



**Elizabeth Franco**

## **JOGOS ENTRE CORPO E SERVIÇOS DE MESA**

**Dissertação de Mestrado**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Design da PUC-Rio como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Design.

Orientador: Prof.<sup>a</sup> Denise Portinari

Co-orientador: Prof.<sup>a</sup> Fernanda Ribeiro Coutinho

Rio de Janeiro  
Fevereiro de 2018



**Elizabeth Franco**

## **JOGOS ENTRE CORPO E SERVIÇOS DE MESA**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Design da PUC-Rio como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Design. Aprovada pela Comissão Examinadora abaixo assinada.

**Prof.<sup>a</sup> Denise Portinari**

Orientador

Departamento de Artes & Design – PUC-Rio

**Prof. Frederico Oliveira Coelho**

Departamento de Letras– PUC-Rio

**Prof. Jofre Silva**

UFRJ

**Prof.<sup>a</sup> Luciana Maia Coutinho**

UFRJ

**Prof. Carlos Eduardo Félix da Costa**

Departamento de Artes & Design – PUC-Rio

**Prof.<sup>a</sup> Monah Winograd**

Coordenadora Setorial do Centro de Teologia  
e Ciências Humanas – PUC-Rio

Rio de Janeiro, 27 de fevereiro de 2018.

Todos os direitos reservados. É proibida a reprodução total ou parcial do trabalho sem autorização da universidade, da autora e do orientador.

### **Elizabeth Pires da Motta Franco**

Biografia. Graduiu-se em Química Industrial na UFRJ em 1983. Em 1986, iniciou seus estudos na Escola de Artes Visuais do Parque Lage onde permaneceu até 1990. Aprendeu técnicas de ourivesaria em pequenos ateliês e a partir de 1994 se dedicou ao desenvolvimento de joias autorais focando seu interesse nos processos de fusão de metais coloridos (married metals), sempre buscando um design contemporâneo, limpo, simples e confortável de se usar. Participou ativamente para o desenvolvimento do campo tanto participando como promovendo exposições, eventos e comercialização de joias contemporâneas. Foi professora da Escola de Joalheria do Senai de 2004 até 2015. Em 2009 retornou à Escola de Artes Visuais do Parque Lage focando seus estudos e sua produção em Arte Contemporânea. Em 2016, ingressa no curso de Mestrado em Artes e Design na PUC – Rio sob a orientação da professora doutora Denise Berruezo Portinari.

### Ficha Catalográfica

Franco, Elizabeth Pires da Motta

Jogos entre corpo e serviços de mesa / Elizabeth Pires da Motta Franco ; orientador: Denise Portinari ; co-orientador: Fernanda Ribeiro Coutinho. – 2018.

117 f. : il. color. ; 30 cm

Dissertação (mestrado)–Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Departamento de Artes e Design, 2018.

Inclui bibliografia

1. Artes e Design – Teses. 2. Arte contemporânea. 3. Normatização. 4. Corpo. 5. Serviço de mesa. I. Portinari, Denise B. II. Coutinho, Fernanda Ribeiro. III. Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Departamento de Artes e Design. IV. Título.

CDD: 700

À minha filha, Anna Bentes.

## Agradecimentos

À Anna Bentes, minha única filha que sempre extrai de mim o meu melhor.

À Denise Portinari, pelo acolhimento carinhoso, pela imensa generosidade em compartilhar seu saber e além da grande confiança que me depositou.

À Fernanda Coutinho, pela disponibilidade, paciência, incentivo, generosidade e carinho com que esteve presente ao meu lado durante esta escrita.

À Mariah Antunes, Camila Puni, Guilherme Altmeyer e Pedro Caetano Éboli, que talvez sem saberem, me deram ‘toques’ fundamentais para a realização desta dissertação.

À Catarina Lara Resende, pela generosidade e carinho do seu olhar atento.

À todos os integrantes do Grupo Barthes e Unicórnix, pelo companheirismo, incentivo e trocas.

À PUC-Rio e a Capes, por possibilitarem esta pesquisa.

À Lucas Demps, Flavia Brito e Luna Descaves pelo carinho, confiança e apoio.

À Rosana Khol Bines e Leila Danziger pelas aulas incríveis e estimulantes.

À Fred Coelho, pelas maravilhosas aulas e pela generosidade com que compartilha seu saber e pela imensa influência que exerceu sobre este trabalho.

À Ana Maria Roldão e Gisela Abrantes, pelo apoio e carinho.

À Ana Videla, por sempre ter me incentivado a retornar a academia.

À Andrea de Moraes e Marcia Gomes, pela amizade e incentivo.

À Bete Esteves pela amizade e trocas artísticas.

À Lucia Mac Dowell, pela escuta atenciosa.

À todos os meus amigos pelo apoio e carinho.

## Resumo

Franco, Elizabeth; Portinari, Denise Berruezo (orientador). **Jogos entre Corpo e Serviços de Mesa**. Rio de Janeiro, 2018. 117p. Dissertação de Mestrado – Departamento de Artes & Design, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

Esta pesquisa visa questionar, por intermédio da arte contemporânea, os processos de normatização do corpo ligados a ferramentas do cotidiano naturalizados pelo uso. Utilizo o meu trabalho artístico como veículo para estas questões. Nele, corpo e serviços de mesa se afetam mutuamente buscando um deslocamento de posições conhecidas e confortáveis. O trabalho inclui questões de configurações do corpo ocidental contemporâneo, a partir de uma revisita à antropologia e à sociologia por intermédio de um diálogo com Michel Foucault e Roland Barthes.

## Palavras-chave

Arte contemporânea; normatização; corpo; serviços de mesa.

## Abstract

Franco, Elizabeth; Portinari, Denise Berruezo. (Advisor). **Games between Body and Table Services**. Rio de Janeiro, 2018. 117p. Dissertação de Mestrado – Departamento de Artes & Design, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

This research aims to question, through contemporary art, the processes of normalization of the body linked to everyday tools naturalized usage. I use my artwork as a vehicle for these issues. In it, body and table services affect each other seeking a displacement of known and comfortable positions. The work includes questions of contemporary Western body configurations, from a revisit to anthropology and sociology through a dialogue with Michel Foucault and Roland Barthes.

## Keywords

Contemporary art; normatization; body; table services.

## Sumário

1 Visão Panorâmica	11
2 Carta para Denise Portinari: o corpo e os bocados de saber	14
3 Fragmentos de memória: uso dos talheres pelo corpo	34
3.1. A construção social do corpo	36
3.2. O Corpo pelas lentes da mesa de refeições	37
3.2.1. Como comemos hoje	40
3.2.2. Os jogos de verdade acerca do uso das ferramentas	47
3.2.2.1. Senso comum	48
3.2.2.2. Científico	48
3.3. Nem sempre foi assim.	49
4 Carta para o Fred Coelho: escrita de si e o não-método	56
5 Ações	65
5.1. Ação 1: Indisciplinas – 2016	68
5.1.1. Antes	69
5.1.2. Durante	71
5.1.3. Depois	77
5.2. Ação 2: Degustação – 2017	77
5.2.1. Antes	79
5.2.2. Durante	88
5.2.3. Depois	104
6 Carta para Lygia Clark: apontamentos e direções futuras	107
7 Referências Bibliográficas	114



## Lista de figuras

Figura 1 Workshop	15
Figura 2 Cacos	16
Figura 3 Caco e frotagem	17
Figura 4 Frotagens de Max Ernst	18
Figura 5 Corpo e Louça	20
Figura 6 Talheres Subvertidos	21
Figura 7 Surrealismo	22
Figura 8 Desenhos	25
Figura 9 Corpo e Talheres	26
Figura 10 Corpo e Talheres	27
Figura 11 Corpo e Talheres	29
Figura 12 <i>Demoiselles d'Avignon</i> , Pablo Picasso	31
Figura 13 Manual de Etiqueta: 255	41
Figura 14 Manual de Etiqueta: 257	43
Figura 15 Desenhos – garfos vivos	57
Figura 16 Talheres subvertidos	58
Figura 17 Rebecca Horn	59
Figura 18 Janine Antoni	60
Figura 19 Allan Wexler	60
Figura 20 Irwing Wurm	61
Figura 21 Cartaz indisciplina	69
Figura 22 Desenhos de novas subversões e garfo subvertido	70
Figura 23 Estudo para mesa	70
Figura 24 Trecho	71
Figura 25 A mesa de oito metros pronta para o evento	72

Figura 26 Manipulação da mesa	73
Figura 27 Gestos	74
Figura 28 Ornamentos	75
Figura 29 Colher cruel	75
Figura 30 Novos gestos	76
Figura 31 Esculturas	76
Figura 32 Experimentando o ninho de chocolate com geleia de menta	81
Figura 33 Testes	82
Figura 34 Salas Escolhidas	86
Figura 35 Fotografia panorâmica do chão do ateliê	84
Figura 36 Experimentos	85
Figura 37 Convite	86
Figura 38 Menu	87
Figura 39 Preparação	89
Figura 40 A mesa pronta	90
Figura 41 A mesa	90
Figura 42 A mesa	91
Figura 43 Experimentações	92
Figura 44 Experimentações	93
Figura 45 Experimentações	94
Figura 46 Experimentações	96
Figura 47 Experimentações	98
Figura 48 Experimentações	100
Figura 49 Experimentações	101
Figura 50 Experimentações	102
Figura 51 Equipe da culinária	103
Figura 52 Registro pós-ação	106

# 1

## Visão Panorâmica

A escrita constitui uma experiência e uma espécie de pedra de toque: revelando os movimentos do pensamento, ela dissipa a sombra interior onde se tecem as tramas do inimigo. (FOUCAULT, 2006:145)

O corpo sempre foi assunto da arte: o corpo belo do renascimento; os retratos burgueses; a deformação e dilaceração do corpo pelo cubismo, surrealismo e dadaísmo; o corpo que pinta na *action painting* e o corpo pincel; o corpo presente nos *happenings* e nas performances; o corpo do artista como suporte da arte e o corpo como linguagem artística.

As ações artísticas, principalmente a partir da década de 60, fazem do corpo um símbolo de união, um cavalo de batalha contra discursos normatizadores materializados em valores e práticas considerados repressivos (LE BRETON, 2007). A *bodyart* e *artpovera*<sup>1</sup> são exemplos de movimentos artísticos que buscam confrontar tais discursos.

Esta pesquisa, parte intrínseca da obra artística intitulada *Jogos entre Corpo e Serviços de Mesa*, procura problematizar a normatização do corpo através da subversão dos serviços e talheres – em sua forma e função. Constitui como objeto, meu acervo pessoal e a produção em andamento de uma série de trabalhos iniciada em 2011. Fotografia, vídeo e ações são os veículos por meio dos quais fomento esta problematização que tem como objetivo questionar o potencial da arte em afetar o corpo normatizado.

Para tanto, escrutino o processo criativo, descrevendo as ações realizadas como um registro de campo. Tal procedimento remete à questão que permeia as discussões da arte contemporânea referentes à condição do artista como produtor de um saber para o campo, ao se propor a refletir sobre a própria obra.

---

<sup>1</sup> *Artpovera* ou arte pobre foi o movimento surgido na Itália no meio da década de 60 que imprimia conceitos como: retorno a objetos e mensagens simples; corpo e comportamento, ambos, são arte; coisas do cotidiano são significativas e etc. Buscavam o que nomearam como grau zero, onde arte seria igual a vida.

Nesse percurso, não há uma rede de significações estabelecidas através de conexões diretas e regras lineares. Sigo uma rota sinuosa por meio da qual entrecruzo caminhos – autores, ideias e pensamentos. Como diz Barthes (2013), vou colhendo o pólen das flores para produzir o meu mel, as ações artísticas. Ao contrário do jogo infantil de ligar os pontos, que tem um desenho predeterminado, à medida que vou fazendo as ligações o desenho vai sendo criado e a obra revelada. Isso me leva ao livro *Estética Relacional* (2009) de Nicolas Bourriaud, escritor e crítico de arte, onde cunhou o termo ‘semionauta’ para descrever o artista contemporâneo: o que inventa trajetórias entre signos. É essa a sua convocação, segundo Cocchiarella (2006).

O inventar trajetória entre signos, ou melhor, o voo das abelhas que também é chamado de borboletear por Barthes (2013), aparece nos traçados que dão forma ao encadeamento desta dissertação. Inspirada nas correspondências de artistas e no romance epistolar<sup>2</sup>, apresento nas linhas que se seguem a colheita do mel, sob a forma intercambiável de cartas, relatos de ações, discussões teóricas e fragmentos.

Na carta para Denise Portinari: o corpo e os bocados de saber, relato como o trabalho artístico se fez pesquisa, ao mesmo tempo em que aponto os principais conceitos que o atravessam e vão constituir seu corpus teórico. Movimentos artísticos, Freud e a arte como possibilidade de resistência – subjetivação – dão o sabor da carta.

Nos fragmentos de memória: uso dos talheres pelo corpo, aplico as ferramentas deixadas por Michel Foucault na antropologia e sociologia com o intuito de ampliar o olhar para a compreensão da corporeidade humana como fenômeno social e cultural, motivo simbólico, objeto de representações e imaginários. Discuto, então, sujeito, poder/saber, jogos de verdade, disciplina/controla a fim de identificar quem somos nós pelas lentes da mesa de refeições.

Na carta para Fred Coelho: escrita de si e o não método, explico como a construção textual se fez o mote da minha pesquisa. Isto é, revelo como o texto e sua forma tornam-se partes indissociáveis do meu trabalho artístico, além de me deter em questões de método a partir da experiência tida nas enfadonhas disciplinas de metodologia oferecidas pelo Departamento de Artes e Design. Essas, semelhantes ao modelo de produção Taylorista, tentam moldar os projetos de pesquisas a partir da

---

<sup>2</sup> Do latim *epistulare* significando prática literária através da qual a história se desenvolve, sobretudo por meio de cartas, embora também sejam usadas entradas de diários e notícias de jornais,

matriz acadêmica de cunho positivista. Barthesianamente, apresento linhas de fuga a este formato, num borboletear pela academia.

Nas ações, descrevo o processo criativo e as ações artísticas. Como constituem e são constituintes do campo de pesquisa, esmiúço o processo alinhavando-o com imagens. Foco, então, nos principais movimentos da arte moderna e contemporânea que fizeram do corpo obra enquanto veículo de expressão de ideias e estabeleço um diálogo com artistas como Lygia Clark e Hélio Oiticica. Aqui, o trabalho artístico é percebido, tal qual sugere Foucault, como ato político. Uma possibilidade de resistência às configurações sociais de poder que incidem e se manifestam no próprio corpo.

Por fim, a carta para Lygia Clark por meio da qual faço uma breve análise estabelecendo conexões futuras.

As questões aqui debatidas e amplamente discutidas estão alinhadas com os trabalhos que vêm sendo realizados, há mais de uma década no Laboratório de Representação Sensível – LaRS e no grupo Barthes. Girando em torno das reflexões sobre o ato de acoplar objetos no corpo de forma automatizada e naturalizada, por meio de um processo contínuo e indiscriminado, abordo a condição política do design, na esfera da cultura material. Ao propôr uma interface com o universo das artes, busco uma estratégia de afetação para desentorpecer os corpos vibráteis <sup>3</sup>. Parafraseando Guacira Louro ao se referir aos corpos *queer*, insufla o design a sua condição *queer* – estranha, rara; esquisita e excêntrica. Ou seja, um design que “não quer ser enquadrado e muito menos tolerado” (LOURO, 2016: 7)

Concluindo, saliento que colocar meu corpo no fluxo da escrita é uma experiência que ainda produz um estranhamento em mim. A tarefa hercúlea de escrever me deslocou como sujeito: a observação constante sobre todas as escolhas do trabalho, o esquadramento das decisões sobre o encadeamento que produz a obra, somado ao escrutínio da linguagem para descrevê-lo certamente produziram uma nova Elizabeth. Iremos vê-la na defesa...Só não quero é que a magia desapareça.

---

<sup>3</sup> Noção criada por Suely Rolnik (1989) na qual diz que “corpo vibrátil” é a potencia que tem nosso corpo de vibrar a musica do mundo, composição de afetos que toca em nós ao vivo.

## 2

**Carta para Denise Portinari: o corpo e os bocados de saber**

Rio de Janeiro, 12 de outubro de 2017.

Na ordem do saber, para que as coisas se tornem o que são, o que foram, é necessário esse ingrediente, o sal das palavras. É esse gosto das palavras que faz o saber profundo, fecundo (BARTHES, 1977:21).

Cara Denise:

Eu escrevo para dar notícias sobre a fase final do mestrado. A escrita da dissertação me toma por completo. Minha preocupação infinita com a forma da escrita, mais do que nunca, pesa. Busco o tempero adequado para a dissertação. Nem muito, nem pouco sal.

Muitas das minhas inquietações começam a se apaziguar. As questões estão mais organizadas, porém não necessariamente respondidas.

Quando cheguei até você, em março de 2015, tinha muitas perguntas, inúmeras dúvidas e diferentes caminhos para buscar um entendimento do trabalho artístico. Hoje, encontro algumas respostas para velhas perguntas, mas também há novas questões ainda sem respostas, tais como: qual deve ser o sabor/saber da dissertação, sendo esta de artista/pesquisador? Será que conseguirei fazer desta escritura – a dissertação – uma festa com seu saber? De que forma posso construir um pensamento crítico em relação ao meu trabalho artístico? Além de recorrer à história da arte, é viável buscar explicações em outros campos do saber, a exemplo da antropologia ou sociologia? A psicanálise pode ser um instrumento de análise do meu trabalho artístico?

Tendo em vista tais questionamentos, vou agora percorrer junto com você a trajetória da pesquisa que dá origem e fundamenta todo este trabalho. Sem dúvida, os passos iniciais me parecem ser os mais misteriosos.

Não sei se sabe, mas a primeira imagem feita de meu corpo com um caco de louça aconteceu no Workshop DIÁLOGOS DE IDENTIDADE com Jorge

Manilla<sup>4</sup>, em novembro de 2011, organizado pelo projeto NOVAJOIA<sup>5</sup> e a Universidade de Campinas. Foi-nos pedido para que levássemos quaisquer objetos relacionados à nossa infância. Arrumei, então, uma caixinha de sapato com os resquícios do especial aparelho de jantar usado em dias comemorativos, na casa da minha avó.

Almoços familiares com essa louça povoam minhas mais tenras memórias. Após ganhar todo o aparelho fiz questão de usá-lo no meu cotidiano, durante um período. Porém, comecei a quebrá-lo e não conseguia me desapegar dos cacos. Resolvi repetir o que minha avó e mãe faziam: guardei a louça e os cristais para usá-los somente em momentos especiais.

No Workshop foram quatro dias de intenso trabalho, muitas discussões e experimentações em torno de joalheria contemporânea. O assunto é pouco explorado no Brasil, mas ali estavam reunidas aproximadamente 30 pessoas que o conheciam razoavelmente bem. Eu tinha um grande caco que manteve quase toda a borda do prato integra. Utilizando uma lixa especial, consegui suavizar a parte interna fazendo com que ele se aproximasse da forma de um colar. Levá-lo ao corpo era o óbvio. Com ajuda de colegas, fotografei o caco em meu próprio colo, limpei a imagem e a deixei com um fundo neutro. Ao término do workshop, apresentei num laptop colocado sobre um fogareiro. Considero o trabalho todo esse contexto. Senti que algo tinha se processado ali, mas não sabia o que exatamente. Posso remarcar apenas que fiquei satisfeita com o foi que apresentado naquele momento e que foi muito bem recebido por todos. Bem legal!



Figura 1 - Workshop

<sup>4</sup> Artista/Joalheiro mexicano que vive e trabalha na Bélgica.

<sup>5</sup> Projeto de incentivo a joalheria artística brasileira, extinto em 2014.

Esse trabalho apresentado no workshop de Campinas é também o resultado de um longo processo de experimentações que já vinha explorando no decorrer de 2011. Utilizava os cacos em várias notações do tema “memória” para o Grupo de Estudos Charles Watson, que visa à produção de arte contemporânea. Num processo ininterrupto, espalhava os cacos, tentava reconstituir as peças originais e separava-os novamente. Muitos desses movimentos eram fotografados.

Ainda sem saber muito o fazer, continuava a manipulá-los. Em dado momento, os professores Cadu<sup>6</sup> e Eduardo<sup>7</sup> propuseram uma sequência de exercícios. Deveríamos buscar o máximo de respostas para o tema “memória”, inicialmente utilizando apenas papel e lápis. A cada semana, adicionaríamos um item. Na semana seguinte, além do papel e lápis seria permitido usar papel carbono. Na terceira semana, papel + lápis + papel carbono + fotografia. Na última, papel + lápis + papel carbono + fotografia + vídeo.



Figura 2 - Cacos

Envolvida como estava com meus cacos, automaticamente usei a frotagem nos relevos existentes na borda do prato. Hoje, vejo que ali começou meu flerte com o surrealismo. Contudo, não sabia, naquele momento, no que estava tocando e para onde o trabalho apontava.

<sup>6</sup> Cadu (1977/ ) – artista visual e professor brasileiro.

<sup>7</sup> Eduardo Berliner (1978/ ) – artista visual e professor brasileiro.





Figura 3 - Caco e frotagem

Não sei se você conhece a frotagem<sup>8</sup>. É uma técnica de desenho desenvolvida pelo artista alemão Max Ernst (1891/1976) em que um lápis macio é friccionado sobre um papel posto numa superfície áspera ou irregular. Tal ação gera um desenho formado por manchas que refletem o relevo da superfície. A partir da sugestão promovida por essas marcas, Ernst desenvolve o trabalho definitivo. Nesse processo, deveriam ser removidos os obstáculos, derrubando as censuras da consciência a fim de provocar o acesso ao mundo novo do inconsciente, que foi chamado de *merveilleux*, o maravilhoso.

Ernst, assim como todos os artistas que participaram do movimento surrealista buscavam a comunicação com o irracional, com o ilógico, desorientar e reorientar deliberadamente a consciência por meio do inconsciente. Aqui, um equívoco comum (dos surrealistas, ou talvez da leitura que fazemos deles) quanto à noção de inconsciente: o inconsciente freudiano não é o inconsciente romântico, ainda que compartilhe com este uma certa genealogia; não é o irracional, o “lugar das divindades da noite”, e sim aquilo que pensa para além do eu e de sua razão, é uma razão outra, e não uma desrazão. Nada menos ilógico do que o inconsciente, mas a sua lógica é outra.

Essa forma de obtenção de uma imagem não intencional e a sua interpretação sendo deixada à livre associação acabaram por serem incluídas no processo criativo do artista, sendo esse chamado de automatismo. Passou a significar produzir arte não somente pelo pensamento racional. Enfatizando que o seu automatismo é o da pulsão, submetida à lógica do significante.

---

<sup>8</sup> Frotagem deriva do francês frottage que significa esfregar.

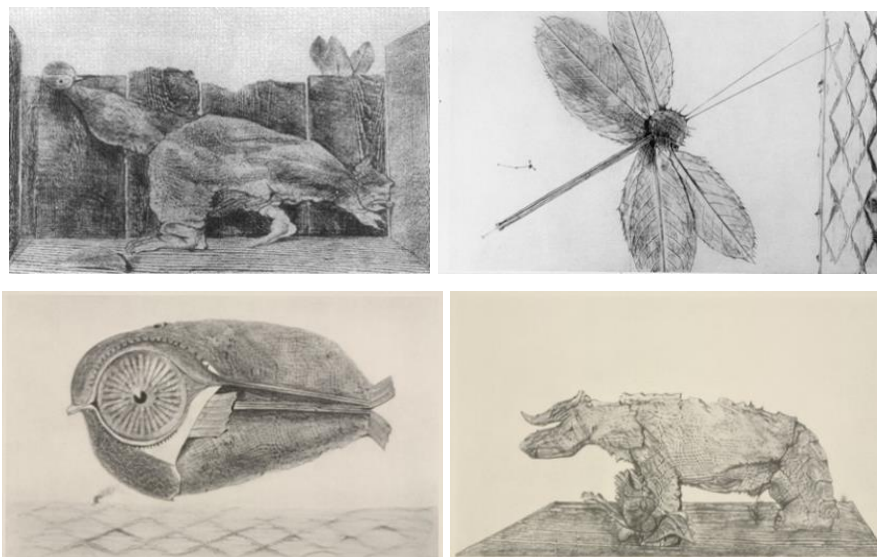


Figura 4 - Frotagens de Max Ernst

Fortemente influenciado pelas ideias de Freud<sup>9</sup> sobre o inconsciente, André Breton<sup>10</sup> – um dos líderes do movimento e autor do Manifesto Surrealista publicado em 1924, na Revista *La Révolution Surréaliste* – apontou o automatismo como a prática artística surrealista mais importante. Ela encontrava também o seu pareamento na literatura através da escrita automática.

Surrealismo – Automatismo psíquico puro, por meio do qual se propõe a expressar – verbalmente, utilizando a palavra escrita, ou de qualquer outra maneira – o verdadeiro funcionamento do pensamento, na ausência do controle exercido pela razão, livre de qualquer preocupação estética ou moral (BRADLEY, 2001: 21).

A obra de Freud ofereceu o suporte contextual e o vocabulário para que Breton continuasse a investigar o automatismo na fala, na escrita e na produção de imagens.

Olhando para trás, me pergunto se utilizei do automatismo. Observe até mesmo como te escrevi acima: “automaticamente usei a frotagem”. Acho que sim!

Veja só, na perspectiva surrealista o artista deve deixar-se levar pelo impulso e registrar tudo o que lhe vier à mente, buscando desfazer-se de uma lógica já-sabida deixando falar uma outra, ainda não formulada. Continuando a manipular os cacos, sinto que foi isso que fiz quando comecei a colá-los no corpo. Encaixá-los no corpo

<sup>9</sup> Sigmund Freud (1856/1939) – médico neurologista austríaco criador da psicanálise.

<sup>10</sup> Andre Breton ( 1896/19660 – médico psiquiatra, estudioso de Freud. Também poeta e escritor além de teórico do surrealismo.

sem me preocupar com nada e registrar fotograficamente. O registro feito por mim, ao longo de todo o processo, implicava numa dança envolvente entre o olho da máquina, meu corpo e os cacos. A dança me inebriava e me envolvia mais e mais. Quanto mais experimentava, mais possibilidades surgiam. Após algum tempo, a razão interveio. Passei a examinar o processo feito inicialmente de forma impulsiva entre cacos e partes de corpo. É claro que chegou também a necessidade de avaliar e selecionar os resultados das imagens produzidas.

