ou definitiva. Os títulos são bastante ambíguos e abertos a leituras e interpretações. Entretanto, há um certo direcionamento que acontece por meio deles.



Quando digo que “uma imagem deseja existir”, entendo que a pessoa que toma a decisão sou eu. Mas penso que, no fim, é o próprio trabalho que dita o que ele pode ou deve vir a ser. O processo é guiado pela necessidade do trabalho. Por isso, a imagem, em certa medida, também tem desejo.

Dentro disso, há sempre um encontro de forças. Áreas de respiro. Áreas que exigem que a forma seja comprimida. Por vezes, uma área pictórica parece se carregar de energia enquanto outra se descarrega, para, depois, recarregar-se mais uma vez. Aqui vem esse dado de composição. De orquestramento. Dessa luta dentro de uma arena na qual se cai. Tropeça. Levanta. Abaixa. Reelabora. Insiste. Falha. Repensa. Apaga. Refaz.

Ao fim e ao cabo, lida-se com forças, lida-se com o chão.







Treinei todos os gestos profanos. Todos os domingos foram passados em pele. Abriado devagar. Fechado devagar.

Você sempre faz chantagem dizendo que vai embora, me dê uma moeda para substituir o sol. Não posso mais acordar e plantar flores em terra estéril. No seu vazão crescente.

Então faça as seguintes promessas:

- 1) Ajoelha no lado;
- 2) Não se esqueça de mim quando você souber de tudo que eu amei.

Todos os jogos contêm a ideia de morte. Todos os jogos contêm a ideia de morte. A jogada sobrevém o jogo.

me faz pensar se eu te decepcionarei com o meu hábito horrível.

O NÓ

Tendo em mente a imagem da tauromaquia, retorno ao pensamento aristotélico: a alma dá vida à matéria orgânica, conferindo a ela o movimento.

Como pensar neste movimento entendendo a alma como parte da mesma estrutura do corpo? Como pensar em um desejo que move esse corpo e, mais do que isso, que o molda?

Ao refletir sobre esse estado de não consumação, penso em um corpo que insiste. E, por insistir, resiste.

Talvez não caiba falar, assim, em uma perspectiva de não resolução? De insistência a uma não resolução? Um estado e uma forma que se recusa a render-se, a desatar-se. Que permanece nesse ritmo de passes e dribles infinitos e incessantes. Com isso em mente, penso na imagem de um nó: forma amarrada, irresolúvel, apertada, presa. Acredito que este corpo possui algo de natureza nodular – que parece apertar cada vez mais, na medida em que se tenta, a todo custo, desatá-lo.

No livro *Resistances of psychoanalysis*, o filósofo Jacques Derrida desenvolve um raciocínio que me parece instigante para se pensar em uma ideia de não resolução. Nele, o autor investiga aquilo que a análise não consegue tangenciar. Algo que escapa à resolução, não se deixa solucionar. Recorre, em um primeiro momento, à própria ideia de algo que se desata, trazendo o termo grego *analuein*:

O termo grego *analuein*, como é bem sabido, significa desatar ou romper a ligação. Esse tempo pode ser aproximado, senão traduzido, pelo latim *solvere* (absolver ou dissolver). Ambos *solutio* e *resolutio* têm o sentido de dissolução, liberação, descompromisso ou absolvição e de solução de um problema: explicação ou revelação. *Solutio linguae* também é língua desamarrada. (DERRIDA, 1998, p. 3)

Adiante, Derrida desenvolve, com base em termos freudianos, a ideia de algo que não se rende, associando tal pensamento ao “umbigo do sonho” [de *Nabel des Traums*], conceituado por Freud em *Interpretação dos sonhos*:

Existe pelo menos um ponto em todo sonho no qual ele é insondável – um umbigo, por assim dizer, que é seu ponto de contato com o desconhecido (...) É num certo lugar em que essa malha é particularmente fechada que o desejo onírico se desenvolve, como um cogumelo em seu micélio. O obscuro do sonho a ser deixado sem interpretação é o que move o desejo. (FREUD: 2010, p. 119)



