E SERÃO AMBOS UMA só CARNE

Millena Danaila de Oliveira



UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA
INSTITUTO DE ARTES
CURSO DE GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS

MILLENA DANAILA DE OLIVEIRA

UBERLÂNDIA/MG
2022

MILLENA DANAILA DE OLIVEIRA

...E SERÃO AMBOS UMA só CARNE:

Entre o corpo fragmentado e os canibalismos simbólicos

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Curso de Artes Visuais como requisito parcial para obtenção do grau Licenciatura e Bacharel em Artes Visuais pela Universidade Federal de Uberlândia.

Orientadora: Profa. Dra. Tatiana Sampaio Ferraz

UBERLÂNDIA/MG

2022

MILLENA DANAILA DE OLIVEIRA

...E SERÃO AMBOS UMA só CARNE

Entre o corpo fragmentado e os canibalismos simbólicos

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Curso de Artes Visuais como requisito parcial para obtenção do grau Licenciatura e Bacharel em Artes Visuais pela Universidade Federal de Uberlândia.

Uberlândia, 19 de agosto de 2022.

BANCA EXAMINADORA

Profa. Dra. Tatiana Sampaio Ferraz

Universidade Federal de Uberlândia

Profa. Dra. Patricia Andrea Soto Osses

Universidade Federal de Uberlândia

Me. Polyanna Ferreira Rosa

Aos meus pais, Marcos e Regina, e aos que, passado ou futuro, se sentaram à mesa comigo.

AGRADECIMENTOS

À minha orientadora Tatiana, por acreditar no projeto e em minha capacidade para realizá-lo. Agradeço pela paciência, pelos ensinamentos, conselhos e críticas, pelos momentos de mão na massa e auxílio em todas as etapas. Tem sido uma honra e um privilégio.

À minha terapeuta Maíra, pelos fios afetivos organizados, pelo acordo de paz com minhas ambivalências, por me mostrar os caminhos dentro de mim.

À Profa. Maria Regina, pelo apoio nos processos cerâmicos, pelas dicas e conselhos, mesmo à distância e indiretamente, sem os quais a instalação não teria se concretizado.

Aos membros da banca, Patricia e Polyanna, por terem aceitado o convite e pelo tempo empenhado na avaliação desse trabalho.

À Roberta, Raquel, Nikoleta, Elsieni, Aninha, Clarissa, Maria Regina, Márcia, Renato e Paulo pelos processos que me formaram como artista e professora.

Agradeço ao grupo de pesquisa o Espaço Delas, pelos encontros, leituras, diálogos, crescimento e produção em coletividade.

À Bianca, Natália, Diego, Jeffrey, Samara, Sávio, Vitória, pela amizade, inspiração, conversas profundas e banais, pelas mesas de refeição compartilhadas

À Gabriela por ser minha companheira de surtos e desabafos.

Ao Stênio pelas conversas antropofágicas, referências e indicações.

À Elis, Carol, Rhubian, Zeila, Alexandre, João Paulo, Gabriel, Daniel, Marla, Saul, Arthur, David, Ronny, Fernando, Prof. Faina e Profa. Maura, por terem tornado o cotidiano de estágio na DIRPS leve, acolhedor e familiar.

À Atlética das Artes que me manteve sã durante a maior parte do processo de gestação desse trabalho.

Aos meus pais, pelos sacrifícios, amor, cuidado e apoio em todos os sentidos possíveis. Ao meu pai pelos conselhos técnicos e empréstimo de ferramentas. À minha mãe pelo amparo e afeto.

À minha melhor amiga e irmã, Aila, pelos abraços no meio do caos.

No campo do pecado eu encontrei minhas referências e preferências. Se eu estava errada, tudo o que eu desejava também poderia ser considerado assim. Acreditava já estar fadada, sem salvação, então me atraí pelo inferno, me descobri profana, e ali me entreguei ao prazer do erro, já que, por mais que tentasse, nunca seria absolvida.

-Jessica Caldeira, "Maranata"

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	**9**
1. O RASGO	**10**
2. A BOCA. A MAÇÃ. A CARNE.	**17**
3. MESA PRA DOIS	**22**
4. À FLOR DA PELE	**29**
5. AMBIVALENTE	**52**
REFERÊNCIAS	**55**

INTRODUÇÃO

Os textos e imagens aqui reunidos em formato de memorial procuram dar conta da concepção e produção da exposição “E TORNARAM-SE UMA SÓ CARNE”. A exposição compreende a instalação homônima, composta por uma ambientação de sala de jantar ao centro, articulada com pinturas e esculturas-objetos dispostas nas paredes ao redor. Trata-se de uma proposição de natureza-morta sob uma perspectiva contemporânea. Sala de jantar, cenografia dramática, objetos-atores, peles e carne simulacros, tudo encenado numa transubstanciação antropofágica.

Uma pesquisa que se iniciou na materialidade pictórica e na representação da dor e violência, seguindo o desejo de investigar a fragmentação do corpo surrealista e as representações ambivalentes de dor e prazer, desejo e repulsa, manifestadas no pensamento poético de Georges Bataille; neste caminho encontra, no entanto, desvios para uma pesquisa poética que atravessa o íntimo, o doméstico, as percepções do sagrado e do pecado, o casamento e a religião.

Tento nessa escrita mapear zonas na colcha de retalhos do processo criativo da obra, vivido ao longo dos últimos anos, e iluminar reflexões que constituem tal processo, este entendido como resultante não-linear de grandes e pequenas interações poético-afetivas entre eu e o meio (vivências familiares, imagens atravessadas pelo simbólico, fragmentos literários marcantes), bem como de experimentações que se iniciaram em produções anteriores. Os processos de criação são veias pulsantes, emaranhadas e conectadas, irrigando todo um corpo de significados.

1. O RASGO



Em uma aula teórica na autoescola, durante o terceiro ano da graduação, sentada em uma carteira de braço dura, rabiscando figuras aleatórias, um abacaxi de carne surge entre as linhas do pequeno caderninho. Fiquei algumas semanas obcecada com a ideia de pintá-lo em tela grande, a fruta traída assim nas fuças, um assado de carne de bicho fingindo que foi arrancado do pé. Queria reunir os amigos artistas e fazer uma exposição inteira - um monte de fruta sangrando, natureza–morta. Na época ainda tentei convencer um amigo a modelar a segunda obra da curadoria-devaneio: uma escultura de maçã mordida, carne crua, suculenta e vermelha por dentro. Vegetariana há pouco, me deixava fula que em tudo quanto era prato de comida enfiavam carne. Pra mim era simples assim, o impulso temático-social-moralista me dizia que aquele abacaxi era uma junção simbólica crítica dos hábitos alimentares da mesa brasileira e ponto. Foram algumas semanas falando sobre as possibilidades de criação dentro do tema, até que morresse o assunto. Aquelas duas frutas – abacaxi e maçã -, no entanto, foram cuidadosamente guardadas no meu estômago, sendo lentamente digeridas.

Em paralelo, buscando ao longo das disciplinas práticas delimitar certos interesses na construção de uma possível linha poética, me percebi navegando pelas iconografias de dor e

sofrimento como quem procura descobrir do lado de fora todos os rasgos que atravessaram o lado de dentro.

Durante o Ateliê de Fotografia, sob orientação do Prof. Paulo Angerami, desenvolvi um projeto de álbum de retratos onde a auto-representação combinava elementos do real e do sensível. Na série de autorretratos fotográficos que compunha o projeto "Psicossoma"(Fig. 1), por meio da manipulação da imagem por colagem e pintura digital, retratei as sensações que mobilizam o meu corpo a partir de situações emocionais e de ordem psíquica. O título do trabalho, retirado do termo "psicossomático" indicava um desejo de abordar na pesquisa poética a relação entre corpo e psique.

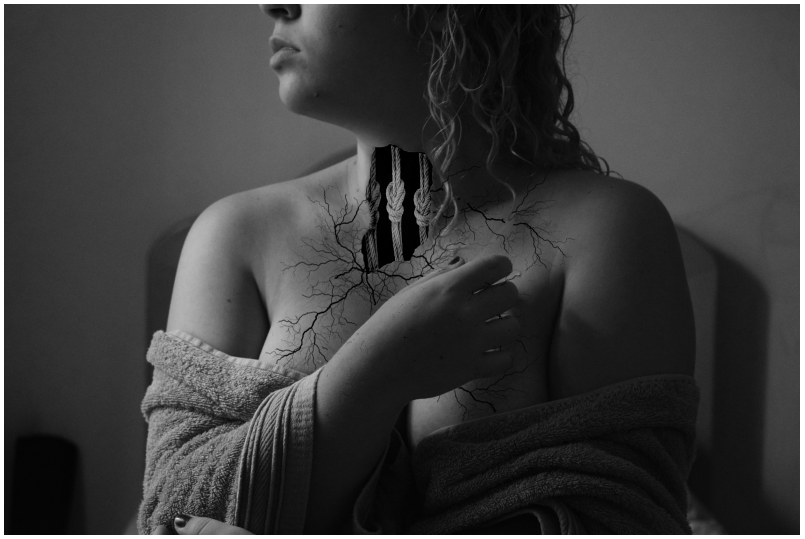


Fig. 1: "Nós" (Autorretrato da série "Psicossoma"), 2018. Colagem sobre pintura digital.

Na série "Lâminas" (Fig. 2-3), investigação orientada pela Profa. Aninha Duarte, me debrucei sobre a pintura matérica e pintura-objeto, caminhando em direção ao campo expandido, ao corpo – com a produção de um vestível – e à tridimensionalidade. A materialidade visceral – que assume papel de signo visual expressando relação de semelhança com outro referente (DUARTE, 2022) —, a paleta de cores e os objetos (corações anatômicos em tecido e massa fria, facas), foram articulados na construção de uma narrativa que tratava subjetivamente da violência de gênero e do adoecimento emocional e psíquico, partindo dos meus próprios desafetos, relatos de mulheres próximas e distantes, e tendo o adoecimento psíquico de minha mãe como principal atravessamento motivador.