Foi uma grande surpresa! Eram imagens nitidamente geradas através de uma imaginação desimpedida e vindas do inconsciente. Só nesse momento me senti ligada a uma tradição artística: eram imagens surrealistas, sem dúvida.

Esse sentimento foi reforçado, em dezembro de 2012, quando mostrei as imagens, pela primeira vez, aos meus pares do Grupo de Estudo de Arte Contemporânea conduzido por Fred Carvalho<sup>11</sup>. Nele, visávamos ler o que fosse necessário para conhecer e compreender a arte contemporânea. Essas minhas notações imagéticas foram muito bem acolhidas e fui bastante incentivada a continuar a produzir e investigar esta “coisa” estranha que aparecia: um caco de corpo; um corpo em cacos; caco e corpo colados. O corpo que também se faz em cacos; os cacos colados recortam o corpo. Toda colagem seria então mesmo uma descolagem.

Os resultados dessas experiências são colagens entre cacos de corpo e de louça. Como disse Ernst, a colagem é “o encontro de duas realidades distantes em um plano estranho a ambas” (DANTO, 20016:7). Sim, me senti alçada a novos mundos por meio dessas experimentações e de seus resultados. Estava ávida para continuar a produzir.

Ao mesmo tempo, percebia a inocência do fazer descomprometido sendo perdida. Via que as imagens tocavam em várias questões tanto da arte quanto pessoais. Não deixavam dúvida de estarem ligadas à tradição surrealista que decididamente deslocou, como já dito, a posição psicológica da arte, transferindo-a da esfera da consciência para o inconsciente (ARGAN, 1992: 351).

---

<sup>11</sup> Frederico Carvalho (1969/ ) – artista visual e professor brasileiro

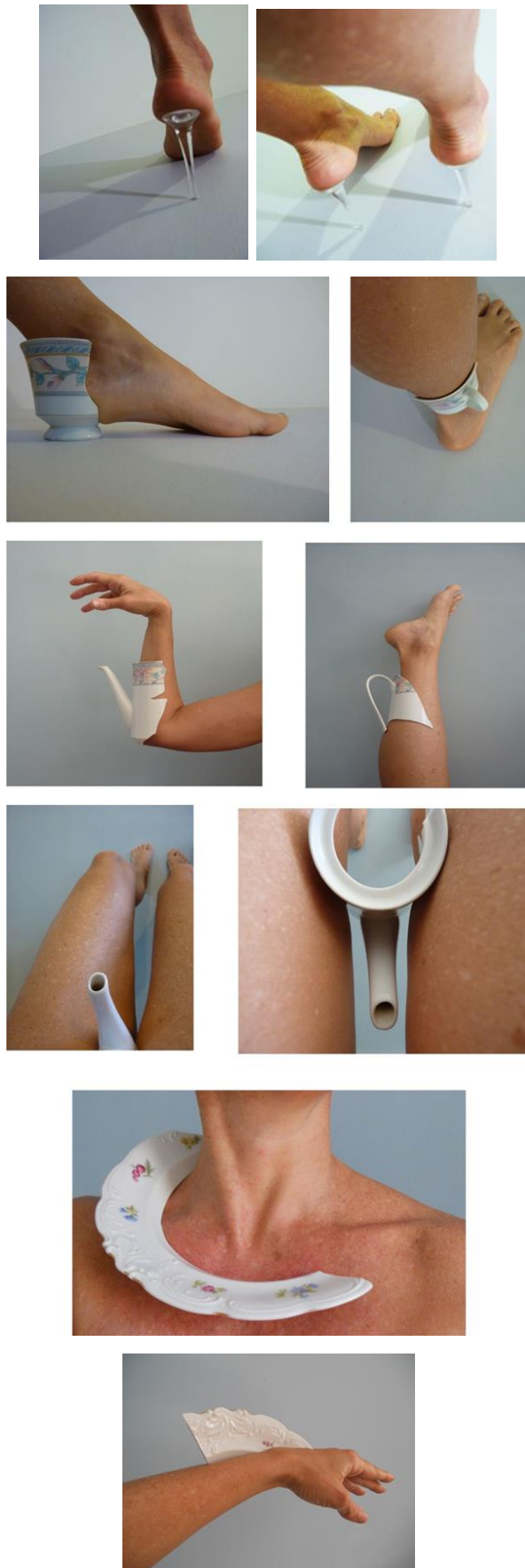


Figura 5 - Corpo e Louça

As imagens me inquietavam, assim como o corpo que ali aparecia. Que corpo era esse? Um corpo que eu não reconhecia mais como meu. Ele se emendava e se estendia com os cacos, dando um outro sentido a ambos e criando um outro espaço. Como em um sonho, deixava de saber onde começava ou onde terminava o corpo e o resto do mundo. Devaneio infantil de fusão do corpo e do mundo ao redor? Um cenário por demais fantasioso e um corpo fantasmado.

Paralelamente, a redescoberta de uma caixa com talheres de alpaca<sup>12</sup> da década de 30, que também fazia parte da memória familiar, foi uma centelha que detonou uma nova etapa do trabalho. Comecei a interferir nos utensílios, manipulando-os, alterando suas formas originais e destituindo-os de suas funções. Curiosas ferramentas surgiram.



Figura 6 - Talheres Subvertidos

<sup>12</sup> A alpaca é uma liga metálica, composta de cobre, níquel e zinco. Seu nome significa metal branco e também é conhecida como prata alemã, devido ao seu brilho e coloração serem parecidos com os da prata.

O trabalho cresceu junto com a busca por novos pares artísticos. Mais uma vez, as associações com objetos surrealistas foram imediatas. O ferro de passar de Man Ray e a xícara, pires e colher revestidas de pelo de Meret Oppenheim, o monóculo de Marcel Marien, faziam igualmente parte da genealogia desses novos objetos. No encontro desses pares, o trabalho se fortaleceu e continuou a desdobrar-se.

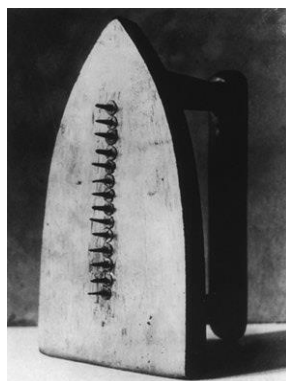


Figura 7 - Surrealismo

Detive-me, por um breve período apenas, alterando os talheres. A alpaca é uma liga metálica que pode ser trabalhada da mesma maneira que as ligas utilizadas para a fabricação de joias, como as de prata e ouro. A intimidade com a manipulação desses metais, adquirida com a prática de ourivesaria, abriu mais uma frente de possibilidades.

Foi fascinante aplicar técnicas que me eram tão íntimas para objetivos diferentes aos de fazer joias. Utilizei a laminação<sup>13</sup> em tudo que consegui, principalmente colheres e garfos. Serrei e furei bojos de colheres. Alonguei dentes de garfos até diferentes tamanhos, inclusive levando uma peça ao seu limite. Os dentes do garfo foram alongados até o máximo que minha ferramenta de laminação permitiu. Estiquei, também na laminadora, bojos de colheres até que ficassem mais compridos que a largura média de uma boca. Soldei cabos de facas resultando em um objeto com duas laminas e de difícil pegada. Soldei também o bojo de uma colher com outro do mesmo tamanho, resultando num objeto estranho ovalado, fechado e convexo. Uni cabos de faca a pés de copos de cristal. Explorei bastante a alteração dos objetos.

Foi somente quando já tinha uma diversidade de formas esquisitas que o corpo, funcionou novamente como atrator, para as novas ferramentas. Cada uma ia adquirindo uma nova função junto ao corpo. A fotografia, que já tinha abraçado carinhosamente o processo de colagem entre caco e corpo, se fez de novo agente do devaneio e cúmplice de ações menos desordenadas e impulsivas.

Multiplicaram-se imagens entre corpo e talheres. A partir da constatação que esse conjunto me remetia para outros mundos, a busca poética se tornou mais intensa. Quanto mais as imagens proliferavam, mais se solidificavam como objetos autônomos.

Qualquer ferramenta implica numa ação, carrega um verbo. Talheres cortam, espetam, penetram, perfuram. Através das imagens, mesmo subvertidos de sua função original, pareciam continuar exercendo-a sobre aquele corpo em partes.

Detectei que as imagens de corpo e talheres diferiam enormemente daquelas de corpo e cacos. Estas adquiriam um caráter passivo diante das de corpo e talheres, que pareciam apresentar ação e movimento. Eram ativas, sem dúvida. Sem demora, encontrei também no vídeo outra expressão poética. Corpo e ferramentas se tornaram indissociáveis.

---

<sup>13</sup> Laminação – ação de laminar = Esticar, alongar, estirar, afinar = processo de *conformação mecânica* que consiste em modificar a seção transversal de um metal na forma de barra, lingote, placa, fio, ou tira, etc., pela passagem entre dois cilindros com geratriz retilínea (laminação de produtos planos) ou contendo canais entalhados de forma mais ou menos complexa (laminação de produtos não planos), sendo que a distância entre os dois cilindros deve ser menor que a espessura inicial da peça metálica.



Muitas destas imagens, sem dúvida, causam um estranhamento e trazem consigo certa ambiguidade. São agressivas ou passivas? A propósito dos talheres, surge imediatamente a dimensão sadomasoquista, o ativo/passivo. Quanto ao corpo, ele carrega prazer, dor ou um misto dos dois? É justamente esse corpo reconfigurado nas e pelas imagens que continua a me causar grande curiosidade. Pedacos de corpo afetados por ferramentas de nosso cotidiano. Ferramentas alteradas executando ações sobre um corpo.

O corpo que brota nas imagens, ainda que em partes, apresenta-se com vida. Parece ser cúmplice das ações impingidas pelas ferramentas. Ele é e se permite ser cortado, espetado, penetrado, perfurado. É um corpo desejante. Um corpo estranho sendo abordado de um modo estranho, por ferramentas estranhas, parecidas com ferramentas de uso cotidiano. O que fala esse corpo?

Em um dado momento, comecei a pensar se os talheres subvertidos provocavam um efeito próximo ao da obra *Café da Manhã de Pele*, de Meret Oppenheim. Essa xícara peluda é uma bela peça tátil que mobiliza reações ambíguas de desejo e desconfiança quando o espectador se imagina utilizando-a, levando-a aos lábios, sorvendo qualquer líquido contido em seu interior de pêlos molhados.

Os talheres se assemelham a xícara peluda já que ambos são reinvenções de objetos mundanos e familiares tendo sido convertidos em fantasia. Muitas delas podem carregar grande dose de erotismo e serem relacionadas aos prazeres sexuais. (BRADLEY, 2001: 44). Estas ferramentas, tais quais os objetos surrealistas, eram insólitas, desconcertantes perturbadoras e muitas vezes vagamente (ou até explicitamente) alusivas a sexo (BRADLEY, 2001: 45). Lembrei-me também das ferramentas que aparecem na abertura do filme *Gêmeos- Mórvida Semelhança*, do diretor David Cronenberg, com Jeremy Irons. Instrumentos que visavam cortar, penetrar, perfurar a cavidade sexual do corpo da mulher.



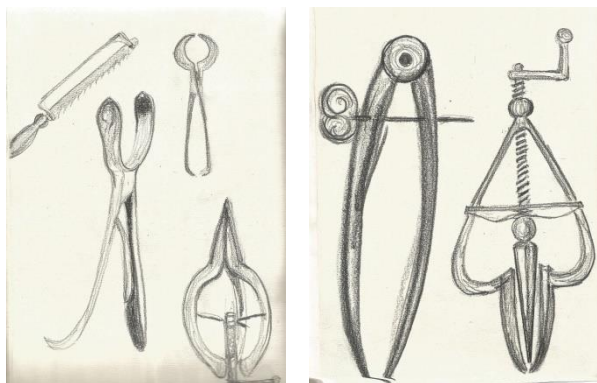


Figura 8 - Desenhos

Entre todos os talheres, o meu preferido é a colher fechada. Com formato ovalado – sem frestas, quinas ou pontas – é um convite a coloca-la na boca e “chucha-la”. As imagens que envolvem esta ação, tanto em fotografia como em vídeo, ao terem por foco a penetração da colher na boca, se fazem claramente eróticas. As imagens evidenciam a mucosa macia e úmida dos lábios contrastando com a ferramenta de metal duro e frio, (a)parecendo assim como reforçadora da significação erógena da zona labial.

Freud (2006) caracteriza como zona erógena parte de pele ou de mucosa em que certos tipos de estimulação provocam uma sensação prazerosa de determinada qualidade. Essa sensação prazerosa, por sua vez, pode ligar-se de formas mais marcantes a certas partes do corpo:

Existem zonas erógenas predestinadas como no exemplo de chuchar. Mas esse exemplo ensina também que qualquer outro ponto da pele ou da mucosa pode tomar a seu encargo as funções de uma zona erógena, devendo, portanto, ter certa aptidão para isso. (FREUD, 2006:173).

Provavelmente mamar no seio materno (ou em seus substitutos) – chuchar – propicia a familiarização com esse prazer que tanto serve, a princípio, para a necessidade biológica de alimentação quanto, num segundo momento (que não é um “segundo” momento no sentido cronológico, mas sim no sentido de uma lógica retrospectiva, “só-depois”), despertará para um prazer corporal que buscará repetir independente dessa ingestão de alimentos. Em resumo, “a atividade sexual apoia-se primeiramente numa das funções que servem à preservação da vida, e só depois torna-se independente delas” (FREUD, 2006:171).

Nesse processo, os lábios da criança comportam-se como uma zona erógena e a estimulação pelo fluxo cálido do leite é considerada como sendo

indubitavelmente a origem da sensação prazerosa. (FREUD, 2006:171). A alimentação se faz, assim, um ato ambíguo.

Essa ambiguidade da alimentação é intrínseca da organização do aparelho psíquico e se conecta com o desejo sexual e a constituição do corpo erógeno – entendendo por corpo erógeno qualquer parte do corpo que possa ter a mesma excitabilidade da boca<sup>14</sup> sendo, por conseguinte, alçada a condição de zona erógena. O prazer da boca, que não é em última instância prazer de satisfação de necessidade nenhuma diz respeito a prazeres intercambiáveis de sugar, fumar, beijar, devorar (uma maçã, uma pessoa, um livro), o prazer da boca que retorna sobre si mesma, como disse Freud, a boca que se beija a si mesma. Assim, a qualidade do estímulo, mais do que a natureza das partes do corpo, é que tem a ver com a produção da sensação prazerosa.

Ficou minimamente clara a ligação entre o ato básico de se alimentar e a constituição do nosso corpo do desejo – do corpo erógeno?

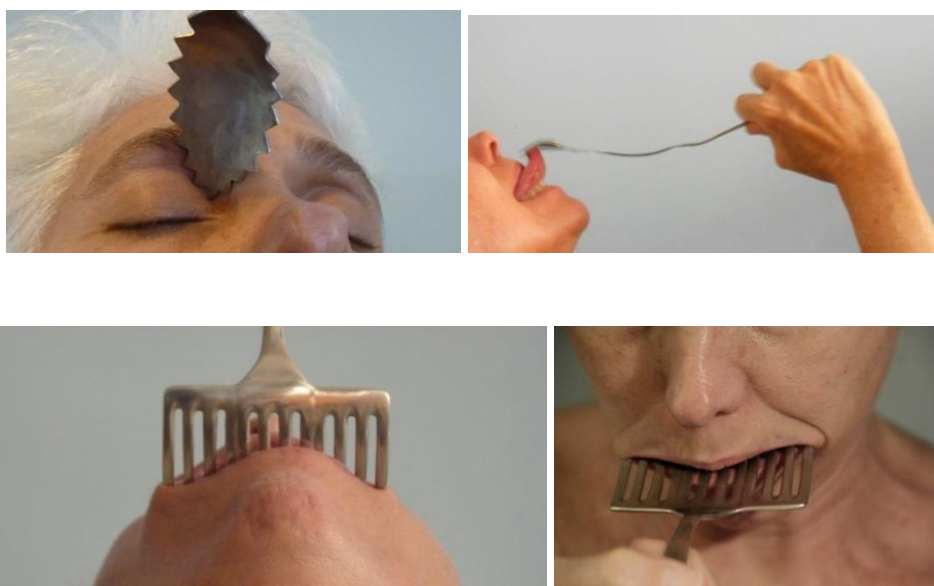


Figura 9 - Corpo e Talheres

<sup>14</sup> No senso comum genitália é associada ao modelo de excitabilidade. Entretanto, ela é apenas mais uma zona erógena possível dentre outras, ainda que o recorte da cultura possa investila, intensifica-la, destaca-la dentre as demais. O modelo é justamente a boca, que não serve à reprodução.

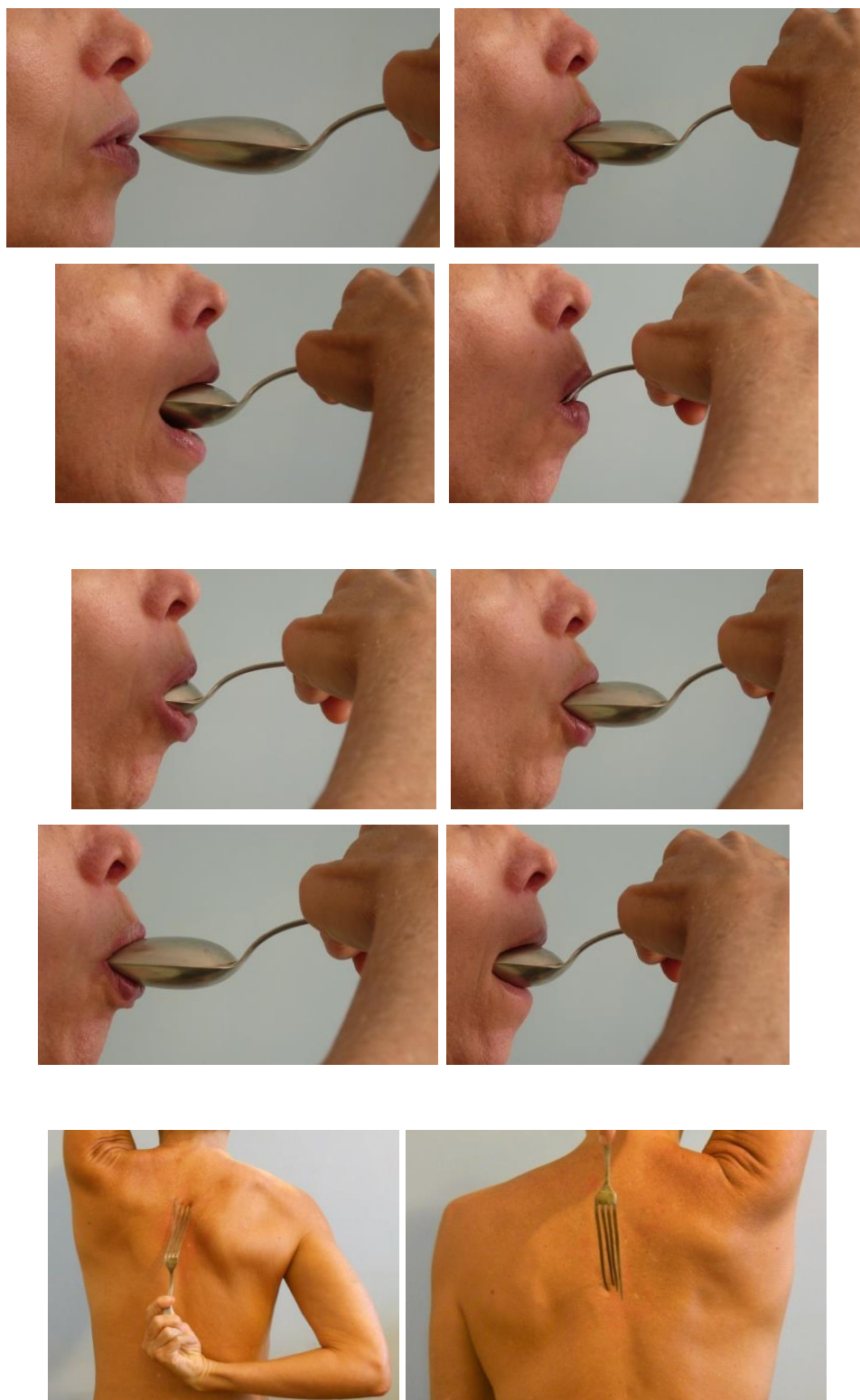


Figura 10 - Corpo e Talheres



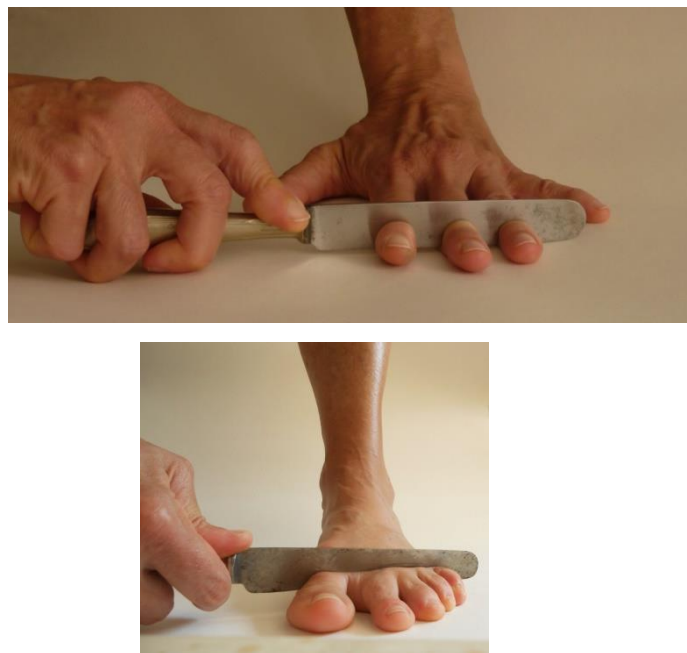


Figura 11 - Corpo e Talheres

Inscritas desde tão cedo em nossas vidas, essa profunda associação entre alimentação e prazer acaba se tornando inconsciente. De tão enraizada, acabamos por não conseguir acessá-la pela memória tampouco lembrar o período em que fomos treinados a usar talheres. Como extensores corporais naturalizados pela nossa cultura, eles simplesmente fazem parte de nós, de nossa forma de nos alimentarmos. O prazer ligado aos talheres não tem a ver apenas com o ato de se alimentar. Tem a ver com todos os prazeres sadomasoquistas ligados à aprendizagem da disciplina; com as paixões encenadas nos ritos familiares em torno da mesa; enfim com todo esse emaranhado intrincado dos afetos e das pulsões.

É curioso perceber como as imagens provocam o deslocamento das situações estabelecidas como “normais”, nas quais o uso de talheres é o intermediador entre alimento e corpo. Promovem uma reflexão sobre esse comportamento do corpo considerado por nós “tão comum”, quando fazemos uso de talheres.

De certa forma, não usamos talheres de forma contínua, em nosso próprio corpo. Talheres são para nos ajudar na alimentação. Qualquer coisa que saia razoavelmente do que estamos acostumados nos toca. Cria uma afetação no corpo acostumado/normatizado ao uso de talheres. Até mesmo a subversão desses objetos, por si só, já nos afeta.

O embate entre corpo, o que comemos, da forma que comemos é carregado de inúmeras camadas de sentidos. A cultura é responsável por promover intrincadas relações entre corpo e alimentação. Logo, torna-se crucial entender esse corpo que é de todos nós, que é configurado por atividades formais de nossa cultura ao mesmo tempo em que ajuda a configurar a cultura da qual faz parte. Em resumo, é o corpo produzido pela cultura, carregado de suas memórias e significações próprias que interessa e que o trabalho traz à tona por meio de uma ampla reflexão que se propõe a interferir nessa memória buscando uma nova ressignificação por intermédio da obra artística.

Sabemos que os movimentos artísticos de vanguardas, do início do século XX, efetuaram uma desintegração da figura humana com o intuito de questionar a representação tradicional do corpo. A anatomia humana foi dilacerada, deformada, fragmentada, refletindo a perda da totalidade que caracterizou a modernidade. “A total desconsideração pela anatomia realista, a sexualidade crua e a utilização da morfologia da arte primitiva refletem a distancia do ideal clássico do corpo” (MATESCO, 2009:36). Muitas obras apresentavam corpos em partes, despedaçados, com partes arrancadas, muitas vezes com conotações ambíguas e frequentemente revestidas de conotações sexuais.

O quadro *Demoiselles d'Avignon*, pintado por Pablo Picasso<sup>15</sup> entre 1906/1907, marca a decomposição do corpo humano que caracteriza a estética modernista. Picasso descobre um novo campo de representação do ser humano ao operar uma mudança de percepção sobre corpo. Desconsidera o corpo como escultura externa ao remodelá-lo e distorcê-lo constantemente remetendo às mais diversas emoções e sofrimentos do sujeito. Não se trata mais de um corpo visto, mas sentido (MATESCO, 2009:37).

O compromisso com a representatividade do mundo real foi assim sendo paulatinamente rompido pelas diversas vanguardas. A partir daí, o corpo passou a ser compreendido como linguagem e o artista acabou por se apropriar de sua carne, tornando-a matéria para tradução e forma de abstração, já que fala tanto da própria carne quanto do estado mental da sociedade (MATESCO, 2009:40).

---

<sup>15</sup> Pablo Picasso (1881/1973) – artista espanhol.



Figura 12 - *Demoiselles d'Avignon*, Pablo Picasso

Diante de um mundo em pedaços, só restava ao artista capturar fragmentos. Essa nova ideia subverteu a representação antropomórfica que dominava a tradição ocidental. O corpo tomado como unidade material mais imediata do homem tornou-se o primeiro alvo a ser atacado. Destruir a forma humana supunha operação inversa àquela renascentista (MATESCO, 2009:36).

Em oposição ao cartesianismo cubista com seu sistema formal analítico e cognitivo (ARGAN, 1992:366), o surrealismo buscou desenvolver uma poética que investigasse o inconsciente explorando e desafiando as forças de repressão individual e do controle sexual (MATESCO, 2009:38). Deste modo, o surrealismo, em uma leitura própria e junto aos seus objetivos estéticos, ajudou a divulgar a Teoria Freudiana. Os seus procedimentos plásticos carregaram consigo uma concepção da criação artística que a aproxima do campo que a psicanálise designou como seu: o dos lapsos de linguagem, dos atos falhos, dos sonhos, dos sintomas neuróticos. Todos esses fenômenos, julgados até então como absurdos e desprovidos de sentido, que o método psicanalítico recuperou como preciosas fontes de conhecimento da alma humana, são apropriados pela arte (RIVERA, 2002:11-13).