É a partir desse “umbigo” de que fala Freud que Derrida aponta uma impossibilidade de se revelar totalmente o conteúdo de um sonho por meio do processo de análise. Ainda que a teoria analítica procure desatar, dissolver, solucionar um certo nó, Freud coloca que, diante do umbigo do sonho, a análise nada pode fazer. Assim, nem todo sonho pode ser submetido à análise interpretativa, devido à existência desse ponto central. Desse ponto que não se rende.

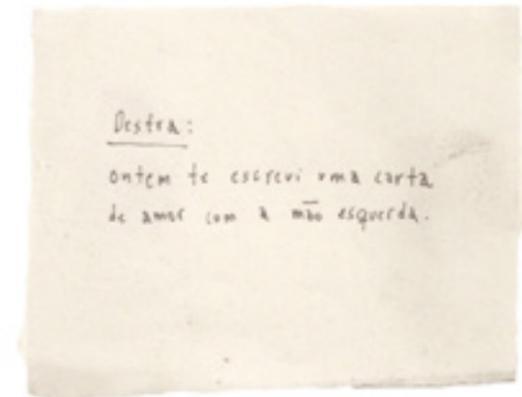
Freud confessa ter um sentimento, uma premonição quando fala sobre o umbigo do sonho. [...] Freud tem a premonição (*Ich ahne*) de que alguma coisa excede a análise. A interpretação, a decifração analítica, o *Deutung* de um certo fragmento não foi longe o bastante: um significado escondido (*verborgene Sinn*) excede a análise. (DERRIDA, 1998, p. 3)

A partir das ideias de Freud, Derrida afirma que todo sonho “sempre carrega dentro de si pelo menos um lugar, um topos que é impenetrável, impossível de ser analisado, como um umbigo”. Lugar este que é atado, tal como um nó, “ao não conhecível”. (DERRIDA, 1998, p. 5, tradução da autora)

Penso se a existência desse elemento desconhecido, insolúvel, impenetrável, não se pronunciaria, justamente, por meio dessa ausência. Dessa falha. Um nó que, ao mesmo tempo que resiste, dá sentido a todo o resto. E não caberia nutrir o que é obscuro? Manter o pensamento nessa posição instável? Entender o mundo tal como esse processo? Falar em um corpo e de um estado de ânimo que se mantém em uma posição instável? Pensar nesse corpo-nó que não se concilia, e cujos movimentos incessantes e instáveis apontam apenas para a perspectiva de uma não resolução?



A ideia desse fluxo ininterrupto que implica em uma impossibilidade de resolução também me levou à leitura do livro *O corpo impossível*, de Eliane Robert Moraes. Nele, a autora comenta, em certo momento, a ideia de um fluxo constante entre órgãos em um artigo de Bataille para a revista *Documents*, no qual o autor se dedica aos desvios da natureza quando fala sobre uma dialética das formas – já que seria entre formas e deformações que se inscreve um movimento de vaivém do qual o homem não pode se livrar. Assim, aponta o sentido de se falar em uma desordem do corpo humano, uma violenta discórdia entre órgãos:



Daí a violência com que Bataille opõe uma teoria do informe à “exigência dos acadêmicos que todas as coisas tenham forma”: na verdade, “o universo não se parece com nada: e equivale a qualquer coisa como uma aranha ou um escarvo”, posto que toda forma vive e morre sem cessar dos seus próprios acidentes, precipitando o incessante jogo de deformação. Daí também a sua recusa a imagens genéricas e ideais, que responderiam às necessidades humanas de fundir as contradições num termo comum, buscando conciliar o inconciliável. No limite da concepção batailliana, segundo a justa observação de Didi Huberman, “a forma só é pensável como acidente perpétuo da forma”. (MORAES: 2017, p. 196)