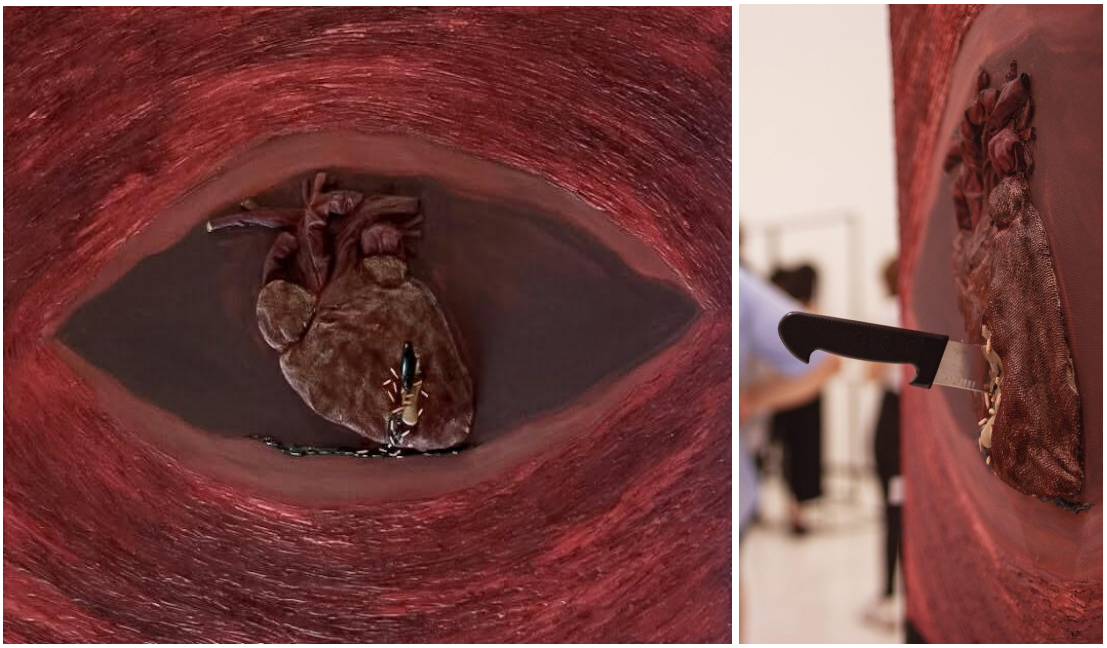


Fig. 2-3. "Cura/Durante/Putrum" (da série “Lâminas”), 2018. Técnica Mista (acrílica, tecido, espuma, cola quente, madeira, algodão e faca sobre tela), 80x90cm. Foto do acervo pessoal (à esq.). Foto Thiago Paulino (à dir.).

Descobri na carnação pictórica, na deposição matérica, no corpo e no objeto, meios para uma elaboração de dores que eu não compreendia, e ainda não compreendo, por vias objetivas. De forma ambivalente, encontrava catarse no enfrentamento e atribuição de significado à matéria enquanto experimentava novamente os cortes e inflamações. Mas porque estar sempre às voltas com a dor? A partir das teorias da psicanálise, a pesquisadora Edilene Freire de Queiroz coloca que

> “A dor indica a presença da pulsão no corpo e pressupõe uma organização psíquica na qual o ego pode reconhecê-la. Como a angústia, ela é sinal de perigo e, portanto, está a serviço da pulsão de vida.[...] A dor é um acontecimento de corpo, é metáfora da unidade corpo/psiquismo” (Queiroz, 2012)

Através da investigação da dor, me percebo então, em constante tentativa de conciliação entre corpo e psique, procurando os elementos de corpo que em organização metafórica fosse possível processar afetações psíquico-afetivas. Pensando ainda na definição dada pela *International Association for the Study of Pain* (2009), a experiência ou incômodo sensorial estaria associado à uma lesão tecidual, e embora existam provas que refutam essa definição em sua interpretação literal, continuo me agarrando às inflamações e feridas como potências simbólicas para falar de onde dói.

Ao longo de toda investigação, me alimento dos rasgos e vísceras de Adriana Varejão e de seus azulejos carnados (Fig. 4). Da forma como a densidade matérica transfere ao sensível o discurso da violência. A artista, que tem sua produção voltada para o campo expandido da pintura e da escultura, absorve e reescreve as imagens da história brasileira e dos processos colonizatórios, e abre as paredes azulejadas que foram edificadas e ornamentadas pela herança portuguesa, deixando expostas as fundações e os rastros viscerais dos processos sangrentos de dominação civilizatória e ideológica. Ela opera no campo iconológico, tensionando as imagens, "deslocando o olhar da história heróica para a tragédia social" (Herkenhoff, 1998). No texto de apresentação da curadoria da 24ª Bienal Internacional de São Paulo, Paulo Herkenhoff se refere aos processos coloniais como uma guerra de canibalismos e sinaliza as obras da série "Proposta para uma catequese" como discursivas dessa lógica:

> "Corpos agora explodem em tubos de sangue, orgia em cádmio, postas de Alizarin Crimpson, pedaços de carmim, telas de pele, cacos de massa pictórica, carne cerâmica, vasos sanguíneos de porcelana - cacos, vasos cerâmicos que pousarão como carne viva em seu dia de existência como mimese pictórica." (Herkenhoff, 1998)

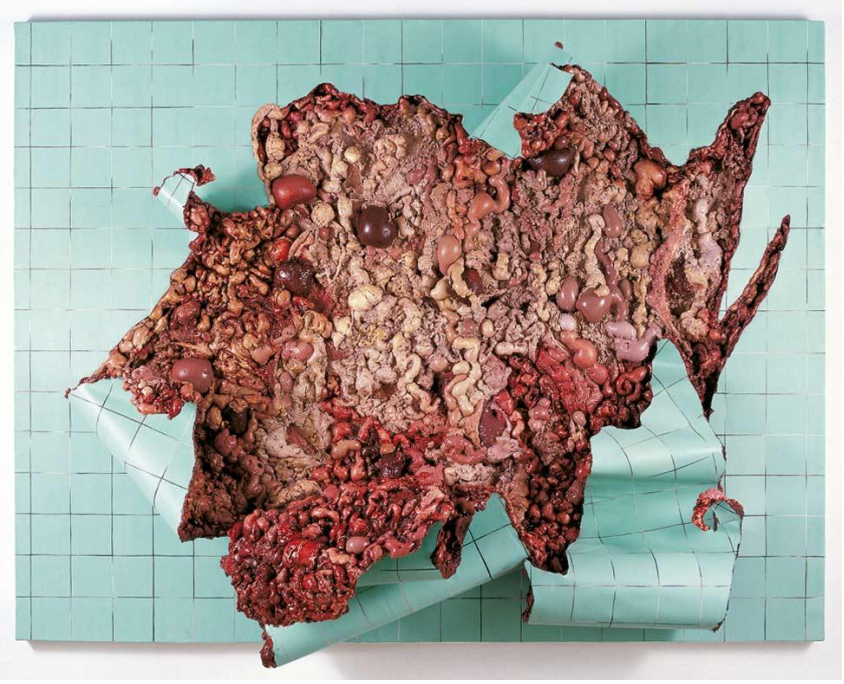
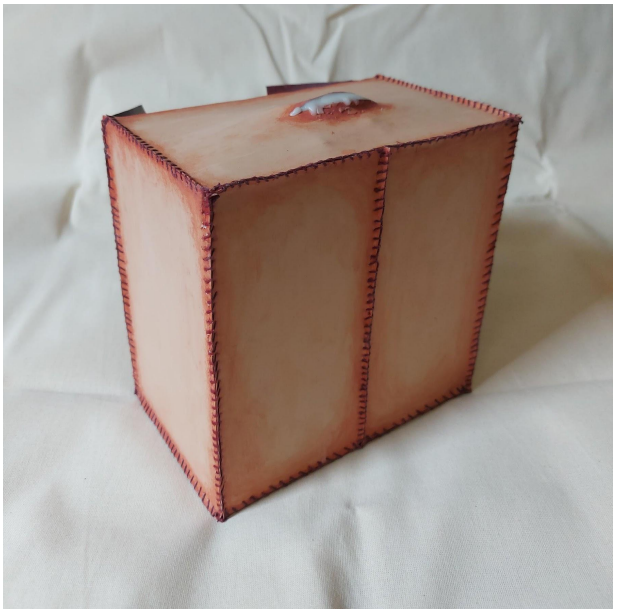


Fig. 4: Adriana Varejão. "Azulejaria Verde em Carne Viva", 2000. Óleo sobre tela e poliuretano sobre suporte de madeira e alumínio, 220 x 290 x 70 cm. Fonte: site da artista.

Com orientação da Profa. Tatiana Ferraz, em produção de ateliê remoto durante o segundo ano da Pandemia de Coronavírus, confinada, continuei experimentações com a materialidade

e produzi uma série de caixas a partir de atravessamentos inflamados. A partir do objeto e da materialidade, as caixas foram transformadas em corpos simbólicos, onde os objetos foram reorganizados como órgãos, oferecendo leituras sobre a relação corpo, psique e vivências, sensações e reflexões em quarentena. Nessa investigação, me aproximei de materiais e técnicas têxteis e dei os primeiros passos na experimentação do látex, percebendo sua potencialidade como superfície para a criação de simulacros de pele. Durante o processo, que inicia em "*Aparelho de tirar o fôlego"* (Fig. 8), a contenção da caixa vai sendo substituída pela exploração das superfícies externas, da volumetria tátil e macia, dos sistemas que ganham o espaço. Um coração que pulsa com uma marcação de tempo que não passa, um desejo de conciliação com a ira que revira o estômago, um fusível que queima a ponte para a sobrecarga de energia não queimar o resto do corpo, um aparelho sufocante para não sufocar. Crio amuletos.









Figs. 5-8: "*Calendário"*, 2021. Algodão cru, lã, mdf, relógio, acrílica, acrilon, prego, feltro, 17,5 x 17,5 x 21 cm. (acima, à esq.). "*Oração à Ira*", 2021. Caixa de mdf, copo de dose americano, resina cristal, pigmento em pó, parafina, mangueira de silicone, cola quente, pregos, cacos de xícara de porcelana, tinta acrílica, verniz acrílico, folha de látex, linha, 17 x 17 x 6 cm.. (acima à dir.). *"Caixa-Curto I e II"*, 2021. Caixa de fósforo, cola, linha, acrílica, fusível queimado, 10,5 x 8 x 1,5 cm. (abaixo à esq.). "*Aparelho de tirar o fôlego*", 2021. Caixa de papelão, látex, álcool em gel, acrílica, tubo de silicone, linha, elástico, vidro, rolha, cola, parafina, e verniz acrílico, 32,5 x 20 x 12 cm. (abaixo à dir.).

Eventualmente, as frutas de carne retornam ao meu imaginário cobertas em pele humana, à medida que me vejo mobilizada pelo desejo de investigar possibilidades poéticas entre as representações da dor e do prazer em uma dinâmica antropofágica. Ensaiando cores, ideias de construção dessa corporalidade e associações possíveis, em acrílica sobre papel, pinto uma banana com pele e recheio de carne. (Fig. 9)



Fig. 9: "Banana", 2021. Acrílica e linha sobre papel 200g/m³. 22 x 21,5 cm.