Os últimos cem anos testemunharam inúmeros debates sobre a arte, sua natureza e funções com a emergência de novas disciplinas acadêmicas, novas maneiras de se falar sobre a produção cultural junto a novos modos de expressão. A psicanálise para qual muitos artistas tinham se voltado, tanto para explorar suas ideias visualmente quanto para utilizá-la como ferramenta crítica e teórica, acabou por firmar-se como um dos métodos interpretativos da arte. Muito de seus termos, inclusive, foram incorporados ao vocabulário básico da crítica de arte (BOIS, BUCHLOH, FOSTER, KRAUSS, 2004:15).

A partir dos anos 70, uma metodologia de colaboração mútua se desenvolveu quando os psicanalistas voltaram-se para uma abordagem que privilegia a obra e ao



mesmo tempo fornece elementos de reflexão tanto para a teoria psicanalítica quanto para a crítica e a teoria da literatura e da arte. Isto se dá a partir da exploração de uma vertente do diálogo com produções próprias ao campo psicanalítico (RIVERA, 2009:35) Nas últimas décadas, a interlocução entre os campos da arte e da psicanálise trilhou novos caminhos, ganhando força na teoria da arte quando importantes autores franceses como George Didi-Huberman<sup>16</sup> e Maria José Mondzain<sup>17</sup> e os americanos Hal Foster<sup>18</sup> e Rosalind Krauss<sup>19</sup>, tornaram-na central em suas obras. (RIVERA, 2009:36).

Nesta perspectiva, o sujeito torna-se central para a questão da arte contemporânea. Os teóricos citados anteriormente, para incitar suas reflexões, elegem o “mais sofisticado modelo de sujeito que existe, o psicanalítico”<sup>20</sup> (FOSTER, 1996: 28)

A produção e crítica de artes visuais passam então a constituir uma reflexão sobre a própria noção de sujeito e a sua complexa relação com a cultura através do que se entende por corpo psicanalítico, tendo em vista que nossa existência é corporal antes de qualquer coisa (LE BRETON, 2007):

O corpo psicanalítico – marcado pelo desejo inconsciente, sexual, e atravessado pela linguagem – que se contrapõe ao corpo biológico – constituído pelos órgãos e sistemas funcionais, o organismo físico. O corpo da psicanálise, que evidencia a sexualidade, traz à tona, posteriormente, uma lógica dada pelo erotismo e regulada pelo desejo. (LAZZARINI, VIANA, 2006:243).

Dito isso, acredito ser a arte contemporânea geradora de múltiplos sentidos e promotora de deslocamentos. Logo, a questão central do meu trabalho é saber se minha produção de arte contemporânea pode interferir diretamente na internalização/ naturalização de discursos e processos normatizadores que colocam em circulação verdades acerca do sujeito, conforme sugere Foucault (2011). Ou seja, quero saber se efetivamente minha obra tem o potencial de questionar práticas que colocam em circulação modos de comportamento que configuram

<sup>16</sup> George Didi-Huberman (1953/ ) – filósofo, historiador, crítico de arte e professor da École de Hautes Études em Sciences Sociales, em Paris.

<sup>17</sup> Maria José Mondzain (1942/...) – filósofa Argelina.

<sup>18</sup> Hal Foster (1955/ ) – historiador e crítico de arte americano.

<sup>19</sup> Rosalind Krauss (1941/ ) – crítica e professora de história da arte americana.

<sup>20</sup> Why not apply the most sophisticated model of the subject, the psychoanalytic one, and do so in a manifest way?



subjetividades normatizadas. Para tanto, lanço mão de duas perguntas: por meio de um devaneio poético posso sugerir formas de subjetivação através de meu trabalho artístico? Isto é, o meu trabalho artístico realmente se faz questionador dos processos de normatização do corpo junto a objetos do cotidiano naturalizados ao uso?

Quando me detenho nessas questões acima descritas, que se impõem a pesquisa, penso imediatamente em Roland Barthes. Em vários de seus textos, ele nos fala que uma pesquisa começa sempre a partir de uma fantasia. Para transmutá-la em um campo de saber é necessário uma palavra que a faça trabalhar. Sem dúvida, a palavra que me impeliu à pesquisa foi *corpo*.

A palavra, significante maior, induz da fantasia à sua exploração. Sua exploração por diferentes bocados de saber = a pesquisa. A fantasia se explora assim, como uma mina a céu aberto. (BARTHES, 2013:12)

O percurso que te descrevo é exatamente a exploração a céu aberto de minha fantasia: o corpo e seus bocados de saber. Mais exatamente, mostrar como minha fantasia vem se organizando para materializar esta pesquisa que tem o corpo como alinhavo.

Ao finalizar esta carta, vislumbro o quanto a escrita desta dissertação tem operado em mim uma transformação como sujeito.

Um forte abraço, mais uma vez obrigada!

*Elizabeth Franco.*

<http://elizabethfranco.wixsite.com/elizabethfranco>

Mestranda PUC-Rio Departamento de Artes e Design

## 3

**Fragmentos de memória<sup>21</sup>: uso dos talheres pelo corpo**

Tudo que é não foi sempre. (Foucault, 2012:449)

O objetivo deste capítulo é recolher pistas que contenham informações que ajudem a compreender o corpo normatizado frente à naturalização de seu comportamento à mesa de refeições nos dias de hoje.

Questões do corpo normatizado, cujo teor atravessa este trabalho, se referem ao que estabelecemos como “memória social do corpo”. Entendemos por tal expressão “as maneiras pelas quais os homens, de sociedade em sociedade, de uma forma tradicional, sabem servir-se de seu corpo” (MAUSS, 2003:401)

Ao conceber o corpo como repositório ativo desta memória, visamos recuperá-la através da coleta de discursos e práticas que nos constituem historicamente como sujeitos adestrados frente à mesa de refeições, a partir de um conjunto de normas enunciadas, cuja reiteração configura modos de ser, conforme sugere Foucault (2008).

Tendo isso em vista, levantamos as seguintes questões: por que comemos do jeito que comemos e não de outro modo? O que nossas formas de comer dizem sobre nós? Parafraseando Michel Foucault, em seu texto *O Sujeito e o Poder* (1982), o que queremos saber é quem somos nós pela lente da mesa de refeições.

Mesmo, diante da impossibilidade de responder esta questão diretamente, nos comprometemos a balizá-la por intermédio do corpo e dos talheres de mesa com um olhar microfísico. Ou seja, numa perspectiva foucaultiana.

Nesta proposta de articulação, esclarecemos de imediato, noções instrumentais básicas utilizadas por Michel Foucault afim de que o leitor compreenda de forma segura e acurada o que exatamente queremos dizer e apontar.

---

<sup>21</sup> Tomamos por memória a capacidade de adquirir, armazenar e recuperar informações seja no corpo como em dispositivos/ ferramentas artificiais. Dicionário Aurélio on-line.

O referido autor compreende discursos “como práticas que formam sistematicamente os objetos de que falam” (FOUCAULT, 2008:55). Os discursos são o conjunto de enunciados praticados e transformados ao longo do tempo, sob uma dada formação discursiva. Mais exatamente, tem a capacidade de definir o sujeito, moldando-o e posicionando quem ele é e o que ele é capaz de fazer em determinado período. Explicitamente falando, os discursos se constituem como práticas provocadoras, produtoras, promotoras e reveladoras de subjetividades, tanto normatizadas quanto diferenciadas.

Assim, nos constituímos como sujeitos discursivamente junto à participação naquilo que Foucault chama de “jogos de verdade”. Por esta expressão, entende-se procedimentos que conduzem e legitimam certos resultados, tornando-se verdades instituídas. Em última instância, são regras produtoras de verdade.

Já o conceito de verdade é concebido, pelo autor, como um conjunto de procedimentos regulados para, tal qual a lei, a produção, a repartição, a circulação e o funcionamento de enunciados. Nesta perspectiva, Foucault (1983) sugere que tanto os discursos quanto as práticas sociais e de si são apropriadas e investidas pelas diversas instituições, tais como: as familiares, as religiosas, as pedagógicas, as judiciárias, as políticas, as científicas etc.

A palavra “jogo” pode induzir em erro: quando digo jogo, me refiro a um conjunto de regras de produção da verdade. Não um jogo no sentido de imitar ou de representar...; é um conjunto de procedimentos que conduzem a um certo resultado, que pode ser considerado, em função dos seus princípios e das suas regras de procedimento, válido ou não, ganho ou perda.(FOUCAULT, 2006:282)

Deduzimos, assim, que as produções de verdade são indissociáveis do poder e de seus mecanismos. São os próprios mecanismos de poder que, ao mesmo tempo, tornam possíveis e induzem as produções de verdade, que funcionam como efeitos dos mesmos, nos unindo e nos atando. (FOUCAULT, 1994:229).

Nesta perspectiva, o poder é definido como móvel, que circula entre os sujeitos. “Um feixe aberto de relações mais ou menos organizado, mais ou menos piramidalizado, mais ou menos coordenado” (FOUCAULT, 2011:141). Não existe, portanto, o poder em si, mas relações sociais de poder que, como toda relação, são móveis, mutantes e deflagradoras de posições desiguais e assimétricas, atravessando os sujeitos sem se fixar em nada ou em ninguém (COUTINHO, PORTINARI, 2017:sp):

Quero dizer que, nas relações humanas, quaisquer que sejam elas - quer se trate de comunicar verbalmente, como o fazemos agora, ou se trate de relações amorosas, institucionais ou econômicas, o poder está sempre presente: quero dizer, a relação em que cada um procura dirigir a conduta do outro. São, portanto, relações que se podem encontrar em diferentes níveis, sob diferentes formas; essas relações de poder são móveis, ou seja, podem se modificar, não são dadas de uma vez por todas. (FOUCAULT, 1983:274).

Por fim, é seguro dizermos que, para Foucault (2006), não existe relação de poder sem a constituição correlata de um campo de saber. Tampouco existe saber que não constitua também uma relação de poder. Logo, o poder não se opõe à verdade, mas se exerce por meio de “jogos de verdade”.

### **3.1. A construção social do corpo**

É curioso pensarmos que nossa experiência corporal, a qual frequentemente acreditamos ser estritamente biológica, é investida e elaborada desde antes de nosso nascimento pela sociedade em que vivemos. Desconsideramos, portanto, qualquer concepção de corpo natural. Entendemos, por assim dizer, que não existe um corpo em seu grau zero e que tampouco se trata de uma realidade em si.

A sua incidência em uma cultura/sociedade se dá através de atos simbólicos montados no sujeito, por meio de toda a sociedade da qual faz parte, conforme sugere Mauss (2003), a partir do que estabelece como técnicas do corpo. Identificadas no andar, nadar, jogar, copular, parir, dormir, comer etc., possuem uma forma própria e exigem sempre uma educação para atingi-las.

O que leva Elias (2011) afirmar que os gestos chamados “naturais” são fabricados por normas coletivas específicas de cada sociedade e incutidas em nós desde a mais tenra infância, através de processos educacionais institucionalizados em escolas e no meio familiar, tendo em vista as conveniências, as modas e os prestígios:

O que achamos inteiramente natural, porque fomos adaptados e condicionados a esse padrão social desde a mais tenra infância, teve, no início, que ser lento, laboriosamente adquirido e desenvolvido pela sociedade como um todo. Isto se aplica tanto a uma coisa pequena e aparentemente insignificante como um garfo quanto formas de comportamento que nos parecem mais importantes (ELIAS, 2011: 78).

Em resumo, nada escapa ao corpo: história, inserção socioeconômica, valores e as representações que o cercam. Em outras palavras, constituição do corpo é

marcadamente entrelaçada por fatores circunstantiais, como: espaço geográfico, sexo|gênero, idade, condições materiais, modos de habitar, de garantir as trocas, de fabricar objetos que acabam por impor diferentes maneiras de experimentar o sensível (CORBIN, COURTINE, VIGARELLO, 2012: 7).

Deslindando, cada sociedade produz seus corpos utilizando-se de seu próprio sistema simbólico que forja saberes específicos sobre eles. Estes, por sua vez, constituem uma verdade sempre sujeita a mudanças. Ou seja, no corpo se cristalizam os significados sociais, inclusive em sua descrição, que não seria capaz de fugir das categorias de sentido e de valores frequentemente reencenados e em movimento (LE BRETON, 2012; 2013).

Em síntese, é no corpo que se inscrevem os múltiplos discursos e práticas que aparecem nas maneiras como nos relacionamos conosco, com os outros e com o universo que nos rodeia. O que nos leva a concluir que como seres históricos, somos o que e como somos porque estamos aqui e agora, ao mesmo tempo em que fazemos parte do mundo também o constituímos. Nossos modos de ser e viver – nossas subjetividades – são profundamente afetados por transformações econômicas, políticas, sociais e culturais. As subjetividades funcionam, portanto, como sistemas integradores no corpo do mundo externo e do interno - tanto em sua dimensão social como individual (que também é social).

Assim, identificamos o corpo, como esta interface em que se dá o entrecruzamento da experiência individualizada com o social. Ele se faz o centro da dinâmica cultural, exatamente porque é este “ponto-fronteira”. Ele é ao mesmo tempo receptáculo e ator em face de normas prontamente enterradas, interiorizadas e privatizadas. (CORBIN, COURTINE, VIGARELLO, 2012:11).

### **3.2.O Corpo pelas lentes da mesa de refeições**

Para Freud, no processo de constituição do sujeito<sup>22</sup>, as decisões que regem o propósito da vida têm o princípio do prazer como objetivo principal. Este domina o funcionamento de nosso aparelho psíquico desde o início de nossas vidas e consiste em encontrar a satisfação da felicidade. Consequentemente, nosso desenvolvimento

---

<sup>22</sup> Freud utiliza o termo individuo mas pelo fato de estarmos apoiado no referencial teórico Foucaultiano, usaremos sempre a noção de sujeito, já que acreditamos não ir de encontro a perspectiva Freudiana acerca dos princípios formadores do individuo.

fica pautado pela interação entre duas preemências: a que se volta para a felicidade pessoal e a que se dirige para união com os outros seres humanos. (FREUD, 1996:142)<sup>23</sup>.

É no corpo, como se observa, que se coagula o princípio do prazer. Suas duas preemências justamente se interagem e se entrelaçam no corpo pautando sua constituição. Porém, a inevitabilidade da nossa integração ou adaptação em sociedade acaba por nos impedir de atingirmos o objetivo da felicidade (FREUD, 1996:142).

Nas decisões acerca do princípio do prazer, o ato de comer se caracteriza de forma especial pois tem o potencial de satisfazer as duas preemências. A alimentação sacia o corpo individual em suas múltiplas dimensões e a comensalidade satisfaz as urgências frente à interação com outros seres.

Na preemência que se dirige para a união com os outros seres humanos, no comer junto, o corpo sensível realiza um longo caminho de aprendizado de gestos, comportamentos, códigos que vai tornando este corpo apto a convivência com seus semelhantes à mesa de refeições.

Assim, entendemos o sujeito como o resultado de um intenso e lento trabalho sobre o corpo de repressão e distanciamento do espontâneo, sendo o pulsional colocado a serviço do social. Nas sociedades ocidentais, para a bem sucedida realização desse trabalho, há uma dispendiosa elaboração da etiqueta, da polidez, do autocontrole (CORBIN, COURTINE, VIGARELLO, 2012:11).

Comer com instrumentos como garfo e faca exige um longo e dispendioso esforço de nossos corpos até domina-los “adequadamente”. Os instrumentos afastam a comida do corpo. O ato de comer com as mãos, onde se punha o corpo em contato direto com o alimento, além de individualista expressa uma avidez sem reservas (SIMMEL, 2004).

O corpo, conseqüentemente, assume importância fundamental. Funciona como superfície para uma vasta rede de relações e práticas de poder/saber. Ele se encontra diretamente mergulhado num campo político, nas quais as relações de

---

<sup>23</sup> Esclarecendo que aqui me apoio nos conceitos freudianos de antes do texto “Mais-além do princípio do prazer”. Depois, ele irá questionar essa prioridade atribuída ao prazer, que dá lugar ao mais além, a partir da compulsão à repetição e ao masoquismo primordial.

poder e dominação, que em grande parte visam forças de produção econômica, tem alcance imediato sobre ele; elas o investem, o marcam, o dirigem, o supliciam, sujeitam-no a trabalhos, obrigam-no a cerimônias e exigem-lhe sinais (FOUCAULT, 2012:28).

Estar vivo significa ter um corpo, nossa existência é corporal antes de qualquer coisa (BRETON, 2007). Alimentar-se então, é um ato vital para qualquer ser vivo. O que nós seres humanos temos em comum, o mais comum, é que precisamos comer e beber. Estes atos universais transcenderam às meras necessidades fisiológicas e ao redor deles se desenvolveram práticas e costumes que deram identidade a todos os grupos sociais. (SIMMEL, 2004).

Tais ações fisiológicas, exclusivistas e individuais, na medida em que são feitas de forma coletiva e compartilhada por todos possibilitam o surgimento deste princípio liberador de uma enorme força socializadora: a refeição (SIMMEL, 2004). É visto então, que para além de matar fome e sede, a comida e a bebida são muitas outras coisas. Elas são formas de expressar pertencimentos, identidades, relações, sendo instrumentos de sociabilidade e de comunicação (MONTANARI, 2016:11).

O ato de comer e beber junto vai se carregando de significações. A refeição compartilhada, a comensalidade, se torna uma prática sociocultural que varia não só de uma cultura para outra, mas no interior de uma mesma, em função de diferenças socioeconômicas e geográficas.

Estes comportamentos vêm se transformando e se ressignificando ao longo do tempo. É justamente pelo fato de ajudarem a organizar as regras de identidade e a hierarquia social que adquirem sentido político. Portanto, o que e como comemos é uma questão temporal e sociocultural. (SIMMEL, 2004). O modo como comemos os alimentos corresponde a uma expressão de estrato socioeconômico e sendo o traquejo deste gestual um ícone de status. (MONTANARI, 2016: 21).

Sintetizando, o corpo preserva a memória de toda a sua constituição. Desde cedo, trabalha nestas duas frentes: o seu adestramento individualizado e a reiteração desse adestramento na coletividade enquanto um conjunto de comportamentos aceitos e esperados (LE BRETON, 2009:1). Na mesa de refeições, aparece na destreza de utilização dos instrumentos e incorporação dos signos e dos rituais de comensalidade.

### 3.2.1. Como comemos hoje

No Livro Completo de Etiqueta de Amy Vanderbilt <sup>24</sup>, reescrito e atualizado por Nancy Tuckerman<sup>25</sup> e Nancy Dunnan<sup>26</sup> e em sua edição brasileira foi comentado por Carmem Mayrink Veiga<sup>27</sup>, pinçamos alguns exemplos de normas que vão desde a arrumação e ornamentação da mesa de refeições até a rígida estética do gestual, transcritas como regras de boas maneiras adequadas para cada ocasião:

Na página 238 encontramos:

- As facas e os garfos são usados para comer ao estilo europeu ou americano. Ambos são corretos. No modo europeu, o garfo permanece na mão esquerda, com os dentes para baixo, e a faca sempre na mão direita. No americano, a comida é cortada com o garfo na mão esquerda, antes de comer coloca-se a faca no prato, e muda-se o garfo da esquerda para a direita com os dentes para cima ( se você for canhoto, o garfo permanece na mão esquerda)
- O talher é usado de acordo com os pratos servidos, seguindo-se à ordem de fora para dentro, em direção ao prato.
- Para indicar que você acabou de comer, o garfo e a faca são colocados atravessados no centro do prato, ou em diagonal: a faca com o lado do corte para dentro, e o garfo, com os dentes para cima, à esquerda da faca.
- Corte um pedaço de carne, peixe ou frango de cada vez no seu prato, e coma-o antes de cortar o pedaço seguinte.

#### Problemas à mesa de jantar:

- Se descobrir alguma coisa na boca que você não pode comer, como um pedaço de cartilagem, não cuspa no guardanapo. Em vez disso

---

<sup>24</sup> Amy Vanderbilt (1908/1974), da rica e tradicional família Vanderbilt, foi uma das maiores especialistas em etiqueta dos Estados Unidos. Manteve um program de rádio, chamado *It's in Good Taste*, e outro na televisão denominado *The Right Thing to do*.

<sup>25</sup> Nancy Tuckerman (1929/ ) foi chefe do cerimonial da Casa Branca durante o governo Kennedy.

<sup>26</sup> Nancy Dunnan (1941/ ) uma das mais importantes executivas do Estados Unidos.

<sup>27</sup> Carmem Mayrink Veiga (1921/2017) foi conhecida como 'locomotiva' do high society carioca.



retire-a da boca com o garfo e coloque-a de novo no prato embaixo de algum alimento para que não fique visível.

- Se você puser na boca alguma coisa insuportavelmente quente – sopa, por exemplo – não cuspa de volta no prato, mas rapidamente tome um gole d'água para refrescar a boca.

Na página 255, sobre a mesa de refeições:

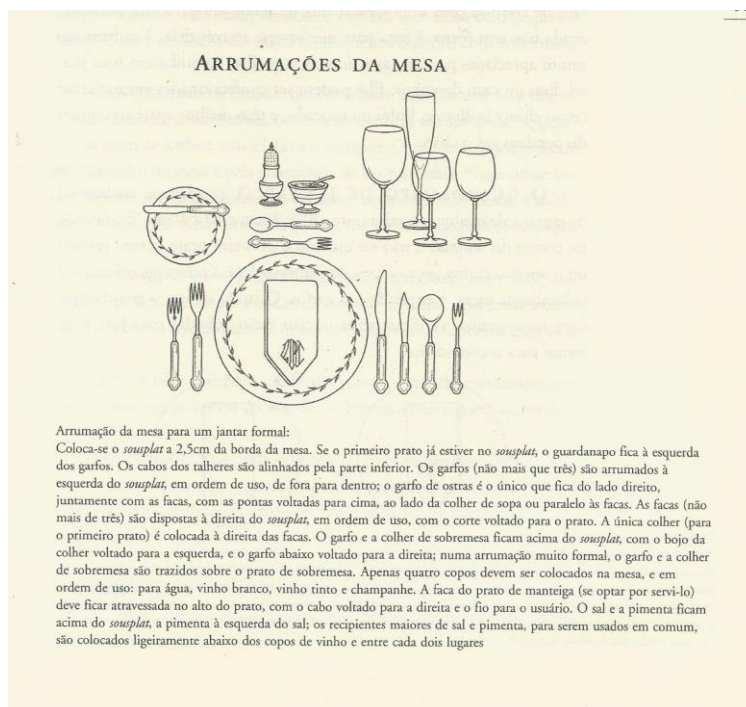


Figura 13 - Manual de Etiqueta: 255

**SOUSPLAT** Esse prato já deve estar na mesa quando você se sentar para o jantar (o tamanho padrão é de 30 centímetros de diâmetro). É colocado a dois centímetros e meio da borda da mesa. Se tiver uma imagem como motivo, o desenho do prato deve ficar de frente para o convidado.

**O PRATO DE SERVIÇO** É o prato colocado sob uma taça ou vasilha, como, por exemplo, uma xícara de sopa de duas alças ou um recipiente de sobremesa.

**O PRATO DE JANTAR** A louça usada durante um jantar formal não precisa ser a mesma para cada prato, mas deve ser semelhante para um mesmo prato; a única exceção é no caso de se ter um conjunto raros de pratos que não combinam, mas são compatíveis em estilo. Pode-se substituir o prato de manteiga

que não combine com o de jantar por um prato de vidro de alta qualidade. O prato de jantar tem 26 ou 27 centímetros de diâmetro, o tamanho maior é mais prático, quando não há prato de manteiga.

**O TALHER** O talher usado num jantar formal é sempre de prata de lei ou *vermeil* (prata dourada). Embora esse utensílio tenha uma elegância especial, é de conservação difícil, e, portanto, raramente visto. Em geral, os talheres devem combinar: uma exceção são as facas afiadas com cabo de osso. A colher e o garfo trazidos com o prato de sobremesa, e as colherinhas de café são geralmente de um padrão diferente. Quando o talher é colocado na mesa, os cabos são alinhados pela parte inferior.

**Facas** São colocadas à direita do *sousplat* pela ordem de uso (de fora para dentro), com o corte na direção do prato. Nunca há mais de três facas em cada lugar – para o antepasto, o peixe e a carne, ou para peixe, carne e salada, caso se sirva queijo com salada. Se forem necessárias mais do que três facas, a adicional é colocada no lugar na ocasião em que o prato for servido.

**Garfos** Dispostos à esquerda do *sousplat*, os garfos também são usados de fora para dentro. Uma exceção é o garfo para ostras, que não é colocado com os outros garfos, mas à direita com as facas, com as pontas para cima, ao lado da colher de sopa ou paralelo às facas. Os garfos também são limitados a três; se for necessário um quarto garfo para a salada, ele é colocado na mesa enquanto ela for servida.

**Colheres** A única colher colocada à direita das facas é uma colher para o primeiro prato, como sopa ou melão.

**O garfo e a colher de sobremesa** No estilo mais formal, quando há garçons suficientes, o garfo e a colher de sobremesa são trazidos pelo garçom sobre o próprio prato: o garfo à esquerda e a colher à direita. Menos formal mas também correto é colocar o garfo e a colher acima do *sousplat*, com o bojo da colher voltado para a esquerda e o garfo, abaixo voltado para a direita.

**COPOS** Não se colocam mais que quatro copos na mesa (para água, vinho branco, vinho tinto e champanhe). O copo de xerez, antigamente parte integrante da arrumação da mesa, é raramente visto hoje.

Os cálices de vinho são colocados na mesa em ordem de uso, acima das facas. Não é preciso que combinem entre si, mas todos os copos para um determinado vinho devem ser os mesmos. Se você não tem um conjunto de copos de vinho, não

é necessário comprar um tipo diferente de cálice para cada vinho. O cálice para todos os fins é adequado tanto para vinho branco como tinto. O copo de champanhe pode ser no formato de *flûte*, o mais popular hoje, de tulipa, ou ainda largo e raso.

