



**Lucas Vieira Demps Jorge Ribeiro**

**Poética de deslocamento: práticas artísticas  
no corpo cotidiano**

**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.

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

Co- orientador: Prof. Carlos Eduardo Félix da Costa

Rio de Janeiro  
Abril de 2020



**Lucas Vieira Demps Jorge Ribeiro**

**Poética de deslocamento:  
práticas artísticas no corpo cotidiano**

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

**Profa. Denise Berruezo Portinari**

Orientador

Departamento de Artes & Design - PUC-Rio

**Prof. Carlos Eduardo Félix da Costa**

Co-orientador

Departamento de Artes & Design - PUC-Rio

**Prof. Michel Nunes Lopes Masson**

Coordenação Central de Extensão - CCE - PUC-Rio

**Prof. Arturo Daniel Chicano Jimenez**

Pontificia Universidad Católica de Valparaíso - PUCV

**Prof. Carlos Guilherme Mace Altmayer**

**Rio de Janeiro, 17 de Abril de 2020**

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

## **Lucas Vieira Demps Jorge Ribeiro**

Artista Visual e Joalheiro, com formação artística na Escola de Artes Visuais Parque Lage graduado em Relações Internacionais, 2009, pelo Centro Universitário Metodista Bennett, especialização em Ajuda Humanitária e ao Desenvolvimento, 2012, pelo CCE PUC-Rio.

### Ficha Catalográfica

Ribeiro, Lucas Vieira Demps Jorge

Poética de deslocamento : práticas artísticas no corpo cotidiano / Lucas Vieira Demps Jorge Ribeiro ; orientador: Denise Berruezo Portinari ; co-orientador: Carlos Eduardo Felix da Costa. – 2020.

173 f. : il. color. ; 30 cm

Dissertação (mestrado)—Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Departamento de Artes e Design, 2020.

Inclui bibliografia

1. Artes e Design – Teses. 2. Práticas artísticas contemporâneas. 3. Estética. 4. Corpo. 5. Subjetividade. I. Portinari, Denise Berruezo. II. Costa, Carlos Eduardo Felix da. III. Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Departamento de Artes e Design. IV. Título.

CDD: 700

Às palavras e ao tempo.

## Agradecimentos

Ao CNPq, pelo auxílio oferecido na modalidade de bolsa de fomento à pesquisa, sem o qual este trabalho não teria sido realizado.

À PUC-Rio, instituição que recebeu e acompanhou o desenvolvimento desta dissertação, e à EAV Parque Lage e ao programa de residências artísticas da FAAP, que deram suporte às práticas que constituem sua investigação.

À minha orientadora, a professora Denise Portinari, e ao meu co-orientador, o professor Carlos Eduardo Félix da Costa (Cadu), que foram fontes inesgotáveis de referências, questionamentos, inspirações e também de atenção, cuidado e confiança, que foram fundamentais para este processo de escrita.

Aos professores, técnicos e demais funcionários da PUC-Rio, pela dedicação e trabalho constantes, essenciais para o funcionamento da instituição.

Aos colegas do departamento, dos laboratórios de pesquisa e grupos de estudo dos quais participei, os conduzidos pela Denise (Barthes e GILET) e os do Cadu (LINDA), com os quais tive trocas que facilitaram, intelectual e emocionalmente, a transposição de diversas dificuldades enfrentadas.

À minha família, pelo apoio incondicional e o amor sem tamanho de todas as horas.

Aos amigos, que permanecem e que se foram, pela felicidade vivida em suas companhias.

À Flora.

## Resumo

Ribeiro, Lucas Vieira Demps Jorge; Portinari, Denise Berruezo (orientadora). **Poética de deslocamento: práticas artísticas no corpo cotidiano.** Rio de Janeiro, 2020. 173p. Dissertação de Mestrado – Departamento de Artes & Design, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

A pesquisa investiga, através de uma abordagem teórico-prática, a relação entre a dimensão estética da experiência sensível humana e o fenômeno de produção de subjetividades – dialogando com o campo de pensamento sobre estética –, analisando uma possibilidade, oferecida pela operações das práticas artísticas contemporâneas, de flexibilização, ou mesmo de ruptura, dos regimes de visibilidade e das materialidades que configuram a realidade compartilhada do homem. Um grupo de práticas artísticas realizadas por mim ao longo da pesquisa é tomado como referência, juntamente a trabalhos de artistas como Marina Abramovic e Ulay, Chris Burden, Orlan, Stelarc e Tehching Hsieh, cuja poética consiste essencialmente no entrelaçamento de processos cotidianos e práticas artísticas; uma poética de deslocamento. Entende-se que através dessa produção estética é possível contemplar estratégias do corpo (do sujeito) análogas, em termos específicos, a uma ideia de processos de subjetivação que permitam ao sujeito a experiência de um deslocamento de si sobre si, uma problematização da constituição de sua própria subjetividade. Assim, procura-se entender sobre como a estética pode configurar modos de existência para os sujeitos, delimitando a maneira como estes operam no mundo através de suas manifestações, e questionar qual a possibilidade de reconfigurar tais operações através da intenção formativa estética das artes visuais e plásticas contemporâneas.

## Palavras-chave

Práticas artísticas contemporâneas; estética; corpo; subjetividade

## Abstract

Ribeiro, Lucas Vieira Demps Jorge; Portinari, Denise Berruezo (advisor). Displacement poetics: artistic practices on the everyday body. Rio de Janeiro, 2020. 173p. Dissertação de Mestrado – Departamento de Artes & Design, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

The research investigates, through a theoretical and practical approach, the relationship between the aesthetic dimension of the human sensible experience and the phenomenon of production of subjectivities – in a dialog with the field of thought on aesthetics –, analysing a possibility, offered by the experimentation in contemporary artistic practices, of flexibilization, or even rupture, with the visibility and materiality regimes that configure man's shared reality. A set of artistic practices I conducted throughout the research is taken as reference, including works from artists such as Marina Abramovic and Ulay, Chris Burden, Orlan, Stelarc and Tehching Hsieh, whose poetics consist essentially on the intertwining of daily processes and artistic practices; a displacement poetics. It is understood that through this aesthetic production it is possible to contemplate strategies of the (subject's) body analogous, in specific terms, to an idea of processes of subjectivation that allow the subject to have an experience of displacement of self onto itself, a problematization of the very process of constitution of a subjectivity. This way, an understanding of the means through which aesthetics may configure the subject's mode of existence is intended, delimitating the way they operate in the world through its manifestations, as is the questioning of the possibility of reconfiguration of such operations through the aesthetic formative intention of contemporary visual and plastic arts.

## Keywords

Contemporary artistic practices; aesthetics; body; subjectivity

## Sumário

1.	Introdução	12
2.	<i>ascetismo estético</i>	20
2.1.	A maçã	27
2.2.	A agulha	45
2.3.	A âncora	65
3.	<i>selfie made man</i>	85
3.1.	Estética do deslocamento	88
3.2.	Deslocamento poético	89
3.3.	Estetização do cotidiano	92
3.4.	Poética de deslocamento	97
3.5.	Presença	103
3.6.	Véu	122
4.	<i>seja bem-vindo</i>	142
4.1.	Residir	144
4.2.	Algumas considerações	163
5.	Bibliografia	169
5.1.	Referências de sites	172

## Lista de figuras

Figura 01: <i>ascetismo estético</i> – ingredientes, preparo e consumo	31
Figura 02: <i>ascetismo estético</i> – quadrado modelo	46
Figura 03: <i>ascetismo estético</i> – detalhe das cordas internas	48
Figura 04: <i>ascetismo estético</i> – sequência de movimentos 01	49
Figura 05: <i>ascetismo estético</i> – primeira composição/vestimenta, frente e verso	52
Figura 06: <i>ascetismo estético</i> – detalhe da composição/vestimenta #1 de 15 de setembro de 2015, frente e verso	53
Figura 07: <i>ascetismo estético</i> – sequência de movimento 02	58
Figura 08: <i>ascetismo estético</i> – composição/vestimenta #1 de 26 de novembro de 2015 e detalhes das soluções de manga e gola, frente e costas	61
Figura 09: <i>ascetismo estético</i> – última composição/vestimenta, frente e verso	64
Figura 10: <i>ascetismo estético</i> – gravador com corrente	67
Figura 11: <i>selfie made man</i> – termo de compromisso	106
Figura 12: <i>selfie made man</i> – primeira <i>selfie</i>	107
Figura 13: <i>selfie made man</i> – montagem com todas as <i>selfies</i> do primeiro dia	109
Figura 14: <i>selfie made man</i> – exemplo de visualização virtual do acervo de <i>selfies</i> em pasta de computador, contendo um recorte de imagens geradas entre 09 e 19 de julho de 2018	114
Figura 15: <i>selfie made man</i> – últimas duas <i>selfies</i>	121
Figura 16: <i>selfie made man</i> – composição com os 8 (oito) primeiros autorretratos cegos	127
Figura 17: <i>selfie made man</i> – composição com os 7 (sete) primeiros 'alterretratos'	129
Figura 18: <i>selfie made man</i> – montagem composta pelos desenhos diários #8, #3, #2, #16, #11, #14, #13 e #28	130

Figura 19: <i>selfie made man</i> – modelo de montagem de autorretrato com 10 (dez) imagens digitalizadas das radiografias	134
Figura 20: <i>selfie made man</i> – still 01	135
Figura 21: <i>selfie made man</i> – still 02	136
Figura 22: <i>selfie made man</i> – still 03	137
Figura 23: <i>selfie made man</i> – still 04	139
Figura 24: <i>selfie made man</i> – still 05	140
Figura 25: <i>selfie made man</i> – still 06	141
Figura 26: <i>seja bem-vindo</i> – termo de compromisso	144
Figura 27: <i>seja bem-vindo</i> – montagem do primeiro <i>open studio</i> , pinturas, autorretrato	145
Figura 28: <i>seja bem-vindo</i> – montagem do segundo <i>open studio</i> , calendários, fumo e café	154
Figura 29: <i>seja bem-vindo</i> – montagem do segundo <i>open studio</i> , pinturas, fogo e cobre	155
Figura 30: <i>seja bem-vindo</i> – montagem do terceiro <i>open studio</i> , esculturas ( <i>escuta, espera, espaço, escudo e espelho</i> , respectivamente)	159
Figura 31: <i>seja bem-vindo</i> – montagem do terceiro <i>open studio</i> , pintura, <i>L 13.445</i>	161



# Poética de deslocamento: práticas artísticas no corpo cotidiano

## 1. Introdução

A ideia de que existem “forças invisíveis” operando na delimitação das relações que definem nossa experiência atravessa a história. Normalmente figurando em teorias de teor conspirativo, ela também se faz presente em pensamentos mais científicos, como os da economia, da sociologia, da filosofia e da política. No entanto, há algo que não costuma ser associado a essa ideia de “forças invisíveis”, mas que deveria receber maior atenção neste sentido; a estética. Ao discutir ou conversar sobre estética, dado que se pode opinar a partir de diferentes lugares de fala e com uma intenção de sentido construída pelas experiências particulares de quem fala, é possível que se trate tanto de uma capacidade perceptiva do sujeito, quanto de uma qualidade relativa a um objeto, ou ainda de um domínio das disciplinas de história e filosofia, normalmente relacionado à atividade artística ou à tentativa de definir o fenômeno do belo. Sendo assim, as possibilidades de entendimento em relação à utilização do termo “estética” podem ser reduzidas por conflitos semânticos que emergem do atrito entre suas diferentes definições. Por outro lado, a estética também se refere a um outro movimento muito específico de divisão, o dissenso, no cerne do qual ela opera.

Esta noção de dissenso tem suas raízes no pensamento de Jacques Rancière, que o entende como sendo “a divisão no núcleo mesmo do mundo sensível que institui a política e sua racionalidade própria” (RANCIÈRE, in: NOVAES, 1996: 368). Não seria apenas a manifestação de uma falta de concordância, um conflito, ou uma oposição que pode ser reconhecida e destacada, mas, mais pontualmente, trata-se de uma alteração no próprio mundo sensível – na constituição de regimes reguladores dos modos de existência possíveis e do que é visível, dizível, pensável, materializável – e que pode ser efetivamente produzida. É exatamente por isso que se associa ao dissenso uma dimensão estética. Pois, de acordo com

Rancière, a *partilha do sensível*, da realidade compartilhada, que revela a existência de algo em comum e as delimitações que definem as partes e as posições deste algo em comum (RANCIÈRE, 2006: 12), traz à tona a existência de uma estética interior à política, que atua na configuração do sensível. Esta estética seria “um sistema de formas *a priori* que determina o que se apresenta à experiência sensível” (Ibid.), sendo assim intimamente ligada ao processo político de instituição de regimes de visibilidade e de materialidade e que delineia os modos de existência possíveis.

A estética seria, então, não apenas uma capacidade do sujeito, uma característica do objeto ou uma disciplina teórico-crítica que visa analisar ou descrever a relação entre ambos, mas uma dimensão da experiência humana que configura o que pode ser visto e o que pode ser dito sobre o visível, quem é capaz de ver e quem pode exercer a fala, em torno das propriedades do espaço e das capacidades do tempo (Ibid.). Ao entender a estética como uma espécie de estrutura estruturante da realidade humana, determinante do que se apresenta à experiência sensível e inclusive dos modos de existência possíveis, e considerando as diversas práticas estéticas próprias às atividades humanas, em especial às artísticas, uma pergunta emerge: como seria possível pensar uma prática estética que pudesse oferecer uma estratégia ao corpo para deslocar-se de si sobre o sujeito determinado em que se precipita, para projetar-lhe em uma outra perspectiva sobre os processos de sua própria constituição enquanto sujeito, em especial na configuração daquilo que no cotidiano parece escapar de uma operação estética?

O presente trabalho desdobra-se como um esforço no sentido de problematizar algumas possibilidades de atender a essa pergunta, tendo como referência o campo das artes visuais. Dois são os motivos que orientam esta escolha de referencial: em primeiro lugar, entende-se que a produção artística historicamente atua de forma a operar transformações na visibilidade das coisas, como nota Georges Didi-Huberman ao comentar a maneira como Carl Einstein e Georges Bataille conferiam à forma cubista, no momento de sua inovação, a capacidade de transformar a visão e o pensamento, de deslocar o pensamento através do

deslocamento das formas (DIDI-HUBERMAN, in: ZIELINSKY, 2003: p. 24). Ora, isso não seria dizer que a produção artística, em especial aquela que pertence mais exatamente ao contemporâneo, guardaria um potencial de atuar, através da experimentação estética, na própria configuração da experiência sensível? Desta pergunta se origina o segundo motivo que torna relevante observar o campo da arte para desenvolver este pensamento, pois, destacada a relevância que pode ser atribuída à experimentação estética das práticas artísticas contemporâneas, torna-se necessário também estudar quais seriam então as práticas que melhor poderiam ser identificadas como produtoras de um tipo de dissenso, ou melhor, de uma fissura no mundo sensível que possibilite a emergência de novos regimes de percepção.

Os elementos mais importantes para delinear um grupo formado por essas práticas seriam a proximidade com a vida íntima, o corpo e o cotidiano do sujeito, a decisão poética de deslocá-los para o domínio da prática artística e o tipo de objeto estético considerado resultante do trabalho artístico. Ao reunir estes elementos e identificar um grupo primário possível dentro da história recente da arte (no que se nomeia *contemporâneo*), aqui representado por práticas dos artistas Allan Kaprow, Marina Abramovic e Ulay, Chris Burden, Orlan, Stelarc e Tehching Hsieh, a noção de que se trata de uma afinidade poética em comum (abrigoando distintas manifestações estéticas) que promove o deslocamento de processos cotidianos no sentido da prática artística, se desdobra no conceito de poética de deslocamento. Inicialmente apenas uma nomeação relativa ao grupo de práticas artísticas considerado instrumental para auxiliar no desenvolvimento de um pensamento sobre a relação entre a dimensão estética da experiência humana, a política, a arte e a produção de sujeitos, ou subjetividades, ela se desenvolve em um conceito, o qual, um dos objetos centrais desta dissertação, pretende incluir-se na linha de pensamento sobre estética, subjetividade e filosofia da arte.