Recentemente, pesquisando sobre processos de pesquisa em poéticas visuais, me deparei com a seguinte convocação "...coloque o dedo na ferida aberta. Lá, onde há sensibilidade, carne ou nervo exposto, há também possibilidade de construção de um novo corpo" (Tessler, 2002) e esse tem sido um dos fios condutores do processo de criação, mesmo antes que esse se constituísse como tal. É mergulhando na visceralidade do que me atravessa e deixa vulnerável, no que a lógica objetiva não consegue processar, que consigo aos poucos ir encontrando os indícios e rastros de uma busca que se apresenta não só como *leitmotiv* da criação poética, mas de um propósito existencial profundo, uma pulsão de vida. Entendendo

que “o discurso da obra e a história pessoal do artista encontram-se sempre estreitamente imbricados”, busco nos fios que me atravessam – incômodos e desejos, memórias e outros sujeitos – construir uma trama que, formando um novo corpo, exista fora do meu. Caminhando entre o literal e o metafórico, vou revirando as feridas abertas, descobrindo as bordas onde é possível costurar novas peles e formar cicatriz. Com simbolismo simples e autobiográfico, anseio para que o que produzo tenha, como ex-votos, certa eficácia: que afetem a vida. (Herrera, 2011)

A convocação de Elida Tessler, faz coro com um disparador poético que tem me reatravessado ao longo dos últimos anos: um pixo em uma das vias mais movimentadas da cidade, que diz “Lambe minha ferida aberta”. Lamber as feridas, comum entre animais, além de acalmar a dor na região do ferimento, auxilia na limpeza e cicatrização. Ao me debruçar sobre alguns incômodos íntimos em minha produção artística, tento aplacar e cicatrizar “lambendo” as angústias e me reconciliar com o que deixou marcas. De certa forma, também as ofereço ao observador como quem diz: “Me Lambe?". Boca e carne se encontram.

2. A BOCA. A MAÇÃ. A CARNE.



Nasci em uma família evangélica. Estudei dos 3 aos 13 em uma escola evangélica. Até os meus 15 anos de idade, tentei, com todas as minhas forças, ser evangélica, apesar da violência autoinfligida (e infligida pelo campo que me cercava) que isso representava. Acho importante aqui contextualizar essa relação com a religião, embora não vá aprofundar, porque é dentro das imagens construídas pelos mitos bíblicos cristãos e suas contaminações culturais que identifico as primeiras referências antropofágicas que alimentam meu processo criativo, as imagens que me atravessaram formativamente antes que me contassem da Semana de 22 e do Abaporu de Tarsila do Amaral

Todo mês, durante a infância e parte da adolescência, em uma manhã de domingo, todos ao meu redor devoravam o corpo do Cristo em um pedaço de pão sem fermento e um copinho de suco de uva.

> "E, quando comiam, Jesus tomou o pão, e, abençoando - o, o partiu, e o deu aos discípulos, e disse: Tomai, comei, isto é o meu corpo. E, tomando o cálice, e dando graças, deu-lho, dizendo: Bebei dele todos; Porque isto é o

> meu sangue, o sangue do novo testamento, que é derramado por muitos, para remissão dos pecados." (Mateus 26:26-28) (Bíblia de acervo pessoal[1])

Se ali, naquele momento, a metáfora canibal era um rito sagrado que me afastava do pecado, com o passar dos anos, o devorar antropofágico metafórico seria apreendido cada vez mais como símbolo do profano e da degradação pecadora.

Dos olhares famintos que passaram a me acompanhar aos que eu furtivamente lançava, guardava rapidamente e me punia. Da carne de caju que também era pele macia (Valença, 1982) às maçãs mordidas que cada vez mais deixavam de ser apenas conhecimento do bem e do mal, e se tornavam conjunção carnal. Com a intensidade que me eram desencorajados, negados e proibidos a comida e o sexo, claro que só poderiam ser esses dois pecados, gula e luxúria, que tiraram a humanidade do paraíso sagrado.

No mito bíblico, ao criar o mundo, Deus colocou uma árvore no Jardim do Éden com frutos que conferiam, a quem comesse, o conhecimento do bem e do mal, e proibiu os primeiros humanos, Adão e Eva, de comerem o fruto.

> "Mas do fruto da árvore que está no meio do jardim, disse Deus: Não comereis dele, nem nele tocareis para que não morrais. Então a serpente disse à mulher: Certamente não morrereis. Porque Deus sabe que no dia em que dele comerdes se abrirão os vossos olhos, e sereis como Deus, sabendo o bem e o mal." (Gênesis 3:3-5) (Bíblia Almeida Corrigida Fiel)

Eva, convencida pela serpente, comeu o fruto e o ofereceu à Adão, que também desobedeceu à proibição. Segundo a medievalista Adriana Zierer (2001), apesar do figo e as uvas terem sido associados ao Pecado Original, a partir do século XIII a maçã se torna a principal representação da transgressão de Adão e Eva. Nas mitologias grega, céltica e germânica, diferentes mitos conferem significados distintos, mas próximos, para a fruta

> "trata-se, portanto, em todas as circunstâncias, de um meio de conhecimento, mas que ora é o fruto da Árvore da Vida, ora o da Árvore do Conhecimento do bem e do mal: conhecimento unificador, que confere a imortalidade, ou conhecimento desagregador, que provoca a queda." (Chevalier & Gheerbrandt, 2015, p. 572)

Podendo simbolizar ainda o coração ou a complacência em relação aos desejos terrenos e carnais nas representações Iconográficas do medievo, a maçã ainda carrega a ambiguidade entre ser representada como origem do pecado original e como símbolo de absolvição do

[1] A bíblia em questão, é um exemplar recebido como presente dos meus pais durante a infância. Informações como versão e edição foram perdidas por danificação das páginas iniciais.

pecado e vida eterna (Zierer, 2001). Lucas Cranach, *o Velho* (1472-1553), foi um expoente do Renascimento Alemão que produziu inúmeras pinturas retratando Adão e Eva no Jardim do Éden. Na maioria das pinturas do artista, Eva é representada, seguindo a visão cristã medieval, como sedutora dissimulada, a culpada pelo pecado e sofrimento da humanidade.

Maçã Desejo Pecado Eva Mulher

Os mitos oferecem ao sujeito uma base para um ordenamento do mundo e formam o imaginário que constitui uma base de valores culturais, ideais nos quais o indivíduo cunha noções identitárias. Ao atualizar o mito do Pecado Original, Santo Agostinho, teólogo e filósofo do Império Romano, atribui sua transferência entre gerações ao prazer sexual e

> "Para Salles e Ceccarelli (2010), quando Santo Agostinho sexualiza o pecado original, ratificando o estigma negativo da sexualidade através da concupiscência de Eva, não apenas outorga que a humanidade nasceu do pecado, mas demoniza a mulher e inocenta o homem." (Barreto & Ceccarelli, 2015, p. 133)

Sendo assim, Eva é um arquétipo que, atualizado ao longo do tempo, é uma das justificativas usadas ao longo da história para a diferenciação dos sexos e uma política de gênero de culpabilização, patologização e repressão da sexualidade feminina (Beauvoir, 1970).

Em uma das pinturas de Cranach (Fig.10), no entanto, encontro informação que em meu trabalho pode se tornar possibilidade de redenção. Embora o direcionamento dos olhares e a postura, a interação com a serpente e a posição das mãos indiquem a manutenção do discurso, nessa obra os dois sujeitos representados seguram, cada um, a sua maçã.



Fig. 10: Lucas Cranach, o velho. "Adão e Eva", 1510-20,. Óleo sobre tela, 150,5 × 67,5 × 7,5 cm e 150,5 × 67,7 × 7,5 cm. Kunsthistorisches Museum, Vienna, Áustria.

Na concepção da instalação,atravesso, então, a maçã de carne que havia me convocado anos antes pelos significados simbólicos que a fruta convoca ao imaginário; humanizo adicionando uma superfície tátil, pele simulada, e a duplico em cima da mesa, forçando uma simetria e dividindo entre dois sujeitos a culpa pelo pecado, pela mordida na fruta e na carne.

Na 24ª Bienal de São Paulo, conhecida como a Bienal da Antropofagia, os curadores Paulo Herkenhoff e Adriano Pedrosa se voltam para a história da cultura brasileira na adoção do tema, retomando o conceito de Antropofagia de Oswald de Andrade, e ao mesmo tempo a ideia de canibalismo na estruturação da proposta curatorial. Dividida em núcleos, teve no Núcleo Histórico o tema central desenvolvido, articulando obras de forma não cronológica e geograficamente, ou fazendo uma ilustração da ideia de antropofagia e canibalismo, mas criando possibilidades em suas contaminações e abrindo sentidos múltiplos.

Em conjunto com outros curadores envolvidos na concepção e organizadores do projeto, propuseram uma lista de significados e possíveis aproximações ao conceito de antropofagia e canibalismos simbólicos, nomeada “noventa e cinco entre mil, formas de antropofagia e canibalismo (um pequeno exercício crítico, interpretativo, poético e especulativo)” dos quais pontuo alguns a seguir:

5. não maniqueísmo/ambivalência

6. fome

24. consumo destrutivo

34. idéia de alimentação representada pelo corpo humano

35. função monstrificadora do outro

40. ato sexual (=comer)

52. perspectivas canibais (canibalização do espaço)

53. canibalismo como metáfora

54. formação de si com ou através do outro

60. visceralidade

67. o desejo

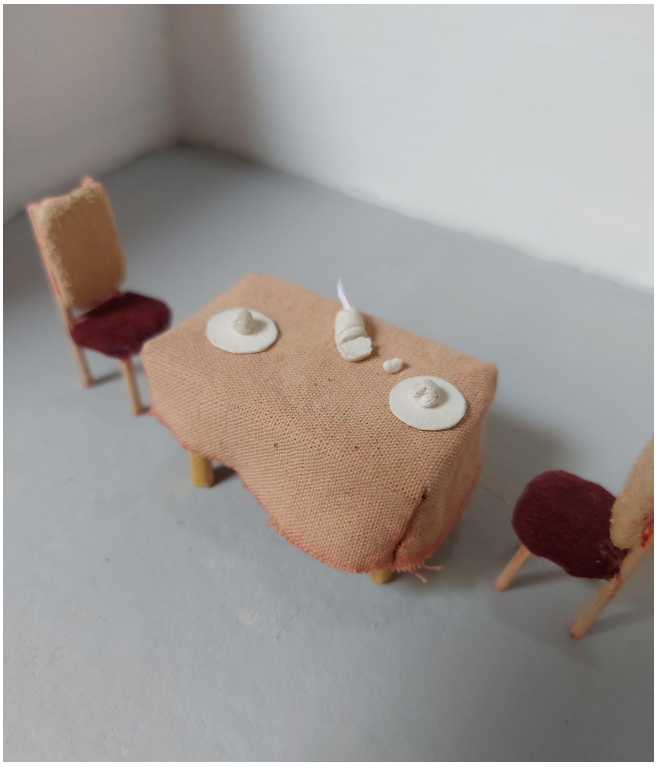
69. troca simbólica

84. o corpo em pedaços (*le corps morcelé*)

85. fusão amorosa e gozo/*jouissance*

e os pontuo porque entendo que nos sentidos manifestos por essas idéias encontro identificações com o meu trabalho. Elas possibilitam múltiplas leituras das relações estabelecidas entre os elementos: o corpo da obra, fragmentado e dividido entre os objetos cênicos, esse corpo como mesa de refeição, essa refeição compartilhada entre dois, metáfora da troca simbólica, do ato sexual, da fusão, do gozo e também da destruição. Ambivalente. Canibal.

3. MESA PRA DOIS



Nos tempos da fita cassete, quando tinha uns 5 anos e assistia o mesmo filme repetidamente, houve um período em que o favorito era a filmagem do casamento dos meus pais. Minha mãe com seu vestido bufante, meu pai desajeitado esperando no altar montado na grama da chácara da igreja, no mesmo lugar onde dez anos depois eu correria no recreio de segunda a sexta, e depois do culto aos domingos. Todo o ritual era entrecortado por orações e hinos de louvor. A primeira referência de casamento.