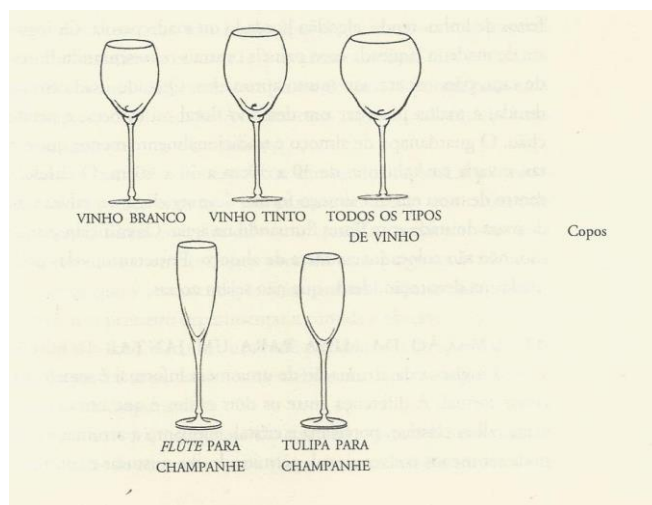


Figura 14 - Manual de Etiqueta: 257

A forma como nos comportamos à mesa nem sempre foi assim. Houve enormes mudanças nas sensibilidades dos corpos ao longo dos últimos séculos. O contato com a comida pelas mãos, na época renascentista, era o usual. A sensibilidade das pessoas apreciava o contato com os alimentos e tendia a eliminar as mediações. Na época clássica, havia, por exemplo, quem combatesse o uso crescente do garfo, pois julgava o gosto do metal, amargo e desagradável, corrompendo os sabores dos alimentos. (MONTANARI, 2016: 136).

Muito embora, é importante deixar claro que o homem sempre se utilizou de algum tipo de ferramenta para auxiliá-lo na alimentação. O que significa dizer que, a cada período histórico, nossos corpos são diretamente expostos às diversas técnicas e tecnologias próprias daquele momento. Ao longo do tempo, muitas delas passaram a fazer parte de nós, acabando por naturalizarem-se.

Hoje, comemos com auxílio de ferramentas amplamente utilizadas na sociedade, os utensílios de mesa. São eles: copos, talheres e louças (pratos, travessas, pires, xícaras, bules etc). Seu uso implica na ideia de comermos sentados frente a uma mesa tendo minimamente sobre ela um prato, um copo e um conjunto de talheres.

Os talheres são os intermediadores entre nosso corpo e a comida. São compostos de três tipos de objetos: colheres, garfos e facas, que requerem atenção

refinada de nosso corpo. Estas ferramentas devidamente manipuladas nos ajudam com os alimentos, cortando-os, fisingando-os, separando-os e colhendo-os em porções para que possamos leva-los à boca.

Como podemos deduzir, todo este gestual desenvolvido em torno da alimentação é fruto de um longo investimento sobre o corpo, obviamente tanto em termos de ações em grupo, quanto individual. Para um bom manuseio dos talheres, é requerido intenso e longo adestramento de nossos corpos que começa muito cedo em nossas vidas, pois toda atividade manual se aprende lentamente (MAUSS, 2003:403).

Nossa constante e ininterrupta utilização destas ferramentas promove tal intimidade com elas que acabamos por percebê-las como prolongamentos de nossas mãos. Transformam-se em extensões de nossos corpos, pois afinal é “através de cada instrumento que o homem recria seus próprios órgãos, motores ou sensoriais, ou amplia os limites de seu funcionamento” (FREUD, 1996:97). Os talheres aprimoram as funções de nossas mãos, tornam seus gestos tão acurados a ponto de nos sentirmos como “deuses de próteses”, pois fazemos usos destes órgãos auxiliares que não cresceram em nós. (FREUD, 1996:98). Portanto, bem manipulados cortam, perfuram, espetam, colhem de maneira mais eficiente que nossas próprias mãos. Com a prática continuada ao longo da vida, deixamos mesmo de prestar atenção quando as utilizamos. Em algum momento, passamos a usá-las de forma automatizada. As ferramentas encerraram por se naturalizar pelo uso cotidiano, enquanto nossos corpos se normatizaram ao seu uso.

Eles foram sendo modificados e introduzidos na vida cotidiana dos sujeitos, não por uma transformação intrínseca ou por condições circunstanciais. Aconteceu junto a toda uma transformação na sociedade ocidental. Os garfos, por exemplo, que haviam surgido, na Europa no final da Idade Média, como utensílio para retirar alimento das travessas, tornam-se peças modernizadoras dos modos à mesa. Seu uso era mais comum nas camadas altas do século XVIII, posto que foram nelas e a partir delas que se desenvolveram e disseminaram as regras rígidas de manuseio de garfo e faca (ELIAS, 2011). Não é o design diferencial do garfo e da faca, mas a sociedade que se faz apta a adotar o comportamento de usá-los.

Muitos destes modos à mesa seriam considerados hoje “não educados.”. Porém, atendiam às necessidades das pessoas, parecendo-lhes importantes e

necessários exatamente da forma que eram. Certamente, podemos encarar o comportamento à mesa como uma narrativa do nosso mundo.

Cada vez mais, a socialização da refeição, sobretudo nas camadas mais altas, passa a promover um refinamento estético frente à comida, inclusive na regulação e normatização da gesticulação. Nelas, não era a fome que regia o ato de comer, mas sim o prazer de estar juntos – e, sobretudo a promoção de encontros e intercâmbios sociais, a afirmação da família, as transações ligadas a status e negócios, etc. Paulatinamente, começa a surgir e a espalhar um código de regras que determina desde como pegar a comida de forma específica até temas convenientes de serem abordados durante as refeições. Ao contrário, nas camadas mais baixas em que a refeição está essencialmente centrada na materialidade da comida, não se formaram elementos reguladores de gesticulação. Muitas das regras formais são impostas aos sujeitos acima de suas necessidades. (SIMMEL, 2004).

É interessante pensarmos que este intenso código de regras desenvolvido em torno da mesa de refeições ganha força no momento histórico identificado por Foucault como sociedade disciplinar (a partir da metade do século XVIII). Período, em que nasce uma arte do corpo humano, que visa não apenas o aumento das suas habilidades ou a intensificação de sua disciplinarização – abordada também como sujeição – mas a formação de uma relação que, no mesmo mecanismo, o torna tanto mais obediente quanto mais útil, e vice versa (FOUCAULT, 2012:133).

Esta política de coerções disciplinares, que opera por moldes e visa à adequação às normas, é forjada com intenso trabalho de modelação, em um bloco único e homogêneo, do corpo e de subjetividades. Trata-se de uma calculada manipulação de seus elementos, gestos, movimentos e comportamentos ao mesmo tempo massificante e individualizante.

Uma maquinaria de poder captura o corpo humano com alto grau de precisão de modo contínuo e permanente. Uma relação proporcional em que quanto maior a sutileza e invisibilidade de seu exercício, maior o sucesso e êxito em seus efeitos.

Nessa mecânica, o corpo é esquadrihado, desarticulado e recomposto em suas formas de existências. Tornam aspectos passíveis de intervenções punitivas: maneira de ser (grosseria, desobediência), os discursos (tagarelice, insolência), o corpo (atitudes “incorretas”, gestos não conformes, sujeira) e a sexualidade (imodéstia, indecência).

A economia do corpo acabou por se tornar central. Fabricação de corpos submissos, sujeitados e exercitados. Corpos dóceis: economicamente produtivos e politicamente obedientes (FOUCAULT, 2012:133). Logo, se estabelece, no corpo, o elo entre aptidão aumentada e dominação acentuada:

Uma ‘anatomia política’, que é também igualmente uma ‘mecânica do poder’, está nascendo; ela define como se pode ter o domínio sobre o corpo dos outros, não simplesmente para que faça o que se quer, mas para que operem como se quer, com as técnicas, segundo a rapidez e a eficácia que se determina(FOUCAULT, 2012:133).

As técnicas disciplinares se configuram, por conseguinte, como uma forma de poder que produz intensificadamente o assujeitamento, pois está aplicada a vida cotidiana. Impõe-lhe uma lei de verdade em que o sujeito deve se reconhecer e ser reconhecido nela. Encontram-se aí dois significados para a palavra sujeito: assujeitado ao controle e dependência, e o outro, preso à sua própria identidade por uma consciência ou autoconhecimento. Ambos sugerem uma forma de poder que subjuga e nos torna sujeito a alguma coisa. (FOUCAULT, 1979:180).

O treinamento exercido no corpo, por esta série de regulamentações, disciplinas e assujeitamentos, chega à mesa de refeições. Por suas lentes, o desenvolvimento de uma estética rígida em gestos somente se faz possível em uma sociedade disposta a investir na economia de produção desse comportamento gestual enquanto uma prática de si.

As regras de etiqueta e manuais de comportamento contemporâneos escancaram, assim, o intenso treinamento ao que o corpo vem sendo submetido, ao longo dos séculos. O adequado desempenho da ação solicitada junto à mesa de refeições, que exige um gestual específico e um complexo manuseio das ferramentas, ao mesmo tempo constitui e é constituinte de modos de ser. Num jogo semântico, o corpo adestrado à conduta a mesa de refeições nos constitui como sujeitos, assim .como nossa constituição como sujeitos está associada à forma como nos comportamos à mesa.

Em última instância, o ato de comer, fundamental para a sobrevivência, é sempre atravessado pela cultura. Produz técnicas que são reveladoras de um segmento bem característico da totalidade de formas de condutas socialmente produzidas, correspondente a um estrato social bem definido (ELIAS, 2011:78).

Nas sociedades ocidentais modernas e contemporâneas, a mesa de refeições torna-se um lugar para a expressão de um ritual social, que define gestos,

comportamentos, circunstâncias e todo um conjunto de signos que devem acompanhar o discurso (FOUCAULT, 1999:39).

### 3.2.2. Os jogos de verdade acerca do uso das ferramentas

O corpo é o primeiro e o mais natural instrumento do homem. Ou, mais exatamente, sem falar de instrumento: o primeiro e o mais natural objeto técnico, e ao mesmo tempo meio técnico, do homem, é seu corpo.(MAUSS, 2003:407)

É do senso comum que se come com talheres. Este conhecimento, acumulado pela experiência cotidiana, se transforma em normas, que, de tão arraigadas, se instituem como um hábito, uma tradição. Mais que isso: uma verdade inquestionável.

Princípio de qualificação e de coerção disciplinar, a norma é uma regularidade observada e tomada como regulamento. No que diz respeito às técnicas do gestual para alimentação, a norma é a utilização de talheres para mediar o corpo e a comida. Razoavelmente manipulados, físgam, cortam e colhem porções que estão num prato e as levam à boca para mastigação e posterior deglutição.

Nossos corpos são apresentados aos talheres de mesa em idade tenra. São impostos tão cedo que não se tem memória individual do início de nosso treinamento com eles. É passado de geração a geração, principalmente associado aos saberes relacionado à educação e à alimentação das crianças embutidos no interior das famílias. Simplesmente, sabe-se que quando bebês iniciam uma alimentação de consistência pastosa e sólida, ela deve ser oferecida através de uma colher.

Na reconstituição da memória social do corpo, a preconização ao uso de talheres encontra-se disseminado nos discursos associados à forma de alimentar os bebês. Tanto por meio do conhecimento de senso comum quanto por intermédio dos enunciados supostamente científicos. Sua indicação é sutil, acontece sem alarde, sempre de forma paralela e quase como uma consequência inevitável da mudança de estado físico da alimentação.

Buscamos, agora, recolher discursos que normalizam e difundem técnicas de alimentação infantil, voltadas para o início da vida. Ou seja, associadas à amamentação do bebê. A proposta é entender, a partir de uma diversidade de fatores

entrelaçados a processos históricos, como a naturalização do uso destas ferramentas se instituiu e se legitimou como uma verdade, configurando nossos modos de ser.

### **3.2.2.1.Senso comum**

Os discursos disseminados pelo senso comum apregoam os benefícios da alimentação materna para a boa saúde da criança. Fato curioso. Não basta mais sermos mamíferos<sup>28</sup> para que este ato seja pertinente por si só, como acontece com os demais mamíferos.

As práticas envolvidas na alimentação dos bebês variam conforme a cultura de cada lugar e suas diferenças regionais. Ela atravessa este ato biológico praticado por milênios, revestindo-o de crenças e valores permeados por mitos e tradições populares, através de uma tradição oral (re)passada por uma linhagem feminina. Mulheres mais velhas, que já tenham tido experiências com a maternidade, passam suas vivências às mais novas. As trocas são intensas entre avós, mães, filhas, netas, tias, primas, amigas e até mesmo desconhecidas. Todas tem algo a dizer sobre cuidados com bebês e sua alimentação.

Junto a essas informações, aparece a indicação do uso da colher no auxílio à introdução de outros alimentos que não sejam líquidos, para a complementação da dieta da criança.

Em tempos de internet, onde qualquer informação pode ser acessada independente da qualidade de seu conteúdo, encontra-se a indicação para uso de colher numa infinidade de sites que discutem os cuidados do bebê.

### **3.2.2.2.Científico**

Para as informações ditas científicas buscamos na internet, inicialmente acessar órgãos de alcance mundial como a OMS- Organização Mundial da Saúde<sup>29</sup>, cujo objetivo visa à construção de um futuro mais saudável para as pessoas ao redor

---

<sup>28</sup> Mamíferos – do latim científico Mammalia – constituem uma classe de animais vertebrados, que se caracterizam pela presença de glândulas mamárias que, nas fêmeas, produzem leite para alimentação dos filhotes (ou crias)

<sup>29</sup> Organismo internacional de saúde pública subordinado à Organização das Nações Unidas. Constituído em sete de abril de 1948, tem 194 estados membros e mantém escritórios em 150 países.



do mundo. Suas ações pretendem elevar os padrões mundiais de saúde, sendo esta definida por: um «estado de completo bem-estar físico, mental e social e não consistindo somente da ausência de uma doença ou enfermidade».

Nos 10 itens compilados sobre amamentação no seio materno, somente no último deles os talheres são citados, sempre atrelados à introdução de alimentos para atender as necessidades de crescimento das crianças com vistas à complementação nutricional. São indicados a partir dos seis meses de idade quando a alimentação deve ser oferecida por meio da colher.

#### **- No Brasil:**

No Brasil encontra-se esta mesma informação em guias de alimentares para crianças menores de dois anos<sup>30</sup>, organizados a nível nacional pelo Ministério da Saúde.

Para segmentos sociais com acesso a compra de livros, pode-se encontrar o manual de puericultura A Vida do Bebê do Dr. Rinaldo Delamare, que se fez um fenômeno editorial. O livro foi publicado pela primeira vez em 1941. Desde então, teve mais de seis milhões de exemplares vendidos sendo considerado a bíblia das mães brasileiras. Hoje está em sua 43ª edição<sup>31</sup>, tendo sido revisado e atualizado diversas vezes.

Nas teses e dissertações consultadas sobre o manual em que comparam informações de diferentes edições, varia a idade com que se deve iniciar a alimentação sólida, mas sempre permanece a indicação do uso de colher para iniciar a alimentação pastosa e sólida do bebê.

### **3.3.Nem sempre foi assim.**

O homem ocidental nem sempre se comportou da maneira que estamos acostumados a considerar como típica ou como sinal característico do homem “civilizado”. (ELIAS, 2011:13)

<sup>30</sup> <http://www.redeblh.fiocruz.br/media/guiaaliment.pdf>

<http://www.diabetes.org.br/publico/images/pdf/guia-alimentar-para-a-pop-brasiliera.pdf>

<sup>31</sup> <https://extra.globo.com/noticias/saude-e-ciencia/livro-vida-do-bebe-ganha-edicao-atualizada-que-mudou-o-que-permanece-igual-nos-73-anos-da-biblia-das-maes-14696273.html>

No ocidente, a comensalidade encontrou novas significações no período medieval. O comer e o beber junto ocupavam posição muito mais central do que hoje, quando propiciavam a introdução às conversas e ao convívio (ELIAS, 2011: 71). Em seu sistema de corporações/associações profissionais – as Guildas – o comer e o beber junto adquiriram uma importância essencial se tornando um símbolo de segurança do pertencimento.

Tornou-se um assunto nitidamente sociológico quando assumiu formas mais estilizadas, mais estéticas e mais reguladas supra individualmente. Aparece um enorme número de prescrições quanto à forma de consumação das refeições inclusive no que se refere a sua regularidade e hierarquização ao se servir, passando a se respeitar certa sequência. (SIMMEL, 2004)

Até então, as regras sociais eram transmitidas impessoalmente boca a boca. Em 1530, foi publicado o tratado de Erasmos de Rotterdam que teve por assunto o comportamento das pessoas em sociedade e, acima de tudo, “o decoro corporal externo”. Foi dedicado às crianças contendo reflexões simples enunciadas com seriedade. Abordou situações que, hoje, chamaríamos de bárbaras ou incivilizadas e ajudou a naturalizar atitudes como maneiras de se olhar, gestos, vestuário, expressões faciais e de como se sentar à mesa para comer.

Foram realizadas mais de 130 edições do tratado. Ele se tornou especial ao refletir os sintomas de mudança e concretizações de processos sociais. Expressou gestos e movimentos que materializaram estruturas mentais e emocionais muito diferentes e distantes de nós. Por fim, ele foi uma coletânea de observações feitas na vida e na sociedade. Delimitou com cuidado toda uma faixa de conduta humana nas principais situações da vida e de convívio social (ELIAS, 2011). O tratado se diferenciou de muitos que o sucederam por não conter uma orientação social específica nos preceitos, pois eram apresentados como regras humanas gerais (ELIAS, 2011:84).

A mesa de refeições e seus gestuais se caracterizavam de forma bem diferente que nos dias de hoje:

- A mesa continha poucas coisas: recipientes para beber, saleiro, facas e colheres apenas. Deveria ser posta com o copo de pé e a faca bem limpa à direita e à esquerda o pão. Como quase todos portavam facas logo a necessidade de dizer que deveriam mantê-las limpas. Não existiam quase garfos. Apenas para tirar a carne da travessa. Facas e colheres frequentemente eram usadas em comum, pois

nem sempre há talheres especiais para todos. Assim, após se usar uma colher deverias seca-la e devolve-la ao uso dos outros.

- Os pratos são raros. Quando se tinha pratos de carne, cada pessoa deveria cortar seu pedaço com a mão e colocar em outros menores. Caso não houvesse, deveria utilizar-se de uma grossa fatia de pão.

- Mergulhar no molho o pão que mordeu seria comportar-se como camponês e demonstrava pouca elegância, assim como retirar da boca a comida mastigada e recoloca-la no quadra/ pão. Se não conseguisse engolir, a comida deveria ser discretamente cuspidada em algum lugar.

- Não era polido se servir em primeiro lugar enfiando as mãos nas travessas assim que se sentasse. Em uma sociedade refinada, ninguém podia por ambas as mãos na travessa. Dever-se-ia pegar o primeiro pedaço de carne e não ficar cutucando a travessa, nem enfiar com mão em todo o prato. Tampouco era polido girá-lo para pegar a melhor porção.

- Todos comiam com as mãos, mas na classe alta existiam maneiras refinadas de se fazer isso. Lavavam-se as mãos antes das refeições. O conviva estendia as mãos e o pajem derramava água pura ou perfumada sobre elas. Usavam-se apenas três dedos das mãos, sendo isto, um dos sinais de distinção. A classe baixa usa toda a mão. Os dedos não deveriam ser lambidos nem enxugados no casaco.

- A caneca frequentemente era usada em comum, devendo se enxugar a boca antes de pega-la.

A partir do século XVI muito do que era considerado “apropriado” e “impróprio” nas relações humanas começou a mudar em certa medida. Aumentou a tendência das pessoas observarem a si e aos outros, fazendo o comportamento assumir um novo caráter: as pessoas se moldavam uma as outras mais deliberadamente do que antes por estarem se tornando mais sensíveis às pressões uma das outras: (ELIAS, 2011:86) Não foi de súbito, foi mesmo lentamente que os códigos comportamentais se tornaram mais rigorosos e o grau de consideração para com os outros aumentou, ficando mais sutis as regras para não ofender nem chocar o outro. (ELIAS, 2011:87). Este parece ser o período em que a conduta e código social estão em um movimento, mesmo que muito lento. A sociedade europeia estaria se dirigindo para o tipo de comportamento atribuído como refinado. O padrão de conduta, de hábitos e de controle de emoções estava se aproximando daquilo que consideramos hoje característico de sociedade “civilizada”.

Assim como os tratados, muitos poemas – muitas vezes sem valor literário – lançam também uma luz sobre elementos do processo social de que não se tem informações diretas. Através deles, podem-se observar as mudanças de hábitos, de regras e tabus importantes. As instruções de comportamento que carregavam os fizeram instrumentos diretos de “condicionamento” ou “modelação”, de adaptação dos sujeitos às atitudes requeridas frente às normas e situação da sociedade onde se vive. (ELIAS, 2011:91). Ou seja fazem parte do dispositivo de normatização de corpos.

Os livros de boas maneiras são referências quando buscamos padrões nos hábitos e comportamentos a que, em dada época, uma sociedade procurou (con)formar os sujeitos. Contém informações detalhadas sobre o comportamento da classe alta, deste importante aspecto da vida social – as refeições e os hábitos à mesa – que é então disseminado para outras classes.

Recolhemos alguns exemplos de comportamentos a mesa retirados de manuais de conduta em diferentes períodos da história, buscando evidenciar as transformações ocorridas ao longo do tempo.

- Século XIII (ELIAS, 2011: 91):

- Um homem refinado não deve arrotar na colher quando acompanhado. É assim que se comportam pessoas na corte que praticam má conduta.

- Não é polido beber no prato, embora alguns que aprovam esse grosseiro hábito insolentemente levistem o prato e o sorvam como se fossem loucos.

- Os que caem sobre os pratos como suínos quando comem, bufando repugnantemente e estalando os lábios.

- Não debes beber no prato. Com uma colher e correto.

- Os que se levantam e fungam repugnantemente sobre os pratos, como se fossem suínos, pertencem a essa classe dos animais do campo.

- Considero maneiras péssimas alguém com a boca cheia de comida e que bebe ao mesmo tempo, como se fosse um animal.

- 1560 (ELIAS, 2011:97):

- Quando a criança se senta se houver um guardanapo no prato à sua frente, deve pega-lo e coloca-lo no braço esquerdo ou no ombro. Em seguida, colocará o pão à esquerda e a faca à direita, juntamente com o copo, se desejar deixá-lo na mesa e se isto puder ser feito convenientemente sem incomodar ninguém. Porque

pode acontecer que o corpo não possa ser deixado à esquerda ou à direita na mesa sem atrapalhar alguém.

- A criança não deve roer indecorosamente ossos, como fazem os cães.

- Quanto à maneira de mastigar, ela varia conforme o país. Os alemães mastigam com a boca fechada e acham feio proceder de outra forma. Os franceses, por outro lado, deixam a boca meio aberta e acham o jeito dos alemães muito sujo. Os italianos agem de maneira muito indolente e, os franceses, mais ruidosamente, achando a maneira italiana delicada e pretensiosa demais. E assim cada nação apresenta alguma coisa própria, diferente das demais. A criança, em vista disso, deve proceder de acordo com os costumes do lugar onde está.

- Além disso, os alemães usam colheres quando tomam sopa, ou tudo o que é líquido, e os italianos, garfos. Os franceses usam um ou outro, conforme lhes parece apropriado e mais conveniente. Os italianos preferem em geral que haja uma faca para cada pessoa. Os alemães, porém, atribuem uma importância especial a isto, a ponto de ficarem muito aborrecidos se alguém pede ou usa uma faca na frente deles. O sistema francês é inteiramente diferente: a mesa inteira, cheia de pessoas, usa apenas duas ou três facas, sem criar caso quando alguém pede ou usa uma faca própria, ou a cede a outrem, se a possui. De modo que se alguém pedir-lhe a faca, a criança deve passá-la, depois de limpá-la no seu guardanapo, segurando-a pela ponta e oferecendo o cabo à pessoa que a pede, porque de outra maneira não seria delicado.

- Entre 1640 a 1680: De uma canção de autoria do marques de Coulanges (ELIAS, 2011:98):

- No passado, as pessoas comiam em um prato comum e enfiavam o pão e os dedos no molho. Hoje todos comem com colher e garfo em seu próprio prato e um criado lava de vez em quando as talheres no buffet.

- 1672 (ELIAS, 2011:98):

- Cabe observar ainda que você sempre deve limpar a colher quando, depois de usa-la, quiser tirar alguma coisa de outro prato, havendo pessoas tão delicadas que não querem tomar a sopa na qual mergulhou a colher depois de a ter levado a boca [Grifo do autor.] E ainda mais, se estás a mesa de pessoas refinadas, não é suficiente enxugar a colher. Não deves usa-la mais, e sim pedir outra. Além disso, em muitos lugares, colheres são trazidas com os pratos, e estas servem apenas para tirar a sopa e os molhos. [Grifo do autor.].

- 1714 (ELIAS, 2011:101):

- Não conserve sempre a faca na mão, como fazem camponeses, mas pegue-a apenas quando dela precisar.

- Quando estiver sendo servido de carne não é elegante pega-la com a mão. Deve pegar o prato com a mão esquerda, enquanto segura o garfo ou a faca com a direita.

- 1729 (ELIAS, 2011:101):

- De Coisas a serem Usadas à Mesa:

À mesa você deve usar guardanapo, prato, faca, colher, e garfo. Seria inteiramente contrário ao bom-tom dispensar um desses utensílios à refeição.

- É errado usar o guardanapo para enxugar o rosto, e mais ainda limpar os dentes com ele, e seria uma das mais graves infrações da civilidade usa-lo para se-assoar. O emprego que pode e deve dar ao guardanapo e o de enxugar a boca, lábios, e dedos quando estiverem engordurados, limpar a faca antes de cortar o pão e fazer o mesmo com a colher e o garfo depois de usa-los. [N.B. Este é um dos muitos exemplos do extraordinário controle dos comportamentos concretizados em nossos hábitos a mesa'. O emprego de cada utensílio é limitado e definido por grande número de regras bem precisas. Nenhuma delas é evidente por si mesma, como pareceram para gerações posteriores. Seu uso foi desenvolvido aos poucos em conjunto com a estrutura e mudanças nas relações humanas.