E não se encontraria, justamente aqui, essa perspectiva dilacerante do próprio corpo? Dessa não consumação ou não conciliação necessária? Desse nó? O movimento ininterrupto dessa dança, ou batalha, magnética e aderente, fadada a um lapso? Não estaria aqui essa condição que se configura como miserável até o fim, mas que, no entanto, nos aparece como revelação? A autora escreve:

[...] a conciliação de contrários é justamente o que Bataille recusa quando refuta toda e qualquer redução das diferenças a uma medida comum. Para ele, como observa Christine Lala, “a fusão é já dissolução, porque nela o sujeito se perde e se mantém ao mesmo tempo”, num movimento incessante que preserva “a contradição entre as forças da vida e as forças da morte”. Contradição esta que opera sem perspectivas de resolução: a dialética de Bataille exclui qualquer possibilidade de um terceiro termo conciliador como a síntese hegeliana, enfatizando tão-somente o constante fluxo entre polos opostos [...] a contradição trabalha, ela jamais está em repouso e, como vimos, nunca se fixa numa imagem acabada. (MORAES, 2017, p. 195)

Como incorporar essa noção de nó em uma imagem?

Como se colocar diante dessa desordem fundamental?

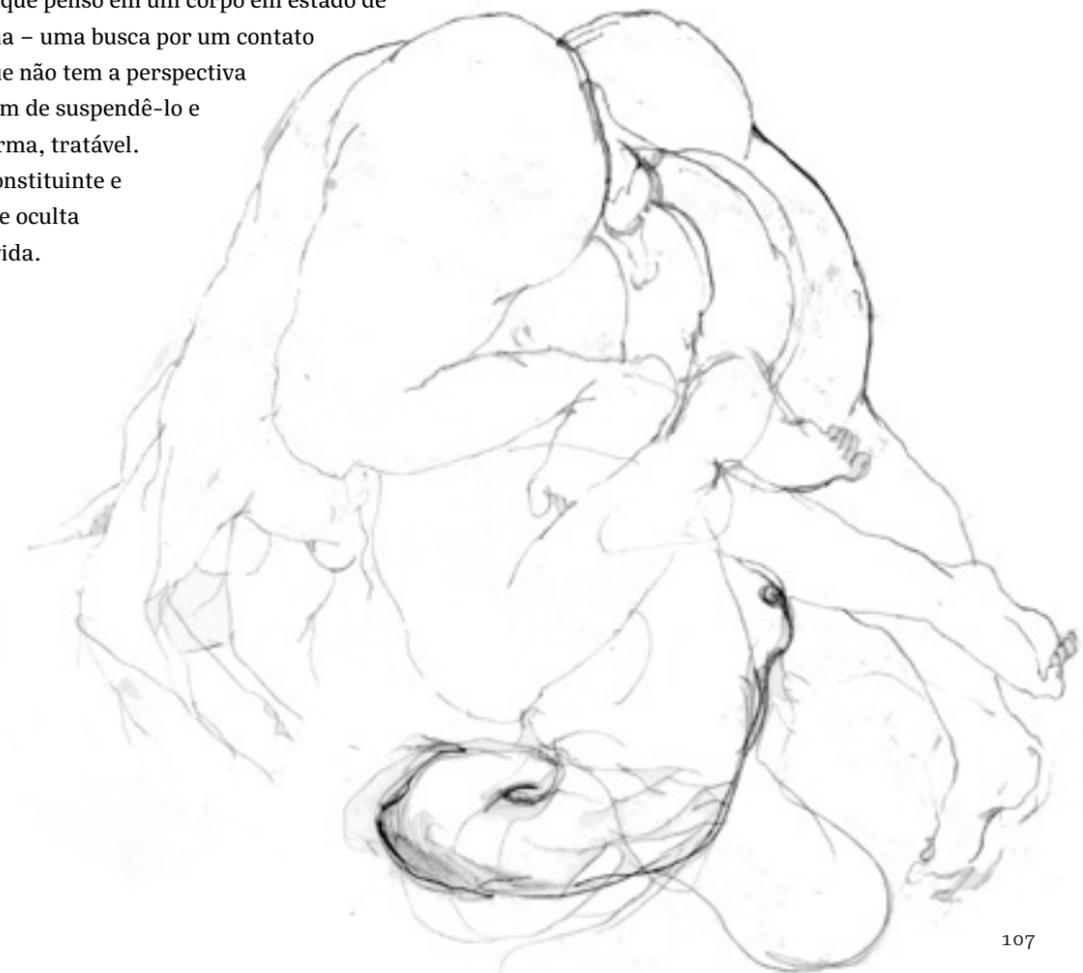
O que nos revela o desejo trapaceiro de fundir-se; de ver-se, ainda que por um lapso, unido ao mundo e a si mesmo?