Nos moldes da tradição cristã, casaram-se sem comer a carne e depois foram se devorando aos poucos, e devorando a si mesmos porquanto haviam se tornado uma só carne (Gênesis 2:24). No entanto, por mais que fossem a mesma carne, eram atravessados pelo casamento de forma distinta. Quanto mais meu pai se afastava da religião, mais minha mãe se tornava fervorosa e adicta. Entre os ideais românticos atualizados por Hollywood em produtos culturais massificados e a separação de papéis de gênero pregada como verdade absoluta nos púlpitos, eu observava o choque entre a percepção de amor, afeto e intimidade e os desbalanços na disputa de poder e controle, na impaciência com o que no outro era manifestação de alteridade, na divisão generificada do trabalho dentro e fora do ambiente doméstico e as diferenças econômicas resultantes. Afeto e desafeto, como poderiam estar juntos, servidos no mesmo prato?

Encontro nas mesas partilhadas, espaço onde tento conciliar as ambivalências, não só da relação testemunhada de perto, como de outras interlocuções e contatos entre um “Eu” e um “Outro”. Me recordo da performance “A artista está presente” de Marina Abramovic, onde uma mesa com duas cadeiras, uma de frente à outra, no centro de um amplo espaço demarcado no interior do MoMA (Museu de Arte Moderna de Nova York) a artista se posiciona em uma das cadeiras por 700 horas, recebendo os visitantes para dividir um momento de silêncio “cara a cara”. A performance, que foi realizada durante sua exposição retrospectiva, durou três meses, e em determinado momento uma das pessoas que se sentaram na cadeira de frente para a artista foi seu ex-companheiro de vida e de trabalho, Ulay (Fig. 11). Os dois trocam um olhar longo e significativo, e lágrimas rolam nos dois pares de olhos. Por mais que fossem observados, por câmeras e pelo público, só os dois sabem o que atravessou aquele momento compartilhado. A mesa como palco do encontro horizontal, do *tête-à-tête*, olho no olho, da alteridade e do diálogo.



Fig. 11: Marina Abramovic. "A artista está presente", 2010. Performance, duração 700 horas.

Voltando a mesa para o contexto doméstico, vejo possibilidade de diálogo com fragmentos do projeto *Casapina* da artista Patricia Osses, onde na tentativa de se apropriar e portar a casa da avó paterna em Santiago no Chile, ela ocupa cômodo por cômodo, capturando memórias reais, emprestadas e imaginárias, e se alimentando das densidades do espaço através da fotografia, performance, instalação, vídeo e música. Em “Conversa con pescado” (Fig.12), foto-performance realizada com participação de familiares que agora habitam a casa, no

espaço da copa sentados à mesa dialogam dois parentes, com um peixe sobre a mesa. Na progressão do diálogo registrado na série de fotografias, chegam a um clímax conflituoso gesticulando violentamente e apontando objeto pontiagudo. O peixe, que é arquétipo simbólico da casa, pela loja de pesca que abriga em sua sala de jantar, talvez faça parte da conversa, talvez seja a vítima do conflito, talvez represente a casa como ideia e este então seja o tema da conversa acalorada. Seja como for, a mesa é pensada, então, como cenografia para um cotidiano familiar e seus momentos de conflito, suporte, também, para o devorar destrutivo.



Fig. 12: Patrícia Osses. "Conversa con pescado" (Conversa com peixe), 2009. Foto-performance. Fonte: google imagens.

Uma mesa com dois sujeitos sentados frente a frente. A mesa do jantar romântico, a mesa do silêncio íntimo, a mesa das conversas longas e do desvelar de si ao outro, é também a mesa do conflito. Tento uma fuga das tendências morais maniqueístas e vejo o cotidiano doméstico sobre a mesa da cozinha: os pratos cheios entrecortados por risadas, o parabéns recheado com chantilly, os corpos suados atravessados por suspiros, a divisão dos espólios mediada aos berros. Sobre a superfície da mesa estão servidos, a comida e a fome, a paz e a guerra, a união e a cisão, a dor e o prazer.

Durante o período de confinamento pandêmico, o ambiente doméstico se tornou o mundo inteiro, quase tudo que atravessa o cotidiano, passou a acontecer dentro dos muros, atrás dos portões, no bater das portas, escorado nos móveis, balançando com o vento no varal, sobre a mesa da cozinha. Nesse cenário reduzido, a mesa de refeições, culturalmente utilizada, no ocidente, como suporte para ações que vão além do comer, ganhou dimensão de cômodo

principal, onde as ações dramáticas da convivência familiar foram iluminadas por um holofote.

A partir de todos os fragmentos que me mobilizaram, busco, então, posicionar a escolha da cenografia da mesa de jantar, e dos objetos, dentro do campo de possibilidades de elaboração de sentido que a Natureza-Morta desdobra no pós-modernismo. No texto curatorial da exposição *Releituras da natureza-morta*, realizada na Carbono Galeria em 2015, Lígia Canongia procura delinear essas possibilidades:

> "Na natureza-morta não importa o significado objetivo da coisa representada, que está emudecida por sua própria vulgaridade. [...] Resta, portanto, o protagonismo da pura linguagem – dos meios, das relações, da estrutura – que ali se cria. [...] impõe-se, assim, como um eterno desafio para a produção da metáfora, base estruturante de todo senso poético." (Canongia, 2015)

Gênero artístico independente que ascende expressivamente na pintura do Renascimento Holandês do século XVII, retratando mesas, com utensílios, alimentos, flores e outros objetos do cotidiano, a natureza-morta é reinventada e reinterpretada ao longo da história da arte. Se em seu surgimento era apresentada como retrato da vida cotidiana e cultural, dos hábitos alimentares burgueses, e buscava imitar a natureza e o real, "de forma imóvel e impessoal" (Corrêa, 2020), na contemporaneidade ela permanece relevante ao ultrapassar a temporalidade curta da informação imediata e dos objetos representados, se abrindo para a discussão de outros temas e enfoques:

> "De caráter heterogêneo e contestador, percebemos que a proliferação das naturezas-mortas contemporâneas expande-se para além dos antigos suportes, saem da narrativa cronológica e entram para um universo conceitual [...] questiona os padrões artísticos, estéticos, a figura do artista, contesta a política, o social, o ambiental e tudo aquilo que já está consumado. Ela é um dispositivo de problematização e reconfiguração do costumeiro." (Duarte Corrêa, 2020, p. 12)

Investiguei em artistas que me abasteceram como referencial durante a trajetória na graduação obras que mobilizaram minha percepção de natureza-morta expandida carregada de possibilidades para a construção de novas metáforas e reconfigurações, participando ativamente do processo de criação que guia esse memorial.

Em "Arroz com Feijão" (Fig. 13), Anna Maria Maiolino se apropria e subverte o gênero ao propor uma instalação onde, sobre os pratos de uma mesa de banquete, são posicionados um punhado de terra fértil com mudas de arroz e feijão em crescimento. Em uma instalação de

natureza-morta viva, com insumos base da alimentação brasileira em um estado que não é possível comê-los, a artista coloca em confronto fome, produção agrária, aproxima a ideia de território e alimento, reorganizando elementos de uma natureza-morta para abordar criticamente temas de cunho político e social.



Fig 13: Anna Maria Maiolino. "Arroz e Feijão", 1979-2007 . Instalação com sementes germinadas de arroz e feijão, mesa, cadeiras, pratos, copos, talheres, guardanapos e vídeo-instalação, dimensões variadas. Foto: site da Fundação Bienal de São Paulo.

Denilson Baniwa, artista contemporâneo da etnia Baniwa, utiliza da mesma potência crítica em sua obra “Re-antropofagia”, construindo uma composição onde alimentos da cultura indígena são ofertados com a cabeça decepada de um homem que mistura características de Mario de Andrade e Grande Otelo, ao lado do livro “Macunaíma”, com os dizeres "Aqui jaz o simulacro Macunaíma, jazem juntos a ideia de povo brasileiro e a antropofagia temperada com bordeaux e pax mongólica. Que desta longa digestão renasça Makunaimî e a antropofagia originária que pertence a nós, indígenas" (Dinato, 2019). Com suas formas reconhecíveis, a natureza-morta como gênero da história da arte, excludente em sua tradição, é antropofagicamente utilizada pelo artista para problematizar, e simbolicamente aniquilar, a imagem do indígena propagada no Modernismo Antropofágico se apropriando de seus modos operativos. Baniwa rasga sua crítica nas próprias peles da história da arte e sinaliza a ideia de antropofagia metafórica com uma representação literal, ponto onde identifico aproximações com meu processo.



Fig 14: Denilson Baniwa. "Re-Antropofagia", 2018. Técnica mista sobre tela, 100 x 120 cm. Pinacoteca de São Paulo (em comodato com o artista). Foto: Instituto PIPA.

Caminho em retrospectiva, na tentativa de aproximar da forma como me aproprio do gênero e recordo das naturezas-mortas de Frida Kahlo, em específico “Weeping coconuts”. A artista não somente pinta a composição de frutas, mas ao associar as marcas circulares do coco aos olhos, posicionando lágrimas em suas bordas inferiores, se projeta no objeto inanimado, conferindo-lhe não somente características e ação antropomórficas, como também emoção humana. Aqui, a natureza-morta não problematiza, mas carrega em si significados e afetos que ultrapassam a dimensão representativa.

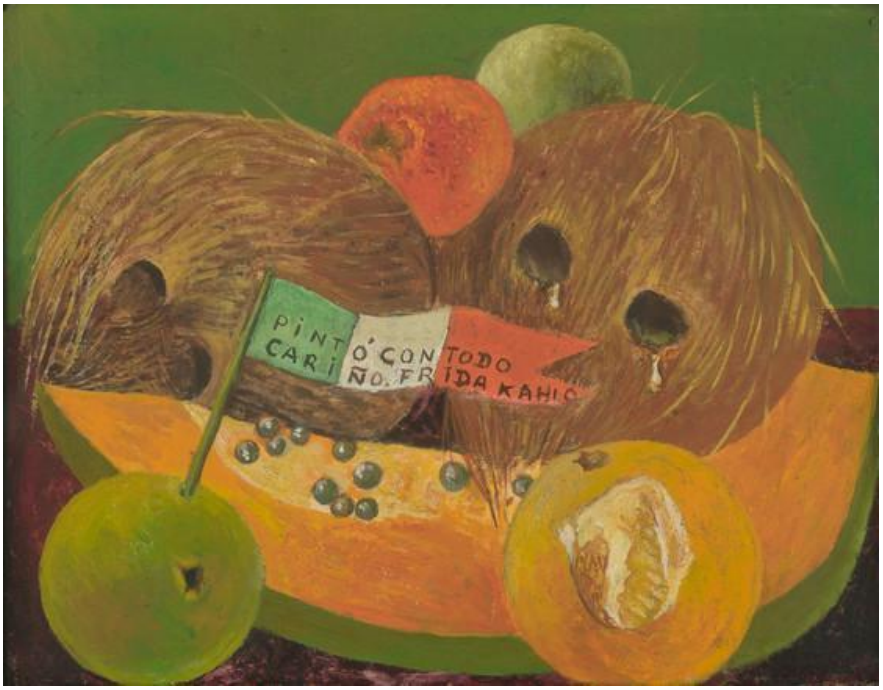


Fig. 15: Frida Kahlo. "Weeping coconuts", 1951. Óleo sobre tábua, 35.56 × 42.55 × 6.35 cm. The Bernard and Edith Lewin Collection of Mexican Art. Foto: Los Angeles County Museum of Art

Frida, cujo trabalho consistia em pinturas simbólicas conscientes – como afirma Parker Lesley em trecho da biografia da artista (Herrera, 2011) – aproximando estética da arte popular mexicana e realismo fantástico, tinha seu processo de criação enraizado nos elementos afetivos que a constituíam, dor, família, prazer, o amor e o casamento, os encontros e desencontros com sua identidade e estados emocionais. Tenho me alimentado dos seus trabalhos e processos por toda a minha trajetória nas artes visuais de forma que não poderia ignorar a forma com que se apropria do gênero.