- 1774 (ELIAS, 2011:103):

- O guardanapo que é posto sobre o prato, tendo a finalidade de preservar a roupa de manchas e outras sujeiras inseparáveis de refeições, deve ser colocado sobre a pessoa de modo que cubra a parte fronteira do corpo até os joelhos passando sob a gala mas não por dentro dela.

- A colher, garfo e faca devem sempre ser colocados à direita. A colher destina-se a ingestão de líquidos e o garfo para pegar carnes sólidas.

- Quando um ou outro estiverem sujos, podem ser limpos com o guardanapo, se outro serviço não puder ser obtido. Deve-se evitar limpá-los com a toalha da mesa. O que constitui uma impropriedade imperdoável.

- Quando o prato estiver sujo deve-se pedir outro. Seria revoltantemente grosseiro limpar a colher, o garfo ou a faca com os dedos.

- Nada é mais impróprio do que lambe os dedos, tocar na carne e levá-los à boca com a mão, mexer o molho com os dedos ou então enfiar nele o pão como garfo e depois chupá-lo.

Pelos manuais de conduta podemos conhecer o que um dia já foi usual em outros tempos históricos. Nos trechos acima é possível perceber que através do tempo e devido a um intrincado número de fatores, nossos gestos corporais frente a este ato fundamental da alimentação foram se transformando. As subjetividades emergentes incluem também alterações na alimentação e no comportamento à mesa.

Manuais de etiqueta expressam códigos de conduta social que definem, em termos de discursos e práticas, o que é estabelecido como adequado aquela sociedade. Expressam jogos de verdade que forjam comportamentos pelos quais o sujeito se constitui.

## 4

**Carta para o Fred Coelho: escrita de si e o não-método**

Somente a escritura pode recolher a extrema subjetividade, pois na escritura há um acordo entre o indireto da expressão e a verdade do sujeito (BARTHES, 2013:257).

Rio de Janeiro, 03 de setembro de 2017.

Caro Fred:

Ontem, li uma entrevista do Tunga<sup>32</sup> afirmando que fazer arte é poder responder a qualquer pergunta com outra pergunta. É isso também, não é?

Quanto mais me ateno em examinar minha produção artística incluída nesta pesquisa de Mestrado, mais perguntas afloram e criam novas redes de possibilidades e de significação. Muitas vezes, sinto-me capturada por elas e a escrita parece surgir como fio condutor, uma possibilidade de desembaraçar meus pensamentos.

É exatamente por isso que te escrevo. Sei que escrever para ti certamente me ajuda a entender melhor o que faço e o caminho que venho percorrendo. Muitas vezes, o trabalho acontece por escolhas intuitivas, a partir de algo que nos afeta e não conseguimos verbalizar. “Enquanto a coisa está sendo feita, não se compreende aonde ela vai” (BARTHES, 2013:263).

De antemão, posso te dizer que a minha pesquisa no Mestrado materializa, por meio da arte contemporânea, um crescente desconforto em perceber que cada vez mais incluímos objetos que funcionam como extensões corporais, impelindo-nos a acreditar que nos são indispensáveis. Naturalizados pelo uso modificam nossos corpos, nos invadem, nos amplificam fazendo-nos perder a fronteira entre um e outro. De imediato, duas questões pulam, impondo-se com força ao texto: teria

---

<sup>32</sup> Tunga, artista brasileiro conhecido internacionalmente (1952-2016).



a arte contemporânea a potência de afetar o corpo normatizado pelo uso de artefatos do cotidiano? Conseguiria deslocar o participante de sua posição habitual ao promover a possibilidade de ele questionar estes processos de normatização? O que você acha? Penso que sim, se a proposta e execução forem boas o suficiente...certamente é uma das minhas buscas na realização do meu trabalho.

Intitulada *Jogos Entre Corpo e Serviços de Mesa*, como você bem sabe, minha dissertação tem por tema o universo de obras de arte contemporânea que operam nessas relações entre corpo e artefatos do cotidiano, rompendo as fronteiras entre um e outro e os ressignificando mutuamente.

Para o recorte teórico, utilizo o meu acervo pessoal + a produção em andamento de uma série iniciada, em 2011. Fotografia + vídeo + ações são os veículos por meio dos quais produzo o diálogo entre corpo e serviços de mesa subvertidos de suas funções. Uso o sinal de adição propositalmente porque gosto desse +.

Dos objetos que compõe o que chamamos de serviço de mesa, são os talheres os que mais me intrigam. Na nossa sociedade, estão em uma classe de objetos que atuam como extensões de nossos corpos. Após o período da infância em que somos adestrados a dominá-los, não prestamos mais a atenção neles. Passam a fazer parte de nós.

Seria essa intimidade que temos como eles que provoca o sentimento de estranheza, quando somos confrontados com os meus talheres subvertidos? O distanciamento que promovo da forma original/habitual não é grande o suficiente para que os desconheçamos completamente como talheres. São talheres ainda mesmo que destituídos de sua função usual.



Figura 15 - Desenhos – garfos vivos

Os desenhos e imagens me causam muita estranheza. Parecem que tem vida. Sem dúvida, todos despertam fantasias. O que de imediato me faz pensar em Freud. Em seu texto “O Estranho”, ele nos coloca a ideia de um tipo de estranheza que está

intimamente ligada a um sentimento de familiaridade. Muito resumidamente, aponta que o estranho seria tudo aquilo que devendo permanecer oculto acabou se manifestando.

Sinto que as fotos do meu corpo com os talheres são um pouco isso. Fantasias, ações que deviam ter ficado ocultas e foram reveladas pelas imagens. Algo violento como cortar as mãos e os pés, algo erótico como chuchar a colher bojuda ou mesmo ser acariciada/perfurada pelos dentes de um garfo.



Figura 16 - Talheres subvertidos

De qualquer maneira o que os talheres subvertidos exigem de nosso corpo é um novo gesto. E isso é o importante, é aonde a coisa atrita em nós. Por isso venho pensando reaproxima-los de sua função familiar, isto é, por em atrito comida, corpo e ferramentas.

No processo de construção do meu pensamento, destaco quatro artistas, na história da arte recente, que me influenciam de forma mais substancial e intensa. Fazem com que eu reflita melhor sobre escolhas, recorte e direcionamento, além de me auxiliarem na problematização dessa questão do corpo normatizado por objetos do cotidiano naturalizados pelo uso.

A primeira, sem dúvida, é Rebecca Horn. Nos anos 70, constrói extensões corporais visando a aumentar a percepção do corpo. Ela incorpora instrumentos táteis, antenas, extensões protéticas dos sentidos e as utiliza em performances nas quais explora o equilíbrio através da expansão do corpo + o objeto no espaço. Parecem conseguir nos despertar para um outro corpo e espaço. Destas experiências, próximas a rituais, existem apenas documentos imagéticos retratando o momento da ação.



Figura 17 - Rebecca Horn

A que vem logo seguida é a artista original das Bahamas, Janine Antoni. Parece operar fusões de realidades ao promover a desconstrução do espaço, do corpo e do objeto banal. Sua escultura Umbilical, uma peça única em prata criada a partir da fusão de uma colher do faqueiro de família com a impressão do espaço negativo de sua boca e da mão de sua mãe, me desperta curiosidade e empatia. O mesmo acontece quando tento imaginar como realizou seu enorme desenho usando apenas rímel em seus próprios cílios e em milhares de piscadelas. A imagem de suas mãos unidas por unhas longas e vermelhas me faz mergulhar num poço de significados. A impressão de uma mesma unha ligando dois dedos – um de cada mão – e imobilizando seus movimentos é para mim muito intrigante.



Figura 18 - Janine Antoni

O norte-americano Allan Wexler trabalha nos campos de arquitetura, design e arte, com objetivo de romper os limites entre eles. Suas obras isolam, elevam e monumentalizam ações do cotidiano como comer, dormir e tomar banho. Por sua vez, elas se tornam mecanismos que ativam o ritual, a cerimônia, transformando estas atividades comuns em performances.



Figura 19 - Allan Wexler

Por último, o artista austríaco Irwing Wurm. Desde o fim dos anos 80, desenvolve continuamente a Série *One Minute Sculptures* (Esculturas de Um Minuto) por meio da qual convoca o espectador a realizar pequenas ações inusitadas com objetos do cotidiano. Após seguir as instruções e atingir uma relação inesperada entre seu corpo e o objeto, o espectador posa por um minuto para registro, se tornando parte da obra.



Figura 20 - Irwing Wurm

Examinando e dissecando as várias questões que atravessam esses trabalhos, inclusive o meu, me vejo impelida a refletir sobre que tipo de escrita deve ter um trabalho que subverte corpo e objeto. O que remete a um ponto central na arte contemporânea, cujo teor revela a escrita do artista como produtora de um saber para o campo ecoando assim uma reflexão sobre a própria obra.

Uma pergunta solta, então, no texto: que forma deve ter a escrita de uma dissertação de artista, que se propõe a escrutinizar o próprio processo criativo, ao mesmo tempo em que descreve as ações efetuadas enquanto registro da atividade de campo? Mais ainda, uma pesquisa acadêmica de artista que lida com processos de desconfigurações de corpos normatizados necessita de que tipo de escrita? Que corpo a minha escrita configurará?

Envolvida cada vez mais nestas questões, acabei sendo capturada por algumas disciplinas na Literatura do Departamento de Letras, aqui da PUC. Não é à toa que acabo assistindo também, em setembro de 2016, o Seminário Bordas e Transbordamentos. As falas me afetam bastante, inclusive a sua. As discussões sobre a escrita acadêmica nas áreas de ciências humanas, principalmente nas ditas áreas criativas como literatura e artes, me ajudam a destrinchar um pouco meus pensamentos.

A primeira questão apresentada é o porquê de se escrever nesta área. Na sequência, são colocadas outras que versam sobre: o método da escrita; os formatos tradicionais de teses e dissertações; para quem se escreve; as limitações de uma escrita sem afinidade com seu objeto; a percepção do texto como sendo também seu objeto; de que forma entrar em sintonia e ser fiel ao seu objeto (assujeitamento); como a escrita convida a experiência artística; a ideia de que a escrita estaria em conflito com a produção artística, no caso das artes visuais e outras áreas; questões éticas e acadêmicas acerca do método de pesquisa.

Muitas discussões sem certezas fechadas ou definidas. Um feixe de possibilidades em aberto que está, de certo modo, vinculado à potência do pesquisador em se doar sem economizar-se. Logo, tanto o formato tradicional de escrita pode revelar algo novo quanto uma proposta aparentemente muito diferenciada não conseguir dar conta de toda a novidade. Um formato diferenciado não garante por si só a qualidade do trabalho realizado. Algumas vezes, pode até ser um escape de enfrentamentos da pesquisa e do pensamento.

Carrego, agora, mais dúvidas. Meu corpo se enche de interrogações. Por um lado, me detenho numa reflexão sobre como ser fiel ao meu objeto, como pensar a criação visual e o texto juntos. Isto é, o texto e sua forma como partes integrantes do meu trabalho artístico. Numa perspectiva barthesiana, sobre como deixar a escrita impelida pelo meu corpo fluir, nas frias e inexpressivas folhas de um papel pálido de uma dissertação de Mestrado, enquanto expressão e verdade do meu trabalho artístico. Por outro, fico conjecturando sobre questões referentes ao método do fazer artístico na academia: como deve se dar a pesquisa acadêmica de um artista? Tendo a criação de uma obra seu próprio ritmo, que muitas vezes se impõe ao método peculiar do artista, é viável engessá-la numa dada metodologia acadêmica preconcebida?

Tais reflexões me levam a fazer uma associação imediata com Leminsky (1986), ao declarar que forma é poder. Suas ideias estão em consonância com o pensamento de Michel Foucault e Roland Barthes que, textualmente diz:

Esse objeto em que se inscreve o poder, desde toda a eternidade humana, é: a linguagem – ou para ser mais preciso, sua expressão obrigatória: a língua. (BARTHES, 1989:12)

Na produção textual como uma prática, diz Leminsky(1986), a ênfase no “conteúdo” está ligada a uma certa noção de “naturalidade na expressão”, que não passa de uma convenção manifesta numa aparente despreocupação com a forma que tem a clareza como retórica (propriedade). Ou melhor, um artifício automatizado. Uma forma de expressão do poder viabilizada por meio do academicismo enquanto discurso enxuto, castrado: “impessoal”, “objetivo”, “natural” e “investido de normalidade” (LEMINSKY, 2012).

Parafraseando o autor ao se referir ao discurso jornalístico, na raiz, a palavra “normalidade” indigita sua origem. “Normal” vem de “norma”. Norma é lei: poder. Logo, o discurso acadêmico/naturalista é o discurso do Poder greco-latino-cristão,

positivista do século XIX, que afirma a estabilidade de um certo mundo, suas certezas, relações e hierarquias. O discurso acadêmico, em última instância, é ideologia pura. De aspiração totalitária, assevera, ratifica e reflete uma estabilidade relativa a uma visão de mundo de um dado segmento socioeconômico muito bem localizado no tempo e no espaço (LEMINSKY, 2012).

Nele, a subjetividade esconde-se sob a fachada de uma suposta objetividade/neutralidade com pretensões a uma universalidade que retrataria as coisas tais quais elas seriam. Não tem, assim, a capacidade de apreender o sentimento no experimento poético, na medida em que identifica a expressividade utilizando-se de seus signos convencionais, conforme sugere Leminsky (2012).

Com o meu trabalho artístico materializado nesta dissertação de Mestrado – tanto em sua forma de escrita quanto no “método” – minha ambição é trapacear o discurso acadêmico em sua escrita e forma. Sou insuflada mais diretamente por Roland Barthes quando se refere à potência da literatura em “fazer ouvir a língua fora do poder, num esplendor de uma revolução permanente da linguagem” (BARTHES, 1989:16). Nas palavras de Leminsky (2012), minha contravenção, ou minha infratura como artista na academia, é violar, romper com a insígnia de objetividade e normalidade da linguagem acadêmica.

Repudio, assim, a suposta boa vontade do pensador manifesta em uma decisão premeditada, a qual pressupõe o método nas palavras de Barthes (2013). Recuso-me a seguir um caminho previamente escolhido em linha reta para obter um resultado desejado. Deliberadamente, refuto a fetichização do objetivo como lugar privilegiado em detrimento de outros lugares possíveis (BARTHES, 2013:261).

Barthesianamente, busco a *Paidéia*: desenhar traçados excêntricos de possibilidades, titubeando de blocos em blocos de saber. Para ser mais fiel a sua linha de pensamento, seguir a rota do não-método numa viagem de mutação extrema que dá asas ao borboletear entre saberes, sugando o seu pólen.

Na minha pesquisa os atravessamentos teóricos do trabalho artístico são trançados com as possibilidades de realização da obra. Assim, pesquisa foi se construindo pouco a pouco nos encontros da vida e integram o sentido poético de sua existência: viver a arte ao invés fazê-la (CLARK, 1980:27)

Por enquanto, passo a passo, vou buscando sempre diminuir a distância entre arte e vida. Fazer da vida uma obra de arte, esta é a meta. Minha intenção ao usar

este espaço de comunicação é elaborar melhor meu próprio trabalho/vida, com as ferramentas aqui apresentadas.

A escrita, como maneira de recolher a leitura feita e de se recolher nela, é um exercício racional que se opõe ao grande defeito da *stulfitia*<sup>33</sup>, possivelmente favorecida pela leitura interminável (FOUCAULT, 2006:150).

Um forte abraço, mais uma vez obrigada!

*Elizabeth Franco.*

<http://elizabethfranco.wixsite.com/elizabethfranco>  
Mestranda PUC-Rio Departamento de Artes e Design

P.S.: Ahhhh ia esquecendo... Os sonhos são bem curiosos. Num dia desses, em que te escrevia sobre a minha infratura como uma artista borboleteando pela academia, sonhei que saltava a fenda da pedra rachada que assombrava a minha infância e juventude, em Ibicuí, onde passei todas as férias. Digo todas mesmo! Via a fenda de forma muito nítida. Situada na praia vermelha, a pedra rachada é um bloco de rocha robusto com aproximadamente 3 metros de altura e 10 de diâmetro. Diz a lenda, que foi rachada por um raio, que a dividiu ao meio formando um vão de aproximadamente 1 metro de altura. Um mini penhasco. Conhecia de cor, todas as pedras da região. Passeava e saltava por todas elas, mas ela não. Não tinha coragem atravessá-la, de pular de uma metade para outra.

Olhar aquela fenda com suas paredes lotadas de craca e o mar batendo forte me dava um frio na barriga, tinha arrepios. No entanto, sonhei que passava da parte mais fácil de subir para a outra, cujas paredes são íngremes e que só se chega através do salto. Sonhei que saltei! Acordei feliz!

---

<sup>33</sup> *stulfitia* que, como sabemos, é aquela perpétua agitação da alma, do espírito e da atenção (FOUCAULT, 2010:306)



## 5 Ações

Artists have to be warriors.  
Have to have this determination.  
Have to have this stamina.  
To conquer, not just new territories.  
But also to conquers himself.  
And his weakness.  
Marina Abramovic<sup>34</sup>

Volto-me, mais uma vez, a história da arte para pensar questões conceituais a respeito de obras que não implicam em materialização de objetos, mas, que dependem do corpo tanto do artista quanto do público para existirem. Convocado a participar da obra, o público torna-se um participante da mesma. Deixa a posição contemplativa para efetivamente fazer a obra junto com o artista.

No campo da arte, desde o Renascimento até a virada do século XIX para o XX, o corpo era representado basicamente por sua morfologia que se apoiava na anatomia e na dissecação praticadas nas escolas de arte. Com o desenvolvimento da fotografia, a arte instaura uma nova relação com o corpo. Durante todo o século XX, o corpo passa a ser esquadrihado. Mostrou-se dele tudo aquilo que as técnicas de visualização permitiram ver, uma após as outras. Os detalhes foram isolados, os instantes capturados, o movimento decomposto, o imperceptível e o fugidio apreendidos. (CORBIN, COURTINE, VIGARELLO, 2011).

---

<sup>34</sup> Trecho retirado do documentário *Artist is Present – O Artista está presente*, lançado no ano de 2013, reproduzido aqui em tradução livre:

Artistas tem que ser guerreiros  
Tem que ter a determinação  
Tem que ter a força  
Para conquistar não só novos territórios  
Mas também conquistar a si mesmo  
E a suas fraquezas

No pós-guerra, com Jackson Pollock, Lucio Fontana e Shozo Shimamoto<sup>35</sup>, a relação entre corpo e arte adquire novas referências. A ação pictórica passou a ser tão importante quanto à pintura em si. O grupo *Gutai*, Yves Klein, as experimentações do Acionismo Vienense representaram a busca pela extensão do *action painting*. Nas décadas de 50 e 60, artistas como Allan Kaprow, Georges Mathieu, Atsuko Tanaka, Otto Muhl, Gunther Brus e Robert Rauschenberg<sup>36</sup> estenderam a arte gestual em *happenings* e ações em que o corpo tanto do artista quanto do público é definitivamente apropriado pela arte com a primazia da experiência corporal. Assim, o corpo não idealizado e esquecido é definitivamente apossado pela arte com a primazia da experiência corporal. As obras resultantes ganham diversas denominações criadas em momentos precisos, que carregam contextos específicos e referências culturais diferentes, são elas: o *happening*, *Fluxus*, *bodyart*, *performance*, porém todas, situaram o corpo como participante ativo da obra (MATESCO, 2009).

A *performance* se consolida como expressão artística ao longo dos anos 70, colocando o corpo em evidência e transformando-o em suporte de uma ideia e instrumento questionador dos valores socioculturais. Proliferaram-se obras em formas diversificadas sendo suas concepções sucessivamente alargadas através de nomes como Yoko Ono, Marina Abramovic, Carolee Schneemann, Chris Burden, Bruce Nauman, Ana Mendieta, Laurie Anderson, Gordon Matta-Clark<sup>37</sup> e muitos outros.

A arte deveria transformar a vida cotidiana das pessoas afirmava o alemão Joseph Beuys (GOLDBERG, 2006). Com isso, novos mundos possíveis foram sendo construídos no campo da arte.

Destaco o texto ‘O Ato Criador’ que Marcel Duchamp<sup>38</sup> escreveu em 1966. Nele, o artista passa da intenção à realização, através de uma cadeia de reações totalmente subjetivas. O ato criador não é executado pelo artista sozinho: o público estabelece o contato entre a obra de arte e o mundo exterior, decifrando e

<sup>35</sup> Artistas ativos nas décadas de 40 e 50: Ver MATESCO, 2009.

<sup>36</sup> Artistas ativos nas décadas de 50 e 60. Ver MATESCO, 2009.

<sup>37</sup> Artistas ativos na década d 70 e 80. Ver, por exemplo, GOLDBERG, 2006.

<sup>38</sup> Marcel Duchamp : artista francês (1887/ 1968)

interpretando suas qualidades intrínsecas e, desta forma, acrescenta contribuição ao ato criador.

No Brasil, Lygia Clark e Hélio Oiticica, ainda na década de 60, foram radicais, pois muitas de suas obras só se realizavam com a participação do corpo do público. Com isso, fizeram com que o espectador deixasse a postura contemplativa e fosse definitivamente incluído na obra tornando-se seu coautor. Tornava-se um participador sendo parte intrínseca dela, ajudando a cria-la. Sem ele não existe obra. Assim, trabalhavam no projeto de religar arte e corpo<sup>39</sup>. “A obra só se realiza na relação sensível que se estabelece entre ela e quem a manipula” (ROLNIK, 1999). Mesmo que esta durasse apenas um breve momento.

Nos anos 90, os formatos de performances se ampliaram ainda mais. Surgiram novas práticas artísticas que se tornaram um campo fértil de experimentações sociais, como um espaço resguardado da uniformização dos comportamentos na medida em que esboçava várias utopias de proximidade. As obras já não perseguem a meta de formar realidades imaginárias ou utópicas, mas procuram constituir modos de existência ou modelos de ação dentro da realidade existente, qualquer que seja a escala escolhida pelo artista. (BOURRIAUD, 2009:13).

Atuando dentro deste pensamento, podemos agrupar artistas conhecidos mundialmente tais como Rirkrit Travanija, Douglas Gordon, Dominique Gonzalez-Foerster, Liam Gillick e Pierre Huyghe<sup>40</sup> entre outros. Coletivos brasileiros como o Grupo Empreza, o Opavivará e Heróis do Cotidiano também produzem obras que resultam deste processo de negociação e troca entre artista, público e os contextos sociais em que as práticas são desenvolvidas.

As ações realizadas como campo de pesquisa podem ser incluídas nesta linhagem descrita acima, cujas obras se concretizam na fricção entre a proposta do artista e os corpos participantes. O corpo de hoje é ao mesmo tempo sujeito e objeto do ato artístico, além de ter se tornado onipresente por imagens fotográficas e de vídeo. (MICHAUD, 2011).

---

<sup>39</sup> Trata-se do projeto moderno frustrado de religar a arte e a vida. Como uma licença poética utilizei o termo corpo para melhor encadeamento da ideia do projeto.

<sup>40</sup> Artistas atuantes dos anos 90. Ver BOURRIAUD, 2009.

### 5.1. Ação 1: Indisciplinas – 2016

A oportunidade de realizar a primeira pesquisa de campo se deu através do 4º Encontro de Pesquisadores dos Programas de Pós-Graduação em Artes Visuais do Rio de Janeiro, INDISCIPLINAS - A Arte Frente Ao Urgente. O encontro pretendia fomentar a troca de saberes e experiências entre pesquisadores, docentes, discentes e interessados de modo geral na área de artes, estimulando o intercâmbio de vivências, práticas, processos e resultados alcançados nas pesquisas desenvolvidas no âmbito desses programas. O Encontro aconteceu na Casa França-Brasil entre 22 e 26 de novembro de 2016.

A convocatória me criou imediato interesse por conta da sua curiosa proposta nas formas de apresentação das pesquisas. Podia-se escolher entre três formatos de realização da apresentação. Estes formatos diferiam nos dispositivos utilizados: um microfone, um audiovisual ou uma mesa. Eles deveriam funcionar como instrumentos específicos a serem experimentados e ativados, a partir do caráter performativo que potencialmente possuiriam todas as proposições, até mesmo em suas configurações mais tradicionais.

A mesa não poderia ser mais adequada. Logo, imaginei deixar os objetos subvertidos sobre ela para manipulação do público. Porém, não era uma mesa qualquer e sim uma mesa de 8,0 metros de comprimento por 1,60 metros de largura. Tão logo a proposta foi aceita, tornou-se urgente produzir mais objetos para preencher os 8,0 metros de mesa.

**Proposta:** Meu projeto de pesquisa de mestrado tem por objeto o acervo e a produção em andamento da série que intitulei “*Jogos entre Corpo e Talheres de Mesa*”. Nela subverto talheres de mesa de seu processo de utilização e estabeleço outras relações possíveis com meu próprio corpo. As questões que me norteiam são a materialização de um corpo de resistência e indisciplinado através da Arte Contemporânea; normatização de corpos por artefatos do cotidiano; observar a afetação mútua entre corpo normatizado e artefatos do cotidiano naturalizados pelo uso.

Minha proposta é utilizar a mesa para montar uma grande “mesa de refeição” utilizando estas ferramentas alteradas, expondo assim estes objetos, pela primeira

vez, à manipulação e utilização por outros corpos que não o meu próprio. Buscaria registrar em fotografia esta nova interação entre objeto/corpo a quem me autorizar.



Figura 21 - Cartaz indisciplinas

### 5.1.1. Antes

O aceite da proposta aconteceu no dia 5 de novembro. A programação foi divulgada no dia 12 de novembro. A ‘mesa’ foi agendada para o dia 26 de novembro de 14 às 16 horas, seguindo um debate.

Fez-se urgente planejar o evento com bastante rigor. Teria que confeccionar novos objetos e planejar a ação minuciosamente. O tempo era pouco. O evento cada vez mais me ganhava em importância: seria a primeira oportunidade de ver essas ferramentas sendo manipuladas por outros corpos; era a realização da primeira ação de campo da minha pesquisa; o evento tinha um certo peso em si, pela concepção da organização, por reunir pesquisadores acadêmicos da área e por ser na Casa França Brasil, local incrível.