Visto que se trata de uma pesquisa que costura os caminhos teóricos abordados com a experimentação prática, a maneira como o presente texto foi composto reflete precisamente este entrelaçamento, com a intenção de oferecer ao leitor uma

experiência de acesso ao conteúdo desta dissertação similar ao processo de sua elaboração. Assim, como fio condutor da escrita foi selecionado um grupo de práticas que tenho realizado ao longo dos últimos 5 anos (de 2015 a 2019), os quais lidam mais diretamente com a proposta de *embaçamento*, de dissolução, da fronteira entre práticas artísticas e processos cotidianos, que delineia o campo de sentido da ideia de poética de deslocamento. Os trabalhos em questão são as performances de longa duração *ascetismo estético* (de 9 maio de 2015 a 9 de maio de 2016), *selfie made man* (de 9 de maio de 2018 a 9 de maio de 2019) e *seja bem-vindo* (de 19 de agosto a 26 de novembro de 2019), os quais, em linhas gerais, consistem na elaboração de restrições a processos cotidianos com o propósito de experimentar as possibilidades estéticas da produção artística na vida cotidiana. Desta maneira, levando em consideração a proposta de cruzamento entre elaboração teórica e práticas artísticas, os capítulos são organizados de acordo com a ordem cronológica dos trabalhos realizados e a temática – ou problemática – que se faz mais relevante para cada um.

No segundo capítulo, que toma como referência o trabalho *ascetismo estético* (2015 - 2016), é desenvolvido um pensamento introdutório e bastante específico sobre estética, o qual toma como base principalmente as ideias de Jacques Rancière acerca do tema. O que interessa, neste ponto do texto, é a maneira como o teórico discursa sobre suas noções de *regime estético* e de *partilha do sensível*, sobre as relações entre *consenso* e *dissenso* e também entre práticas artísticas e operações estéticas. Não se perde de vista, no entanto, sua relação com o corpo e os processos de subjetivação pensados por Foucault, em sua leitura das práticas de si do período helenístico. São incluídos também alguns elementos da estética da formatividade de Luigi Pareyson e Umberto Eco, como maneira de oferecer um ponto de reflexão sobre a produção de *formas* (materialidades) própria às atividades humanas, em especial às artísticas. O objetivo deste capítulo, dado o caminho escolhido para sua composição, é o de propor um pensamento sobre estética pautado pela ideia de que suas operações, que ocorrem no domínio das atividades humanas, especialmente o das práticas artísticas, atuam sobre o corpo de modo a configurar suas percepções do sensível, a regular aquilo que lhe é

visível, dizível e mesmo pensável. Soma-se a isso, por meio da leitura proposta sobre a prática analisada, a proposta de que através do deslocamento operado pelas práticas artísticas, um deslocamento poético, seria possível reconfigurar o sensível no corpo, perturbar o regime de visibilidade que se impõe sobre ele e problematizar a produção de materialidades no mundo.

Ao terceiro capítulo, no qual a prática sobre a qual se discorre é a nomeada *selfie made man* (2018 - 2019), é reservado um espaço para lidar majoritariamente com o conceito de poética de deslocamento. Para tanto, paralelamente à abordagem dos elementos estéticos, poéticos e conceituais que a constituem é tecido um caminho no sentido da composição de uma possível genealogia, retomando os marcos teóricos no que se refere à relação entre as operações estéticas e a produção de subjetividades – e de *corpos cotidianos* – estimulando um pensar voltado aos efeitos e afetos resultantes deste cruzamento. Os artistas e trabalhos selecionados são articulados, ao longo deste capítulo, com a ideia proposta de deslocamento poético, pensando, através de uma aproximação com a relação entre processos de subjetivação e produção de subjetividades, as possibilidades de reconfiguração do sujeito pelas práticas que se incluem no escopo do conceito de poética de deslocamento. Tornam-se relevantes aqui os escritos de Allan Kaprow sobre o *embaçamento* das fronteiras entre arte e vida (KAPROW, 2003), pois eles oferecem uma perspectiva que parte do interior da realização de uma modalidade de trabalhos que pode ser entendida como embrionária ao deslocamento mais contemporâneo entre práticas artísticas e processos cotidianos, proposto pelas poéticas que se desdobram da genealogia de trabalhos constituída neste texto. A intenção de compor este caminho genealógico, mais do que apenas estabelecer um ponto de partida simbólico para estas práticas e uma cadeia de desdobramentos com o fim de contextualizá-las historicamente no campo da arte, é a de possibilitar uma possível leitura de como elas se manifestam no mundo, no âmbito da vida cotidiana, através do estabelecimento de um diálogo com as referências teóricas. A elaboração destas associações entre as práticas realizadas e utilizadas como procedimentos de pesquisa, as que se nomeiam como suas antecessoras e os marcos teóricos serve, neste ponto, para constituir um campo de sentido para a

ideia de poética de deslocamento, entendida tanto como uma nomeação aplicável a um grupo de práticas artísticas, quanto como uma ferramenta conceitual que pode ser utilizada para pensar a relação entre operações estéticas, a produção de subjetividades e a configuração de regimes de visibilidade.

Finalmente, o quarto capítulo e último capítulo, o qual se inicia com um relato da performance que contempla restrições ao uso do idioma nacional, intitulada *seja bem-vindo*, ocorre uma aplicação mais direta do que foi até então enunciado aos elementos da prática em questão que tocam mais claramente, por um lado, no que se refere ao estabelecimento de um consenso sobre o sensível e à configuração de certos tipos de sujeitos – de determinadas subjetividades –, assim como, por outro, no que tangencia a possibilidade de produção de dissenso, de alguma perturbação no regime de visibilidade vigente, por via de operações estéticas das práticas artísticas. Inclui-se em tal argumentação, como lastro simbólico, o trabalho de Jacques Derrida (2006) com a ideia de *monolinguismo* e o de Benedict Anderson (2006) acerca do que o autor nomeia como *comunidades imaginadas*. São elaborados alguns pensamentos sobre a relação entre o uso da linguagem e processos de identificação nacional.

No subitem que contempla as considerações elaboradas na pesquisa, é feito um resumo da trajetória mental e corporal percorrida acompanhando algumas breves enunciações que se formularam em torno da capacidade do corpo de conduzir-se de modo a criar brechas, fissuras, ou mesmo produzir rupturas nas aparentes amarras da realidade compartilhada; de reconfigurar-se e de possibilitar a emergência de novos visíveis, dizíveis, pensáveis, materializáveis e de fazer emergir outros modos de existência. O texto se encerra com menções à possibilidade de desdobramentos futuros, contemplando o interesse em aprofundar a pesquisa, tanto pela continuidade do investimento no desenvolvimento de uma ferramenta teórica, com o conceito de poética de deslocamento, quanto pela busca por novas práticas, artísticas e da vida, para compor o grupo de atividades humanas que ele nomeia.

Uma decisão sobre como este texto foi escrito, exerce grande influência em como a linguagem foi utilizada para conceber as imagens necessárias sobre os trabalhos artísticos escritos, comentados e mencionados, o que, por extensão, afetou a maneira como o conteúdo teórico foi organizado e articulado ao longo da dissertação. Ele foi completamente elaborado sem contar com a inclusão de imagens, ainda que em sua versão final elas estejam presentes. A intenção ao adotar este procedimento era a de forçar o laço entre imagem e palavra, na tentativa de tentar aproximar o modo como elas produzem afetos, seja da perspectiva do realizador ou de um observador.

Vale ressaltar que não se trata, em nenhum momento, de uma tentativa de definir uma única maneira de ler as práticas artísticas que são aqui incluídas no domínio do que se entende por poética de deslocamento; não interessa aqui a formalização de uma única via de interpretação sobre a produção de sentido que lhes é atribuída. Trata-se apenas de oferecer um ponto de vista sobre a proposta de *embaçamento* de fronteiras entre práticas artísticas e processos cotidianos, dentro dos diversos possíveis, que se conecta à minha trajetória particular dentro destas práticas e que dialoga com a possibilidade de entendimento dos artistas e trabalhos incluídos neste percurso histórico da produção artística contemporânea, que aflora a partir da observação de alguns aspectos estéticos, poéticos e conceituais que possuem em comum, como parte de um movimento que revela um novo paradigma estético da arte. Busca-se também oferecer uma contextualização de um pensamento sobre estética que parte essencialmente de uma leitura do trabalho de Rancière com o tema, enraizando-a na experiência de constituição do sujeito com referência à ideia de práticas de si, problematizando sua aplicabilidade no mundo contemporâneo.

Sendo esta uma pesquisa de natureza qualitativa, que visa o desenvolvimento de um objeto teórico embasado nos métodos histórico e monográfico de procedimento, mas que, ao mesmo tempo, conta com a realização de uma atividade prática – a ser observada criticamente e contextualizada, ao longo do texto, com suas raízes genealógicas – que serve como uma ferramenta de

produção de conhecimento sobre a pesquisa a ser realizada, além da utilização de técnicas de pesquisa de caráter histórico e documental também foram realizados estudos de caso e aplicada a técnica de pesquisa-ação, em especial em suas variações nomeadas *practice-based* e *practice-led research* (CANDY, 2006: 2). É necessário, portanto, alertar o leitor sobre alguns aspectos relevantes à linguagem utilizada na escrita deste trabalho. Tratando-se de um texto elaborado a partir de uma pesquisa bibliográfica e de estudos de caso, tanto quanto de relatos originados da experiência direta com as práticas artísticas relevantes, esta pesquisa ocorre de modo a refletir precisamente tal dualidade – o que não implica oposição – entre teoria e prática. Assim, ao passo em que há uma preocupação *formal* com relação à natureza acadêmica deste texto, é permitida uma certa flexibilização de sua *formatividade*, que inclui, por exemplo, escolhas estilísticas como o discurso em primeira pessoa no discorrer sobre as práticas por mim realizadas e que constituem, como anteriormente mencionado, uma espécie de fio condutor para os argumentos teóricos elaborados e para os estudos de caso analisados.

## 2. ascetismo estético

*“When you do life consciously, however, life becomes pretty strange – paying attention changes the thing attended to (...).”*

Allan Kaprow, *Essays on the Blurring of Art and Life*

Ao amanhecer, acordo. Logo me levanto da cama, não sem alguma resistência, e tomo o rumo do banheiro. Faço lá aquilo que se faz necessário; me lavo dos dejetos indesejáveis de meu corpo, me limpo da pele aos ossos – ainda que somente aqueles que me permitem sorrir – e me preparo para regressar renovado ao quarto. Busco uma roupa adequada para o dia que me espera, tendo em conta os compromissos aos quais tenho que atender e as possíveis variações climáticas a que estarei exposto. Pode ser que não faça frio, mas mesmo assim considero que talvez devesse me prevenir e levar um casaco.

É preciso comer algo, de preferência saudável e que me dê energia para começar a jornada diária, idealmente acompanhado de um café forte e longo e de algumas folhas de jornal. Durante o dia, me alimento mais algumas vezes. E, em uma ocasião ou outra, também sou forçado a regressar ao banheiro. Pode ser que eu fume ou nutra algum outro vício, e para tanto tenho que reservar uma brecha de tempo entre os afazeres de meu cotidiano. Se for um dia de trabalho, é provável que eu queira procurar alguma maneira de descontrair um pouco, de aliviar o estresse acumulado, e posso então recorrer ao contato de alguns amigos, talvez sair para jantar ou tomar alguma bebida alcoólica. Mas, caso me falem os ânimos para uma saída, posso acabar encerrando o dia de maneira análoga a como o iniciei: com uma comida reconfortante e, novamente, o jornal (desta vez televisionado, pois já não encontro mais forças para estimular-me o suficiente para aguentar a leitura), que será possivelmente emendado com um filme ou uma novela de meu gosto.

Retorno ao banheiro, onde busco mais uma vez assear-me e removo o fardo da vestimenta diurna, trocando-a por um traje apropriado para dormir. Finalmente de volta ao quarto, desfaço o movimento primeiro de meu dia e me deito, cerrando os olhos e antecipando a vinda de um outro amanhã. Durmo, com sorte, profundamente. Mas, normalmente, o amanhã que chega não é tão outro assim.

Ao ler este possível relato de uma experiência quase ritualística do cotidiano, nessa descrição que reduz o corpo e o sujeito ao mínimo de suas necessidades fisiológicas e sociais, muitos se identificarão e encontrarão nele uma perspectiva sobre suas atividades diárias que pode trazer alguma relevância a elas, distinta da que percebem ao realizá-las. Mas diversos desses processos do dia-a-dia, na verdade, de tão automatizados acabam passando despercebidos. De maneira curiosa, é como se um certo tipo de ascetismo se instaurasse na vivência da rotina, no sentido de que podemos encontrar semelhanças entre este corpo e o de um asceta; em ambas as situações, trata-se de alguém que se entrega a práticas, sejam elas espirituais ou sociais, as quais promovem a mortificação dos sentidos. Isto é, práticas que atuam sobre as capacidades perceptivas e, ao passo em que privilegiam a visibilidade de determinado fenômeno, podem também produzir a falta de sensibilidade para apreender a outros. Quantas vezes não chegamos ao final do dia sem lembrar se trancamos a porta ao sair de casa, ou o que comemos no almoço, ou ainda, no caso de fazermos uso regular de alguma medicação, se já a tomamos nos horários determinados? Não que o sujeito a realizá-los não os tenha, em algum nível, em conta, mas, mais precisamente, eles seriam interiorizados por ele de tal maneira que a *forma* resultante de suas somas se imponha a eles, de modo a invisibilizá-los.

A *forma* que se produz aqui é a de um corpo; mais do que o corpo físico, trata-se de um *corpo cotidiano*, que se configura pela aderência regular a estes processos muitas vezes estabelecidos *a priori* por um consenso social. E *forma*, em uma abordagem não tão objetiva do significado da palavra, que não a reduza excessivamente à configuração física que os seres e as coisas assumem, ou seja, à exterioridade deles, implica uma ação formante que produz um “organismo,

fisicidade formada, vivente de uma vida autônoma, harmonicamente calibrada e regida por leis próprias” (ECO, 2016; 13). Nota-se que esta abordagem do conceito de *forma* não pressupõe uma materialidade no mesmo sentido da que se atribui a uma cadeira, a um edifício ou mesmo a uma escultura. Tampouco se refere apenas às composições gráficas do design de comunicação visual, às de imagem em movimento do cinema ou às sonoras da música. Trata-se de uma compreensão do termo que engloba toda a operosidade humana. Seriam *formas* “tanto as construções teóricas, quanto as instituições civis; tanto as realizações cotidianas e aquelas empreendidas pela técnica, quanto um quadro ou um poema” (Ibid.). Por isso, a *forma* anteriormente mencionada, resultante da aderência do sujeito a determinados hábitos e condutas em seu cotidiano, seria algo além de puramente sua exterioridade física. Ela se referiria ao que aqui se nomeia *corpo cotidiano*, produzido pelo complexo de processos e operações que configuram a própria existência do sujeito, que instauram processos de subjetivação e a produção de subjetividades. E é precisamente a partir do campo de sentido que se tece na relação proposta entre *corpo* e *forma* que a prática performática de longa duração intitulada *ascetismo estético* será pensada neste texto.