A revelação dessa pequena margem ínfima, dessa perspectiva inconciliável em relação a nosso próprio corpo, me faz pensar nessa imagem irresolúvel, inconciliável, nodular, que acompanha esse estado perturbado e absurdo. Um corpo que permanece em movimento contraditório – imerso nessa batalha entre forças vivas e inconstantes, que está no cerne daqueles acontecimentos em que encontramos algo profundamente íntimo, ainda que oculto ou obscuro.

Retomo Michel Leiris, quando ele aponta uma analogia entre diversos acontecimentos que guardariam, em seu coração, um ferimento análogo: aquela plenitude dilacerante que se dá na intersecção desses contrastes. Assim, se o problema essencial que todas as religiões se esforçam para responder, isto é, a neutralização dos males e da morte, Leiris diz que a tarefa pertenceria aos “construtores de espelhos”. Aqueles que se tornam, pela criação estética, artesãos lúcidos de nossas revelações e assimilam todos esses males. Não importa que nos arruinemos ou corrompamos, mas que seja, infinitamente, operada essa transmutação e essa exaltação:

Banir a morte ou mascarar-la por trás de sabe-se lá qual arquitetura de perfeição intemporal: tal é a ocupação senil dos filósofos e inventores de religiões. Incorporar a morte à vida, torná-la de certa maneira voluptuosa (como o gesto do *torero* conduzindo suavemente o touro nas dobras de sua capa ou de sua muleta), tal deve ser a atividade desses construtores de espelhos, quero dizer: de todos aqueles que têm por propósito mais urgente agenciar alguns desses fatos que podemos tomar por *lugares onde o homem tangencia ao mundo e a si mesmo*, que portanto nos alcançam ao nível de uma plenitude portadora de sua própria tortura e de sua própria derrisão. (LEIRIS, 2001, p. 75)

É nesse sentido que penso em um corpo em estado de confronto com o enigma – uma busca por um contato com o desconhecido que não tem a perspectiva de desvendá-lo, mas sim de suspendê-lo e torná-lo, de alguma forma, tratável. Tomá-lo como parte constituinte e indissociável, ainda que oculta e velada, da noção da vida.







RETORNO AO NÓ

Ao cabo de alguns segundos tudo recomeça.

Samuel Beckett

Enfim, tudo recomeça: afia a faca para cortar o ar estancado mais uma vez.

A ideia de um movimento destituído de uma ideia de conclusão, acompanhou estes trabalhos e esta monografia desde que comecei a esboçá-los. Algo que acena para o inesperado e o imprevisível. E mais, que se constrói a partir disso: por esse processo, permeado por aproximações e afastamentos em instâncias diversas, por temporalidades distintas que se mantêm em movimento.

Agora que me aproximo do final do Curso de Artes Visuais, tal movimento permanece, não apenas no que apresento aqui, mas como postura. Não consigo deixar de pensar em tudo isso como uma posição diante da vida. Uma possibilidade de existência.