Quando iniciei a pesquisa, o acervo detinha aproximadamente 25 talheres subvertidos. Impus-me algumas regras para as transformações logo que comecei a realiza-las. Elas não poderiam acontecer sem algum parâmetro. A primeira regra que tenho sempre em mente é a de usar o menor número possível de técnicas de conformação para atingir uma nova forma. Logo, o problema é encontrar novas formas que façam algum sentido – de subversão, no caso –, e que necessitem de um

mínimo de interferências técnicas. Essas são as mesmas da ourivesaria, extremamente artesanais: serrar, limar, lixar, soldar, furar, laminar e recozer.

Nessa maratona de produção de novas ferramentas, muitas já estavam mapeadas mentalmente. Iniciei materializando-as, seja em desenho ou mesmo inferindo diretamente na ferramenta, quando certa que obteria um bom resultado com a transformação. Tive que refletir e fazer escolhas com rapidez. O tempo era limitado e a quantidade de talheres disponível tinha diminuindo devido a testes mal sucedidos. Não tinha margem para muitas experimentações mirabolantes. Tive que otimizar o tempo fazendo o que sabia que daria certo.

Para a efetuação do trabalho artesanal sem descanso, o corpo é extremamente exigido. Entra-se num forte embate com ferramentas na aplicação das técnicas. É exigida força e precisão. Em muitos momentos senti exaustão completa em minhas mãos. Meu corpo como um todo que é, senti bastante as consequências do trabalho intenso num período curto.

Mesmo assim e com muita intensidade produzi 25 novas ferramentas em apenas 15 dias. O trabalho foi duro e árduo, mas estava todo pronto e embalado para ser levado para a montagem da exposição na véspera da mesma.

Eu me sentia pronta para oferecer minhas ferramentas a outros corpos. A ideia era deixá-los em contato com esses objetos. Novos corpos, outros corpos além do meu, iriam ter acesso aos artefatos subvertidos.



Figura 22 - Desenhos de novas subversões e garfo subvertido



Figura 23- Estudo para a mesa

### 5.1.2. Durante

Tive a mesa disponível por aproximadamente duas horas, incluindo o período da arrumação e o do debate. Consegui arruma-la rapidamente devido aos muitos estudos já realizados no ateliê. Havia ensaiado muitas possibilidades de agrupamento de talheres. Entretanto, a decisão final foi realizada na hora da organização das ferramentas na longa mesa de 8 metros. Optei por diversos agrupamentos: tipos de talheres, tipos de operações sofridas pelos talheres, ferramentas que continham partes de copos de cristal. Por fim, acredito que consegui compor a mesa harmoniosamente. O período em que a mesa ficou livre para exploração, para a manipulação propriamente dita, durou aproximadamente uma hora.

O evento imediatamente anterior ao meu foi o lançamento do livro *Outros Começos – caderno de coletâneas de pós graduação*. Nele, encontro na pag 35, num texto do artista Cadu o seguinte trecho:

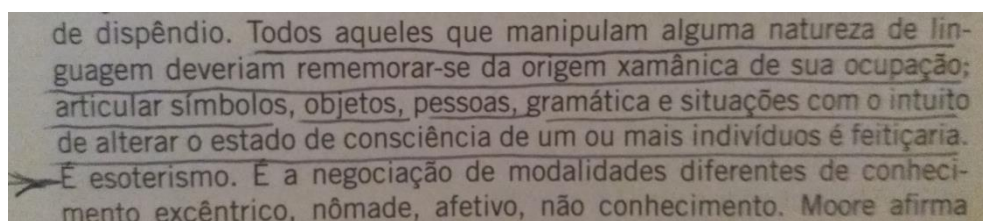


Figura 24 – Trecho

Este trecho me tocou profundamente, pois foi um pouco assim que me senti após o evento. O ato de provocação empreendido no outro, em qualquer camada, também te retorna e deve ser levado bastante a sério. A proposta cumpriu seu objetivo em deixar que outros corpos manipulassem as ferramentas e que fossem afetados por elas.

Os anais do Indisciplinas podem ser acessados no link: [https://drive.google.com/file/d/1Imfvub8\\_VO21Xnt4g7Fs16XfT7-F1\\_QU/view?ts=5a47cd0c](https://drive.google.com/file/d/1Imfvub8_VO21Xnt4g7Fs16XfT7-F1_QU/view?ts=5a47cd0c). Entre as páginas 68 e 81 podemos encontrar os registros feitos pelo evento dos *Jogos entre corpo e talheres de mesa*.

- Seguem imagens do evento:



Figura 25 - A mesa de oito metros pronta para o evento





Figura 26 - Manipulação da mesa



Figura 27 - Gestos





Figura 28 - Ornamentos



Figura 29 - Colher cruel



Figura 30 - Novos gestos



Figura 31 - Esculturas

### 5.1.3. Depois

Neste evento, nitidamente percebi que algo aconteceu ali. Deu-se a obra enquanto durou a interação e a manipulação por outros corpos daquele ferramental tão estranhamente conhecido e ao mesmo tempo distante de sua função original. Senti que ali aconteceu a manifestação de uma força. Um movimento foi produzido e nos fez penetrar num outro tempo e espaço. Uma afetação se deu a partir do atrito entre os corpos e as ferramentas.

Logo, se deu uma: ação = manifestação ou resultado de uma força; movimento; acontecimento.

Justifica-se, assim, completamente a utilização do termo ação.

Reunião de percepções:

- Utensílios Cruéis foi à denominação dada pelo Sr. C., que refletiu longamente sobre os objetos, manipulando-os e questionando sua utilidade. Chegou a conclusão que eles não serviam para se alimentar e nomeou-os de cruéis. “Para que serve uma colher que não se pode comer”, foi a sua indagação.
- Um casal reagiu com bastante humor ao perceber as facas com laminas cortadas que, quando encaixadas em partes do corpo, simulam a ação de corte. Encenaram cortar os próprios pulsos e os pescoços, e em seguida, reproduziram as ações no corpo do companheiro. Brincaram e tiraram fotos com seus celulares.
- Muitas pessoas levaram os objetos ao corpo tentando usa-los como ornamento. Experimentaram as ferramentas como colares, bracelete e até mesmo coroas.
- Na exploração das ferramentas, aparecem muitos gestos surpreendentes dentre aqueles já conhecidos e esperados.

### 5.2. Ação 2: Degustação – 2017

Iniciei o terceiro semestre do Mestrado extremamente atenta ao fato de que necessitaria realizar uma próxima ação de campo. Após a experimentação no Indisciplinas, só conseguia pensar em devolver à mesa o seu elemento central: a comida. Contudo, permanecia ainda no estado do “não saber ainda” o que fazer. Buscava uma forma de tensionar corpo + objetos + alimento. Será que ao aproximar

as ferramentas subvertidas dos alimentos, não estaria subvertendo-a mais uma vez? Ao perverter os seus processos de utilização, sendo estes a relação estabelecida entre usuário e objeto, quando adiciono a comida novamente a equação, não seria uma nova camada de subversão?

De qualquer forma, minha expectativa parece ser em relação aos gestos. Detectar novos gestos. Examinar a ferramenta e buscar no corpo uma nova forma de utiliza-la. Para isso, acredito ser necessário nos desfazemos minimamente dos movimentos internalizados, conhecidos por anos de prática e assim naturalizados pelo corpo tal qual nos convoca a cultura, desde sempre.

Como despertar o desejo do outro em construir a obra comigo, tornando-o um participador? Isto requer abertura e disponibilidade interior de se deixar afetar. De que forma conseguirei provocar o desejo de ser afetado?

Deleuze (1992) diz que a arte conserva e é a única coisa no mundo que se conserva. Conserva e se conserva em si, mesmo que não dure mais que seu suporte e seus materiais como pedra, tela, cor, química. Continuando, afirma que o que se conserva, a coisa ou a obra de arte, é um bloco de sensações, isto é, “um composto de perceptos e afectos”.

A questão da arte seria, então, justamente dar uma duração a esses blocos de sensações que se tornam independentes da obra e vão além de quem as sente. Considero esta perspectiva como uma busca na prática artística isto é, criar blocos de sensações que se mantenham de pé sozinhos, que se conservem em si mesmo (DELEUZE: 1992).

A partir daí, me questiono sobre qual o caminho para criar, fazer durar e conservar estes blocos sensações em uma obra que se constitui a partir do outro e com tempo e suporte limitado. Lembrando sempre que seu apoio material é estreito e reduzido.

Logo, a questão central que atravessa todo este trabalho aparece aqui com toda sua força: teria a ação de Degustação a potencia de provocar questionamentos sobre o corpo normatizado, a partir do atrito entre corpo + comida+ ferramentas subvertidas?

### 5.2.1. Antes

Em meados de abril de 2017, meu colega de mestrado Pedro Caetano deu a dica do curso *As Artes da Mesa: da sala de jantar aos objetos de aparato (Séculos XVIII a XX)*. Aconteceria de 9 a 12 de maio na Fundação Casa Rui Barbosa, ministrado pelo professor português de História da Arte, Dr. Gonçalo de Vasconcelos e Souza<sup>41</sup>. Já o conhecia do incrível projeto que participei em 2008; Joias Reais – Joalheria Contemporânea Luso-Brasileira. Não hesitei e me inscrevi imediatamente.

Achei o curso muito curioso, pois ilustrou brilhantemente muitas das transformações de comportamentos da sociedade que vinha estudando junto ao meu *corpus* teóricos.

Um exemplo é sobre a sala de jantar. Até o grande terremoto de 1751, que destruiu boa parte de Lisboa, nos relatos sobre as formas das moradias, não havia menção a elas. Conforme as casas foram sendo reconstruídas, outra formatação foi se instaurando paulatinamente. Em 1802 ainda são poucas as menções sobre a sala de jantar. Já em 1824, segundo ele, são claras as menções sobre este novo espaço da casa que se tornou uma realidade do século XIX.

Ele confirmou informações específicas de Portugal, mas que refletem todo o momento Europeu. Particularmente sobre os talheres de mesa, ele colocou que seu uso começa a ser disseminado a partir do século XVIII, entre os segmentos mais abastados. Sendo confeccionados em prata, material nobre, não era para todos. “As pratas da casa eram objetos da alta burguesia, eram símbolos da condição social”. Já sabemos, portanto, como se desenvolveram as práticas sociais à mesa.

Com o aumento da produção industrial e com a instauração de uma nova forma de se vender em catálogos, há uma democratização do acesso às encomendas e o gosto da elite passa a se disseminar com maior rapidez nos segmentos menos abastados, conforme assinala Adrian Forty (FORTY, 1996)

A ideia da mesa de refeições como um cenário teatral que exigia uma coreografia estrita é enfatizada por Simmel:

---

<sup>41</sup> Especialista em joias antigas e técnicas de ourivesaria e prataria tradicionais portuguesas conhecidas como Artes Decorativas.

A mesa posta também não deve ser uma peça de arte fechada em si mesma, de tal forma que não se ousaria a quebrar sua forma. Enquanto a beleza da obra de arte tem sua essência na sua intocabilidade, que nos mantém à distancia, o refinamento da mesa de jantar inclui em sua beleza o convite a ser violada (SIMMEL, 2004: 164)

Nesse curso, reencontrei uma colega, Ana Roldão, portuguesa e historiadora/chefe de cozinha/pesquisadora de culinária de época. Ana, sem dúvida, foi catalisadora do balizamento desta segunda ação. Apresentou-me Gisela Abrantes, mestre em ciências gastronômicas com especialização em culinária contemporânea. A cozinha contemporânea explicita a química contida na culinária. Sua abordagem expõe a cozinha como um grande laboratório de pesquisas que visa à produção de novas sensações na alimentação. Assim, não se restringe as tradições culinárias e usa tecnologias múltiplas para a confecção de novas texturas, espumas, esferas e emulsões. Tudo que for necessário para adquirir novas percepções sensoriais através dos diferentes estados físicos da matéria alimentar.

Sinto-me confortável com os conhecimentos que envolvem a matéria e sua produção. Continua sendo muito útil minha formação em Química Industrial, pois me permite a compreensão molecular das ‘coisas’.

Nesse ponto, eu já tinha certeza que esta ação envolveria montar uma mesa com os serviços alterados e alimentos diferenciados. Entretanto, ainda não havia decidido quais seriam usados. Certamente, coisas estranhas deveriam ser comidas com esse serviço de mesa. E como seria elaborada a ação?

Eu, Ana e Gisela nos reunimos para uma primeira conversa, que foi muito produtiva. Adoraram o trabalho como um todo e especialmente os talheres. Ouvi atentamente o enorme leque de possibilidades que me abriram sobre gastronomia contemporânea. Surgiram inúmeras ideias que ampliaram meus horizontes de possibilidades. Por fim, firmamos uma parceria. Elas produziram os quitutes para a primeira ação.

Em um segundo encontro, eu e Gisela fizemos alguns testes. Levei alguns talheres para que as ferramentas nos ajudassem a pensar. O que era possível comer com eles ou não?

Iniciamos com os alimentos que Gisela tinha a mão – e ela tinha muitos, como boa chef de cozinha. Tenho sempre em mente tentar manter a simplicidade. Ela pode ser sofisticada. Como fazer alimentos do dia a dia adquirirem um novo realce em sabor e estética? Cenoura, tomate beterraba. Buscar exaltar seus sabores com



um pequeno toque de outro ingrediente como uma pimenta tailandesa ou azeite trufado. Experimentei uma mistura que adorei. Beterraba com wasabi era uma combinação inusitada e muito diferente. Além do sabor incomum a ideia também exaltava a visualidade. Teve ainda o queijo português com mel, servido sobre cera de abelha.

Gisela produziu geleia de menta (adicionando espessante ao licor) e colocamos dentro de um ninho de chocolate. Um arranjo extremamente sedutor que rapidamente imaginei como comer, colocando-o numa colher longa e ir buscá-lo com a boca. Registramos rapidamente a sequência.

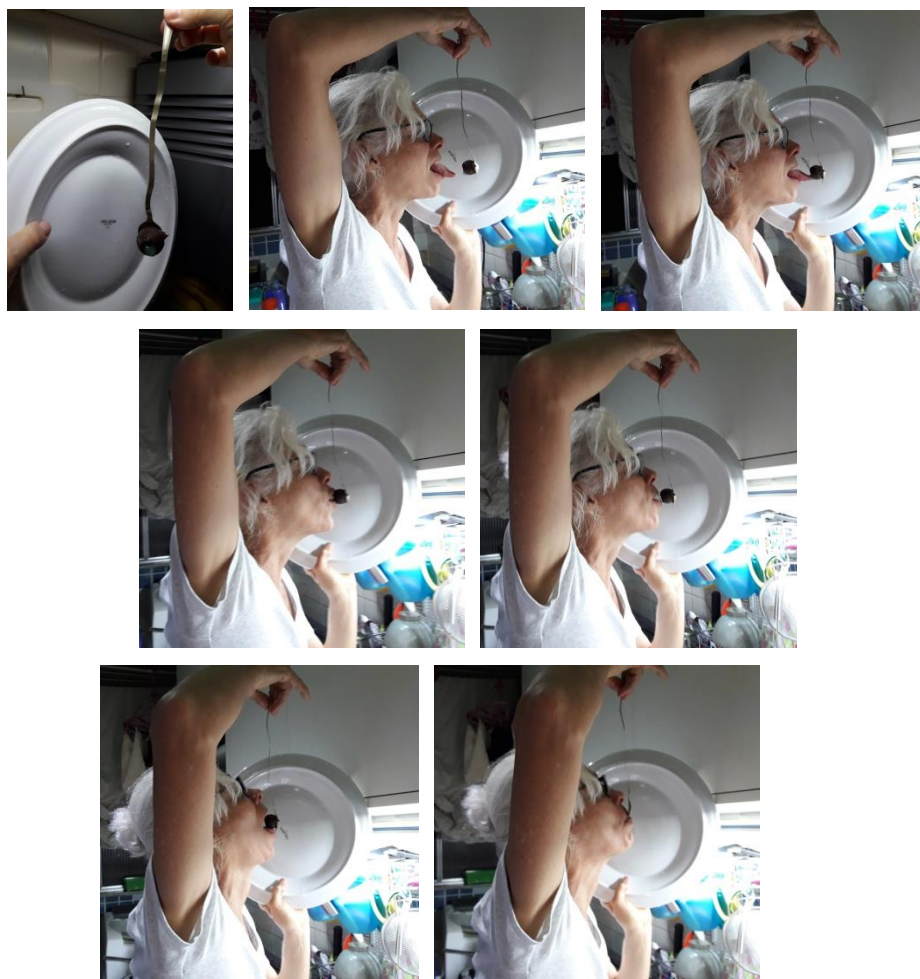


Figura 32 - Experimentando o ninho de chocolate com geleia de menta

Foi um excelente estudo estético comida e talher. Busquei registrar o máximo de imagens possível. Porém, nada revelará a experiência que tive naqueles momentos com Gisela. Encantei-me pela folha de mandioca transparente japonesa. Comê-la com nutella foi um momento especial. Os papéis comestíveis, outra grande surpresa! Gisela preparou rapidamente um papel feito com leite. Uma textura

diferente e dissolve na boca. Escrevi ‘coma-me’ num pedaço em que pensei dobrar como guardanapo e deixar a indicação para o participante na ação. A tinta que usei na inscrição é também comestível! Pensava escrever em superfícies e pedir o participante lambe as palavras.

Fizemos espumas e esferas. Esferificação significa aprisionar um líquido qualquer numa esfera perfeita e existe uma graça enorme em como fazer isso. Para tal, se utiliza da reação de um alginato – substância extraída de algas marrons que possui caráter geleificante utilizado na indústria alimentícia como espessante – com o cálcio vindo do cloreto de cálcio ou glucomato de cálcio. Na reação química advinda do contato desses dois reagentes forma-se uma película de alginato com forma esférica que aprisiona o líquido que contém o cálcio. Resumidamente, com conta-gotas pinga-se a solução contendo cálcio em uma travessa com a solução de alginato. Magicamente aparecem mini esferas perfeitas e pequenas como ovas de peixe. Com este método são feitos os “caviars” falsos dos mais variados sabores, como de cenoura, beterraba, pepino. Experimentamos aprisionar iogurte e licor de menta.

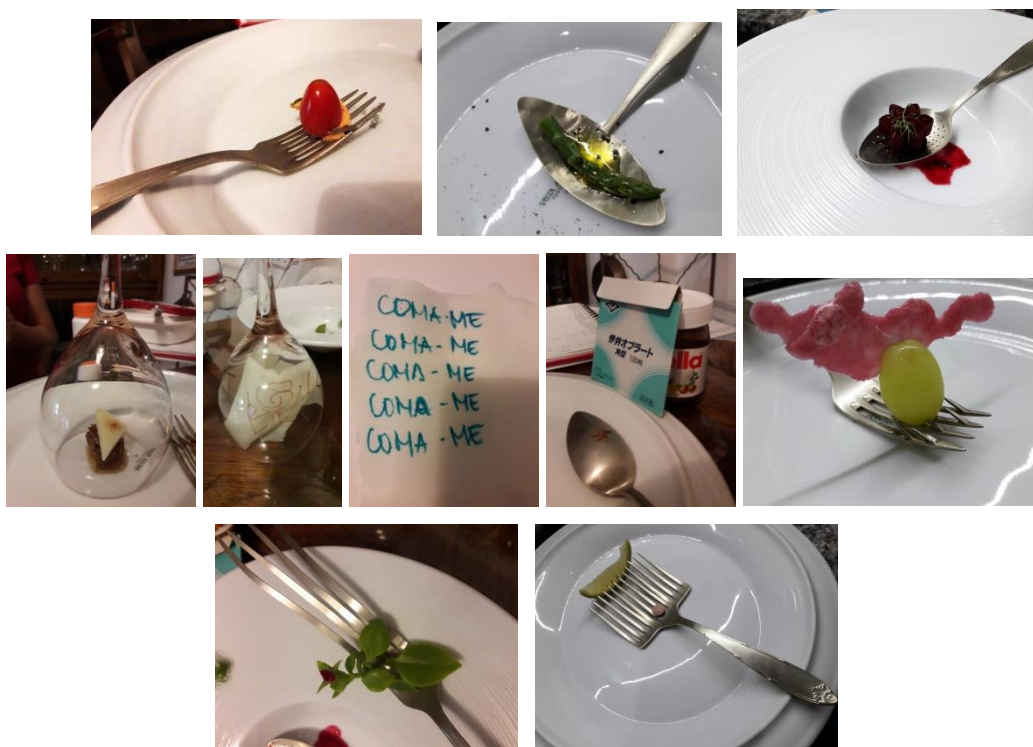


Figura 33 - Testes

Ideias pipocavam na mente. Saí desse encontro com uma frase da Gisela martelando na mente: você pode fazer o que quiser. E isso não é bom. O que eu quiser? O que se pode fazer? A criatividade está intimamente relacionada à solução

de problemas e a limites. E só não se tem limites enquanto as ideias continuam como ideias. Para realizá-las é preciso saber quais os problemas a resolver para materializá-las. O período de planejamento da ação é o momento da negociação dos desejos com o mundo. Saber discernir o que é impossível de ser negociado, pois compromete a coerência intrínseca do trabalho, daquilo que se pode abrir mão visando a maior fluidez na execução do projeto como um todo.

A ação começava a se desenhar. Busquei, então, encontrar esses tais principais limites para a sua realização. Estes seriam os meus guias em sua concepção. Por meio deles, decidiria os próximos passos.

Os balizadores iniciais foram o local escolhido e o tempo disponível para sua realização. A decisão de fazer na sala do terceiro andar do DAD foi crucial, pois o espaço implica fatalmente numa determinada configuração. O espaço é muito agradável e o DAD o disponibiliza para o aluno sem custo, o que pesou na escolha.

A logística da execução da ação foi resolvida especialmente pelas variáveis do local. Por exemplo, para escolher as iguarias teríamos que levar em conta que no prédio não tem cozinha nem fogão/fogareiro nem micro-ondas, qualquer comida que necessitasse ser aquecida foi descartada imediatamente. Tudo deveria ir pronto. Sem geladeira também, nada que perecesse fora do gelo deveria ser usado. Para os chás, decidimos levar uma garrafa elétrica para aquecer a água.

Optei em utilizar quatro mesas juntas no meio da sala, cada uma com 1,20 x 0,80 metros. O tamanho resultado inviabilizou o uso de qualquer das minhas toalhas. Na equação custo x benefício, o melhor foi optar por não confeccionar uma toalha específica para esta enorme mesa, já que teríamos a sala apenas por 2 horas e meia.

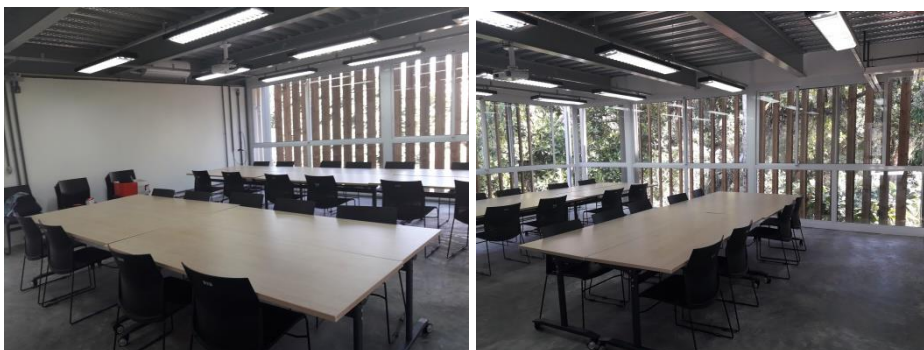


Figura 34 - Salas escolhidas

Apenas duas horas e meia! Ou seja, deste tempo teríamos 30 minutos para arrumar a mesa e mais 30 minutos para desarrumá-la e limpar o espaço. Restaria assim 1 hora e 30 minutos para a ação. O tempo foi determinante para estabelecer o número de convidados e a quantidade de comida.

Antes, teria que decidir exatamente o que fazer. Ter um plano inicial, de como promover o encontro das pessoas com a comida e os talheres. Ou melhor, do serviço de mesa. Nesta altura, já tinha decidido utilizar todo o meu aparelho. Misturar peças íntegras com cacos e as ferramentas alteradas. Servir a comida nos recipientes de louça, sopeiras e travessas. Para me ajudar a pensar, comecei a ensaiar a mesa montando uma cena que ficou durante semanas no chão do ateliê. Quando se manipula os objetos, é mais fácil por em perspectiva assuntos práticos que se fazem urgentes resolver. Cada vez mais vou ficando imersa no assunto.



Figura 35 - Fotografia panorâmica do chão do ateliê

Manipulando os utensílios e pensando na comida, o próximo passo seria decidir como a ação se desenrolaria. Tinha que combinar um formato que absorvesse um maior número de pessoas participando naquele tempo determinado. Como fazer para que o maior número de pessoas pudesse ter o máximo de experiências possíveis?

Montar uma mesa e deixá-la aberta para que todos se chegassem e experimentassem ficaria muito confuso. Devido ao número de talheres razoavelmente pequeno, teríamos que correr para lava-los e devolvê-los ao uso. Todo um esquema tinha que ser pensado para a limpeza dos talheres. Ela marcaria certo ritmo a ação.

Pensei, então, em fazer em três rodadas de degustação de 20-25 minutos cada. Teríamos aproximadamente 5 minutos para refazer a mesa entre as rodadas. Mas



como seria e quantas pessoas suportaria cada rodada? Dependeria do jogo a ser estabelecido com o participante.

Foquei-me em pensar a experiência corporal que desejava provocar. Queria que fosse feita com calma e atenção. Degustada junto com os quitutes. Determinei o quanto poderia gastar nas comidas e calculamos que poderíamos produzir quitutes para no máximo 30 pessoas. Estabeleci três rodadas de 10 pessoas. Queria que estas se sentissem à vontade para lambar as colheres fechadas, por exemplo. Gesto que considero abertamente erótico que poderia despertar envergonhamento.

Experimentei vários tipos de arranjos de comida e talheres no ateliê visando à provocação de novos gestos. Percebi que muitas possibilidades implicavam em oferecer indicações aos participantes. Muitas prescrições inibem a participação das pessoas.

Penso nas performances com muitas indicações que podem ser assustadoras. É claro que algumas são incríveis, como as esculturas de Um Minuto do Irwing Wurm ou na obra performática *Body Pressure* de Bruce Nauman<sup>42</sup>, em que as instruções são para você pressionar seu corpo contra uma parede.



Figura 36 - Experimentos

Dançava com os pensamentos. Dava dois passos para frente e um para trás...

<sup>42</sup> Bruce Nauman artista americano (1941/....)