Se faz necessário, portanto, estabelecer com maior precisão o que se quer dizer com o uso das expressões ‘produção de subjetividades’ e ‘processos de subjetivação’, visto que elas nomeiam diferentes desdobramentos ou destinos possíveis dos processos de tornar-se sujeito, que delineiam o sentido da expressão *corpo cotidiano*, neste texto. Vale ressaltar que a diferença aqui sugerida, embora lide com uma terminologia que indique uma distinção maior, aponta duas realidades do mesmo processo. A primeira se refere aos diferentes modos, através dos quais modalidades de sujeito se configuram enquanto efeitos provisórios de práticas, de cunho coercitivo, como as disciplinares, que visam definir “a maneira pela qual o sujeito faz a experiência de si mesmo em um jogo de verdade, no qual se relaciona consigo mesmo” (FOUCAULT, in: NETO, 2017: 13); seriam práticas de assujeitamento. Pode-se dizer que, desta maneira, ao invés de tornar-se sujeito, o ser é, na verdade, sujeitado. E à medida em que, por via do submetimento, um número cada vez maior de corpos é, no registro social, sujeitado, a sensação de

uma norma se estabelece, de um consenso, que delimita o aparente escopo das *formas* possíveis de subjetivação às que se impõem coercitivamente, “a partir, obviamente, de um certo número de regras, de estilos, de convenções que podemos encontrar no meio cultural” (Ibid.: 14). O que não é dizer que o sujeito é configurado apenas no jogo de símbolos que figuram no registro social, mas que ele é, na verdade, constituído por práticas (Ibid.: 16).

Sobre a segunda expressão, ‘processos de subjetivação’, a noção que se quer extrair aqui é a de que também se trata de práticas, que constituem modos (ou *formas*) de viver, através das quais o ser se precipita em uma determinada modalidade de sujeito. Neste caso, porém, isto ocorre não por via da apreensão de *formas* que configuram as subjetividades favorecidas por um dado regime de visibilidade no registro social, mas pela ingerência direta em seu processo de constituição de si. Uma imagem que pode auxiliar no entendimento desta leitura é a da relação dos estóicos com as práticas que compunham a ideia de ‘cuidado de si’. Ao contrário de uma regra rígida consensualmente estabelecida como conduta geral, institucionalizada ou imposta, “o cuidado de si configurava-se como uma forma de viver facultativa que era acolhida por aqueles que assim o desejassem” (MANSANO, 2009: 113). Seriam diversas práticas, muitas das quais implicavam renúncias e escolhas ascéticas, que tornariam possível a construção de um “exercício de cuidado sobre a própria existência” (Ibid.), um movimento, ou melhor, um deslocamento de si, enquanto sujeito configurado pela aderência a determinados componentes de subjetividade disponíveis no contexto de um campo social, sobre si, como sujeito ativamente em processo contínuo de constituição. Não seria, no entanto, o caso de haver um ponto final específico a que se destina o realizador destas práticas, como por exemplo, no exemplo hipotético de um praticante do catolicismo que almeja, por meios dos procedimentos aos quais adere em sua conduta religiosa, purificar-se de seus pecados e alcançar os céus. O que não quer dizer que não se chega a lugar algum.

As práticas de si dos estóicos miravam essencialmente o aprimoramento pessoal, ético, do indivíduo e a produção de saber através do corpo. Estas eram

características que se associavam, em seu contexto histórico, a um ideal de beleza. Porém havia uma outra dimensão a ser considerada em sua realização. Visto que, de forma resumida, aquilo que o cuidado de si visa produzir no sujeito seria a ampliação de sua capacidade de exercer domínio sobre o governo de si e de conduzir uma “vida bela”, àqueles que estivessem disponíveis para dedicar-se a esta *forma* de viver e ao compromisso de cuidar de si (nem todos possuíam condições de fazer esta escolha) seria conferida também a capacidade de governar aos outros (Ibid.). Há, nestas duas dimensões do cuidado de si (e, por extensão, na leitura aqui proposta de ‘processos de subjetivação’), uma perspectiva interessante sobre estética. Pois, ao perseguirem os ideais que acreditavam conduzir a uma “vida bela” e ao governo de si e dos outros, os estóicos lidavam com o fato de que “além de uma dimensão ética do cuidar de si, estava colocada ao mesmo tempo a necessidade de tomar uma posição política diante da própria existência, uma posição que favorecia também a construção de uma estética”(Ibid.). Em outras palavras, seja pelo prisma da beleza e do *belo* ou pela via das operações *formativas* da política, o que as práticas de si dos estóicos propunham era a *estetização* do modo de vida de seu praticante por meio da provocação de uma perturbação estratégica em seus processos cotidianos, em seu *corpo cotidiano*.

Em linhas gerais, pode-se dizer que a maneira como abordei a elaboração e a realização do trabalho performático *ascetismo estético* contemplava, por um lado, propor estratégias de desvio da aderência automatizada a processos cotidianos que configuram nossos corpos de acordo com as práticas de assujeitamento disponíveis, em nosso atual contexto sócio-cultural, para a produção de determinadas modalidades sujeito. Por outro lado, levando em consideração a natureza de tais estratégias, o que ela de fato sugere é o estabelecimento de práticas direcionadas à desconfiguração do sujeito que habita o corpo e à constituição de um novo *corpo cotidiano*; práticas estas que, caso relevado o anacronismo evidente que se produz ao tecer uma relação direta entre eventos históricos que tomaram lugar em contextos radicalmente distintos, podem ser remetidas às práticas de si dos estóicos e ao pensamento anteriormente elaborado sobre processos de subjetivação. É absolutamente necessário ressaltar, no entanto,

que tais enunciações oferecem apenas uma possível leitura - mediada pela minha experiência (direta e reflexiva), enquanto artista, com as práticas realizadas - para o trabalho artístico em questão, a qual se faz relevante no contexto desta escrita devido à sua proximidade com a ritualização do cotidiano.

A pesquisa que desencadeou em minha imersão nesta modalidade de prática performática tem suas origens em um pensamento sobre escultura, que aborda o objeto escultórico como um que se relaciona fundamentalmente com o corpo. E que pressupõe que o papel fundamental das práticas estéticas – tendo como principal referência as artísticas – seria o de tornar visível as operações e processos que configuram o sensível, que delineiam aquilo que se dá a sentir e produzem as *formas*, a materialidade, do mundo que habitamos, enquanto corpos. Mais precisamente, isso quer dizer que o corpo, sua materialidade e suas manifestações no espaço, seria aquilo que o objeto escultórico, em sua essência, visa lidar com; seria aquilo sobre o que ele produz visibilidade enquanto operação estética das práticas artísticas. Um trabalho que faz referência exatamente a essa relação entre escultura e corpo, enraizado na lógica de *campo ampliado* (KRAUSS, 1979) que emergiu como novo paradigma da arte nas décadas de 1960 e 1970, é a escultura *Die* (1962), de Tony Smith. O artista comenta este aspecto do trabalho escultórico ao dizer que sua escultura, um cubo de aço com aproximadamente um metro e oitenta centímetros de aresta, deveria ter estas proporções pois caso se tratasse de uma escala maior ela adentraria o domínio do ‘monumento’ e, no caso oposto, ao diminuí-la ela se reduziria a um ‘objeto’<sup>1</sup>. Por ‘monumento’, ele se refere ao que se produz na arquitetura, ou seja, um trabalho cuja preocupação essencial seria a de articular modos de acesso e partilha do espaço arquitetônico, e por ‘objeto’ se nomeariam os produtos, por exemplo, funcionais do design, que pressupõem a possibilidade de manipulação pelo corpo. O que Smith quer dizer com esta afirmação, em outras palavras, é que o compromisso da escultura seria primariamente um que se tece com o corpo, com

---

<sup>1</sup> Fonte: *National Gallery of Art*.

Disponível em: <https://www.nga.gov/collection/art-object-page.127623.html>. Consultado em: 28 de novembro de 2019.

sua inserção no espaço e com sua relação com os ‘objetos’. Tendo, portanto, o corpo como matéria, ou mídia, primária do trabalho escultórico, o que passou a me interessar enquanto escultor foi exatamente a ideia de lidar diretamente com as possibilidades escultóricas de sua materialidade, de sua configuração enquanto *forma* no mundo sensível.

*Formas*, como já mencionado neste texto, são produtos da operosidade humana. Em especial, elas emergem a partir de nossas práticas estéticas, as quais permeiam todas as nossas atividades produtivas. Devemos, no entanto, entender estética não como unicamente algo que se refira às capacidades perceptivas do sujeito ou às qualidades percebidas de um objeto, tampouco se trata apenas de um campo específico da filosofia ou da história da arte que objetiva investigar a “natureza” do *belo*. Por estética, é preciso que contemplemos a *formatividade* do mundo, que a concebamos como um “sistema de formas *a priori*, que delineia o que se dá a sentir” (RANCIÈRE, 2006: 13.), ou seja como uma dimensão que engloba toda a possibilidade *formativa* das atividades humanas, desde a totalidade das *formas* consensuais estabelecidas no mundo sensível até o complexo das *formas* da produção de dissenso. Mas, por enquanto, deixemos de lado uma explicação mais profunda sobre o que se quer exatamente dizer com estética, consenso e dissenso, tema que será abordado com maior dedicação mais adiante, pois alguns dos elementos constituintes desse pensamento serão delineados ao longo da descrição das práticas realizadas.

Voltemos ao corpo. Isto é, ao *corpo cotidiano*. Pois é a partir dele que se instaura a primeira prática sobre a qual se discorrerá neste texto, a performance *ascetismo estético*.

Iniciada em 09 de maio de 2015 e concluída em 09 de maio de 2016, a prática consiste em uma performance de longa duração dividida em três fases, ou atos, consecutivas de quatro meses cada, nas quais eram aplicadas restrições a um processo cotidiano. Estas datas são particularmente relevantes, a ponto de terem sido incorporadas à poética do trabalho, pois delimitam o período de 1 (um) ano

pontual de minha vida, tendo como marcos inicial e final a data de meu nascimento. Em ordem cronológica, foram explorados a alimentação, o vestuário e o uso da linguagem. As restrições foram elaboradas no entorno da problematização de uma ambiguidade na relação entre os termos ascese e estética – que seria, em breves palavras, o conflito entre a suposta oposição semântica que eles parecem tecer entre si e a proposta de que uma intenção ascética pode produzir a *estetização* de algo, como, por exemplo, do corpo – e da ideia de que o corpo que habitamos em nosso cotidiano é configurado pela maneira como aderimos aos processos que se estabelecem em nossa rotina. Sendo assim, elas visavam, em linhas gerais, atuar diretamente sobre os vetores das escolhas estéticas destes processos cotidianos através de uma tentativa de enxugamento do potencial de escolha estética que se pode ter no exercício de cada um em relação às suas respectivas capacidades funcionais. Ao restringir, pelo ascetismo da prática artística, a experiência estética relacionada à vivência cotidiana (aquele outro ascetismo, o que advém do anestesiamiento promovido pela rotina diária), uma observação mais intensa de seus aspectos considerados funcionais seria possível (ou, ao menos, esperada). Vale notar que, tendo em comum este lastro da orientação poética do trabalho que lida com uma leitura mais direta da expressão que nomeia o ato performático, as práticas pontuais de cada etapa foram pensadas cada uma a partir de características específicas dos processos cotidianos a que se referem.

## 2.1 A maçã

O primeiro processo, a alimentação, foi delineado pelas seguintes restrições: o único alimento consumido ao longo destes quatro meses de trabalho performático era uma ração, elaborada com o auxílio de uma nutricionista e um profissional da área de gastronomia, que continha todos os nutrientes de uma dieta saudável e balanceada em seus mínimos necessários à alguém com minha altura e peso, mas

que não apresentava características ditas "*estetizadas*" como gosto, textura, aroma ou estímulos visuais; o alimento, cuja aparência era a de uma sopa mais ou menos grossa, deveria ser consumido em porções iguais e sempre de acordo com o limite diário inferior de minhas necessidades básicas, sem o auxílio de talheres ou outros utensílios que possam reduzir a porção de alimento a ser consumida como modo de *estetizar* o seu consumo; e era permitido o consumo livre de água e de um copo de 300 ml de leite desnatado por dia. Estes seriam os elementos que compunham a partitura que eu conduzi ao longo dos quatro meses deste primeiro ato. Em outras palavras, estas seriam as linhas que desenhariam o projeto da escultura a ser então realizada.

A intenção inicial, ao elaborar e aderir a estas restrições, seria a de, por um lado, propor uma visualização da configuração de um corpo através da realização de práticas estéticas e, por outro, a de buscar explorar através do próprio corpo estratégias que possam perturbar a *forma* como ele é configurado, deslocá-lo de si. Isso seria equivalente a afirmar que há, em uma instância, uma preocupação com aspectos *formais* da produção artística, como a proposta de *visualidade* do trabalho, ou seja, a exterioridade que ele assume através da harmonização de suas escolhas poéticas, assim como, na outra, também é considerado o potencial que jaz nestas práticas de oferecer meios sensíveis de investigar as questões (talvez epistemológicas) que permeiam suas operações. Pode-se dizer também que essa atenção especialmente dedicada aos gestos e ações de nossas partituras do dia-a-dia seria uma forma de pensar o que se propõe por *embaçamento* das fronteiras entre práticas artísticas e processos cotidianos.

Como lembra o artista visual Allan Kaprow, prestar atenção modifica aquilo a que se atenta (KAPROW, 2003: 195), o que ele segue por nomear como sendo o que então nos revela "a diferença entre assistir a um ator comendo morangos em um palco e comê-los você mesmo" (Ibid.) ou que nos leva a algum esclarecimento sobre a produção cultural de comportamentos como um simples aperto de mão, que por sua vez pode provocar ansiedade ao tomar umas cinco ou seis sacudidas a mais do que o socialmente convencionado de duas (Ibid.). Ao voltar a minha

atenção para o que estava circunscrito pelas restrições desta prática, o meu consumo diário de alimentos, não posso dizer que tinha o objetivo de produzir alguma mudança específica, ainda que seja possível inferir uma ou outra suposição com base nas escolhas poéticas e estéticas que compõem o trabalho. Geralmente, atribui-se a práticas que envolvem algum nível de ascetismo um valor moral, espiritual ou religioso. É possível que tenha a ver com a ideia de que sempre, e de modo geral, nas práticas ascéticas haveria algum tipo de renúncia monástica. De fato, ao tomarmos por exemplo o modelo de um grupo que institui o ascetismo como prática comunitária, como no caso dos jainistas, é possível observar que a renúncia pode ser entendida como essencial para a aderência ao caminho espiritual composto por suas práticas ascéticas (DUNDAS, 2002: 153). Mas mesmo quando há realmente uma intenção de renúncia similar à de uma comunidade (monástica) que pratica o ascetismo, é necessário levar em consideração ao menos duas coisas: primeiro, o fato de que há sempre motivações diversas para a adesão à renúncia, inclusive nos que ingressam em comunidades religiosas (Ibid.: 154).

Em uma pesquisa feita com um grupo de 100 (cem) freiras Svetambara, por exemplo, descobriu-se que suas motivações para entrar na comunidade (antes de perseguirem a iniciação) variam, de forma quase igualmente distribuída, entre razões pessoais, admiração espiritual por uma figura de liderança ou com a qual simpatiza no grupo religioso, órfãos que preferiam viver com a comunidade do que com suas famílias e atração pela aparência ou pela ambiência do modo de viver ascético (Ibid.). Como é possível notar, nem sempre aqueles que perseguem uma vida ascética se declaram desde o início como estando em busca de purificação ou de salvação. Muitas vezes seus motivos podem parecer mundanos (o que não os desqualifica em nada quanto à legitimidade de sua entrega), diferente daqueles que talvez figurem em um imaginário comum, constituído a partir de conclusões embasadas em percepções superficiais sobre os que praticam a ascese de algum modo. No caso do trabalho *ascetismo estético*, tanto a incorporação de práticas ascéticas à sua partitura, quanto mesmo a escolha de seu título, foram desdobramentos de suas escolhas poéticas e de sua intenção estética.