Ao aproximar a instalação do conceito de natureza-morta, reconheço a circunscrição da narrativa no espaço doméstico, a aproximação com o cotidiano, a construção do espaço íntimo ao mesmo tempo que posiciono em diálogo a mesa de refeição literal e a sua metáfora canibal, articulando potencialidades do gênero em um contexto contemporâneo.

4. À FLOR DA PELE



O primeiro passo na delineação do projeto de pesquisa foi o mapeamento de trabalhos anteriores que indicassem um fluxo ou proximidade com o desejo da produção da instalação, indicados na primeira parte deste memorial, e o desenho dos primeiros croquis (Figs. 16 e 17) e ideias, além de diálogos e orientação a respeito das possibilidades com o trabalho prático e possíveis textos e autores.

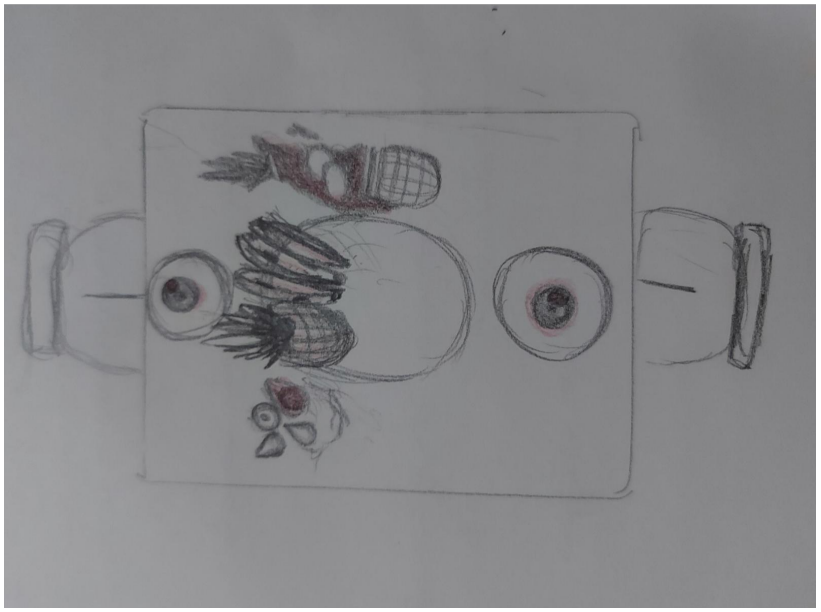


Fig. 16: Croqui da vista superior da instalação. 2021

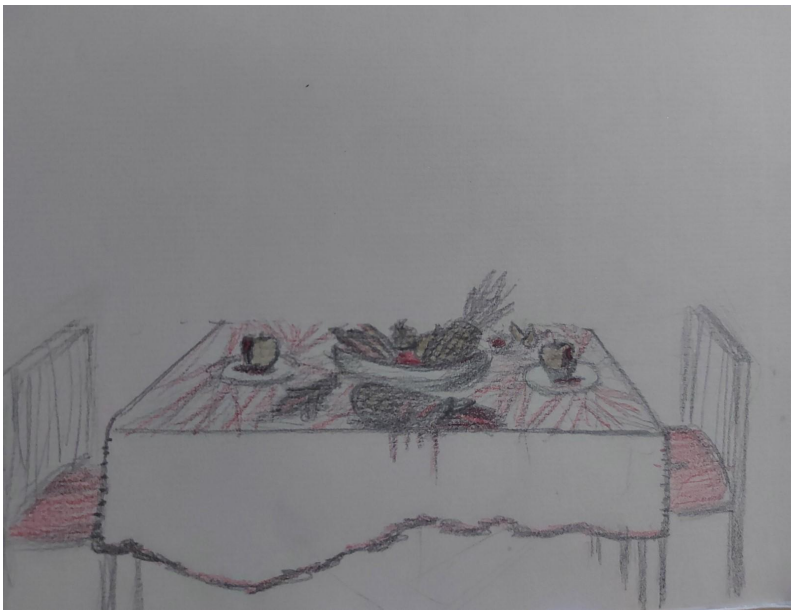


Fig. 17: Croqui da vista frontal da instalação. 2021

Em seguida foi realizado um mapeamento de referências artísticas e trabalhos que dialogassem com o projeto, e nesse momento o foco das referências foi inteiramente em artistas que trabalhavam com vísceras, peles, corporalidades táteis e corpo fragmentado em diferentes técnicas e poéticas, em sua maioria artistas que usam materiais têxteis. Recupero nesse momento também artistas indicadas pela Prof. Clarissa Borges em conversa sobre o desejo da pesquisa e os temas relacionados, a fotógrafa e artista têxtil Daniela Edburg (Fig. 19) que trabalha com o trágico e o visceral, alimentação, e narrativas antropofágicas, e a artista Nicola Constantino (Fig. 21) e o seu trabalho com esculturas de pele simulacro.



Fig. 18: Cao Hui. "*visual temperature — sofa no.2"*, 2002. Técnica mista (resina, fibra, etc), 95 x 98 x 106 cm, 75 x 50 x 40 cm. Foto: Lin & Lin Gallery.

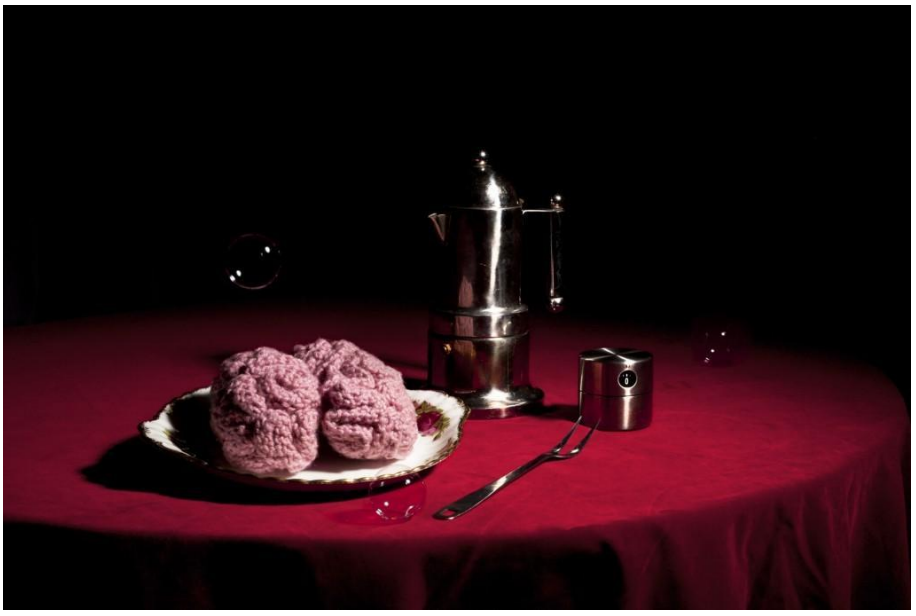


Fig. 19: Daniela Edburg. "*Desayuno com cerebro"* (da série *The Breakfeast Pieces*), 2013. Foto-instalação. Foto: site da artista.



Fig. 20: Senga Nengudi. “R.S.V.P.”, 1975-2003. Instalação com meia calça e areia. Foto: Museum of Modern Art, NY



Fig. 21: Nicola Costantino. “*Corset de tetillas masculinas”* (da série *Peletería Humana*)*,* 1999, Simulacro de pele em silicone . Foto: site da artista.



Fig. 22: Francis Bacon. "*Crucifixion: três estudos*", 1962. Óleo sobre tela, 198 x 150 cm. Solomon R. Guggenheim Museum. Foto: Guggenheim Museum.



Fig. 23: Lorenzo Nanni. "Fragments", 2001. Técnica têxtil mista, 24 x 24 cm (cada peça). Foto: Pinterest.

Durante essa etapa de coleta de referências, alguns escritos encontrados em pesquisa, frases recuperadas na memória coletadas na rua e em produtos culturais e passagens do memorial

descritivo da exposição *Maranata*, da artista Jéssica Caldeira, também são registrados. Esses registros são pensados até esse momento como possibilidade de instalação sonora, produzida a partir de colagem dos textos, ou intervenção escrita no desenrolar da obra.

Nas semanas seguintes, além de outras referências artísticas, foram sendo levantadas possibilidades de materiais e procedimentos para construção de materialidades viscerais (Figs. 27, 28, 29 e 30), uma pesquisa sobre os materiais utilizados por Anish Kapoor (silicone, cera, pigmento, etc.) e novos croquis em desenho digital (Fig. 24). Nesse momento me permiti também algumas escritas poéticas e outras repetitivas (Figs. 25 e 26) que me indicavam como eu percebia o trabalho até então.