Uma existência que acontece na própria realidade do corpo, da vida, daquilo que é terreno. Um estado de constante confronto com o enigma. Se a alma move a matéria, conferindo a ela movimento e sensação, se a matéria inerte ganha forma quando ganha movimento e sensação, penso que as perguntas e o trabalho não cessam. O movimento não cessa. É preciso continuar. Diante disso, tudo faz parte dessa experiência imersa em batalhas entre forças vivas e inconstantes. Nada se dá de maneira estável, mas em meio a nuances, oscilações, estados de ânimo.

Tudo continuará a se mover: que isso nos revele o que há de inacabado, de infinito em nossa condição.

Esse prolongamento, a impossibilidade de parar, de chegar, me faz pensar em como, a partir disso, é possível inventar novas formas de viver. De viver em contínuos passes, manobras, reviravoltas. De incorporar essa imagem irresolúvel. Que isso esteja sempre presente: se não há perspectiva de conclusão, que encontremos formas de abraçar o abismo.

A JIBOIA E O CROCODILO

Resta a imagem do jogo de músculos em forma nodular. O infinito corrói a esperança.
01 x 01.

Assim se forma a unidade da matéria que faz a origem das coisas. Que se combina e desagrega movida pela força mecânica da natureza. Indivisível. Eterna. Assim se arquiteta a partícula minúscula.

Na medida em que se estreita abraço atarraxado afirma-se o dogma: não há outra saída além da entrada.

O motor é regido por uma origem obscura – aquele código secreto da dança trançada. Os músculos se atrofiam ante os maus encontros. Os músculos se atrofiam em direção à força. Multiplica-se o arquejo. Multiplica-se a embriaguez. O desejo se inflama outra vez. Saliva freneticamente. Guilhotina-se em si. Por um instante um desvio permite que se declare fora de perigo, segue a saudação perversa entre as cabeças: “eu ainda estou aqui”. Nova estocada. Reelabora a estratégia. Um lapso declara o vencedor momentâneo. Goles engasgados: quer engolir, quer beber. Ondas desesperadas. Dobra-se em si; aposta em um novo movimento fadado ao tropeço. O couro range ao se roçar e aperta o abraço em setas invertidas. Vem febril, nova estocada.

O umbigo primeiro. Aquele que faz a origem das coisas. O sem-número de entradas. Aquele nódulo autodevorante que inaugura todos os mapas da pele. A tempestade orgânica provocada pelo encontro determina as características do novo objeto. De vez, materializa-se o nó cego.

A colisão inicial sela o pacto sinistro de habitar um corpo só. A mútua tentativa de bote corta como faca o ar estancado. Vem febril a primeira troca de olhares tateantes. Duas babas em fios brilhantes e sedentos.

Configura-se, assim, o jogo estúpido entre a jiboia e o crocodilo: a dupla pareada em poder de mutilação. Adversários à mesma altura cujo *status* de presa e predador se dá em unísono. Na teia alimentar que rege a ordem predatória das coisas há aqueles animais que se retroalimentam.



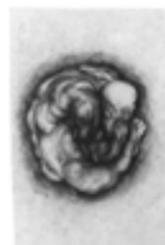
LISTA DE IMAGENS



p. 13
Escárnio
2018
carvão sobre tela
172 x 95 cm



p. 15
Ode ao trigo
2017
carvão sobre tela
265 x 171 cm



p. 17
Pelas costelas dos dias
2018
carvão sobre tela
275 x 171 cm



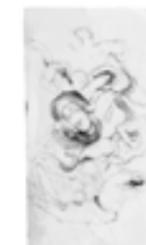
p. 18-19
O deus das pequenas coisas
2016
Óleo e carvão sobre tela
162 x 225 cm