A outra coisa a considerar seria a intenção do praticante de inscrever a prática em um ou outro campo da *formatividade* humana, isto é de dedicar-se a produzir *forma* de acordo com as demandas produtivas de seu campo, seja ele o religioso, o do divino e da espiritualidade ou o das artes, da arquitetura, do design, etc. Estas, portanto, eram preocupações primárias na elaboração deste trabalho, no sentido de que, ainda que as ideias simbólicas do ascetismo permeassem o meu imaginário na época, não eram em si definidoras da configuração poética da prática artística. O que visava alcançar, na verdade, era apenas uma perspectiva outra, que perturbasse a *forma* de meu condicionamento a tornar visível somente uma única possível *imagem* sobre meu modo de estar e ser no mundo que habito. Buscava produzir visibilidade sobre algum elemento sensível desses processos rotineiros diários que fosse distinto daquilo que, por limite imposto pelo consenso, a experiência direta de sua realização torna visível, seja por sua recorrência frequente no cotidiano ou pela aderência excessiva do sujeito à sua processualidade convencionada. Embora seja um elemento central e estruturante do trabalho, de certa maneira, foi mais "por acaso" do que por definição *a priori* que o ascetismo, ou melhor, algum ascetismo se fez necessário ou se tornou relevante para sua realização. Deste modo, ressalto que minha preocupação primária era a de atender à harmonização de seus elementos poéticos tendo como referência o campo da produção artística contemporânea, mas também me eram sensíveis os aspectos mais sutis, subjetivos, da experiência que me propus a realizar.

É preciso, no entanto, reconhecer que ao afirmar que as preocupações *formais* do trabalho tem compromisso com os elementos que se associam mais proximamente ao campo da produção artística, que delineiam sua inscrição nele, não é proposta uma redução absoluta das motivações para realizá-lo ao desejo exclusivo de nomear sua prática como artística. Havia um "isso" que me tornava incapaz de resistir à sua realização, algo que habitava o meu interior e me impulsionava, mesmo inconscientemente, a fazer manifestar essa vontade de conduzir uma prática orientada por uma ideia de ascetismo. Eu me sentia desconfortável com

A receita que compunha o alimento consistia, por porção diária, nos seguintes ingredientes e nas determinadas quantidades: 2 (duas) colheres de sopa de espinafre, pepino, rúcula, tomate, aipo, abóbora, beterraba, ervilha, cenoura, abacate, maçã e manga, 10 (dez) colheres de sopa de batata e de feijão e 18 (dezoito) colheres de sopa de arroz e de milho. No preparo, primeiramente todos os itens, exceto a rúcula, o abacate e a manga eram cozidos e, após este passo, os ingredientes eram misturados e processados em uma pasta que era diluída em aproximadamente 3 (três) copos d'água. Esse procedimento, até tal ponto, servia para deixar o alimento com uma textura homogênea, sem qualquer cheiro ou gosto predominante e com um aspecto visual "monótono". Ele era então congelado e posteriormente recondicionado para o consumo, o que visava deixá-lo o mais insosso possível e sem apelo olfativo relevante. O consumo se dava diretamente através de um pote grande o suficiente para comportar o equivalente a uma refeição, ou seja, aproximadamente um terço da porção diária estabelecida. Durante quatro meses, esta foi a dieta e o ritual de consumo a que escolhi aderir.



Figura 01: *ascetismo estético* - ingredientes, preparo e consumo

Era possível antecipar que haveria um período de estranhamento ao ser efetuada a mudança um tanto brusca nos hábitos alimentares, mas, tão logo se iniciou a prática, posso dizer que fui pego de surpresa pela intensidade do choque que fora promovido. A adaptação não foi exatamente suave, é possível dizer que chegou a ser truculenta mesmo. Desde a primeira vez que o ingeri, a sensação que tinha era a de que o que estava comendo parecia algo regurgitado. Sem gosto relevante, sem aroma distinto, visualmente desagradável e sempre dosado na mesma medida. O nível de falta de variação era o que marcava, mais do que qualquer outra coisa, a sugerida "ausência" de elementos *estetizados* na alimentação. É necessário, no entanto, abordar mais extensamente dois pontos que se deflagraram como relevantes à experiência vivida no contexto do trabalho artístico, além de estarem intimamente relacionados entre si: o quê exatamente seria o nível de falta de variação mencionado, quais as suas manifestações sensíveis?; e qual o sentido de *estetizados* adotado nesta situação e como descrever sua relação com o campo da estética?

Sobre a falta de variação, o quê me chamou a atenção é que não se tratava apenas da repetição do mesmo alimento, como se o mesmo prato de comida fosse montado e consumido diariamente. O próprio alimento não possuía em si as variações de gosto e textura (e também do aspecto visual) que podemos verificar mesmo em um único alimento não processado, como, por exemplo, uma fruta. Ao mordermos uma maçã, não sentimos que estamos penetrando, com nossos dentes, uma massa indistinta de aspecto completamente uniforme, mas, muito pelo contrário, nos deparamos com uma experiência verdadeiramente multifacetada e rica, em termos de estímulos sensoriais que ela oferece. Podemos reparar com facilidade o momento em que rompemos a resistência da 'pele' e atravessamos a 'carne', a diferença entre uma fina camada de cobertura que, amargamente, se parte em crocância e um denso recheio adocicado que cede mais gentilmente ao progresso de nossas mordidas. Sem mencionar os caroços que acidentalmente entram no caminho de nossas dentadas, liberando ainda outra camada de

amargura, ou que abandonam seus casulos e acabam rolando em nossas línguas, talvez até sendo engolidos.

A maçã, inclusive, foi a primeira coisa que comi ao iniciar minha readaptação alimentar, quando do término desta fase do trabalho, e a descrição oferecida da experiência de seu consumo reflete percepções que afloraram em mim neste momento. Percepções, estas, que, posteriormente, entendi como sendo efeito da diferença entre o consumo de um alimento dito *estetizado* e de um que se propõe a esvaziar-se, o quanto possível, de elementos *estetizados* (embora isso não necessariamente o faça ser imune a alguma *estetização*). Era como se a maçã tivesse tido a sua sensação de unidade, isto é, a noção de que se trata de um objeto *uno*, íntegro, perturbada de alguma maneira, e que sobre ela fosse, então, operado um movimento de repartição que a dividisse em partes menores autônomas, cada qual com suas características específicas e cuja associação viesse a constituir a ideia deste objeto maior denominado "maçã". Acontece que alguma visibilidade foi produzida sobre estes elementos, ou partes, menores daquilo que nos alimenta. Podemos imaginar isso de maneira relativamente análoga à ideia de alguém que passa por uma experiência de privação de um de seus sentidos, como a audição ou a visão, e que começa a escutar coisas anteriormente inaudíveis ou a experimentar um novo acesso sensorial à visualidade mundo por ter ficado sem contato direto com a aparente objetividade da matéria visível. Ou ainda que, quando recuperado o sentido perdido, encontra-se sobrecarregado pela quantidade de sons que haviam sido regularmente 'silenciados' em seu cotidiano ou se vê quase cego pela intensidade da luz que normalmente traz visibilidade às formas físicas do mundo. Em resumo, trata-se da produção de uma perturbação no regime de visibilidade, ou no modelo de *partilha do sensível* (RANCIÈRE, 2006: 12), que permite uma reconfiguração no que se dá a sentir, ou seja, naquilo que se apresenta à experiência sensível. E aí se encontra a razão pela qual este ponto comentado da falta de variação do alimento produzido no contexto do trabalho *ascetismo estético* e a ideia de *estetização* destacada se conectam intimamente.

Proponho ao leitor que faça a seguinte pesquisa em seus distintos núcleos sociais de convívio: diga ao seu interlocutor que você pretende *estetizar* algo, como uma cadeira ou um utensílio de mesa, e depois o questione sobre o que ele acredita que seria de fato feito com este objeto. Pergunte-o o que ele acha que você quer dizer com *estetizar* algo. Seguramente, dentro do grupo de respostas possíveis constará em grande escala alguma tentativa de definição do termo que o conduza para o sentido mais romântico, e talvez mercadológico mesmo, que tem sido produzido sobre ele, o qual seria relacionado à sua exterioridade, às características superficiais de sua configuração *formal*, e possivelmente indicando uma intenção de torná-lo mais "atraente", ou mesmo (por quê não?) "belo". *Estetizar*, a partir desta perspectiva, seria então relativo ao sentido que a palavra 'estética' normalmente assume quando integra algumas expressões comuns em tempos contemporâneos, como 'centro de estética' e 'procedimento estético' ou mesmo 'operação estética' (expressão que possui um sentido muito particular neste texto). Em todas estas ocorrências do termo, 'estética' refere-se tanto a alguma noção de embelezamento, de "harmonização das *formas*" exteriores de algo (um corpo), quanto aos processos que conduzem à sua reconfiguração, com base em um referencial clínico de beleza ou que tenha sido estabelecido como consenso cultural de outro modo. No entanto, há mais a ser contemplado quando se trata da palavra 'estética'.

De modo mais amplo, 'estética' refere-se à *formatividade* do mundo; ela seria um sistema de *formas a priori* que delinearía os limites do mundo sensível, daquilo que se apresenta aos sentidos, e os modos de existência possíveis que se configuram nele (Ibid.: 13). Desta maneira, mais do que uma qualidade relativa à configuração *formal* da exterioridade das coisas que constituem o mundo que habitamos ou, ainda, um processo de ingerência sobre ela, por 'estética' refere-se neste texto, mais precisamente, a esta ideia de uma dimensão da qual emanam as possibilidades formativas de um determinado modelo de *partilha do sensível* e as delimitações dos modos de participação possíveis (Ibid.: 12). Em outras palavras, ela seria o "espaço" no qual se estabelecem as fronteiras da capacidade de percepção e de produção de formas. Neste sentido, ao relatar a intenção de

*desestetizar* as escolhas de consumo relacionadas à alimentação (e, por extensão, ao uso de indumentária e da linguagem), o que queria dizer era que eu me orientava pela ideia de perturbar o modo como as *formas* desse processo cotidiano haviam se estabelecido e se manifestavam consensualmente e que, para tanto, tentaria abster-me ao máximo das características consideradas desejáveis e atraentes à sua constituição. Por isso, no caso da alimentação, o procedimento ao qual aderi para elaborar o alimento a ser consumido implicava a produção de ausência de sabor, de aroma, de textura e de um aspecto visual agradável, buscando este esvaziamento ativamente a fim de potencializar a monotonia e os aspectos funcionais da comida e descaracterizar, as *formas* do ato de comer às quais estava condicionado a perceber.

A primeira vez que ingeri o alimento, lembro de ter me sentido vazio. Não que não estivesse alimentado, pois posso dizer que o alimento de fato atendia às minhas necessidades, mas ainda assim parecia que ele não me preenchia. Ficava sempre a impressão de que faltava algo, que não eram nutrientes, nem mesmo a quantidade de comida em si. Em pouco tempo, talvez após uma semana e alguns dias, me dei conta de sentia falta de *forma* na comida. Refiro-me às *formas* dos ingredientes mesmo, ainda que submetidos a algum procedimento de culinária e, portanto, distantes de suas aparências originais. Estranho dizer que, na verdade, mesmo a *forma* de sopa não me era sensível ali, naquele momento, ainda que fosse talvez esta a que mais se aproximasse à deste alimento que fora elaborado com a meta de desestetizá-lo o quanto possível. Era como se não reconhecesse, ou não lembrasse, mais o que era comida. Poderia haver esta proposta de enxugamento das características consensuais *estetizadas* da alimentação promovido um estranhamento tão grande que ele operou um tipo de *desidentificação* do objeto-comida para meus sentidos?<sup>2</sup>

---

<sup>2</sup> Após concluída a performance *ascetismo estético*, fui informado sobre duas referências interessantes para contextualizar este alimento: uma, no cinema, seria o filme *Soylent Green* (1973), cuja trama gira no entorno de um alimento sintético elaborado como modo de lidar com as demandas alimentícias do excesso populacional; outra, um produto vendido pela empresa americana *Soylent*, que é anunciado como um substituto para uma refeição completa, também criado com intenções declaradas de atender aos impactos do crescimento populacional e da escassez de recursos (fonte: <https://soylent.com/pages/about-soylent>. Consultado em: 13 de fevereiro de 2020).

Lembro-me de ter permanecido com esta dúvida por algum tempo; creio que durante aproximadamente uns dois meses ela esteve frequentemente à frente de minhas preocupações com o entorno dos efeitos somáticos do trabalho. Porém, imerso na experiência direta da prática não me considerava capaz o suficiente de promover um distanciamento estético de tudo que me ocorria para estar habilitado a voltar um olhar de *outro* para ela. Era como estar cego para algumas de suas manifestações, mas ainda assim estar seguro de que você as está acessando diretamente e de maneira irrestrita. Acabei permitindo que ela se dissipasse, ainda que apenas temporariamente.

Acontece que - e isso só é possível de ser afirmado em retrospectiva, como anteriormente afirmado, a imersão na experiência direta parece ter o efeito de anestesiar o julgamento do quê é que efetivamente ocorre em tempo presente. Porque posteriormente essa dúvida retornaria ao campo de minha atenção consciente, talvez um pouco reformulada, e somente então seria capaz de perceber que, na verdade, nunca a havia deixado de lado.

Nos meses seguintes, os 2 (dois) últimos desta primeira etapa do trabalho performático, embora não possa afirmar que o estranhamento tenha se dissolvido completamente no hábito, à medida em que eu me acostumava com a dieta, eu já não o percebia com a mesma sensação de perturbação que antes. Na verdade, era como se, ainda entendendo-o como algo "fora da norma", eu houvesse sido atraído por ele e me aproximado de seu território, ou melhor, como se tivesse sido deslocado por e para ele. Eu percebia a minha adesão aos procedimentos desta prática como posicionando a ação de se alimentar simultaneamente dentro e fora do que se espera dela no cotidiano. E de fato ela estava exatamente aí: esta alternativa processual à alimentação tornou-a absolutamente previsível, por definição das restrições deste primeiro ato do trabalho, e inegavelmente comum e cotidiana, por sua recorrência e reafirmação; ao mesmo tempo em que, nunca tendo me perdido completamente da *forma* consensuada por meu entorno sócio-cultural (acredito não ser possível perder-se completamente de tal

referencial, a não ser por desígnio de uma fatalidade, como por exemplo uma doença degenerativa ou um acidente), eu estava em constante trânsito entre ela e essa partitura na qual agora operava, nunca efetivamente fixado a nenhuma das duas.

Vale ressaltar que foram produzidos alguns efeitos curiosos que pude experimentar em meu corpo ao longo destes 4 (quatro) meses, dos quais seria interessante abordar, ainda que brevemente, sem dúvida ao menos dois. O primeiro envolve a ocorrência de alguns sonhos pouco comuns, que nunca tive antes ou depois deste período e que, devido a este fato, podem ser entendidos como produzidos pelo pequeno recondicionamento a que foi submetido o meu corpo. Seriam sonhos sem quaisquer imagens ou sons, mas compostos por um complexo de sensações que remetem a aromas e texturas. Não havia narrativas óbvias ou discursos explícitos neles, apenas a impressão destes estímulos sensoriais, ao que me parece "aleatoriamente".

Uma noite, sonhei com a crocância. Não havia algo crocante, a imagem ou ideia de um objeto possuidor de tal característica, apenas a crueza sensível de sua ocorrência. Era como se o meu corpo fosse um espaço perfeitamente escuro e vazio, cujo interior se dobrava sobre si próprio e se fraturava infinitamente, se erodia violentamente por dentro. Acordei confuso, pensando que havia quebrado as restrições de minha dieta e com receio de haver comprometido o trabalho que estava fazendo. Somente após recapitular mentalmente o meu dia anterior consegui entender que esta situação havia sido oniricamente produzida.

O outro efeito tem a ver com uma possível somatização, ocasionada pela vivência da realização desta prática, que se manifestou de maneira a ter ingerência sobre o meu humor neste período. Novamente, chegar a essa conclusão só me foi possível após encerrada a imersão na experiência direta da prática, mas passado esse momento eu pude notar que o quê ocorrera foi uma certa homogeneização das manifestações do meu humor, me fazendo tender com frequência cada vez maior, à medida em que o trabalho se desdobrava, para o lado da apatia. Os eventos da

vida, em geral, não pareciam me afetar com tanta intensidade, a sensação de que "algo está acontecendo", o que quer que fosse, pareceu ter se perdido. A crocância, deslocada, agora talvez habitasse apenas o mundo dos sonhos.