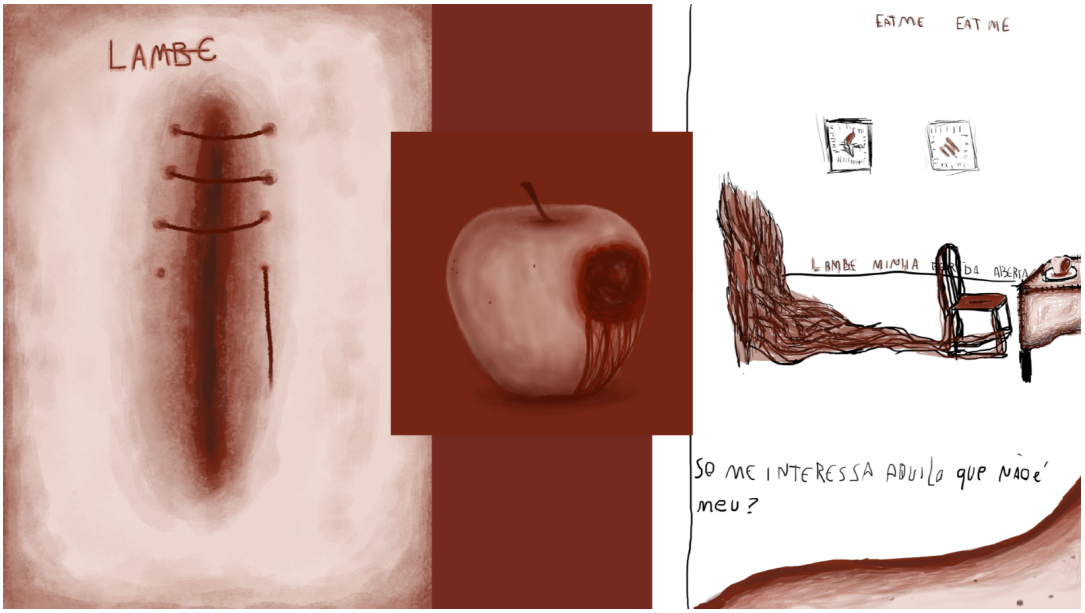


Fig. 24: Pinturas e Croquis digitais. 2022

te devoro te devoro te devoro te devoro te devoro te devoro
te devorote devoro te devoro te devoro te devoro te devoro
te devoro te devoro te devoro te devoro te devoro te devoro
te devoro te devoro te devoro te devoro te devoro te devoro
te devoro te devoro te devoro te devoro te devoro te devoro
te devoro te devoro te devoro te devoro te devoro te devoro
te devoro te devoro te devoro te devoro te devoro te devoro
te devoro te devoro te devoro te devoro te devoro te devoro
te devoro mesmo que me decifres te devoro te devoro te
devoro te devoro te devoro te devoro te devoro te devoro te
devoro te devoro te devoro te devoro te devoro te devoro te
devoro te devoro te devoro te devoro te devoro te devoro te
devoro te devoro te devoro te devoro te devoro te devoro te
devoro te devoro te devoro te devoro te devoro te devoro te
devoro te devoro te devoro te devoro te devoro te devoro te
devoro te devoro te devoro te devoro te devoro te devoro te
devoro te devoro te devoro te devoro te devoro te devorote

Fig. 25: Te devoro, texto digitado sobre tela de computador. 2022.

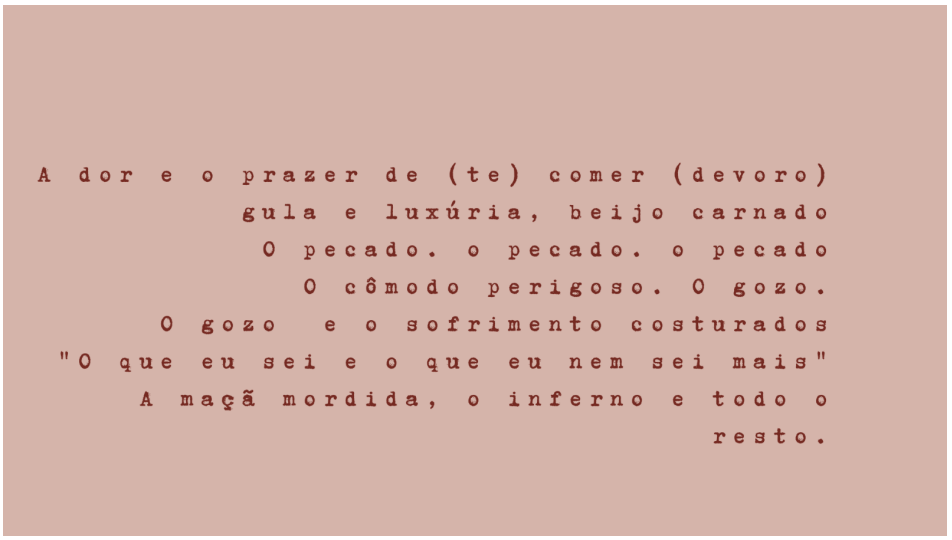


Fig. 26: Sem título. 2022



Fig. 27-28: Investigação de materiais e técnicas



Fig. 29-30: Investigação de materiais e técnicas.

Em seguida, começaram as pesquisas em relação ao mobiliário que seria utilizado e a esquematização de um cronograma de trabalho. Inicio, então, a produção da maquete da instalação (Figs. 36 a 38) e a modelagem, em massa fria, do protótipo de uma das maçãs mordidas (Figs. 31 a 33). A maçã foi modelada utilizando arame como base para modelagem do galho, e a retirada de matéria para modelagem da mordida foi realizada através da própria ação de morder, utilizando o elemento da obra como próprio modo operativo.

Ao longo das semanas seguintes, além de ir estudando e testando a construção e ocupação espacial na maquete, começaram os embates com o látex no protótipo da maçã (Figs. 34 e 35): entre feitos, desfeitos e refeitos fui testando diferentes viscosidades e diluições, formas de aplicar e preparações da base em relação à proporção entre o látex, água e tinta acrílica. Quanto maior a diluição, mais difícil de controlar, e mais fina e frágil a camada. Quanto maior a viscosidade, menos lisa será a camada, mas mais grossa e resistente.

Na resolução da maquete (Figs. 39 e 40), foram definidos os outros objetos que ocupariam o espaço da instalação. Foram escolhidas obras que fizeram parte de investigações anteriores que indicaram o caminho até a pesquisa central, dispostas de forma que sugerissem um ambiente doméstico. Uma composição de quadros em uma parede, um relógio que marca um tempo quebrado em outra (cuco simbólico), os objetos-escultura dispostos em um mobiliário na terceira, ganhando dimensão de memorabília e sugerindo um lugar íntimo.



Fig. 31-33: Processo de modelagem de protótipo da maçã.

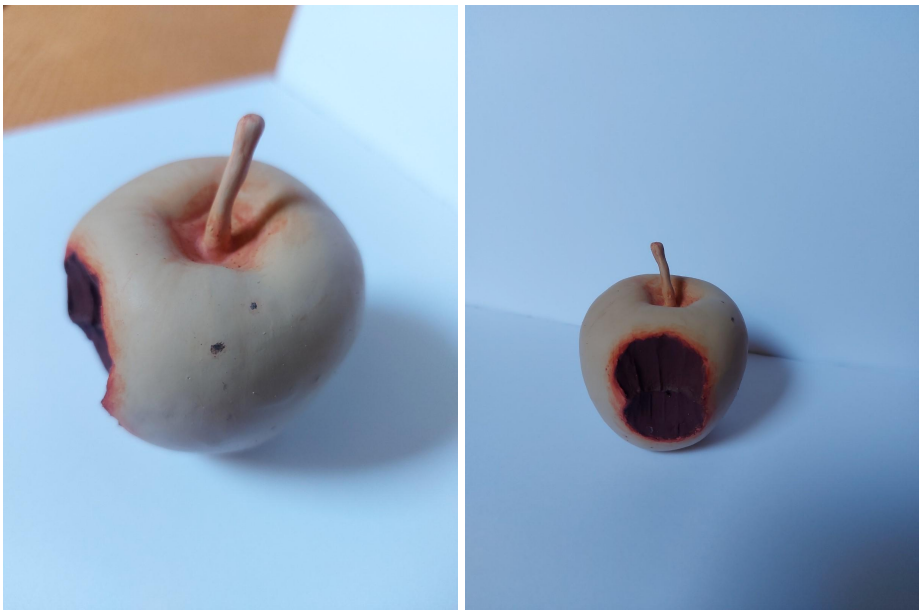


Fig. 34-35: Segundo teste de acabamento de protótipo da maçã.

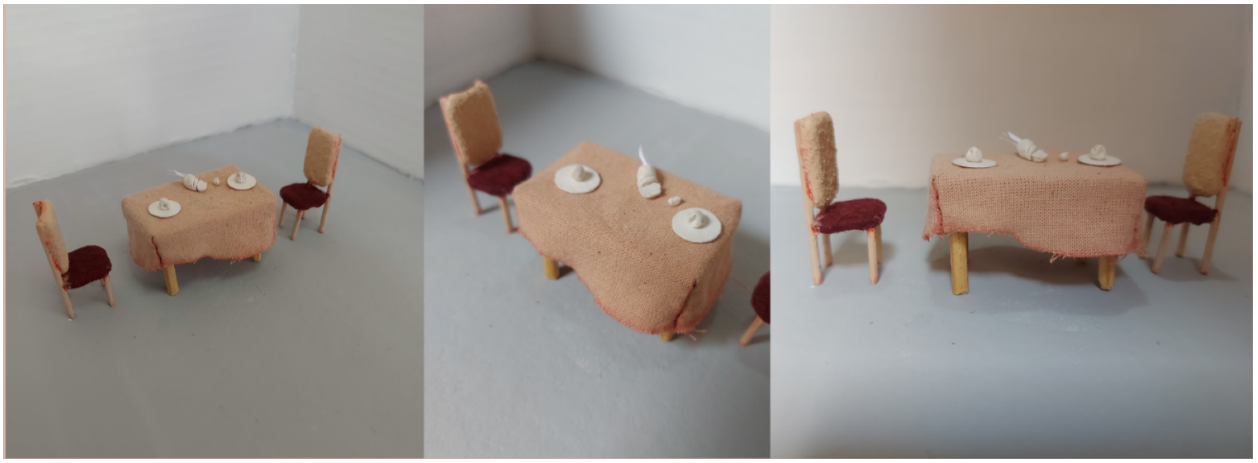


Fig. 36-38: Processo de construção da maquete.

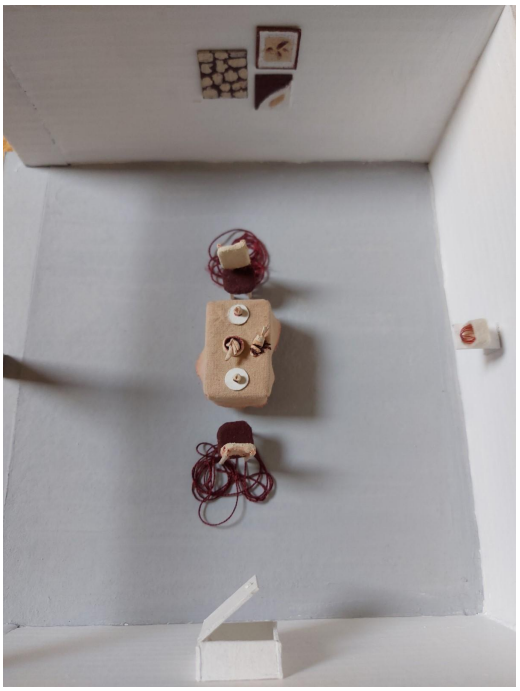


Fig. 39: Vista da maquete. 2022



Fig. 40: Detalhe da maquete. 2022

No processo de montagem da maquete e de construção do protótipo, percebi que meu mapeamento de referências artísticas se limitou à visceralidade, carne, pele e visualidades relacionadas. Dessa forma, iniciou-se uma coleta de referências que fizeram parte do meu processo criativo e me atravessaram em diferentes momentos, e que dialogam com outros aspectos do meu trabalho que não apenas a víscera, como o simbolismo presente na maçã mordida e as iconografias cristãs relacionadas ao Pecado Original. Voltei também à pesquisa sobre a natureza-morta e em como ela poderia ser um conceito aplicado ao trabalho..