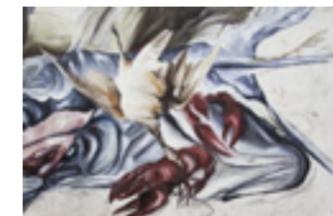
p. 33
Desenho de caderno
2017
Grafite sobre papel
28,5 x 21 cm



p. 34
Anotação de caderno
2017
Grafite sobre papel
11 x 9 cm



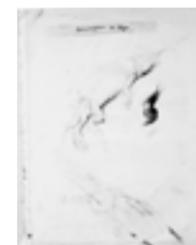
p. 35
Desenho em folha solta
2016
Grafite sobre papel
30 x 17 cm



p. 36
Detalhe do trabalho *O deus das pequenas coisas*
2016
Carvão e óleo sobre tela



p. 21
A que preção nasce uma construção
2018
carvão sobre tela
147 x 169 cm



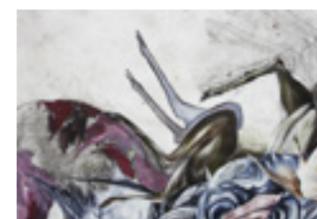
p. 22
Desenho de caderno
2017
Grafite e caneta nanquim sobre papel
28,5 x 21 cm



p. 24-25
Desenho de caderno
2017
Grafite sobre papel
28,5 x 42 cm



p. 26-27
Desenho de caderno
2018
Grafite sobre papel
28,5 x 42 cm



p. 37
Detalhe do trabalho *O deus das pequenas coisas*
2016
Carvão e óleo sobre tela



p. 38-39
Desenho de caderno e anotação com letra da música *Lover lover lover* (1974), por Leonard Cohen (1934-2016)
2017
Grafite sobre papel
28,5 x 42 cm



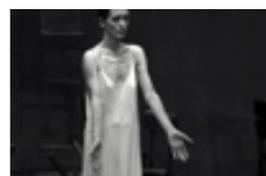
p. 41
Anotação de caderno
2017
Caneta nanquim sobre papel
14 x 8,5 cm



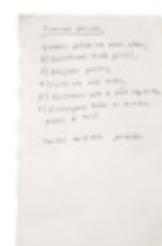
p. 42
Desenho de caderno
2017
Grafite sobre papel
28,5 x 21 cm



p. 28
Desenho de caderno
2017-2018
Grafite sobre papel
28,5 x 21 cm



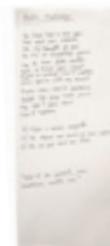
p. 29
Pina Bausch na peça *Café Müller*, na Opera House de Wuppertal, 1978



p. 30
Anotação de caderno
2018
Caneta nanquim sobre papel
14 x 8,5 cm



p. 31
Detalhe de desenho de caderno
2016
Grafite sobre papel



p. 45
Anotação de caderno
2018
Caneta nanquim sobre papel
21 x 9 cm



p. 46-47
Desenho de caderno
2018
Grafite sobre papel
28,5 x 42 cm



p. 48-49
Desenho de caderno
2018
Grafite sobre papel
28,5 x 42 cm



p. 50
Desenho de caderno
2017
Grafite sobre papel
28,5 x 42 cm



p. 52
Detalhe de desenho de caderno
2016
Grafite sobre papel



p. 55
Detalhe de desenho de caderno
2016
Grafite sobre papel



p. 57
Desenho de caderno
2017
Grafite sobre papel
28,5 x 21 cm



p. 58-59
Desenho de caderno
2018
Grafite sobre papel
28,5 x 42 cm



p. 69
Michelangelo Buonarroti –
Estudo nu do jovem profeta Daniel –
carvão sobre papel – 34,3 x 24,3 cm –
1510-1511 – The Cleveland Museum of Art