Meu corpo físico também foi alvo de alguns efeitos marcantes. Perdi algum peso, mas não uma quantidade excessiva. Foram no total registrados cerca de uns 5 (cinco) ou 6 (seis) quilos perdidos, ao longo dos 4 (quatro) meses de vivência das restrições aplicadas ao processo de alimentação. O impacto visual, no entanto, foi consideravelmente maior do que a variação numérica do peso sugere. Dados os fatos de que o alimento elaborado não era sólido e de que não constava nele sal ou outra substância que provocasse a retenção de líquidos, a digestão foi facilitada - e passou a ser mais eficiente - ao mesmo tempo em que a quantidade de água eliminada de meu corpo aumentou, o que resultou em uma redução mais acentuada no volume de minha massa corporal, mas que se estabilizou após os primeiros dois meses. Além disso, outro efeito que se fez notável, foi uma melhora no meu regime de sono e na distribuição geral de minha energia ao longo do dia. Pude perceber que não me cansava com tanta frequência, que me mantinha mais desperto ao longo de todo o dia, e também que descansava com mais facilidade, me sentindo completamente revigorado após 4 (quatro), talvez 5 (cinco) horas de sono por noite.

No último mês, todos os efeitos que me haviam chamado a atenção por terem sido entendidos como oriundos, ou resultantes, da realização desta prática artística, já haviam sido normalizados por mim e, portanto, haviam sido *invisibilizados* pela maneira como se inseriam em meu cotidiano. Deve-se levar em consideração que, durante este período, eu também estava me dedicando à preparação dos materiais e definição dos procedimentos que viriam a constituir a próxima etapa do trabalho, o que pode ter desviado um pouco a atenção que era dedicada à observação das manifestações que notava em meu corpo. Essa havia sido uma escolha *formal* feita antes do início da performance, a qual posicionava nas últimas 4 (quatro) semanas de cada ato a elaboração do seguinte, decisão esta que foi motivada pela intenção poética de que houvesse um diálogo estabelecido de

maneira sutil, orgânica, entre as restrições de cada etapa no momento de sua formulação. No decorrer de sua realização, as próprias práticas me informariam (inscrevendo em meu corpo) sobre o quê seria procedente e relevante de ser feito para potencializar suas expressões estéticas.

Os últimos dias da restrição estabelecida para a alimentação foram marcados pela emergência de 2 (dois) focos de ansiedade distintos, ambos localizados na transição de prática que estava prestes a ocorrer. Sem a existência de intervalos entre os atos, imediatamente após o término de minha aderência à partitura do primeiro, o segundo se iniciava e, da mesma maneira, ocorreria a passagem para o terceiro, e último, que conduziria ao término do trabalho. E este funcionamento incitava a preocupação tanto com o término da prática que, então, realizava, quanto com o início da seguinte.

Como seria retornar a comer sem restrições novamente? Qual seria a minha "nova" dieta, passado este período? Deveria tentar preservar algo desta experiência, como, quem sabe, continuar alimentando-me dos mesmo ingredientes, agora sem submetê-los ao mesmo preparo, talvez podendo temperá-los e variar as quantidades? Ao longo destes primeiros 4 (quatro) meses de trabalho, fiz uma documentação simples, em formato de vídeo, dos ingredientes e do preparo do alimento (como se fosse uma receita), mas seria isso suficiente para a etapa que estava por vir? Essas eram algumas das questões que haviam se originado de minhas preocupações em atender ao proposto pela prática<sup>3</sup>. No entanto, havia uma outra que fora formulada em um momento anterior do trabalho e que parecia haver sido até então esquecida. Trata-se da operação de ‘alguma *desidentificação*’ no alimento, resultante da escolha de desestetizar o seu consumo.

---

<sup>3</sup> É necessário mencionar que estas preocupações com o aspecto *formal* do trabalho foram, em grande parte, influenciadas por haver conhecido o trabalho do artista Tehching Hsieh, o qual considero como a primeira faísca que alimentou o meu interesse em não apenas realizar esse tipo de prática com a intenção de inscrevê-la no campo da produção artística, como também de pensar essa produtividade dentro do que procuro, neste texto, enunciar no entorno do conceito de poética de deslocamento. Tanto o sentido de tal conceito, quanto o trabalho de Tehching serão mais profundamente discutidos no próximo capítulo deste texto.

Por *desidentificação*, para fins didáticos, levemos em consideração uma definição, dessas que figuram em dicionário, que aponta para 3 (três) orientações na leitura do termo: “1. tirar ou perder a identidade ou as características; 2. tornar ou ficar diferente ou dissemelhante; 3. retirar a identificação de algo ou de alguém ou a sua própria identificação”<sup>4</sup>. A decisão de esvaziar as escolhas estéticas da alimentação, e na verdade de todos os processos cotidianos trabalhados na performance *ascetismo estético*, dialoga com o campo de sentido composto por estas 3 (três) disposições. Ela tem a intenção de produzir diferença, de promover desvio, e opera a remoção de características identificadas em consenso como pertencentes e constituintes de cada processo para perseguir tal fim. Além disso, e foi precisamente este o ponto que trouxe novamente essa questão acerca da desidentificação à tona, ela afetou não apenas a ideia de identidade que atribuía ao alimento enquanto objeto, mas também - e mais profundamente - a experiência de identificação que havia sido configurada em meu corpo em relação à alimentação.

Havia uma certa parcela de esquecimento aí, promotora de um estranhamento direcionado ao ato de comer, não por via de um mecanismo de apagamento e substituição de lembranças específicas dele, mas devido ao processo de reconfiguração da produção de memória sobre o que alimentar-se representa e de como proceder a fazê-lo. O regime de visibilidade que regia minha relação com o comer havia sido perturbado e isso provocou uma mudança na maneira como a *forma* da alimentação se inseria em meu cotidiano e, por extensão, em como eu me reconhecia enquanto sujeito que se alimenta. Minhas demandas sobre a comida haviam se transformado; já não era mais tão visível pra mim - em muito devido a este dito esquecimento - o quê, além do mínimo necessário para a nutrição de meu corpo físico, deveria fazer parte da alimentação. Mas isso também é dizer que minha aderência ao consenso sobre a realização deste processo havia se modificado e, com isso, tudo aquilo que se incluía no campo de minha identificação, em referência ao consumo do alimento, havia se deslocado e

---

<sup>4</sup> “*desidentificação*”, in: Dicionário Priberam da Língua Portuguesa [em linha], 2008-2020, <https://dicionario.priberam.org/desidentificacao> [consultado em: 13 de dezembro de 2019].

outros estímulos constituíam o que havia passado a se apresentar com regularidade na experiência sensível de alimentar-se.

A verdade é que agora incluía-se em meu cotidiano uma nova partitura para a alimentação, uma que considerava a funcionalidade da ação e dos objetos em primeiro plano, com base nas necessidades mínimas de meu corpo físico. Em um pequeno jogo mental de substituição de palavras, poderia dizer que seria eficiente, e mesmo didático, pensar em “nutrição” ao deparar-se neste texto com qualquer termo relacionado à alimentação. Pois como o ato de consumir alimentos havia se restringido, em todos os seus aspectos sensíveis, a um ideal de nutrição essencial e desestetizada produzido pelas restrições da performance *ascetismo estético*, minha percepção acerca daquilo que escapa desta “máxima funcionalista” foi estimulada. E isso me chamou a atenção para o fato de que alguns elementos tradicionalmente associados a este processo cotidiano, desde os utensílios até os próprios alimentos, não expressavam em sua exterioridade unicamente a intenção funcional que lhes era atribuída. A ideia de que “forma segue função”, cuja lógica seria a de que “todos os objetos com a mesma finalidade deveriam ter a mesma aparência” (FORTY, 2007: 21), não me havia, até então, parecido tão distante da realidade de como esses elementos se apresentam em nosso contato rotineiro com eles.

Após quatro meses utilizando o mesmo recipiente para conter e consumir o alimento que havia sido desenvolvido para esta primeira parte do trabalho, não seria possível que me parecesse mais estranha a ideia de escolher entre distintos designs de pratos, facas, garfos, colheres, copos ou xícaras. Isso tudo antes mesmo de lidar com as escolhas mais diretamente relacionadas ao alimento de fato. Era óbvio que as escolhas que estavam em jogo não se limitavam, ou mesmo consideravam primariamente, ao atendimento da função pressuposta de cada objeto. Suas exterioridades, suas configurações *formais*, emanam a preocupação em estimular outros usos, que não os mais intimamente relacionados à sua intenção primária de utilização. Afinal, “se o único propósito de uma xícara fosse servir de suporte para líquidos, poderia muito bem haver um único design, mas as xícaras têm outros usos” (Ibid.: 22), como por exemplo, “servem para criar

riqueza e satisfazer o desejo do consumidor de expressar seu sentimento de individualidade” (Ibid.). Ora, isso seria dizer que a variedade de designs resultante da conjunção destes objetivos atua no sentido da constituição de um imaginário de indivíduo, ou sujeito, para o consumidor, que prossegue, através de suas escolhas de consumo, a utilizar um ou outro objeto - a adquirir a um ou outro produto - com base na categoria de usuário com a qual se identifica.

Parece comum, na cultura em que vivemos, que as pessoas se cerquem de objetos pessoais com características específicas - como uma pequena escova de cabelo com cabo ornamentado, ao invés de uma escova mais rústica, maior e sem cabo, para favorecer uma ideia de feminilidade associado ao usuário do objeto (Ibid.: 92) - para afirmar algo sobre si, sobre a sua subjetividade, através da composição da imagem de uma determinada categoria social pela qual elas parecem nutrir alguma identificação. É de interesse histórico do mercado, dentro do modelo de capitalismo que se desenvolveu e se afirmou globalmente, que esta variedade de designs fosse perseguida, dado que tanto os fabricantes quanto seus consumidores “queriam ter o poder de escolha, e havia razão nessa diversidade, pois, os designs caíam em distintas categorias que correspondiam, em geral, a noções sobre a sociedade e sobre as distinções dentro dela” (Ibid.). Através destes mecanismos, como a submissão do objeto a operações estéticas que reconfiguram a sua exterioridade *formal* com a intenção de criar valor simbólico sobre o produto, o mercado, então, não produziria apenas uma categoria de consumidores prontos para adquirir sua mercadoria, mas também uma modalidade de sujeito; um sujeito que consome e que declara, através de suas escolhas de consumo, a posição que ocupa no espectro social de sua comunidade. Trata-se, em todo caso, de um modo de produção de determinadas subjetividades, bem como de meios de acesso definidos a elas - isto é, a sua comercialização - baseado em operações estéticas que produzem visibilidade sobre *formas* de existir e de tomar parte no espaço comunitário. Seria, em outras palavras, parte de um modelo de *partilha do sensível*, que estabelece, de uma só vez, “algo comum que é compartilhado e partes exclusivas” (RANCIÈRE, 2006: 12).

A maneira como esses objetos cotidianos se inserem em nosso mundo pessoal, tendo em vista o argumento de que suas *formas* são elaboradas em larga escala com o propósito de produzir corpos desejantes dispostos a alimentar ao próprio mercado, favorece a constituição de um complexo de informações sobre o indivíduo que produz alguma visibilidade sobre as “escolhas” identitárias que delineiam sua participação, enquanto sujeito, em sua comunidade. Em outras palavras, eles ajudam a produzir alguns enlacs do *corpo cotidiano* em que habita o sujeito. E nestes 4 (quatro) meses que se passaram, durante os quais eu havia me submetido a um esvaziamento estético da alimentação, a ausência de diversos objetos de uso diário, como utensílios de mesa, por exemplo, de meu cotidiano, acabou por trazer visibilidade precisamente a alguns efeitos de sua falta.

Em primeiro lugar, o tempo de minhas refeições havia reduzido muito; de uma estimativa média de 20 (vinte) a 30 (trinta) minutos regularmente, eu havia passado a demorar no máximo 2 (dois) ou 3 (três) minutos para consumir o meu alimento. E a esta redução no tempo de consumo, soma-se a mudança processual no método de ingestão da comida, que ao invés de envolver diversos instrumentos e etapas distintas - como dispor os ingredientes preparados no prato, cortar o que for necessário com um garfo e uma faca e utilizá-la também para auxiliar a montar a garfada, levar o garfo à boca e mastigar a mistura até o ponto de engolir, enquanto repete os passos anteriores -, resumia-se a depositar a quantidade devida de alimento no pote e ingeri-lo, em goles. Devido à combinação destes fatores durante este primeiro ato do trabalho performático, o momento da refeição, que comumente configurava um ritual social compartilhado entre os que comem juntos, não mais podia ser dividido com os outros da mesma maneira. Por mais que eu me sentasse com alguém à mesa, como ocorria com alguma frequência, e me propusesse a realizar o momento da refeição simultaneamente a ela, o que acontecia era que antes mesmo que ela fosse capaz de terminar de mastigar a primeira garfada, eu já estava a engolir o último gole de meu alimento. Depois disso, eu apenas a observava comer, enquanto conversávamos (ou não).

Estávamos, na melhor das hipóteses, simultaneamente compartilhando um momento em um espaço comum e vivendo-o isoladamente em nossos espaços privados. O fato de não estarmos a compartilhar dos mesmos objetos, das mesmas etapas processuais, do mesmo gestual e da mesma experiência de tempo da atividade de alimentar-se implicava a produção de duas imagens distintas deste processo cotidiano, ou melhor, imagens de dois *corpos cotidianos* distintos, constituídos pela prática que realizam ao passo em que são dela também constituintes. E a prática que meu corpo realizava era artística.

Deve-se dizer, no entanto, que ao afirmar seu *status* de ‘artística’, não se pretende, neste texto, romantizar sua classificação enquanto arte. Por práticas artísticas entende-se, neste texto, “‘modos de fazer e criar’ que intervêm na partilha geral dos modos de fazer e criar assim como nas relações que eles mantêm com modos de ser e formas de visibilidade” (RANCIÈRE, 2006: 13). Ou seja, seriam atividades humanas que atuam na delineação da experiência sensível, dos regimes de visibilidade e das subjetividades que são produzidas em determinados espaço e tempo, dentro de um dado contexto histórico. Vale dizer que esta definição de práticas artísticas não nomeia exclusivamente processos e procedimentos pertencentes ao que se reconhece como o campo das artes (plásticas, visuais), embora seja manifesta nele a intenção de lidar mais diretamente com as operações estéticas que configuram o sensível através de suas práticas. O design, por exemplo, assim como outros campos de atividade dos seres humanos, também pode (e deve) ser contemplado por esta perspectiva. Afinal, é possível dizer que “a prática e a ideia do design, o modo como se desenvolvem no início do século XX, redefinem o lugar das atividades da arte no conjunto de práticas que configuram o mundo sensível compartilhado” (Id., 2009: 93). Levando em consideração esta ideia de práticas artísticas, a principal distinção que se estabelece ao afirmar que a prática que conduzia dentro do escopo da performance *ascetismo estético* era de fato artística, em comparação com a que outrora realizara, na normalidade de meu cotidiano, é a de que ela tem a intenção primária de inscrever-se no campo da produção artística contemporânea e, portanto, tem

compromisso com as práticas históricas das artes visuais e com as operações estéticas sobre as quais elas atuam.

Tendo em mente precisamente este compromisso com a produção artística, eu me preparava, nos últimos minutos de restrições alimentares, para o início da próxima prática, que envolvia o vestuário, o uso da indumentária. Dei o último gole do alimento, ritualisticamente, no último minuto do dia 09 de setembro de 2015<sup>5</sup>, que marcava a transição de práticas. No instante em que os ponteiros cruzaram a meia-noite, meu corpo - neste momento já completamente despido -, como que tomado por um instinto de caça ancestral, conduziu-se à geladeira e pegou uma maçã. Eu a olhei durante alguns minutos, absorvi suas cores, seu aroma e me dediquei um pouco a estudar seu volume e os detalhes de sua superfície. Sem demora, a mordi.