Literalmente, o momento em que o ateliê é a mente. Exatamente como declara Tunga em entrevista a Charles Watson: “meu ateliê é um lugar muito cinza que é o meu cérebro. E é um lugar muito aprazível que é o meu corpo” (WATSON, 2016).

Sabia que queria estabelecer o mínimo de regras possíveis. Reduzir ao máximo as indicações para o participante com intuito de não criar inibições nem conduzir as escolhas. Mesmo assim, passei por inúmeros estágios de entendimento do que significaria estabelecer o mínimo de regras. Por fim, decidi: cada pessoa deveria ser responsável pela escolha do seu circuito de degustação, estabelecer seu ritmo próprio e experimentar o que quisesse do jeito que quisesse. A única regra seria: “sirvam-se utilizando as ferramentas para comer”. Todo o aparato de registro foi organizado para um embate do corpo individual com as ferramentas. Seria uma máquina filmadora fixa no tripé voltado para a mesa e outra circulante filmando e/ou fotografando.

Após algumas conversas por celular, decidimos o que servir. Posteriormente, marquei a data mais adequada a todos. Parti para a confecção do convite e do *menu* que também esclareceriam as regras do jogo. Enviaria aos convidados com duas semanas de antecedência e esperaria a confirmação



Figura 37 - Convite

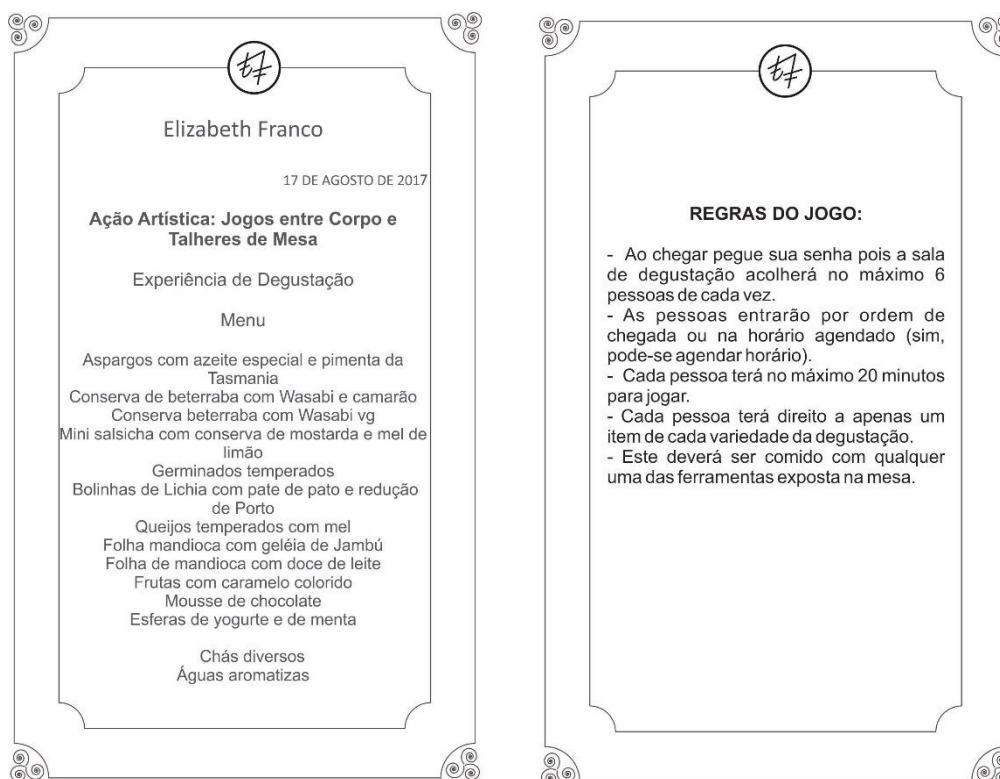


Figura 38 - Menu

24 pessoas confirmaram entre colegas do Mestrado, do Grupo Barthes, pares artísticos e minha filha. Receberia então três grupos de oito pessoas por vez.

A equipe da culinária contaria com mais quatro pessoas além de Ana e Gisela. Meus ex-alunos e amigos Lucas e Flavia ficariam encarregados dos registros de imagens. Luna, minha aluna de Tai Chi Chuan, me ajudaria na montagem da mesa.

Por causa do tempo restrito ensaiei mentalmente passo a passo, e por diversas vezes, a realização das tarefas de cada um dos envolvidos na ação. A equipe de Gisela e Ana seria responsável, além da produção e da reposição da comida, pela limpeza dos talheres. Os quitutes chegariam lá todos prontos e só precisariam ser montados na mesa.

Quando fosse dada a partida para começarmos a arrumação, as tarefas de todos deveriam se afinar, se inter-relacionar, se sincronizar para que o evento fluísse harmonicamente como uma sinfonia bem orquestrada. A recepção dos convidados estaria a meu encargo, claro.

Meu foco deveria centrar-se na observação especificamente dos corpos na busca de saborearem os sedutores alimentos utilizando aquele serviço.

Teria que ter vivo sempre na mente meu objetivo: tensionar corpo + objetos + alimento pela primeira vez.

### 5.2.2. Durante

Pelos meus olhos, a ação se desenrolou como um momento mágico. Na recepção dos convidados, tentava deixá-los o mais a vontade possível. Eu estava preocupada em não tornar o espaço inibidor.

O primeiro grupo entrou sério. Aos poucos foram se familiarizando com a mesa, experimentando os talheres e as iguarias. Lentamente, todos se descontraíram, curtiram, se ajudaram. Percebi que tinha tido mais interação entre os participantes do que imaginei.

Este primeiro grupo cumpriu o seu tempo e as regra delineadas. Muitos permaneceram na antessala contando suas experiências ao sair. Havia uma excitação no ar. O segundo grupo entrou bem animado após ouvir os comentários. Foram acontecendo espontaneamente e aos poucos algumas transgressões as regras. As pessoas queriam voltar e permanecer no espaço. A interação entre as pessoas foi aumentando a cada grupo. O último não se importou de ter a sala cheia com muitos só assistindo e auxiliando na busca de novos gestos. Houve uma cooperação mútua para experimentar as estranhas ferramentas. Nenhum constrangimento foi percebido entre os convidados.

A ação acontecia muito vibrante. Tudo deu certo na organização e a interação entre as equipes foi sinérgica. Notadamente, todas as pessoas saíram da experiência com ar alegre, animadas e satisfeitas. Aconteceu a magia da criação de outro espaço e outro tempo. Um não espaço e um não tempo?

Estava completamente atenta a tudo que acontecia. Todas as fibras do meu corpo vibravam o momento. Cumprir a proposta a qual me preparei, mas estar aberta a possíveis mudanças e adaptações do momento, foi o desafio. Respirar no momento, estar presente no presente e viver a obra.

Exponho adiante as memórias da ação através das fotografias e a de alguns participantes através de seus relatos.

#### **Isabel Moreira**

Sobre a ação que a Beth realizou para sua pesquisa de mestrado na PUC.



Quando cheguei com mais algumas pessoas que estavam na aula da Denise senti um clima de suspense. Pela porta de vidro, podíamos ver uma longa mesa sendo preparada com os utensílios herdados de família, pratos quebrados e talheres de pratas modificados por ela (Beth).

A equipe do *buffet*, toda de preto, me deu uma impressão de ocasião solene! O *menu* estava a disposição do lado de fora. Várias coisinhas para degustação criaram um interesse pela comida assim como pela experiência. Todos sabiam que seríamos observados (acho que todos sabiam, sei lá) utilizando aqueles talheres modificados. Eu não gosto muito de ser observada, apenas 6 pessoas poderiam estar dentro do salão ao mesmo tempo. Várias câmeras de fotografia, filmagem, -um pouco assustador. Para relaxar, o melhor foi interagir. Acompanhar as experiências dos outros, experimentar as soluções por eles dadas.

Saí com uma boa sensação. Lindo, saboroso e divertido.



Figura 39 - Preparação



Figura 40 - A mesa pronta



Figura 41 - A mesa



Figura 42 - A mesa

### **Bete Esteves**

A experiência se passa sobre e ao redor de uma mesa. Um banquete praticamente intergaláctico. Planetas, asteroides e via lacteis. Todas as peças disponíveis passíveis de ativação. Estranham-se olhos, bocas, sentidos e sensações na entrada e saída de convidados, na troca de sabores, nos paladares. Uma plataforma onde o gesto é reinventado no corpo-a-corpo com os dispositivos. Além da mesa, os pratos, os recipientes, as travessas, as superfícies de revoluções, as quinas, os sorrisos, os encontros, os esbarrões, os pedidos de licença e desculpa. Os desvios das mãos portam aparatos imprevistos. Teste de inutensílios. De outros volumes. Geram dúvidas, deslocam o corpo, desmascaram e libertam entendimentos. Levada à altura da boca, a mão rege a experiência perceptiva que dissipa o caráter utilitário da vida interessada. É jogo, é pesquisa de gestos à vera. E é neles e não na realidade substancial que se concentra a autoria. Aprendo com Agamben e através da experiência de jogos entre corpo e serviços de mesa. São jeitos de corpo, não precisa ninguém acompanhar.





Figura 43 - Experimentações





Figura 44 - Experimentações

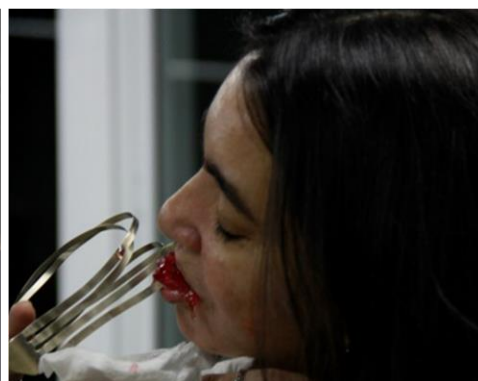


Figura 45 - Experimentações

**Talita Meyer:**

Oi Beth, desculpa a demora em responder. Obrigada por me convidar, adorei fazer parte da experiência!

Achei surpreendente! Confesso que pensava que seria impossível comer com alguns dos talheres e achei que ia acabar escolhendo os mais "comuns", mas o mais interessante acabou sendo testar as várias maneiras diferentes de se usar cada um. Teve um que precisou de duas pessoas pra ser usado, foi bem interessante esse fator colaborativo. Tinha uma interação entre os participantes também, todo mundo curioso e compartilhando o que tinha testado, conversando, dando sugestões.

Acho que é isso!

Parabéns Beth, imagino que esteja muito feliz em conseguir concretizar esse projeto!

**Fernanda Coutinho**

Eu pensei que a experiência seria uma ação individualizada, já que as ferramentas exigiam gestos que poderiam nos colocar em situações consideradas constrangedoras. A falta de traquejo em manusear as ferramentas e pinçar os alimentos igualmente diferentes levaram os participantes a se ajudarem mutuamente. Frequentemente, recebi dicas de como melhor pinçar, separar o alimento e levá-lo à boca. O erotismo provocado pelo gestual que algumas ferramentas impunham era tratado na brincadeira dissolvendo qualquer possibilidade de constrangimento. Foi muito interessante esta possibilidade de um convívio junto a esta mesa de refeições que dissolvia as nossas boas maneiras.

**Maria Inês.**

Bete querida, participar da sua ação foi uma delícia, não poderia me sentir mais bem servida de experiências imprevistas, impensadas, pérolas oferecidas a um espírito de porco como eu. Acho que consegui me portar razoavelmente à mesa com os seus convidados. Estava feliz com a experiência, ela me dobrou com a sua firme delicadeza. Não me opus a nada que me foi sugerido pelos talheres. Confesso que tateei, dei voltas na mesa, era muita oferta de talheres, fartura...





Figura 46 - Experimentações



### **Eva Celem**

No dia da ação, fomos instruídos com as regras do jogo e convidados a entrar e interagir com a mesa, os objetos e alimentos que estavam dispostos. A formalidade me fez entrar com cautela e observar bem as coisas antes de interagir. A mesa não parecia com nenhuma mesa de refeição que já vi, e me levou direto para estado de curiosidade e excitação, pois desafiavam as minhas expectativas de como uma comida é servida ou consumida.

Ao usar os talheres, realmente me senti entrando num jogo com aqueles objetos; ao mesmo tempo que eram ferramentas para transportar aquelas comidas tão bonitas para minha boca, o ato de manejar o objeto na maioria das vezes se tornou mais importante do que o objetivo inicial. Eram voltas, buracos, espinhos e equilibradas. Quando finalmente eu conseguia provar a comida, me surpreendia. As comidas estavam muito boas, e o contraste dos sabores e texturas me levou muitas vezes a ficar com vontade de experimentar a mesma comida com talheres diferentes, com uma certa expectativa de que talvez o sabor fosse ser diferente também.

### **Lucas Santos**

Inusitada experiência de não só manusear e fazer uso dos objetos, mas de sentir os talheres em contato com o corpo. Um jogo de tentativa e erro, que, ao longo do exercício, deleta a noção de erro e leva à experimentação o lugar da prática, da minúcia. Um jogo erótico com colheres fálicas que lembram a sensação de um gozo preenchido e vazio.

### **Claudia Moura (áudio)**

Mesmo que você não me pedisse eu ia te falar dessa experiência que você proporcionou que foi maravilhosa. Foi uma coisa sensitiva. De olhar um objeto do cotidiano por outros ângulos. Perceber outras possíveis funções. Revelar lados impensados. É isso que faz a arte, né? Nos despertar para olhares adormecidos. Muito bacana. Parabéns!

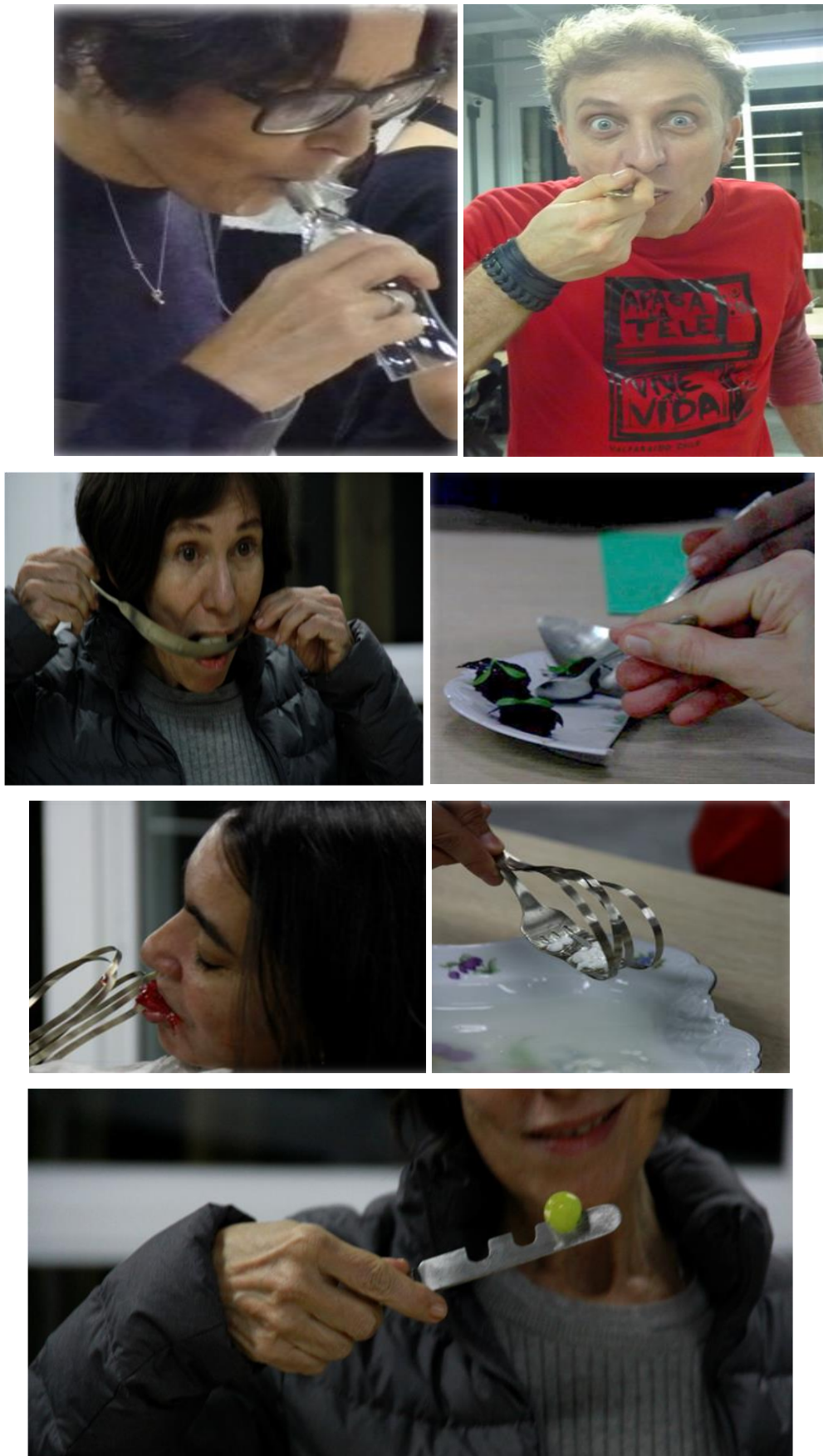


Figura 47 - Experimentações

### **Anna Bentes**

A sala com número restrito de participantes gerava um apreensão e curiosidade antes de entrar na ação, parecia que se tratava de uma cerimônia privada onde só estaria disponível a cada um em momentos específicos. Quando entrei na sala, ao contrário, se tratava mais de uma cerimônia coletiva onde todos compartilhavam suas estranhezas, descobertas e inquietações. Não era um jantar, era uma exploração. Ficava na dúvida do que explorar: os talheres ou as comidas ou a comunicação. O talher é um dispositivo de acesso à comida, o padrão por excelência. Ali, seus formatos surreais queriam mais atenção daquele que come à sua materialidade do que à sua funcionalidade. Talheres, normalmente, são dispositivos quase invisíveis por seu automatismo e integração tão familiar aos hábitos alimentares. Quando se come, não se pensa *como* vai comer, mas sim *no que* vai comer. As comidas eram tão estranhas quanto os talheres. Não sei qual que me deixou mais intrigada. Uma atenção reforçada: a escolha do talher, o percurso até a comida, da comida até a boca e da boca até sentir o gosto – tudo em alerta em uma espécie de malabarismo acrobático para que esse circuito se complete. Nunca um jantar foi tão jantável. É como colocar uma lente de aumento distorcida para gestos reproduzidos coreograficamente todos os dias, sem nenhuma surpresa, sem nenhum espanto. Mas quanto se coloca a lente, vê-se um território movediço. Faz pensar nos ancestrais que comiam sem louça, sem talheres e sem uma culinária de múltiplas técnicas: comida era para se alimentar. Comida – e seus dispositivos – hoje não é só para suprir necessidades biológicas, suprem distinções de classe, atividades de lazer, momentos a serem fotografáveis, formas de comunhão. Talvez a única coisa que todas as formas de se comer mantiveram em comum inclusive a desta ação, além da função "natural", seja o compartilhamento entre indivíduos. Há algo de comunhão em comer, não é coisa solitária apensar de eventualmente ser, é para ser feita em grupo. O grupo, as trocas de olhares, de formas de segurar, capturar a comida, os comentários, a interação: aí reside o contraste entre a comida e os talheres e louças. É a ação humana sobre o não-humano, mas também do não-humano sobre o humano e, mais, desse híbrido entre humanos. Degustar não a comida, mas a interação entre todos esses humanos e não-humanos.

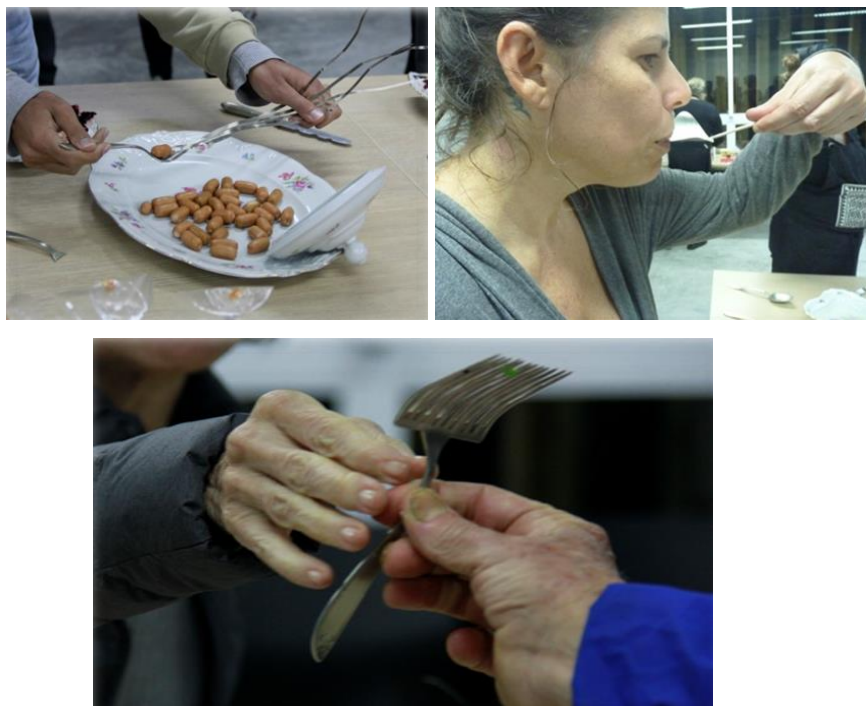


Figura 48 - Experimentações

### **Jofre:**

Penso que a força da ação artística de Elizabeth Franco esteve numa *performance* que tentou integrar e envolver diferentes subjetividades (egos) para possibilitar contato e experiência com os vários objetos de mesa, usados na degustação do último dia 17 de agosto. A base de sua proposta definiu um jogo entre corpo e talheres.

Indiscutivelmente, foi uma refrescante e encantadora surpresa, sentida quando tivemos acesso ao caráter plástico e inovador das peças reunidas na mesa principal de sua instalação. Um componente diferenciado e, sobretudo singular da experiência estética proposta pela pesquisa de Elizabeth Franco.

Muita coragem, invenção e conhecimento estimulam a compreensão de distintas áreas quando discutidas juntas, conforme caracterizam espaços culturais existentes. Inquietações, dúvidas e estranhamentos, obviamente, geram reflexões e inspiram a construção de novos arranjos. Essa ação artística atesta a importância de continuarmos aliando esforços de viver juntos e, assim, desvendar espaços epistemológicos que acolham condições de pensarmos juntos as nossas histórias, trajetórias, sentimentos e afetos.



Figura 49 - Experimentações





Figura 50 - Experimentações



Figura 51 - Equipe da culinária

### **Camila Puni (áudio)**

Queria te dizer, sobre a experiência de ontem, eu senti uma delicadeza, uma forte delicadeza. Acho que é isso. Tive uns sentimentos assim de rompante. De rompimento. Fiquei um pouco chocada com aquela porcelana quebrada. Foi bem interessante a experiência de sentir os talheres na minha boca, nos meus lábios. Até então só eu tinha tocado neles apenas com as mãos. E naquele momento da experiência eu tive a sensação de tocá-los com meus lábios. Que foi muito diferente. Foi um misto de erotismo, algo erótico, inusitado, perturbador. Ainda não entendi bem as palavras, mas algo aconteceu quando os toquei com meus lábios só tinha tocado os talheres com as mãos.

Eu me senti também um pouco vigiada. A todo o momento tinha uma senhora dizendo que eu não podia repetir. Acho que isso fazia parte do jogo, mas acho importante então falar para você, que eu me senti vigiada. Também me causa um estranhamento chegar numa mesa e não ter cadeiras. Mas foi legal essa experiência de circular pela mesa.

E não sei se vai fazer sentido para você, mas é uma crítica, não sei se uma crítica mas é um olhar meu que por mais que você tenha pervertido tudo aquilo, sabe, tenha quebrado aquela louça, estava tudo muito lindo, muito higienizado. Que eu não vi os caquinhos da porcelana. Eu não vi os restos. Não vi o processo. Só vi tudo muito lindo, brilhando. Num momento muito ..... e gourmet. Essa é a minha impressão. Não sei o que você pode fazer com isto. Quando cheguei e vi aquela mesa de fora com aquele caco, aquele prato quebrado assim eu não entendi se aquilo estava de propósito ou se tinha quebrado ali na hora. E eu fiquei procurando os cacos. Cadê os caquinhos deste prato, enfim... algo a se pensar...

E uma coisa também com os talheres eu senti, que em muitos momentos, a estrutura em si desses talheres me fazia compartilhar essa experiência com alguém. Não eram mais talheres para eu comer sozinha. Era para ter uma cooperação, era para fazer junto ali. Foi automático isto. As maiorias das pessoas se ajudavam. Uma pessoa pegava um instrumento e a outra segurava outro. Isso também foi uma coisa que me marcou muito. Acho que nunca tinha chegado numa mesa pra comer em que me ajudassem com alguma coisa. Foi bem legal. Bem divertido. Divertido é também uma palavra bem preciosa neste momento, assim...obrigada..

### 5.2.3.Depois

Só alguns dias após a realização da ação e após olhar as imagens, revisitar minhas lembranças do processo como um todo é que senti apaziguar em mim a afetação que o evento me causou. Certamente fazia muito tempo que desejava produzir uma ação assim, agora sei.

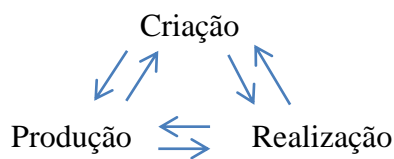
Leveza, brincadeira, curiosidade, cordialidade, parceria são algumas palavras que me ocorrem na tentativa de traduzir a minha percepção geral do evento. Algo tinha acontecido entre as pessoas. Mesmo que muitas destas já sejam unidas por laços de afeto e de convívio, a relação que se estabeleceu entre elas me pareceu tão intensa quanto o embate individual com as ferramentas. Durante o tempo da ação, aquela hora e meia, pareceu-me que tínhamos sido alçados a um outro espaço e tempo. Foi um estranho momento em que todos nós ali vivenciamos algo diferenciado, prazeroso e aparentemente distante de nossas vidas cotidianas. Certamente, todos foram afetados na e pela situação.

Pude perceber nitidamente que realizar todo o processo de materialização da ação me elevou a um estado diferenciado. Estava muito focada na preparação de todos os detalhes. Estava pronta para receber e consegui estar atenta e afiada, rápida na solução de problemas práticos e sensível para perceber e observar meus convidados.