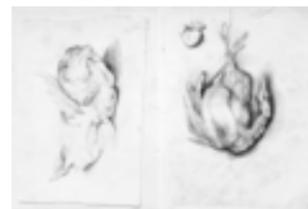
p. 69
Detalhe do afresco *O Juízo Final*, de
Michelangelo Buonarroti, realizado
entre 1535-1541, localizado na Capela
Sistina, no Vaticano



p. 70
Michelangelo Buonarroti –
O Juízo Final
– Afresco –
1370 x 1200 cm – 1535-1541 –
Capela Sistina, no Vaticano



p. 71
Iggy Pop fotografado por
Bob Gruen no Roseland Ballroom,
Nova York, 1996



p. 60-61
Desenho de caderno
2017
Grafite sobre papel
28,5 x 42 cm



p. 62
Detalhe do trabalho *Escárnio*
2016
Carvão sobre tela



p. 63
Detalhe do trabalho *Escárnio*
2016
Carvão sobre tela



p. 64-65
Desenho de caderno
2017
Grafite sobre papel
28,5 x 42 cm



p. 72-73
Desenho de caderno
2018
Grafite sobre papel
28,5 x 42cm



p. 74
Anotação de caderno
2018
Grafite sobre papel
14 x 10 cm



p. 75
Anotação de caderno
2017
Caneta nanquim sobre papel
13 x 11 cm



p. 77
Detalhe do trabalho *Ode ao trigo*
2017
Carvão sobre tela



p. 66
Desenho de caderno
2017
Grafite sobre papel
28,5 x 42 cm



p. 66
Desenho de caderno
2017
Grafite sobre papel
28,5 x 42 cm



p. 67
Pôster do filme *Alien* (1979),
desenhado por H. R. Giger



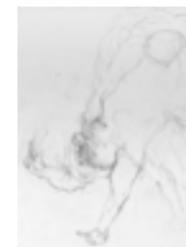
p. 67
Michelangelo Buonarroti – *Estudo de nu*
– carvão preto sobre papel – 27 x 19,6 cm
– 1510-1511 – Coleção particular



p. 76
Detalhe do trabalho *Ode ao trigo*
2017
Carvão sobre tela



p. 77
Detalhe do trabalho *Ode ao trigo*
2017
Carvão sobre tela



p. 78
Detalhe de desenho de caderno
2017
Grafite sobre papel



p. 81
Frame do jogo eletrônico
God of War I (2005)



p. 68
Capa do disco *In the Court
of Crimson King* (1969),
por King Crimson



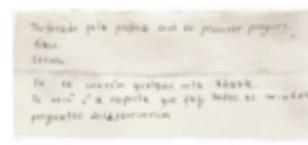
p. 68
Capa do disco *Voodoo Lounge* (1994),
por Rolling Stones



p. 68
Capa do disco *Bridges to Babylon*
(1997), por Rolling Stones



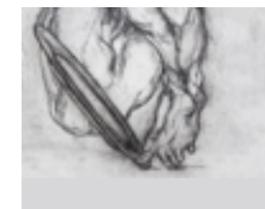
p. 68
Capa do disco *The Division Bell*
(1994), por Pink Floyd



p. 81
Anotação de caderno
2018
Caneta nanquim sobre papel
5 x 12 cm



p. 83
Capa da revista *Batman* –
Vol. 1, 614 (2005)



p. 84
Detalhe do trabalho
A que preço nasce uma construção
2018
Carvão sobre tela



p. 85
Detalhe do trabalho
A que preço nasce uma construção
2018
Carvão sobre tela



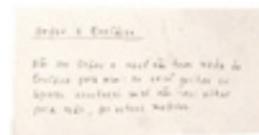
p. 85
 Detalhe do trabalho
A que preço nasce uma construção
 2018
 Carvão sobre tela



p. 87
 Desenho de caderno
 2017
 Caneta nanquim sobre papel
 28,5 x 21 cm



p. 88
 Desenho em folha solta
 2016
 Grafite sobre papel
 21 x 29 cm



p. 89
 Anotação de caderno
 2018
 Caneta nanquim sobre papel
 6 x 11 cm



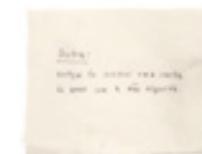
p. 102
 Anotação de caderno
 2017
 Grafite sobre papel
 16 x 13,5 cm



p. 103
 Detalhe de desenho de caderno
 2018
 Caneta nanquim e grafite
 sobre papel