## 2.2 A agulha

Acabei adormecendo enquanto comia a maçã e, ao acordar, já com a segunda fase da performance *ascetismo estético* em curso, me dirigi diretamente para as esculturas que iam compor o meu vestuário para os próximos 4 (quatro) meses. Elas consistiam em dois elementos básicos em interação poética. O primeiro elemento eram quadrados, com lados medindo 1 (um) metro cada, em 3 (três) materiais diferentes, cada um em uma tonalidade particular de cinza. Os 2 (dois) que possuíam um tom de cinza mais claro foram feitos com um tecido fino de algodão e estruturado, os 2 (dois) que possuíam um tom mediano da mesma cor foram feitos em um moletim um pouco mais grosso e os 2 (dois) mais escuros eram de moletom careca, mais espesso que os outros quatro quadrados. Cada um

---

<sup>5</sup> Coincidentemente, esta seria a data de aniversário do artista conceitual Sol LeWitt (1928-2007), cuja obra, em especial seus *Incomplete Open Cubes* (1974), foi influência direta em decisões poéticas do trabalho escultórico, *objetos modulares* (desde 2015), que deu origem ao grupo de esculturas-roupa utilizadas ao longo da segunda fase.

destes objetos era então submetido a uma operação poética, que seria o atravessamento por 3 (três) pedaços de corda, de modo que elas não se cruzassem, resultando na decomposição do quadrado inicial em outros recortes geométricos.



Figura 02: *ascetismo estético* - quadrado modelo

Tais decisões *formativas* tinham o objetivo de produzir objetos que contemplassem primariamente os aspectos menos estéticos (ou estetizados) e mais propriamente funcionais da vestimenta - cobrir, abrigar e proteger o corpo - e que, através da decomposição e da redistribuição de recortes desta figura geométrica básica, o quadrado, revelassem a possibilidade de produção de *forma* que ela em si possui - aspecto este que seria potencializado por suas escolhas materiais. E a ocorrência destas *formas* possíveis, os desdobramentos da poética do trabalho escultórico, se dava através do embate entre as esculturas e o próprio corpo, de modo que minha intenção *formativa* sobre eles nunca era efetivamente contemplada em sua configuração final. Nestes 4 (quatro) meses, nos quais eu

estava restrito a vestir-me apenas com elas (e uma calça de moletim cinza que havia sido confeccionada exclusivamente para a prática), portanto, meu corpo seria tanto o suporte destas esculturas, quanto elemento constituinte delas.

Às 06:50 horas da manhã do dia 10 de setembro de 2015, uma quinta-feira, tive que me vestir pela primeira vez dentro das restrições do segundo ato da performance *ascetismo estético*. Era um dia desses em que o clima não se afirma exatamente, mas que, em geral, tende a temperaturas mais baixas. Selecionei, então, 3 (três) dos objetos para vestir-me: os mais escuros, que eram mais grosso e favoreciam a manutenção do calor corporal, e 1 (um) dos que eram de tom intermediário, que foi utilizado como uma camada inferior da roupa.

Primeiro, peguei o que possuía menor espessura, dentre aqueles que havia selecionado para compor a minha primeira vestimenta a partir das esculturas. Eu pensava em utilizá-la, enquanto roupa, como camada inferior, então procedi a tentar encaixá-la em meu torso despido. O quadrado não é uma *forma* que se encaixa naturalmente no formato do corpo. No entanto, estes quadrados haviam sido concebidos com a intenção de propor uma decomposição da própria figura geométrica a partir de sua interação com o usuário. Deste modo, se adaptavam ao corpo à medida em que ele tentava negociar, em embate direto com o tecido e as cordas, a sua adequação aos limites geométricos, *formais*, de cada peça. Além disso, como a medida de 1 (um) metro quadrado não é suficiente para que um único pedaço de tecido cubra a parte superior do corpo, a cada movimento que fazia com esta primeira peça era necessário pensar em como as próximas se incluíam na composição.

O tecido, responsável por efetivamente cobrir o meu corpo, não se assentava facilmente sobre ele. A ocorrência de dobras e acúmulos imprevistos no material era mais frequente do que eu poderia imaginar, o que ao poucos, ao passo em que se sucediam os gestos que realizava com a intenção de me vestir, sabotava qualquer projeção de resultado que eu pudesse imaginar. E as cordas, que possuíam a função de “costurar” temporariamente as composições escultóricas

sobre o meu corpo, por muitas vezes produziam um complexo de amarras que acabava limitado excessivamente o movimento dos meus tronco e braço, chegando, ocasionalmente, ao ponto de transformar-se em uma força ao redor do meu pescoço.



Figura 03: *ascetismo estético* - detalhe das cordas internas

Era como se tivesse sido pego por uma teia de aranha. Além disso, somados os tecidos e cordas, o peso acumulado de uma roupa composta por algo em torno de 2 (duas) a 4 (quatro) peças variava na faixa de 1 (um) a 3 (três) quilogramas aproximadamente, o que excedia em muito a quantidade que estava acostumado a portar. A junção destas diferenças no processo de vestir-se - a indomabilidade do tecido, a subjugação exercida pelas cordas e o fardo da combinação de ambos - tornava a negociação necessária (entre corpo e roupa) para que eu me vestisse bastante custosa e, como se não fosse suficiente, produzia ainda a necessidade de realizar manutenções esporádicas na composição vestida ao longo do dia. Alguns movimentos, em especial o dos braços e os ocasionados pela ação de sentar-se, provocavam pequenos desarranjos na vestimenta e, por vezes, chegavam a desmontá-la por completo. No entanto, estas eram surpresas que ainda me aguardavam, pois neste momento, eu estava tentando me entender com o primeiro dos objetos que me vestiriam.

Já tendo passado pela parte do trabalho que se referia à alimentação, antes mesmo de terminar de posicionar a primeira peça sobre meu corpo, fui atingido por uma sensação de repetição, como se houvesse algo na ação que estava a realizar (dentro de todo o estranhamento que as delimitações desta prática artística provocava) que me parecia extremamente familiar. Novamente, seu tempo de realização era distinto daquele que pertencia ao processo cotidiano a que ela se refere e, juntamente a isto, havia uma mudança processual, uma perturbação, no modo como esta ação rotineira (neste caso, a de vestir-se), ocorre.



Figura 04: *ascetismo estético* - sequência de movimentos 01

Ao tentar atender a uma imagem específica com o vestuário que me parecesse interessante, que me apelasse ao gosto, me condenava miseravelmente ao fracasso. A passagem de uma peça à outra tornava cruamente sensível a minha incapacidade de conduzir estes objetos escultóricos ao seu destino funcional sobre o corpo. E assim foram os 7 (sete) ou 8 (oito) minutos iniciais de minha primeira tentativa de me vestir após iniciadas as restrições ao uso de indumentária, a maior parte dos quais foi dedicada à lidar com a frustração de não conseguir produzir um único resultado efetivamente funcional. Devo adicionar que, como parte da partitura de restrições deste ato, eu havia decidido não me olhar no espelho enquanto me vestia. É difícil afirmar que a realização deste processo cotidiano seria mais fácil caso eu não tivesse aderido a esta restrição, mas o que posso dizer é que “cegar-me” um pouco para sua operosidade, negar-me o acesso visual a ele, fez com que se fizessem extremamente relevantes - e trouxe efetivamente ao nível de consciência - as escolhas gestuais que me eram “instintivas”<sup>6</sup>. Aos poucos, as percebia cada vez melhor e, em algum momento, pude sentir uma conexão um

<sup>6</sup> O uso desta palavra serve, aqui, apenas para criar a imagem de um comportamento apreendido e interiorizado de modo a tornar-se automatizado e, de certa maneira, invisível para o corpo que o exerce.

pouco diferente entre as esculturas que tentava vestir e o meu corpo. Era como se de repente as esculturas tivessem começado a sussurrar algumas sugestões de gesto ao meu corpo. E eu as escutava cada vez mais atentamente. Corda, tecido e corpo finalmente se propunham a estabelecer um diálogo, no qual um informava o outro sobre suas possibilidades *formativas* particulares e, juntos, pareciam buscar estabelecer algum consenso entre si. Isto é, consenso na produção de dissenso.

Ficaria difícil progredir sem antes problematizar um pouco a utilização destes termos, consenso e dissenso, no presente texto. É dado que elas tecem entre si uma relação de antagonismo, mas o modo como se opõem não se resume apenas ao que pode ser inferido se, novamente, evocarmos o campo de sentido das definições de dicionário<sup>7</sup>. Ao referir-mo-nos à ideia de consenso, mais do que a noção de consolidação ou o reconhecimento de conformidade, acordo ou concordância de juízos, opiniões ou sentimentos de uma posição majoritária em um dado grupo social, nomeia-se “um sistema perceptivo que identifica o povo político à população real e os atores políticos às partes do corpo social” (RANCIÈRE, in: NOVAES, 1996: 379). Ou seja, ele remete ao sistema de divisões e à delimitação e distribuição das participações possíveis em uma determinada configuração comunitária. Ao consenso caberia o estabelecimento de *formas* delimitadas de existência, legitimadas por sua aderência no corpo social e pelo modo como dele emanam.

O dissenso, por sua vez, não seria apenas a diferença, a discordância ou o conflito produzido pelos contrastes entre as posições majoritária e minoritária existentes nos ajuntamentos comunitários. Trata-se de “uma divisão no núcleo mesmo do mundo sensível, que institui a política e sua racionalidade própria” (Ibid.: 368), que perturba a *partilha do sensível* e reconfigura as relações de visibilidade entre aqueles que tomam parte no governo do que é comum em uma comunidade, os que possuem fala, e os que são dela excluídos, ou os que não podem ser ouvidos

---

<sup>7</sup> "consenso", in: Dicionário Priberam da Língua Portuguesa [em linha], 2008-2020, <https://dicionario.priberam.org/consenso> [consultado em: 16 de janeiro de 2020]; e "dissenso", in: Dicionário Priberam da Língua Portuguesa [em linha], 2008-2020, <https://dicionario.priberam.org/dissenso> [consultado em: 16 de janeiro de 2020].

(RANCIÈRE, 2006: 12). Pela produção de dissenso, abre-se espaço para o “fora do comum” e novas *formas* de habitar o mundo se tornam possíveis.

Deste modo, ao afirmar que corda, tecido e corpo buscavam estabelecer um consenso entre si, há uma ambiguidade na leitura que pode conduzir o leitor a entender tanto que eles tentavam atingir um acordo mútuo através do diálogo que lentamente se instaurava, quanto que o que estava em questão seria na verdade uma problematização, conduzida na prática, da maneira como o processo de vestir-se é percebido no registro social. De maneira parecida, é também possível ler o dissenso, cuja produção é declarada como o objetivo a ser alcançado por eles com a tentativa de atingir o consenso, apoiando-se em sua definição mais literal (talvez superficial), que o entende como aquilo que diverge ou que é diferente. No entanto, a outra interpretação possível do termo seria a de que se trata de uma procura por estratégias alternativas de habitar o corpo que realiza esse processo em sua rotina; um esforço para tornar visíveis as *formas* do vestir excluídas do registro de partituras que compõem o que efetivamente se dá a sentir no entorno desta prática cotidiana.

Passados aproximadamente 11 (onze) minutos em intenso embate com as esculturas que me vestiriam pela primeira vez, consegui finalmente criar uma composição identificável como roupa (no decorrer dos 4 (quatro) meses em que realizei esta prática, pude notar que o tempo requerido para me vestir variava entre 3 (três) e 20 (vinte) minutos, aproximadamente). Isto é, ela cobria efetivamente o meu corpo e permitia (ainda que com restrições atípicas) liberdade de movimentação sem se desfazer facilmente. Eu sentia que havia de fato costurado uma peça de vestuário, tendo sido o meu corpo, ao longo deste processo, o equivalente a uma agulha. Obviamente eu não perfurava o tecido, no entanto certamente o penetrava, me encaixava em suas dobras e atravessava seu interior. Enquanto isso, simultaneamente, conduzia a linha (papel assumido pelas cordas) unindo as partes da geometria decomposta do quadrado em harmonia com a superfície de meu corpo. Enfim estava vestido.



Figura 05: *ascetismo estético* - primeira composição/vestimenta, frente e verso

Umas das decisões *formais* que havia tomado, pouco antes do término do primeiro ato deste trabalho performático, fora a de estabelecer um procedimento de documentação como modo de produzir uma visualidade para a prática que possuísse um tempo de vida menos limitado do que o que havia sido definido para a sua realização. O caráter efêmero das roupas que seriam criadas no contexto deste trabalho havia sido antecipado, por isso resolvi adotar uma metodologia para registrar sua exterioridade: a cada vez que me vestia, após completa a composição da vestimenta, eu tiraria uma foto minha de frente e outra de costas, com enquadramento regular e amplo o suficiente para mostrá-la completamente, em ambos os recortes. Era presente a intenção de produzir imagens que fossem relativamente padronizadas, em seus aspectos *formais*, e que ao mesmo tempo fizessem referência visual ao modo como a indústria da moda apresenta seus produtos, neste caso remetendo ao *lookbook*, cujo propósito seria o de mostrar aos consumidores como os itens de uma dada coleção de roupas podem ser usados e combinados entre si. No dia seguinte, iniciei também uma prática de documentação em vídeo, registrando uma vez por semana como o processo de vestir-me havia passado a ocorrer.

Tirei as primeiras duas fotos de registro dessa experiência, usando o aplicativo de câmera de meu celular - considerado ideal para esta proposta de documentação

devido à sua portabilidade e à qualidade suficientemente boa da imagem - e logo me apressei para sair. Na época, estava assistindo a aulas de filosofia da arte, no departamento de Filosofia da PUC-Rio<sup>8</sup>, e este seria o meu primeiro contato com o social intermediado pela segunda prática do *ascetismo estético*.

Antes mesmo de entrar no campus da universidade, a principal diferença entre o primeiro ato, voltado para o processo da alimentação, e este que então realizava foi revelada a mim pela simples presença do meu corpo em um espaço público. Ao caminhar pelas ruas, rumo ao ponto de ônibus, não era possível ignorar os diversos olhares que me eram direcionados. Alguns disfarçados, outros declarados ao ponto de provocar uma interlocução. Neste mesmo dia, antes do ônibus que esperava chegar, um senhor me abordou para perguntar-me se eu por acaso era um monge franciscano, ou algo similar. Lhe disse que se tratava de uma prática artística (confesso não ter entrado em mais detalhes) e ele sorriu, complementando que as cordas lembravam ele do voto de pobreza tradicional a alguns grupos monásticos, como no caso da Ordem dos Frades Menores, fundada por São Francisco de Assis em 1209<sup>9</sup>. Esta era uma das reações mais frequentes entre pessoas mais velhas, em especial se fosse o caso de eu ter sido avistado próximo a alguma igreja.



Figura 06: *ascetismo estético* - detalhe da composição/vestimenta #1 de 15 de setembro de 2015, frente e verso

<sup>8</sup> Curso ministrado pelo professor Dr. Fernando Cocchiarale, de agosto a dezembro de 2015, como parte da graduação em Filosofia da PUC-Rio.

<sup>9</sup> Fonte: Custódia Franciscana do Sagrado Coração.

Disponível em: [https://www.ofmascj.com.br/?page\\_id=400](https://www.ofmascj.com.br/?page_id=400). Consultado em: 20 de janeiro de 2020.

Em outro momento, uns 2 meses depois, enquanto fazia parte de um programa de formação artística na Escola de Artes Visuais do Parque Lage (EAV)<sup>10</sup>, uma aluna de um dos cursos regulares da escola se aproximou de mim, afirmando ter me visto na ArtRio, em setembro deste mesmo ano (no segundo dia de realização desta prática), e me questionou sobre a intenção por detrás de minhas escolhas de vestuário. Ela havia pensado que eu era um estilista, que estaria lançando uma coleção nova no evento, ou algo próximo a isso. Quando lhe expliquei do que se tratava, ela demonstrou interesse por saber mais detalhes, me perguntando sobre referências artísticas e aspectos relativos à poética do trabalho, além de especular alguns possíveis impactos que a adoção de restrição similar provocaria em sua própria rotina, caso se sujeitasse a esta partitura. Talvez esta fosse a resposta que recebi, na maior parte, das pessoas que frequentavam o entorno das atividades do campo das artes visuais e que normalmente me viam em contextos específicos, como em exposições e eventos ou mesmo na própria EAV.