Após qualquer desfecho, como uma inauguração de uma exposição, a sensação imediatamente posterior é semelhante a de uma ressaca. Há excesso de tudo nos dias que antecedem a ação, desde a dedicação e o esforço para a sua realização até a intensidade bizarra que é viver a própria ação. Estar presente no presente. Após esse auge, os excessos precisam ser metabolizados.



Mais uma vez fiquei satisfeita!



Ao organizar as fotos para que fossem inseridas na dissertação entendo melhor o que meu olho busca nas imagens. Gestos!<sup>43</sup> Primeiro busco em outros corpos gestos já executados por mim. Avidamente busco detectar outros, ainda não executados e registrados por mim. Gestos espontâneos, impensados, mas também os que necessitaram de reflexão. Gestos compartilhados. Em qualquer das situações o corpo parece ser ativado, afetado. Em certo nível o gesto conhecido e habitual precisa ser desconstruído para que se ouse no diferente. Devido ao imenso numero de fotografias geradas, vejo que procurei escolher imagens que destacassem gestos nos quais os talheres subvertidos exigiram do corpo um novo gesto. Este gerado pelo atrito da comida + corpo + ferramentas.

Relendo as memórias dos participantes percebo que o que salta delas de maneira general, além da questão do gesto, são os fatores do coletivo e do colaborativo que a situação propiciou. Tenho que confessar que não tinha isso em mente. A ação não foi pensada para que os participantes interagissem entre si.

Assim, a maior surpresa, que também foi detectada durante a ação, foi uma troca intensa estabelecida entre os presentes, propiciando momentos de intensa sociabilidade. A mesa de refeições, mesmo com o serviço de mesa subvertido de suas funções, parece se mostrar um atrator para surpreendentes momentos de convívio.

Registrei também em imagens, novamente usando o meu corpo, algumas das observações sobre os novos gestos percebidos a partir da ação.

<sup>43</sup> Tomo por gesto, a definição de Bourriaud (2009): movimento do corpo que revela um estado psicológico ou pretende exprimir uma ideia. A gestualidade é o conjunto das operações necessárias executadas para produzir obras de arte, desde sua fabricação à produçãp de signos periféricos (ações, acontecimentos, anedotas).



Figura 52 - Registro pós-ação

## 6

**Carta para Lygia Clark: apontamentos e direções futuras**

We are proud to be known by what we are not<sup>44</sup>  
(OITICICA, 1973)

Rio de Janeiro, 12 de janeiro de 2018

Cara Lygia,

Chegando ao fim deste exaustivo trabalho de escrita da dissertação de mestrado e sabendo que continuo com a pesquisa no doutorado, mais uma vez me volto para a arte, para você e seu trabalho. Releio sua carta para Mondrian e também me vem o enorme desejo de lhe escrever e compartilhar com você minhas inquietações. Como nos diz Foucault (2006) ao se referir ao formato de correspondência, a carta que se envia age, por meio do próprio gesto da escrita, sobre aquele que a envia, assim como pela leitura e releitura, sobre aquele que a recebe. Semelhante à prática dos *hupomnêmatas*<sup>45</sup>, leio, releio, medito, converso comigo mesma e contigo acerca do meu trabalho artístico/vida visando à subjetivação<sup>46</sup> do discurso acadêmico no exercício da escrita pessoal.

Não me sinto tão só quanto você diz sentir-se ao Mondrian. Talvez porque tenha me apossado de seu olhar e de sua teimosia, visto que gostarias de doá-los também para outro artista.

<sup>44</sup> Tradução livre: Estamos orgulhosos de sermos conhecidos por aquilo que não somos.

<sup>45</sup> Para Foucault (2006), os *hupomnêmatas*, no sentido técnico, podiam ser livros de contabilidade, registros públicos, cadernetas individuais que serviam de lembrete. Sua utilização como livro de vida, guia de conduta parece ter se tornado comum a todo um público culto. Ali se anotavam citações, segmentos de obras, exemplos e ações que foram testemunhadas ou cuja narrativa havia sido lida, reflexões ou pensamentos ouvidos ou que vieram à mente. Eles constituíam uma memória material das coisas lidas, ouvidas ou pensadas; assim, eram oferecidos como um tesouro acumulado para releitura e meditação posteriores. Formavam também uma matéria prima para a redação de tratados mais sistemáticos, nos quais eram dados os argumentos e meios para lutar contra uma determinada falta (como a cólera, a inveja, a tagarelice, a lisonja) ou para superar alguma circunstância difícil (um luto, um exílio, a ruína, a desgraça) (FOUCAULT, 2006:147).

<sup>46</sup> Deslocamento dos jogos de verdade por meio do que se poderia chamar de prática ascética. Isto é, um exercício de si sobre si mesmo através do qual procura se elaborar, se transformar e atingir um certo modo de ser.

Porém, o que mais gostaria de discutir com você é sobre o porquê de um artista trabalhar. Você diz que trabalha, não para fazer uma superfície ou outra, mas porque busca “realizar-se no mais alto sentido ético-religioso”. Você se expõe visando transmitir a outra pessoa o que chama de “‘momento’ parado na dinâmica cosmológica que o artista capta” (CLARK, 1959:46).

Pergunto-me também porque trabalho. Talvez não seja pelo mesmo motivo que você. Pelo menos, não diria que é para uma realização ético-religiosa. Também não sei se capto este “momento” parado na dinâmica cosmológica, nem sei se é ele o que quero transmitir ao outro (CLARK, 1959). Não sou tão mística quanto você e Mondrian aparentam ser. Você, Lygia, em particular, me parece atribuir ao artista um poder quase metafísico ou supra sensorial de provocar o outro.

Acredito que a força da arte não é de ordem metafísica. Muito pelo contrário, é bem física mesmo. Mais que nunca, acredito no potencial da arte contemporânea em gerar múltiplos sentidos, em afetar e deslocar o outro de seu local habitual empurrando-o para fora de sua zona de conforto. Acredito na sensibilização de corpos através da arte em toda sua potência.

Fico imaginando que, ao longo do seu percurso, percebeu também que esta afetação acontece na matéria, no corpo físico. Afinal, durante boa parte de sua vida, suas investigações giraram em torno de estratégias que desentorpecessem o corpo vibrátil do participante. Isso deveria permitir que “liberto de sua prisão no visível, ele pudesse iniciar-se na experiência do vazio-pleno<sup>47</sup> e aceder ao plano de imanência do mundo em sua misteriosa germinação”, como nos conta Suely Rolnik (1989:12).

Nesse contexto, a ação de Degustação me mostrou, mesmo que por um breve período de tempo e para um número de pessoas restritas, a sua potência em provocar questionamentos sobre o corpo normatizado, a partir deste atrito entre corpo + comida+ ferramentas subvertidas. Revelando-se como um grande encontro socializante, é estabelecido um momento de convívio diferenciado no comer junto:

---

<sup>47</sup>Lygia Clark chamou insistentemente, até o fim de sua vida, de “vazio-pleno” a experiência do corpo vibrátil toda vez em que se processa o esgotamento de uma cartografia, quando está se operando a silenciosa incubação de uma nova realidade sensível, manifestação da plenitude da vida em sua potência de diferenciação (ROLNIK, 1999:6).

uma ajuda mútua no provar os quitutes através da utilização das ferramentas alteradas.

Através da minha lembrança sobre este momento e das memórias dos participantes, começo a entender melhor esta força do trabalho artístico. Certamente, agora sei que ações como esta podem interferir diretamente na internalização/ naturalização de discursos e processos normatizadores do corpo, ajudando a questionar as verdades que circulam acerca do sujeito, tal qual sugere Foucault (2011). É a arte interferindo nos jogos de produção de verdade.

Hoje, o termo “arte” pode assumir a definição de uma atividade que consiste na produção de relações com o mundo com auxílio de signos, formas, gestos ou objetos (BOURRIAUD, 2009). Certamente, a sua obra e a de Hélio Oiticica ajudaram a alargar a visão deste termo.

Oiticica, em seu manuscrito Mundo-Abrigo de 1973, já propunha um caminho de experimentação coletiva – individual – que não excluía a vida e sim ia em direção a ela sendo mesmo indissociável dela. O mundo abrigo seria como um espaço em contínua expansão de composições híbridas, matizes variadas e de lugares de experimentação para exercícios estéticos com o estar no mundo visando à possibilidade de gerar novos saberes e porque não, sabores.

Dentro da ideia de arte como um campo de trocas, vocês dois certamente são pilares também no que Bourriaud definiu como estética relacional: a arte que toma como horizonte teórico a esfera das relações humanas e seu contexto social mais do que a afirmação de um espaço simbólico autônomo e privado (BOURRIAUD, 2009). Ele se apoiou na observação que fez de trabalhos produzidos na década de 90 por um grupo de artistas como Dominique Gonzalez-Foerster, Pierre Huyghe, Rirkrit Tiravanija, Philippe Parreno e Maurizio Cattelan<sup>48</sup>. Essa conceituação abarca inclusive obras da década de 80, que foram referências para esse grupo como as do cubano Felix Gonzalez-Torres, e os americanos Gordon Matta-Clark e Dan Graham, entre outros.

Surpreendi-me que Bourriaud, em nenhum ponto ao longo do livro Estética Relacional, cita suas obras ou as de Hélio. Provavelmente, por desconhecê-las no momento da escrita. Mesmo sentindo afinidade com o discurso dele e, por conseguinte, com os artistas que ele analisa e situando a ação de degustação e as

---

<sup>48</sup> Artistas atuantes a partir dos anos 90. Ver BOURRIAUD (2009).

próximas a virem, nesta genealogia, causa-me estranhamento que sendo um historiador da arte renomado não conhecesse vocês em 1998. Logo, já sei que se faz urgente no doutorado, alargar meus horizontes em teorias da arte que busquem dar conta de pensadores que me possibilitem, com tranquilidade, constelar vocês dois na genealogia das ações de degustação – quero realizar umas quatro no doutorado. Já separei os autores Claire Bishop e Jacques Ranciere. De qualquer maneira, o que mais me interessa são as obras que:

... já não perseguem a meta de formar realidades imaginárias ou utópicas, mas procuram constituir modos de existência ou modelos de ação dentro da realidade existente, qualquer que seja a escala escolhida pelo artista. (BOURRIAUD, 2009:13).

A ideia de constituir um modo de existência como obra de arte é sonho antigo de muitos. Assim como você continuou com o problema de Mondrian, acredito também que dou continuidade a alguns dos seus e do Hélio. De uma forma geral, busco a fusão da vida e arte. Precisamente, desejo sentir-me livre para explorar o mundo, fazendo dele um laboratório de vivências e experimentações. Busco incessantemente a possibilidade de uma vida outra nos moldes propostos por Foucault (2014) ao se referir àquilo que poderíamos chamar de estética da existência. Neste caso, “uma prestação de contas consigo mesmo, um dar razão de si mesmo que se dirige a ‘bios’ como existência, um modo de existência que se trata de examinar e pôr à prova ao longo dessa própria existência graças a um discurso franco, um dizer-a-verdade que envolve risco e perigo” (FOUCAULT, 2014:140). No contexto vigente, é preciso coragem e saber o que me custará para dar a minha vida um certo estilo. “Coragem do dizer- a-verdade quando se trata de descobrir a alma. Coragem do dizer a verdade também quando se trata de dar à vida forma e estilo” (FOUCAULT, 2014:140). Nesse ponto, Lygia, temos em comum a ética atravessando nossas práticas artísticas/vida.

Quero, como artista, e, abusando da linguagem delueziana, provocar perceptos e afectos. Produzir relações com o mundo que deem uma duração ou mesmo uma eternidade a estes complexos de sensações, como sugere Gilles Deleuze em seu Abecedário, documentário feito pela jornalista Claire Parment, filmado em 1988/1989, tendo sido apresentado ao público somente em 1994. Você não chegou a vê-lo, uma pena.

Para o filósofo, não haveria perceptos sem afectos, sendo o percepto definido como um conjunto de percepções e sensações que vão além, que se tornaram independentes de quem as sente. Já os afectos são os devires que transbordam daqueles que passam por eles, que excedem as forças que passam por elas (DELEUZE, 1992).

Farejo nestes autores pistas que me fazem construir o caminho da busca da duração dos blocos de sensações por meio do meu trabalho artístico. Sendo a normatização dos corpos uma produção sociocultural, atrevo-me a dizer que os “tais” blocos de sensações tem o potencial de surgirem e serem perdurados em obras que questionem o corpo normatizado, como no meu caso em particular que também lida com a subversão de objetos do cotidiano. A curiosidade que suscita o estranho-familiar é uma das potências que envolve tais ações. Conto, assim, com este sentimento que desperta a disponibilidade interior de se deixar afetar, mobilizando o desejo do sujeito em construir a obra comigo, sendo eu apenas um proponente nesta ação. Foucault (2006:54), ao citar Freud, aponta que o desconhecimento do desejo pelo próprio sujeito é o ponto de ancoragem da psicanálise. Certamente a psicanálise se fez instrumento de crítica e prática artística. .

Portanto, a ação de Degustação e as outras que virão como investigação central para trabalhos futuros do doutorado continuam repousando na possibilidade de afetar o corpo normatizado. Com isso, desejo abrir possibilidade para constituição de outros sujeitos, outros modos de vida, e outros espaços. Abrem-se, então possibilidades para a formulação de algumas perguntas que considero cruciais para dar sequência ao meu trabalho intitulado “*A Mesa de Refeições - Heterotopia do Convívio Idiorrítmico*”: poderiam outras ações artísticas – que tensionem corpo + serviços alterados + alimento – serem pensadas a partir do conceito de heterotopias do desvio de Michel Foucault? Poderíamos refletir sobre novas ações em torno da mesa de refeições e para além dela a partir do pensamento de Roland Barthes para a fantasia de um viver junto idiorrítmico, mesmo que por um breve período de tempo?

As heterotopias em oposição direta as utopias<sup>49</sup>, são lugares reais efetivos delineados na própria instituição da sociedade como contraposicionamentos. Existem

---

<sup>49</sup> Para Foucault 2013, as utopias são os posicionamentos sem lugar real. Precisamente é a própria sociedade aperfeiçoada ou é o inverso da sociedade. De uma maneira geral, são espaços fundamentalmente e essencialmente irreais.

em qualquer cultura e civilização. Elas constituem uma constante de qualquer grupo humano, embora assumam formas variadas. Foucault (2013) considera dois tipos de heterotopias, as da crise<sup>50</sup> e do desvio. Dentre alguns exemplos desta última, posso citar prisões, casas de repouso, clínicas psiquiátricas etc.:

...lugares que são delineados na própria instituição da sociedade, e que são espécies de contraposicionamentos, espécies de utopias efetivamente realizadas nas quais os posicionamentos reais, todos os outros posicionamentos reais que se podem encontrar no interior da cultura estão ao mesmo tempo representados contestados e invertidos, espécies de lugares que estão fora de todos os lugares, embora eles sejam efetivamente localizáveis (FOUCAULT, 1984: 445)

Já a *idiorritmia* é uma palavra formada a partir do grego *ídios* (próprio, particular) e *rhythmós* (ritmo). Por meio dela, Roland Barthes analisa a possibilidade de um convívio, de um “viver junto” de alguns grupos restritos em que a coabitação não exclui a liberdade individual.

Na proposta de doutorado, assim como na dissertação do mestrado, desejo sempre respeitar os ritmos: os meus, os do trabalho artístico e os da academia. A dissertação/tese é fruto da minha própria idiorritmia, produzida pela tentativa de orquestrar todos esses ritmos em harmonia. Acredito que assim deve ser uma dissertação/tese de artista.

Apoiada em meu corpus teórico, busquei amaciar e fluir neste trabalho árduo e solitário. Contudo, diferente de você, acredito que não só o artista, mas que todos nós somos solitários. Talvez no caso do artista, aquele com A maiúsculo, a diferença esteja no fato de que ele se propõe a nascer dentro de si próprio, num parto difícil, e tendo bastante noção de que está “só irremediavelmente só”, como você diz (CLARK, 1959:48).

Nesta orquestração quem dá o ritmo é a minha fantasia. Não há uma linha reta, nem nas ações artísticas tampouco na escrita da dissertação/tese. Como afirma Deleuze (1997), escrever é um caso de devir, sempre inacabado, sempre em via de fazer, e que extravasa qualquer matéria vivível ou vivida.

---

<sup>50</sup> Aparecem nas sociedades ditas “primitivas” como lugares privilegiados sagrados ou proibidos. Na nossa sociedade, estão em desaparecimento, como colégio em sua forma do século XIX ou o serviço militar para rapazes, ou as práticas sexuais para exercício da virilidade fora do eixo familiar. Ver Foucault (2013).



Nas trilhas do Barthes (2003), a minha pesquisa parte de uma fantasia enquanto engendramento de formas, de diferenças:

“fantasia = roteiro, mas roteiro estilizado, sempre muito breve = vislumbre narrativo do desejo=projeto incerto que varre, de modo entrecortado, fragmentos de mundo, de ciência, de história – de experiências. (Barthes, 2003, p. 35).

No caso em particular, minha fantasia também é ter a certeza de que meus registros pessoais, tais quais os seus e os de Hélio, possam ajudar a fundar práticas transgressoras de escritas acadêmicas, a partir de situações que se apresentam. Que minhas escritas possam inventar diferenças. Buscar novas formas de viver neste mundo = invenção e outros modelos de existência.

Para dar forma a esta minha fantasia, tive bons mestres. Além destes que estão aqui comigo neste tempo/espço, tenho acesso aos escritos seus e do Hélio, Foucault, Barthes, minhas paixões tenho que confessar. Só posso é agradecer a todos vocês que estiveram comigo nesta farra do saber que fantasiei fazer desta dissertação

Para encerrar, Lygia, espero ter acertado no sal das palavras e que as coisas tenham conseguido se tornar o que são. Tentei fazer desta dissertação uma celebração ao saber/sabor. Que tenha sido bem temperada, que tenha atingido a quantidade certa de sal para que as palavras tenham tido seus valores ressaltados. Acertado no gosto das palavras.

Uma curiosidade! Se escrever, como diz Deleuze (1997), é impor uma forma de expressão a uma matéria vivida, termino a escrita da dissertação e preciso de um espelho na sala para me reconhecer. Reconhecer meu novo corpo, pois sou outra agora.

Um forte abraço e mais uma vez obrigada!

*Elizabeth Franco.*

<http://elizabethfranco.wixsite.com/elizabethfranco>  
Mestranda PUC-Rio Departamento de Artes e Design

## 7

**Referências Bibliográficas**

- ARGAN, Giulio Carlo. Arte Moderna. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- ARIÈS, Philippe. A História Social da Criança e da Família. Rio de Janeiro: LTC, 2012.
- BARTHES, Roland. Aula. São Paulo: Cultrix:1989
- Como Viver Junto. São Paulo: Martins Fontes: 2013.
- Roland Barthes by Roland Barthes. Los Angeles: University of California Press, 1994.
- Mitologias. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2001.
- BELTING, Hans. O fim da História da Arte. São Paulo: Cosac Naify, 2006.
- BERNARD, Michel. O Corpo. Rio de Janeiro: Apicuri, 2016.
- BRADLEY, Fiona. Surrealismo. São Paulo: Cosac Naify, 2001.
- BOIS, Yve-Alain; BUCHLON, Benjamin H. D.; FOSTER, Hal; KRAUSS, Rolalind. Art Since 1900, Modernism, Antimodernism, Postmodernism. London, Thales and Hudson, 2004.
- BOMFIM, Gustavo A. Fundamentos de uma Teoria Transdisciplinar do Design. Estudos em Design. Anais do P&D. Rio de Janeiro. 1997.
- BUTLER, Judith. Bodies that matter: on the discursive limits of "sex". New York: Routledge, 1993.
- BOURRIAUD, Nicolas. Estética Relacional. São Paulo: Martins Fontes – selo Martins, 2009.
- BOURRIAUD, Nicolas. Formas de vida: a arte moderna e a invenção de si. São Paulo: Martins Fontes – selo Martins, 2011.
- CIPINIUK, Alberto. Design: o livro dos porquês: o campo do Design compreendido como produção social. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio; São Paulo: Ed. Reflexão, 2014.

- CLARK, Lygia. 1959: Carta para Mondrian. In: Escritos de artistas: anos 60/70. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2006. 1969: O Corpo é a casa. Rio de Janeiro, Funarte, 1980.
- COCCHIARALE, Fernando. Quem tem medo da Arte Contemporânea? Recife. Fundação Joaquim Nabuco, Editora Massangana, 2006.
- COURTINE, Jean-Jacques. Decifrar o Corpo: pensar com Foucault. Petrópolis, RJ: Vozes, 2013.
- COUTINHO, Fernanda Ribeiro; PORTINARI, Denise Berruezo. Beleza freak. Rio de Janeiro, 2015. Mimeo.
- DANTO, Arthur. Após o Fim da Arte. São Paulo: Odysseus, 2006.
- DELEUZE, Gilles. Crítica e Clínica. São Paulo, Sp. Ed. 34, 1997.
- DELEUZE, Gilles, GUATTARI, Felix. O que é filosofia? São Paulo: Editora 34, 2000.
- DONZELOT, Jacques. A Polícia das Famílias. Rio de Janeiro: Edições Graal, 2º edição, 1986.
- EAGLETON, Terry. A ideologia da estética. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1993.
- ELIAS, Norbert. O Processo Civilizador. Rio de Janeiro: Zahar, 1994
- FORTY, A., 1995 [1986]. Objects of Desire, London: Thames and Hudson.
- FOSTER, Hal. The Return of the Real. London: The MIT Press, 1996.
- FOSTER, Hal. Design and Crime (and other diatribes). London: Verso, 2003.
- FOSTER, H.; KRAUSS, R.; BOIS, Y-A. e BUCHLOH, A.D. "Psychoanalysis in Modernism and as Method" In Art Since 1900. Londres: Thales Hudson, pp 15-21, 2004.
- FOUCAULT, Michel. A arqueologia do saber. tradução de Luiz Felipe Baeta Neves, Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.
- A Coragem da Verdade. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2014.
- A Ordem do Discurso. São Paulo, SP: Edições Loyola, 1999
- Ditos e Escritos, volume IV: Estratégia Poder-Saber. Tradução Elisa Monteiro e Inês Barbosa. 3ª edição. Rio de Janeiro, RJ: Forense Universitária, 2006.

Ditos e Escritos, volume V: Estratégia Poder-Saber. Tradução Elisa Monteiro e Inês Barbosa. 3a edição. Rio de Janeiro, RJ: Forense Universitária, 2006.

Em Defesa da Sociedade: curso no Collège de France (1975/1976). 2a edição. São Paulo. Editora WMF Martins Fontes, 2010.

Microfísica do poder. Organização e tradução de Roberto Machado. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1979.

(1984) O Que São as Luzes? In: Ditos e Escritos II: Arqueologia das Ciências e História dos Sistemas de Pensamento. Editora Forense Universitária, 2005. (1982) Sujeito e Poder. In: Dreyfus e Rabinow. Michel Foucault: Uma Trajetória Filosófica. Rio de Janeiro, Editora Forense Universitária, 1995.

Vigiar e Punir: nascimento da prisão. Tradução de Raquel Ramalhete. 38ª edição. Petrópolis, RJ: Vozes, 2012.

LAZZARINI, Eliana Rigotto e VIANA, Terezinha de Camargo. O corpo em psicanálise. *Psic.: Teor. e Pesq.* [online]. 2006, vol.22, n.2, pp.241-249. ISSN 0102-3772. <http://dx.doi.org/10.1590/S0102-37722006000200014>.

LEBRETON, David. Antropologia do Corpo e Modernidade. Petrópolis, RJ: Vozes. 2013.

A Sociologia do Corpo. Petrópolis, RJ: Vozes. 2007.

Adeus ao Corpo. São Paulo: Papiro Editora. 2003.

O Corpo Enquanto Acessório de Presença. In: Marcos, ML; Cascais, AF. Revista de Comunicação e Linguagens – Corpo, Técnica, Subjetividades N°33. Relógio D'água. 2004.

LEMINKSI, Paulo. Ensaios e anseios crípticos. Campinas: Ed. Unicamp, 2012

LEVI-STRAUSS, C. O cru e o cozido. Mitológicas. Vol. 1. São Paulo: Cosac & Naify. 2004.

LOURO. Guacira Lopes. Um Corpo Estranho – Ensaios sobre a sexualidade e teoria *queer*. Belo Horizonte: Autêntica, 2016.

MATESCO, Viviane. Corpo, imagem e representação. Rio de Janeiro: Zahar, 2009.

MAUSS, Marcel. Sociologia e Antropologia. São Paulo: Cosac Naif, 2003.

MICHAUD, Yves. CORBIN, Alain; COURTINE, Jean-Jacques, VIGARELLO, George. (org) A História do Corpo. Rio de Janeiro: Editora.Vozes, 2011, Vol. 1.

MICHAUD, Yves. Visualizações. In: CORBIN, Alain; COURTINE, Jean-Jacques; VIGARELLO, George. (org) A História do Corpo. Rio de Janeiro: Editora Vozes, 2011, Vol. 3. (p. 541-565)

MINAYO, Maria Cecília de Souza. Pesquisa Social. Teoria, Método e Criatividade. Rio de Janeiro: Ed. Vozes. 2009.

OITICICA, Helio. Mundo-Abrigo. [S.l., jul. 1973]. Manuscrito. Disponível em <<http://www.itaucultural.org.br/programaho/>> Acesso em 20 de out. 2017.

PETROSKI, Henry. A evolução das coisas úteis: cliques, latas, zíperes e outros objetos do nosso cotidiano. Rio de Janeiro: Joerge Zaar Ed.,2007.

NORBERT, Elias. O Processo Civilizador. Rio de Janeiro: Zahar, 1994.

RIVERA, Tania. Arte e Psicanálise. Rio de Janeiro: Zahar, 2002.

A transmissão como uma Torre de Babel: Psicanálise e arte contemporânea In: Psicanálise e laço social/ Fernanda Costa-Moura, organização Rio de Janeiro:7letras, 2009.

O Averso do Imaginário: Arte Contemporânea e Psicanálise. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

SYLVESTER, David. Sobre Arte Moderna. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

WATSON, Charles. Entre-vistas: acervo Dynamic Encounters Brasil. 1 ed. Rio de Janeiro: Dynamic Encouters, 2016.