p. 104
 Detalhe de desenho de caderno
 2016
 Grafite sobre papel



p. 105
 Anotação de caderno
 2016
 Caneta nanquim sobre papel
 7,5 x 10 cm



p. 90-91
 Desenho de caderno
 2017-2018
 Grafite sobre papel
 28,5 x 42 cm



p. 92-93
 Desenho de caderno
 2018
 Grafite sobre papel
 28,5 x 42 cm



p. 94
 Desenho em folha solta
 2016
 Grafite sobre papel
 20 x 30 cm



p. 94
 Desenho em folha solta
 2016
 Grafite sobre papel
 18 x 27 cm



p. 105
 Detalhe de desenho de caderno
 2016
 Grafite sobre papel



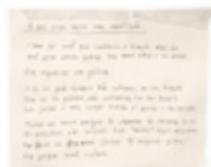
p. 107
 Detalhe de desenho de caderno
 2016
 Grafite sobre papel



p. 108-109
 Desenho de caderno
 2017
 Grafite sobre papel
 28,5 x 42 cm



p. 110
 Desenho de caderno
 2018
 Grafite sobre papel
 28,5 x 21 cm



p. 96
 Anotação de caderno
 2018
 Caneta nanquim sobre papel
 11 x 14 cm



p. 97
 Detalhe de desenho de caderno
 2017
 Grafite sobre papel



p. 98-99
 Desenho de caderno
 2018
 Grafite sobre papel
 28,5 x 42 cm



p. 100-101
 Detalhe do trabalho *Pelas costas dos dias*
 2017
 Carvão sobre tela



p. 112
 Desenho de caderno
 2017
 Caneta nanquim sobre papel
 28,5 x 21 cm



p. 114-115
 Desenho em folha solta
 2016
 Caneta nanquim sobre papel
 27 x 40 cm

REFERÊNCIAS

BIBLIOGRÁFICAS

ARISTÓTELES. *Da alma (De anima)*. Edipro: São Paulo, 2011.

BACHELARD. *A poética do espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

BATAILLE, Georges. *Las lágrimas de Eros*. Barcelona: Tusquets, 1997.

_____. *Teoria da religião*. São Paulo: Autêntica, 2015.

BAUSCH, Pina. Dance, senão estamos perdidos. *Folha de São Paulo*, 27 ago. 2000, caderno +Mais, p. 1. Tradução de *Dance, dance, otherwise we are lost* por José Marcos Macedo. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs2708200008.htm>>. Acesso em: 28 maio 2018.

BECKETT, Samuel. *O despovoador. Mal visto mal dito*. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

DERRIDA, Jacques. *Resistances of psychoanalysis*. Stanford: Stanford University Press, 1998.

FREUD, Sigmund. *Obras completas*: volume 14 (1917-1920). São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

HONÓRIO, Thiago Henrique de Souza. *Parte*. 2011. Tese (Doutorado em Teoria, Ensino e Aprendizagem) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011. Disponível em: <[doi:10.11606/T.27.2011.tde-13032013-122225](https://doi.org/10.11606/T.27.2011.tde-13032013-122225)>. Acesso em: 2018-10-30.

KENTRIDGE, William. *Six drawing lessons*. Cambridge: Harvard University Press, 2014.

LAPOUJADE, David. *O corpo que não aguenta mais*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.

LEIRIS, Michel. *Espelho da tauromaquia*. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

MORAES, Eliane Robert. *O corpo impossível*. São Paulo: Iluminuras: 2017.

VÁLERY, Paul. *Eupalinos ou o arquiteto*. São Paulo: Editora 34, 1996.

_____. *Introdução ao método de Leonardo da Vinci*. São Paulo: Editora 34, 1998.

COMPOSTO EM Silva Text
PAPÉIS Pólen 90 g/m² e Ningbo 250 g/m².
Impresso em São Paulo, 2018. 9 exemplares.