O outro retorno que me era dado com frequência, talvez o que me demandasse mais energia para apaziguar seus efeitos, consistia em uma declaração ativa de estranhamento e de, em alguns casos, manifesta ridicularização. Uns desviavam de meu corpo nas calçadas, chegando vez ou outra a cruzarem a rua; outros comentavam baixo, caso acompanhados, riam e tentavam me fotografar sem que eu percebesse. Estes eram estímulos desgastantes, porém ainda sutis, cada um à sua medida. No entanto, para citar um exemplo que me pareceu mais extremo, nas últimas duas semanas de realização deste segundo ato da performance, houve uma ocasião em que eu saí, acompanhado, para jantar em um restaurante nas redondezas de onde morava, em Laranjeiras, bairro da zona sul do Rio de Janeiro. Já estava cansado de ter carregado o peso de minha roupa neste dia e acabei saindo sem dar muita atenção à montagem da composição que estava vestindo para sair, o que resultou em uma roupa feita com apenas 2 (dois) objetos

---

<sup>10</sup> Práticas Artísticas Contemporâneas (PAC) nível II

Fonte: MemoriaLage.

Disponível em: <http://acervo.memorialage.com.br/xmlui/handle/123456789/1395#page/4/mode/1up>. Consultado em: 20 de janeiro de 2020.

escultóricos que não estavam muito bem ajustados ao corpo. Devido à movimentação da caminhada até o restaurante e ao ato de me sentar e levantar algumas vezes no estabelecimento, acabei sendo parcialmente despido. Antes que pudesse me arrumar novamente, enquanto rumava ao banheiro, tive que pedir licença a uma senhora que bloqueava o caminho. Ao ouvir minha voz, ela pareceu assustar-se um pouco e se moveu para frente, pedindo desculpas. Quando atravessei a passagem oferecida por ela, me virei levemente para agradecer-lhe e pude notar que ela me olhava de canto de olho. Sem querer, esbarrei em seu ombro. “Não encoste em mim!!”, disse ela em tom áspero e seco, como quem repreende a um cão vira lata que se aproxima, mandando ele “passar”. Me senti agredido e passei dias especulando sobre seus motivos.

Tomando o campo de possibilidades criado pelos 3 (três) exemplos anteriores, que demonstram o escopo geral das reações que pude perceber como sendo direcionadas ao meu corpo durante estes 4 (quatro) meses, fica claro que o contexto da exposição do trabalho - os espaços públicos e privados, a rua, a cidade - era largamente responsável por determinar a classificação atribuída a mim pelo olho do observador. Constantemente, em um mesmo dia eu era tratado respeitosamente como figura religiosa, avaliado criticamente como profissional dos campos da moda ou das artes e rejeitado friamente como um marginal ou um pária, um corpo desviante ou deslocado.

Eram cerca de 07:40 da manhã quando entrei em sala. A aula já havia começado aproximadamente 10 (dez) minutos antes de minha chegada e, por isso, a maior parte da turma já se encontrava em sala. Um gesto quase coreografado, uma virada de cabeça no sentido da porta, foi realizado com a precisão de uma companhia profissional de dança. Todos me olhavam e seus olhares eram muitos. Como a matéria que estava cursando como ouvinte era eletiva para diversos dos cursos de graduação da PUC-Rio, o perfil dos alunos era diverso, mas pode-se dizer que se dividiam em ao menos 4 (quatro) grupos: alunos do curso de filosofia; graduandos em teologia; estudantes da área de exatas, como engenharia e ciência da computação; e aqueles que cursavam outras formações acadêmicas.

Todos me miravam, passo a passo, enquanto rumava ao lugar que tinha escolhido para sentar. No instante em que me sentei, respirei fundo por alguns momentos na tentativa de desvencilhar-me da sensação de estar sendo vigiado. Conferi, discretamente, se a roupa ainda estava inteira, chequei as amarras, os pontos que a mantinham firme.

Estava satisfatoriamente vestido. Me sentia completamente nu.

Após a aula, alguns alunos se aproximaram de mim e manifestaram a vontade de saber do que se tratava esta minha escolha de vestuário e, dada a variedade de perfis da turma, fui bombardeado com os estímulos de admiração, de curiosidade e de rejeição que, de modo geral, a exterioridade desta prática suscitou nos diversos (e distintos) observadores que a testemunharam em realização. “Você é monge e assumiu algum voto religioso?”, “por acaso trabalha como modelo ou artista?” e “tem algum problema ou faz parte de uma seita?”: de modo amplo, estas perguntas parecem resumir o julgamento, e também o tratamento, que recebi apenas por estar vestido de maneira atípica, ou “fora do comum”.

Um questionamento que me foi feito com alguma frequência, nas ocasiões em que o interlocutor se mostrava interessado nas minhas escolhas poéticas e intenções estéticas, ao longo dos 4 (quatro) meses deste segundo ato da performance *ascetismo estético*, foi em relação à ideia de ascetismo associada a esta prática. Lembro-me especificamente de uma amiga que me disse não encontrar o ascetismo em relação à estética de minhas roupas, pois muitas vezes lhe pareciam “estilosas” ou visualmente agradáveis. Minha resposta a ela consistiu em, por um lado, problematizar o uso da palavra ‘estética’ em sua frase, dado que a maneira como o termo foi empregado em sua frase parecia reduzi-lo à possibilidade de um observador perceber beleza nas composições que me vestiam. Não era o entendimento de ‘estética’ como relativa à experiência do *belo* que me orientava neste ato, mas, na verdade, como intimamente conectada com as operações e dispositivos de produção de *forma* - sem esquecer-se, claro, do estabelecimento de regimes de visibilidade que legitimam as *formas* produzidas. Por outro lado, a

preocupação ao estabelecer as diretrizes para a realização desta prática com a indumentária era com a tentativa de provocar uma fissura na minha capacidade de estetização destes objetos-roupa, enquanto usuário/produtor das composições que vestia.

Se no caso das restrições à alimentação a proposta de esvaziamento estético correspondia à remoção de elementos estetizados do consumo de alimentos, como gosto, aroma, aparência e alguns objetos e procedimentos relacionados, com a vestimenta o que importava era sabotar a possibilidade de uma *forma* específica ser produzida através da interação com as peças e forçar-me a buscar apenas satisfazer a necessidade de abrigo que meu corpo pedia. Assim, mais uma vez o que se buscava era perturbar a minha relação com o consenso estabelecido sobre as *formas* possíveis de realização do processo cotidiano de vestir-se. E os objetos modulares que escolhi como vestuário ao longo destes 4 (quatro meses) eram suficientemente competentes em produzir em mim, vez após vez, uma sensação de estranhamento que me deslocava por completo da intenção de apresentar-me visualmente de uma ou outra maneira específica. Eu era coagido a aceitar qualquer que fosse a aparência de meu corpo vestido e a concentrar-me apenas em seus aspectos funcionais.

Com o passar do tempo, como é comum ocorrer com o exercício diligente de uma atividade, me acostumei com esta nova partitura e meu corpo passou a naturalizar alguns dos movimentos que as restrições *formativas* dos objetos escultóricos que vestia permitia; passei a conseguir concretizar algumas de minhas intenções produtivas através de minha interação com os objetos. Retomando a analogia do diálogo, era como se de mero ouvinte, eu tivesse conquistado poder de fala na conversa que eu estabelecia com eles.

Me sentia, neste momento, capaz de enunciar algumas demandas específicas, ainda no escopo da funcionalidade atribuída ao vestuário, ao invés de estar limitado a somente responder às necessidades que me eram impostas. Em poucos gestos eu conseguia criar soluções de gola, mangas, cinto, suspensórios, algo

similar a um capuz e até mesmo bolsos internos. Mais do que nunca, percebia a posição relativa de meu corpo neste processo da perspectiva de uma agulha de costura, tecendo sentido entre pontos, linhas e planos (do *texto*<sup>11</sup>).



Figura 07: *ascetismo estético*: sequência de movimentos 02

Aos poucos também me adaptei ao peso das composições e à sensação de aprisionamento que o complexo de cordas ao redor do meu corpo produzia, embora eles ainda me provocassem algum desgaste físico. Em parte, isso tinha a ver com o fato de que, tendo desenvolvido a capacidade de entender melhor as implicações das restrições advindas da materialidade de minhas roupas ao longo destes 4 (quatro) meses, eu conseguia elaborar soluções que amenizavam esses efeitos. Mas, principalmente, tanto o excesso de carga do material, quanto a contenção das amarras, haviam sido incorporados ao meu cotidiano, no decorrer da prática; eles faziam parte do meu corpo, literalmente.

De modo semelhante ao ato anterior, após estabelecido o costume com a realização da prática artística regularmente, no dia-a-dia, a maneira como eu percebia as minhas escolhas de vestuário anteriores - neste momento, projetadas em minha observação das feitas pelos outros - havia sido manifestamente perturbada. Um retorno à problematização da expressão “forma segue função”, ou melhor, uma atualização dela: desta vez, dado que a exterioridade dos objetos

<sup>11</sup> A palavra *texto* é utilizada aqui em referência à sua origem etimológica, *textus*, em latim, que quer dizer ‘tecido’, entendido também como “obra formada de várias partes reunidas, contextura” (FARIA, 1962: 995).

produzidos não refletia a mesma monotonia do alimento consumido na fase anterior da performance, como se dava, então, a proposta de desestetização direcionada ao uso da indumentária? É necessário lembrar que o sentido de desestetizar adotado neste texto seria relativo à operação de um deslocamento, uma perturbação, no consenso estabelecido, pelo regime de visibilidade vigente, para a produção de *formas* no espaço social.

Uma característica do vestuário que passou a me interessar muito, devido à diferença de perspectiva sobre o ritual diário de vestir-se que me era oferecida pelas restrições desta segunda etapa da performance *ascetismo estético*, era a sua qualidade identitária. Ao escolhermos uma determinada roupa, parece que há mais em jogo do que apenas suas funções primárias, ou seja, a proteção e o abrigo do corpo. Buscamos, através do uso de produtos elaborados com materiais particulares, de determinadas marcas ou com *designs* específicos, criar uma imagem de nós mesmos, que emane, no registro social, componentes de subjetividade específicos, os quais podem vir a compor uma *forma* representativa que contemple a identidade e o modo de participação que assumimos na divisão daquilo que é comum a uma sociedade ou, em oposição, que a negue e projete sobre nós uma sombra: a *forma* de nosso desejo de pertencimento, uma imagem que se aproxime daquilo que idealizamos (ou imaginamos) de fato ser. Além de atender às funções essenciais a ela atribuídas, a indumentária se propõe historicamente a “marcar a posição do usuário na sociedade” (MERRIFIELD, in: FORTY, 2007: 102). Este seria um dos aspectos que ajudam a delinear a maneira como afirmamos a modalidade de sujeito à qual aderimos (sempre temporariamente) e que foi largamente estimulado por uma reconfiguração histórica nos mecanismos de distinção social, ao longo do século XIX; a preocupação com esta função identitária do vestuário era incitada pelo fato de “as distinções sociais costumeiras serem cada vez mais ignoradas ou escarnecidas” (FORTY, 2007: 102). E o vestuário, mercadoria comum a todas as classes, “expressava desejos conflituosos de obscurecer as distinções sociais e de torná-las aparentes” (Ibid.).

Tendo em mente esta função identitária atribuída ao vestuário e seus desdobramentos no decorrer dos últimos 2 (dois) séculos, comecei a pensar sobre sua relação com as *formas* que eram produzidas sobre o meu corpo dentro do contexto da realização desta prática artística. Como anteriormente mencionado, era comum que eu recebesse as mais diversas respostas sobre a minha aparência, cobrindo um espectro de possibilidades que transitavam entre a beleza, a marginalidade, a espiritualidade e o mais propriamente artístico. A variedade das *formas* produzidas ao vestir-me com esses objetos, em contraste com sua ausência no alimento, permitia que as roupas que eram compostas por eles fossem facilmente estetizadas pelo olho do observador. Ao serem vistas por ele, eram automaticamente associadas a alguma imagem representativa de uma modalidade de sujeito que “faça sentido”, dentro daquilo que se apresenta à sua experiência sensível no cotidiano.

Foi por essa lógica que houve uma espécie de atualização da problemática envolvida no que se refere à relação entre a exterioridade de algo, um objeto, um produto, e suas pressupostas aplicações funcionais. A função da roupa que foi realmente comprometida, à medida em que eu interpretava uma partitura alternativa para o processo de se vestir, era precisamente a identitária. Eu era incapaz de escolher como eu me apresentaria a alguém, como seria visto e categorizado socialmente. Isso era resultado, ou melhor, efeito colateral da coreografia (sempre mais improvisada do que pré-concebida) que se fazia necessária para que eu conseguisse fabricar e usar minhas roupas. Eu havia perdido o controle que imaginava ter sobre a minha presença no registro social. Ou ainda, eu acabei me dando conta de que a ideia e a sensação de controle que parecia exercer sobre a imagem que gostaria que o outro apreendesse ao ter acesso visual ao meu corpo, em um espaço público, eram enfim ilusórias. Em contrapartida, a minha sensação de identificação com o que eu vestia me parecia mais intensa.

No último mês desta fase de restrições ao uso de indumentária, eu me sentia “em casa” em meu corpo. Quando vestido, não me importava mais tanto sua aparência,

coberto por composições de objetos modulares, pois qualquer que fosse a exterioridade de minhas roupas - desde uma montagem mais apressada e com visual “bagunçado”, até a realização cuidadosa de um arranjo das peças sobre meu corpo de modo a reproduzir soluções elaboradas de modelagem - eu sentia que elas eram mais do que algo que eu apenas usava; elas existiam a partir e através de mim, sua *forma* correspondia diretamente aos gestos que realizava, à ação do meu corpo e de suas medidas. Era como se fosse uma parte de mim que, antes contida em meu mundo interior, agora encontrava mecanismos que a possibilitavam emergir à superfície, tornar-se visível. O descontrolo da produção de uma imagem específica sobre mim mesmo, no registro social, havia me libertado da necessidade de esforçar-me incessantemente para fazê-lo e, com isso, o que se tornou relevante foi precisamente o encontro daquilo que era realmente necessário para mim com o que eu era capaz de criar. Tudo que eu vestia era, ao mesmo tempo, exatamente o que eu precisava e a única coisa que eu conseguia e isso, para mim, se tornou uma expressão mais fiel de mim mesmo, de minha individualidade.



Figura 08: composição/vestimenta #1 de 26 de novembro de 2015 e detalhes das soluções de manga e gola, frente e costas

As últimas 2 (duas) semanas de realização desta prática foram marcadas por um intenso movimento no sentido da preparação para sua conclusão e para o início do terceiro, e último, ato da performance *ascetismo estético*, o qual lidava com restrições ao uso da linguagem, tendo a fala como referência. Neste momento, eu me preocupava majoritariamente com 2 (duas) questões: como seria retornar ao uso de roupas convencionais?; e quais seriam, de fato, as restrições que configurariam a fase seguinte?

Ao me aproximar do final destes 4 (quatro) meses de prática, já havia acumulado em torno de 250 (duzentos e cinquenta) fotografias das composições que vesti (no total, alcançaram a marca de 270 (duzentos e setenta) retratos, contemplando 135 (cento e trinta e cinco) roupas distintas) e os vídeos semanais somavam 16 (dezesseis), faltando apenas mais dois para serem filmados. O registro dessas imagens assumiu uma enorme relevância pra mim, pois ele me permitia um retorno a elas, para que as pudesse observar e analisar com algum distanciamento, sem estar imerso na experiência direta do ato performático. Além disso, a criação de um acervo de imagens que remetem ao campo da moda - mas que ao invés de mostrar objetos que podem ser comprados e usados, revela apenas a impossibilidade de que sejam possuídos - me parecia cada vez mais procedente. A documentação havia se transformado na “espinha dorsal” nesta segunda fase do trabalho, elemento central de sua poética, e isto influenciou a maneira como decidi abordar a elaboração das restrições relativas ao uso da linguagem. Os procedimentos de documentação conquistaram um papel que vai além da simples produção de registros.