Em paralelo às investigações teóricas e mapeamento de referências, as cadeiras usadas que farão parte da instalação, foram pesquisadas na internet, levando em conta sua forma/design e os materiais com os quais foram feitas; após levantar vários modelos, foram adquiridas um jogo de 4 cadeiras (Fig. 41) com estrutura tubular e espaldar e assento estofados em espuma e curvim (um tipo de couro sintético), as quais serão “customizadas”. São cadeiras de ferro, dos anos 1950-1960, que necessitavam uma preparação e recuperação da base para posterior intervenção. Iniciam-se os processos de lixar e tratar a ferrugem no primeiro protótipo da cadeira (Fig. 42).



Fig. 41: Cadeira de ferro tubular escolhida para a instalação. Foto: site de venda de usados.

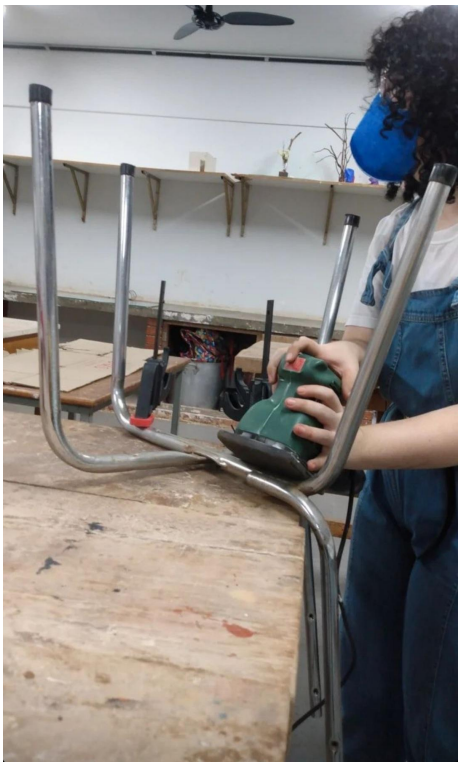


Fig. 42: Processo de recuperação do metal da cadeira. Foto: Yasmin Pesolitto



Fig. 43: Início dos testes com látex sobre metal tratado.

Enquanto buscava entender os questionamentos que atravessavam a pesquisa e qual seria o fio condutor que guiaria a construção teórica, me debrucei sobre o metal das cadeiras em erros e acertos, testando combinações de tratamento do metal com revertedor de ferrugem, pintura de fundo em tinta spray e aplicação do látex (Fig. 43, 46 e 47), visto que a presença, mesmo que mínima, de ferrugem resultava na transferência do óxido para o látex e a interação causava manchas rígidas e quebradiças na superfície (Figs. 44 e 45). Em paralelo às tentativas de descobrir caminhos de trabalho no metal da cadeira, inicio também a investigação do látex sobre o material sintético que forra o encosto da cadeira (Fig. 48), para entender as possibilidades de aderência e cobertura da superfície.



Fig. 44-45: Ferrugem desenvolvida após aplicação do látex.



Figs. 46-47: Teste com tinta spray como camada fundo antes da aplicação do látex (à esq.); Resultados de aplicação do látex sobre fundo de tinta spray.



Fig. 48: Aplicação do látex sobre o curvim.

Com pelo menos quatro camadas de látex aplicadas na estrutura metálica e encosto, em diferentes diluições, dou início ao tratamento das “inflamações” da superfície (Figs. 49 e 50) com camadas de aguada de tinta acrílica, também em diluições variadas, aplicadas e trabalhadas com pincel semi-seco, dedo e fralda de algodão. Depois de finalizado o simulacro de pele da primeira cadeira, costuro o forro do assento (Fig. 51) em veludo “molhado” burgundy, procurando relações entre o efeito de materialidade, textura e cor e a ideia de

visceralidade, apesar do caráter frio que o material apresenta em contraste com o simulacro de pele. Com os primeiros protótipos quase finalizados, realizo algumas simulações da cenografia no espaço do laboratório, inserindo objetos reais em testes de disposição, composição e ocupação espacial (Figs. 52, 53 e 54).



Fig. 49-50: Primeiras camadas de tratamento pictórico na superfície do látex.



Fig. 51: Vista superior da cadeira com assento e encosto posicionados.



Fig 52-53: Comparativo entre antes e depois da cadeira.



Fig 54: Testes de montagem e composição espacial.

Deu se início, então, ao processo de preparação da segunda cadeira, utilizando não só revertedor de ferrugem, como trabalhando uma camada de spray de zincagem a frio, utilizado em recuperação de lataria de automóveis, antes da aplicação do fundo em tinta spray. Nessa cadeira a deposição de camadas de látex foi iniciada com uma aplicação de látex puro (Fig. 55), que por manter a integridade das propriedades elásticas possui resistência maior que as diluições com acrílica, entendendo que isso poderia aumentar a durabilidade e diminuir a fragilidade da superfície.

Quanto maior a proporção de acrílica fosca utilizada na pigmentação, mais fosco será o acabamento do látex e mais plástica (portanto menos elástica) será a camada. O ideal, descobri, é iniciar com camadas com menos acrílica e ir subindo a proporção conforme as camadas vão sendo construídas. Isso possibilita equilíbrio entre resistência e visualidade "aveludada". Outro aspecto do látex é que, a aplicação deve ser realizada da mesma forma que a aplicação de esmalte cerâmico, para que não fique sinal do pincel, deve ser mergulhado ou ter o material depositado delicadamente mas em abundância, com "batidinhas".

Prossigo então trabalhando na cadeira e em paralelo inicio a produção dos moldes em gesso para produzir as outras frutas, banana (Fig. 56) e abacaxi, em cerâmica de queima lenta a partir da técnica de molde bipartido. Vale ressaltar que, antes de decidir sobre a cerâmica, foi realizado um teste de aplicação de látex sobre um caco de cerâmica terracota em queima de biscoito, no qual pude perceber a boa interação entre os dois materiais.



Fig. 55: Primeira camada em látex puro na estrutura da segunda cadeira.



Fig. 56: Primeira tentativa de produção de molde de uma banana.

O primeiro molde produzido não teve um bom resultado por descuido com o tempo de cura do gesso e o tempo de apodrecimento da banana, e os bons resultados foram obtidos apenas na segunda tentativa (Fig. 57), com orientação da Profa. Tatiana. Na produção do molde do abacaxi (Fig. 60), a coroa foi retirada e, visto que a quantidade de argila que eu tinha disponível era insuficiente para o tamanho do molde, utilizei uma primeira camada de isopor para preenchimento da base e isolei o isopor com camada de argila (Figs. 58 e 59).



Fig. 57: Início da segunda etapa do segundo molde de uma banana.




Figs. 58-59: Produção do molde do corpo do abacaxi.



Fig. 60: Molde do abacaxi.

Em paralelo à produção dos moldes, continuei a aplicação das camadas de látex nas peças da segunda cadeira, sendo constantemente desafiada com o repentino aparecimento de numerosas bolhas na superfície. Comecei também as aplicações de látex sobre o curvim (Fig. 61) que seria usado para forrar a mesa, processo que foi constantemente interrompido pela falta de material que eu tinha à minha disposição, tanto látex líquido quanto a mistura de tinta acrílica. Durante as aplicações troquei o fornecedor do látex líquido e as bolhas diminuíram e se tornaram controláveis à medida que as camadas iam sendo lixadas e novas camadas construídas.



Fig. 61: Curvim do forro da mesa entre aplicações de látex.

Iniciei então a produção das peças de cerâmica a partir dos moldes de gesso, utilizando barbotina pronta (Fig. 62) na cor marfim adquirida em conjunto com minha orientadora e a ceramista, e ex-professora e coordenadora do laboratório de cerâmica do curso de Artes Visuais, Profa. Maria Regina Rodrigues. À medida que as peças iam sendo retiradas dos moldes em ponto de couro, eu ia dando acabamento e fazendo os cortes necessários nos abacaxis e os furos nas bananas (para evitar que estourassem durante a queima)(Fig. 63). No total foram produzidas quatro bananas e três abacaxis e meio, com diferentes espessuras. Quando as peças secaram (Fig. 64), foram levadas pela Profa. Tatiana para serem queimadas pela Profa. Regina em seu ateliê, em queima de biscoito lenta. Uma das bananas despedaçou antes mesmo de ser levada para queima, e um dos abacaxis com pouca espessura trincou durante o processo.



Fig. 62: Produção de peça cerâmica no molde de gesso com barbotina.





Figs. 63 e 64: Peças em argila em ponto de couro preparadas para secagem (à esq.); Três peças em três diferentes pontos de secagem à dir.)

Não tendo encontrado, durante todo o processo de produção, mesa que correspondesse às características de tamanho, material e formas, que eu necessitava na composição da cena, optei pela produção da mesa utilizando um tampo de MDF cortado nas dimensões que eu havia estabelecido (Fig. 65). Procurando soluções para a montagem dos pés, que tivessem altura necessária e formato cilíndrico, decidi usar os pés de pvc de uma mesa de plástico, que havia sido adaptada como mesa de brincadeira e estudos durante minha infância e

adolescência, e estava aposentada e guardada no sótão. Os pés, vazados e cobertos por camadas de látex, que seriam acoplados em relevos de mdf adicionados ao tampo da mesa, no final foram parafusados utilizando pequenas cantoneiras (Fig. 66). Essa solução, no entanto, não resultou em uma mesa extremamente firme.





Figs. 65 e 66: Chapa de MDF cru que serve de tampo para a mesa (à esq.); Primeira etapa da montagem dos pés e acoplagem na mesa (à dir.).

Aproximando do final dos processos de produção, são realizados concomitantemente: cobertura e tratamento pictórico da segunda maçã modelada em massa fria; cobertura e tratamento pictórico das frutas de cerâmica (e preenchimento do abacaxi fatiado com massa fria); cobertura e tratamento pictórico dos utensílios (adquiridos em loja de vasos cerâmicos em terracota) que estarão com as frutas, sobre a mesa; tratamento pictórico das estruturas que compõem a segunda cadeira e produção do assento em tecido; tratamento pictórico dos pés e forro da mesa e aplicação de resina nas maçãs e abacaxi. A obra, sendo uma instalação, só estará finalizada na realização da montagem, quando o corpo estiver ocupando o espaço, mas à medida que as peças foram ficando prontas, fui experimentando composições.





Figs. 67 e 68: Testes de montagem de conjunto de objetos.

5. AMBIVALENTE



> "O afeto – no curso de uma relação amorosa ou sexual – cria circuitos, desenha novas conexões elétricas em áreas altamente especializadas do neocórtex cerebral e determina, através de associações e imagens mentais, as regiões específicas do prazer e da dor" (Preciado, 2018, p. 418)

Em *O corpo impossível*, a historiadora da arte e pesquisadora da obra de Georges Bataille, Eliane Robert Moraes analisa a ideia de fragmentação do corpo a partir do seu desencadeamento modernista, recompondo um imaginário que se manifesta fortemente nas correntes do pensamento surrealista. Da cabeça decepada de João Batista e a sedução fatal de Salomé, às colagens de Max Ernst, onde "elementos empregados funcionavam como metáfora, num compromisso sobretudo semântico" (Moraes, 2017), depois dos horrores da Primeira Guerra, autores literários e artistas vão convocar a imagem do corpo dilacerado, seja na desintegração de suas partes, fusão e reorganização, ou no completo desaparecimento de suas formas em detrimento de proposições objetuais, em conformidade com uma quebra de unidade e estabilidade vivenciada cultural, politicamente; consciência, instituições e corpos dilacerados.

A mesa de dissecação surgiu como ponto de interesse para alguns artistas a partir de um fragmento literário de *Lautréamont*, “Belo como… o encontro fortuito de uma máquina de costura e um guarda-chuva sobre uma mesa de dissecação” (Moraes, 2017) e porque não existe nada mais sexista que o homem moderno, os objetos foram relacionadas à um encontro amoroso: a máquina de costura representando o doméstico, portanto mulher, e o guarda-chuva representando a rua e o externo, portanto homem. Na leitura de André Breton, que estava à frente do movimento surrealista, a mesa de dissecação metamorfoseia em cama onde esses dois sujeitos, guarda-chuva e máquina de costura, se encontram em ato amoroso e sexual. Se sobrepõem, então, a visão do erótico como ato criador ligado à ideia de vida, e a ideia de morte e finitude associadas a uma mesa que é utilizada para retalhar cadáveres, ironicamente se aproximando da visão de Bataille, mesmo que fosse seu crítico ferrenho, e condendando o caráter destrutivo com que tratava o erótico.

Georges Bataille, filósofo e romancista francês, propõe o erotismo como “aprovação da vida até na morte” e o coito como paródia da morte. Para o autor de *História do Olho* e *Erotismo,* a inscrição da atividade erótica nos domínios da violência parte de um desejo nostálgico de dissolução dos limites da individuação - racional e produtiva, imposta pelos interditos morais -, uma busca pelo ser descontinuado, atingido segundo ele apenas pelo ato erótico, que coloca a individualidade em suspensão temporariamente, e pela morte, que o faz de forma permanente. “O que está em jogo durante o erotismo é a dissolução das estruturas fechadas de ser, tendo como finalidade atingir o âmago do ser” (Gregório de Araújo, 2020).

> "Na experiência do amor, objetos distintos se fundem e se confundem até chegar a um estado de ambivalência no qual o sentido de tempo - de duração individual - amplia sua significação.” (Moraes, 2017, p. 49)

A violência não é, portanto, literalidade fatal, mas os próprios rasgos e volta à bestialidade animal e escatológica, que proporcionariam esse borramento entre vida e morte, entre “eu” e “outro”, podendo estar, então, circunscrito em uma lógica antropofágica. Aproximando o escatológico, o absurdo, e o horror, do contexto erótico, ele inscreve os domínios do eros não só entre vida e morte, mas na atração e repulsa, dor e prazer.

Desde o primeiro recorte temático que impulsionou o projeto, e em todos os recortes que compõe a colcha de retalhos do processo criativo, existem rastros que apontam por assimilação de ambivalências e fuga da tendência maniqueísta das contaminações colonizatórias da cristandade, do moralismo censurante nas dinâmicas de sagrado e pecado. Nas justaposições e combinatórias entre objetos e carnações me aproximo dos modos

operativos canibais do surrealismo, criando analogias e metáforas a partir do corpo fragmentado, implicando, no entanto, significações mais ou menos conscientes.

Na instalação, essa fragmentação não se apresenta na forma de desmembramento de partes antropomórficas, mas de um corpo que, materializado no simulacro da pele e nos vermelhos carnados, se manifesta nos objetos. Cadeiras, mesa, frutas e utensílios: cotidianos e banais, são humanizados e assumem projeções humanas, inscrevendo a refeição no domínio canibal. Da superfície tátil da pele que atrai o toque e a carícia aos ferimentos, cortes e rasgos que confessam violentamente a dor, os objetos humanizados pela materialidade tornam-se também sujeitos.

A investigação que busca nesse corpo fragmentado possibilidades de aproximação com a poética do erotismo de Bataille e dos corpos fragmentados surrealistas, vai esbarrando pelo caminho com um desejo de reconciliação com outras ambivalências e associações simbólicas frutos da digestão e assimilação das referências e de ajustamentos criativos íntimos e subjetivos - novas respostas para velhos problemas. O sagrado da transubstanciação do corpo de cristo, o Pecado Original, Eva, o sexo, o casamento, o doméstico, a mesa de refeições: os sentidos e alimentações possíveis se esbarram e se contaminam, sendo organizados e costurados muito mais na obra como imagem relacional e espaço experimentável - real e imaginário - que na verborragia caótica que constitui a narração dos seus processos. No final, é uma cena doméstica canibal, sagrada e profana, atraente e repulsiva, carregada de projeções íntimas de um “Eu” e ofertada à deglutição e transformação por um “Outro”.

REFERÊNCIAS

BARRETO, Ocilene Fernandes; CECARELLI, Paulo Roberto. Eva, Maria e Lilith: corpo de delito. **Estudos de psicanálise**, Belo Horizonte, n. 43, p. 129-137, jul. 2015. Disponível em <http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0100-34372015000100013&lng=pt&nrm=iso>. acessos em 06 ago. 2022.

BATAILLE, Georges. **A História do Olho**. Trad. Eliane Robert Moraes. 1. ed. São Paulo: Cosac Naify, 2003.

BÍBLIA. Português. **Bíblia sagrada**: Velho Testamento. Almeida Corrigida Fiel. Tradução de João Ferreira de Almeida. Sociedade Bíblica Trinitariana do Brasil, 2007.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de Símbolos**. 18. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2003.

CORRÊA, Milena Regina Duarte. **A presença da natureza-morta na arte contemporânea**. 2020. 100 p. Dissertação (Pós-Graduação em Artes Visuais) - Centro de Artes e Letras, Universidade Federal de Santa Maria, Santa Maria.

DINATO, D. ReAntropofagia: a retomada territorial da arte. **MODOS: Revista de História da Arte**, Campinas, SP, v. 3, n. 3, p. 276–284, 2019. DOI: 10.24978/mod.v3i3.4224. Disponível em: https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/mod/article/view/8663192. Acesso em: 30 jul. 2022.

DUARTE, Ana Helena da Silva Delfino. A dimensão simbólica da materialidade e a objetualidade na carnação pictórica. *In*: DUARTE, Ana Helena da Silva Delfino; FERREIRA, Ana Rita; RODRIGUES, Rodrigo Freitas (org.). **Pintura**: pensamentos e movências. Uberlândia: EDUFU, 2022. v. 350, p. 57-65.

FEDERICI, Silvia. **Calibã e a Bruxa**: mulheres, corpo e acumulação primitiva. São Paulo: Elefante, 2017.

FUNDAÇÃO Bienal de São Paulo. **XXIV Bienal de São Paulo - Núcleo Histórico - Antropofagia e Histórias do Canibalismo**: catálogo. São Paulo, 1998. 554p. Curadores: Paulo Herkenhoff e Adriano Pedrosa.

GREGORIO DE ARAUJO, P. A. Em busca da continuidade perdida: erotismo e morte em Georges Bataille. **Intuitio**, v. 13, n. 1, p. e34275, 10 jun. 2020.

HERKENHOFF, Paulo. Pintura/Sutura. In: **Adriana Varejão**. São Paulo: Galeria Camargo Vilaça, 1996; reeditado em Imagens de Troca, Lisboa: Instituto de Arte Contemporânea, 1998.

JUNQUEIRA, Fernanda. **Sobre o conceito de Instalação**. Rio de Janeiro: Revista Gávea, n. 14, set. 1996.

MORAES, Eliane Robert. **O corpo impossível**. São Paulo: Iluminuras, 2002.

PRECIADO, Paul B. **Testo junkie**: sexo, drogas e biopolítica na era farmacopornográfica. Tradução de Maria Paula Gurgel Ribeiro. São Paulo: N-1 Edições, 2018.

QUEIROZ, Edilene Freire de. Dor e gozo: de Freud a Lacan. **Revista Latinoamericana de Psicopatologia Fundamental** [online]. 2012, v. 15, n. 4 [Acessado 30 Julho 2022] , p. 851-866. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/S1415-47142012000400008>. Epub 05 Fev 2013. ISSN 1984-0381. https://doi.org/10.1590/S1415-47142012000400008.

QUEIROZ, Helena Pereira de. **Antropofagia ou Multiculturalismo? Oswald de Andrade na 24ª Bienal de São Paulo**. 2011. . Dissertação (Pós-Graduação em Teoria e Crítica de Arte) - Programa de Pós-Graduação Interunidades em Estética e História da Arte, Universidade de São Paulo, São Paulo.

REY, Sandra. Por uma abordagem metodológica da pesquisa em Artes Visuais. In: BRITES, Blanca; TESSLER, Elida (org.). **O meio como ponto zero**: Metodologia da pesquisa em artes plásticas. 1ª. ed. Porto Alegre: Ed. da UFRGS, 2002. p. 123-140.

TESSLER, Elida. Coloque o dedo na ferida aberta ou a pesquisa enquanto cicatriz In: BRITES, Blanca; TESSLER, Elida (org.). **O meio como ponto zero**: Metodologia da pesquisa em artes plásticas. Porto Alegre: Ed. da UFRGS, 2002. p. 105-111.

VALENÇA, Alceu. **Morena Tropicana**. São Paulo: Ariola Discos: 1982.

ZIERER, Adriana. Significados medievais da maçã: fruto proibido, fonte do conhecimento, ilha Paradisíaca. **Mirabilia**: electronic journal of antiquity and middle ages, n. 1, p. 104-119, 2001.

SITES

ADRIANA VAREJÃO. Adriana Varejão, 2022. Website oficial da artista Adriana Varejão. Disponível em: http://www.adrianavarejao.net/br/home. Acesso em: 15 de agosto de 2022.

CANONGIA, Ligia. Releituras da Natureza-Morta. *In*: CARBONO GALERIA (São Paulo). Carbono Galeria: Exposições. São Paulo, 2015. Disponível em: https://www.carbonogaleria.com.br/exposicoes/releituras-da-natureza-morta/. Acesso em: 15 ago. 2022.

DANIELA EDBURG. Daniela Edburg, 2021. Website oficial da artista Daniela Edburg. Disponível em: https://www.danielaedburg.com. Acesso em: 28 de outubro de 2021.

KUNSTHISTORISCHES MUSEUM WIEN. Kunsthistorisches Museum, 2022. Website do Museu Kunsthistorisches de Viena . Disponível em: https://www.khm.at/. Acesso em: 15 de agosto de 2022.

NICOLA COSTANTINO. Nicola Costantino, 2022. Website oficial da artista Nicola Costantino. Disponível em: https://www.nicolacostantino.com.ar/. Acesso em: 15 de agosto de 2022.

PATRICIA OSSES. Patricia Osses, 2022. Website oficial da artista Patricia Osses. Disponível em: https://patriciaosses.com/home-1. Acesso em: 15 de agosto de 2022.