Uma parte considerável de mim antecipava ansiosamente o término das restrições ao vestuário. Embora eu tivesse relativamente acostumado com o excesso de peso e a contenção das amarras, eles ainda eram uma fonte de desgaste físico (em especial se considerado o cansaço que se originou do ato anterior), após os quase 4 (quatro) meses de acúmulo diário destes estímulos. Mas era o desgaste de outra natureza que fazia com que simplesmente imaginar não ser mais necessário usar

estes objetos já fosse suficiente para me causar uma pequena sensação de alívio: refiro-me ao peso que sentia do julgamento sobre minha presença nos espaços públicos, quando o contato com o outro se dá de acordo com um consenso, ou norma, social. O excesso de olhares, que majoritariamente tendiam a expressar estranhamento ou mesmo reprovação, dava, neste momento, um outro valor à percepção que tinha de meu corpo como similar a uma agulha durante este processo. O que ele perfurava não era o tecido, mas talvez os próprios olhos que se voltavam a ele. E eles o atravessavam em retorno. Nos últimos dias, eu talvez tenha acabado evitando um pouco sair de casa, pensava no mínimo duas vezes antes de decidir me expor publicamente - e não fazê-lo era como respirar pela primeira vez após ter mergulhado em “águas suficientemente profundas”, onde a falta de ar é sensível, mas não há muito risco de sufocamento.

Em 09 de janeiro de 2016, dia final do segundo ato da performance *ascetismo estético*, me vesti duas vezes. Eu precisava comprar um gravador, pois a prática que seria iniciada com o término deste dia dependia deste objeto. Fazia calor, em pleno verão carioca, e devido a isso decidi usar apenas 2 (dois) quadrados para fazer a minha roupa; 1 (um) dos mais finos e 1 (um) dos de espessura mediana. Após cerca de 3 (três) ou 4 (quatro) minutos me vestindo, saí de casa e, como era sábado, tive que ir a um *shopping center*, um dos principais pólos de consumo da cultura capitalista contemporânea. De maneira geral, este pode ter sido o ambiente que concentrava a maior quantidade de pessoas dedicadas a se esforçarem para me fazer perceber o que haviam pensado de mim. Os estímulos eram tantos que apressei-me o máximo que pude, comprei o item que buscava e retornei ao lar. Retirei minha vestimenta, mas logo me dei conta de que tinha esquecido de comprar pilhas e, portanto, seria necessário que saísse mais uma vez.



Figura 09: *ascetismo estético* - última composição/vestimenta, frente e verso

Peguei os mesmos objetos escultóricos que tinha acabado de vestir, aproveitei para gravar o último vídeo e rumei à banca de jornal mais próxima. Caminhar por ruas, em que com tanta frequência estive nestes meses anteriores e onde pude ser rotineiramente visto usando estas esculturas como peças de vestuário, me dava um pouco de tranquilidade. Não que tal experiência fosse completamente ausente das manifestações sociais que haviam se tornado incômodas para mim durante a realização desta prática artística, mas, devido ao fato de que os olhos que ali habitavam já tinham tido a oportunidade de se acostumarem com a minha aparência, de normalizarem a minha presença, independente de qualquer que fosse a opinião que eles pudessem ter formado de mim havia, também, uma parcela de aceitação (ou ao menos de tolerância). Ali eu não me sentia mais tão estranho assim. Mais uma vez regressei à minha casa e me despi, consciente de que esta seria a última vez (ao menos dentro do contexto da realização desta performance) em que eu vestiria estas esculturas-roupa, estes objetos modulares<sup>12</sup>.

Parei em frente a um espelho, no qual era possível ver o meu corpo inteiro refletido e, enquanto me olhava, nú, me fiz uma pergunta mentalmente: será que agora estou realmente vestido?

<sup>12</sup> Eu vestiria estes objetos em uma única ocasião, até o momento, alguns dias depois de terminada esta fase do trabalho, em função de uma performance para a câmera, na qual eu me vestia com os 6 (seis) objetos modulares e, em seguida, os retirava, de modo a fazer com que um novo objeto escultórico fosse concebido pela composição produzida por eles.

### 2.3 A âncora

Meia-noite. Mais uma vez, o instante que define a transição de atos foi alcançado, delimitando o começo da parte final da performance *ascetismo estético*, que se voltava agora para as restrições ao uso da linguagem. Uma característica deste momento, que só fui capaz de perceber em sua recorrência, é que a mudança para uma nova partitura ocorria como se fosse operada por um interruptor; não havia intervalo aparente entre o movimento que a acionava e o início de sua realização. Assim, ainda despido, comecei a preparar os elementos necessários para a condução da nova prática.

Para este terceiro ato, decidi que integrar um procedimento de documentação à partitura, tornando-o elemento constituinte das próprias restrições às quais eu havia decidido aderir. Dado que o processo cotidiano a ser desviado de sua normalidade era a fala, o que eu faria durante os próximos 4 (quatro) meses seria gravar tudo que fosse dito por mim. Por isso eu havia comprado um gravador. Eu queria um objeto que fosse utilizado exclusivamente para este fim, que houvesse sido projetado exclusivamente para atender às necessidades específicas desta atividade (a de gravar sons). Antes mesmo de usá-lo, enquanto testava suas funções, me deparei com uma outra limitação, uma que eu não tinha escolhido ou sequer antecipado: o gravador criava pastas automaticamente à medida em que as gravações iam sendo realizadas e, além disso, cada pasta era capaz de conter, no máximo, até 199 (cento e noventa e nove) gravações.

Esse imprevisto abriu espaço para duas escolhas que apontavam caminhos opostos, no que se refere à realização do trabalho: eu poderia ignorar o fato de que o gravador, matéria na qual se esculpe o entorno da prática, tinha um sistema próprio de organização; ou dar maior relevância a ele, torná-lo visível. Por um lado, ao não considerar essa característica constituinte do objeto, a maneira como foi configurado, programado, no processo de sua fabricação, eu adotaria uma versão mais simples dos procedimentos restritivos à fala. Tendo em vista o

cansaço físico e mental que sentia, devido ao decorrer dos 8 (oito) meses anteriores, esta primeira opção me parecia mais atraente. Mas, por outro lado, ao firmar um compromisso com o campo da arte, ao pensar a relação entre a intenção da poética do trabalho, isto é, a diluição dos processos cotidianos na realização da prática artística (o deslocamento de um para o território do outro e vice-versa) e a alternativa oferecida pela própria materialidade do gravador, uma nova camada (de sentido) seria adicionada ao trabalho - que poderia potencializar sua expressão estética.

Neste caso, respeitar as características materiais do meios de produção, solicitando ao corpo que se adeque a elas<sup>13</sup>, traria uma relevância ainda maior para o procedimento de documentação de minha proposta de restringir o uso da fala. E seria esta a minha solução: para este ato, a partitura consistiria em gravar todas as minhas falas, tendo como limite diário o número de arquivos por pasta permitido pelo gravador e, caso ele fosse atingido, eu deveria me manter em silêncio pelo resto do dia, apoiando-me em modos alternativos de comunicação, como, por exemplo, gestos e expressões faciais. Por medidas de segurança, após a finalização das gravações de cada dia, eu resolvi fazer um *backup* do material acumulado. Vale ressaltar que uma intenção produtiva que eu havia adotado, neste momento, era a de transcrever a totalidade dos arquivos gerados ao final dos quatro meses definidos para esta fase do trabalho, intenção esta que, até o momento desta escrita, não se concretizou.

Enquanto colocava as pilhas no aparelho, eu pensava também sobre sua portabilidade. Ele possuía dimensões relativas ao tamanho da mão, com aproximadamente 4 (quatro) centímetros de largura, 11 (onze) de altura e 2 (dois) de profundidade, portanto era fácil de ser carregado. No entanto, não seria prático tê-lo ocupando uma de minhas mãos a todo instante, tampouco guardá-lo em um

---

<sup>13</sup> Esta decisão tinha, como referência poética, aspectos processuais tradicionais a trabalhos minimalistas, como no caso de Cao André e seus tijolos, Dan Flavin e as lâmpadas, Donald Judd e as fórmicas. Neste caso, a relação jazia na incorporação de convenções industriais como meio de “esfriar” alguns aspectos da obra e “esquentar” outros; uma maneira de tirar o máximo de limites exteriores ao corpo do artista, institucionalmente impostos sobre ele.

de meus bolsos, ou (o que seria ainda pior) em uma bolsa ou mochila. Eu precisava que ele estivesse facilmente acessível, pronto para ser usado imediatamente, mas sem tornar-se um pequeno fardo. Era necessário que esse equipamento de gravação fosse anexado ao meu corpo, que o incorporasse e o transformasse em uma extensão de mim mesmo.

Sem demora, peguei um longo pedaço de um fio de crochê, que comprara semanas antes, e comecei a trançá-lo com uma agulha adequada. Após posicionadas corretamente sobre o dedo, fio e agulha começaram a ensaiar uma dança envolvente; a primeira laçada foi dada, a agulha dá voltas no fio, se enrosca nele e cria um elo. Uma vez firme este primeiro laço, eles repetem a coreografia. Em alguns minutos, uma corrente havia sido fabricada. Ela era leve, resistente e media cerca de 80 (oitenta) centímetros.

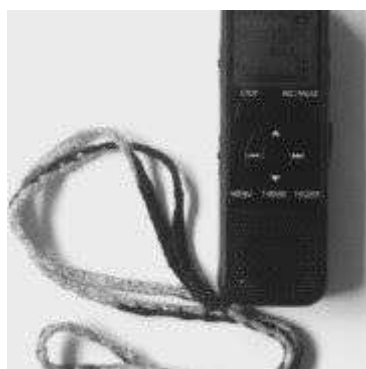


Figura 10: *ascetismo estético* - gravador com corrente

Eu decidi que o gravador seria um amuleto, um pingente; uma jóia. Não apenas no sentido mais reduzido do termo, que o define como apenas um objeto de adorno, comumente feito em materiais nobres, pedras ou metais preciosos. Um enfeite para o corpo, de grosso modo. Na verdade, eu o relacionava a um medalhão, daqueles que possuem um compartimento interno, que pode ser aberto e fechado por meio de um mecanismo articulado, no qual é comum que seus usuários guardem uma fotografia, uma mecha de cabelo, ou algum outro item considerado precioso por seu valor pessoal, emocional. No meu caso, o que eu guardava era a

fala. Não apenas o seu conteúdo mais literal, aquilo que pode ser transcrito, mas também outros elementos sensíveis da comunicação verbal que estão contidos no ritmo, na entonação e em outros trejeitos da voz. Além disso, outras informações referentes ao contexto das falas armazenadas são reveladas nas gravações, como informações (sonoras) sobre o espaço no qual elas ocorrem, sobre alguma atividade que estaria sendo simultaneamente realizada e sobre a presença do outro, do(s) interlocutor(es).

As restrições deste terceiro ato performático se voltavam apenas à documentação do que eu falasse. Isso implicava na “ausência” da fala do outro nos registros gerados. Não se trata, porém, de uma tentativa de exclusão, ou apagamento, do outro. Acredito que isto seria praticamente impossível de se conseguir, mesmo se fosse essa a intenção deste trabalho.

Em primeiro lugar, visto que, ao nos comunicarmos pela fala, é improvável que uma das partes permaneça perfeitamente em silêncio ao longo da fala da outra, há de fato alguns registros em que a voz do outro, de meu interlocutor, é escutada. Em geral, estas intervenções são compostas por interjeições de concordância ou surpresa (como “ah! sim!” ou “é sério?”), ou, por vezes algum trecho acidentalmente capturado da frase proferida por ele imediatamente antes ou após a realização de uma gravação. Neste sentido, a presença física do outro ainda pode ser diretamente percebida, o que já nega a possibilidade de seu completo ausentamento. Além disso, dentro da experiência pela qual passei, o outro se fez especialmente presente nos momentos em que sua ausência era “encenada”, quando ela pareceria ser sugerida pela decisão de não incluí-lo na documentação. Isso pode ser notado logo nas primeiras gravações geradas

Pouco após o meio-dia do dia 10 de janeiro de 2016, recebi uma ligação. Eu tinha permanecido calado desde o instante em que virou o dia, já que estava sozinho.

“Oi.”

Foi assim que eu rompi o silêncio e realizei o primeiro registro deste terceiro ato performático. Era domingo, eu tinha voltado de viagem há alguns dias e, aparentemente, esqueci minha carteira em algum lugar da casa em que estava.

Esta primeira palavra proferida, uma saudação ao outro, inevitavelmente produz a presença de um interlocutor. Em um caso extremo, ainda que conversasse sozinho, acredito que este tipo de ato de fala, que não se resume à constatação de algo objetivamente verificável, como a cor de uma cadeira, pressuponha sempre uma intenção de relacionar-se com a alteridade, com aquilo que se reconhece como outro. E neste caso específico, dadas as restrições às quais eu havia aderido para esta fase final da performance, mesmo que eu realmente tentasse não incluir o outro, a impossibilidade de fazê-lo era ainda mais visível; as gravações, por terem a intenção de que fossem inscritas no escopo de uma prática que visava primariamente atender às demandas produtivas do campo da arte, eram de fato feitas com o propósito de dirigirem-se a um observador.

A ligação durou aproximadamente 7 (sete) minutos, ao longo dos quais foram acumuladas 18 (dezoito) entradas na pasta de registros do dia. Se somados os tempos de todas as falas capturadas nesta chamada telefônica, o total de 2 (dois) minutos e 16 (dezesesseis) segundos é alcançado. Mais uma vez, como ocorrera nos atos anteriores, o tempo se fazia relevante e se apresentava como elemento central de meu pensamento sobre a prática e suas implicações mais subjetivas. Neste caso, porém, a relação direta com a duração de cada evento deste processo cotidiano não era a primeira camada do que se fazia perceber. A influência da partitura de uso da linguagem (no contexto deste trabalho, sempre referindo-se à fala) no quanto eu demorava para falar era consideravelmente mais sutil do que no caso das que foram conduzidas em relação à alimentação e ao uso da indumentária, nas quais houve, respectivamente, uma diminuição e um aumento considerável na realização dos processos cotidianos a que se referiam. O que me chamava mais a atenção era ter a quantidade total de falas que ocorriam por dia e

o volume, em termos temporais, que cada uma, cada gravação que definia um arquivo individual, ocupava.

Neste primeiro dia, eu fiquei no ateliê a maior parte do tempo e acabei por conversar apenas com minha então companheira, pelo telefone, e com minhas irmã e mãe, em momentos da convivência familiar, como, por exemplo, decidir nossa refeição, comentar alguns eventos do dia - nos quais, inclusive, constam respostas e explicações minha sobre questionamentos relacionados à própria prática artística. Em uma nota adicional, que pode oferecer alguma espécie de “alívio cômico” a este texto, a gravação de número 19 (dezenove) deste mesmo dia contém um comentário direcionado a uma das cachorrinhas que moram na casa da minha família (onde, na época, eu também residia). “Cheirosinha que ‘cê’ tá! Hmmm que gostoso!”, disse eu ao animalzinho de estimação.

Ao atingir novamente a meia-noite, eu tinha feito 75 (setenta e cinco) gravações, totalizando 7 (sete) minutos e 15 (quinze) segundos. Eu era incapaz, neste ponto, de dizer se estes números eram fruto de alguma distorção (por encurtamento ou extensão) no aspecto temporal da fala, ou se representavam uma imagem próxima daquilo que, em meu cotidiano, era entendido como pertencente à normalidade deste processo. Mesmo com o pressuposto inicial de que se tratava de uma proposta de restrição, de perturbação, alguma consciência sobre as implicações destes valores só pôde ser desenvolvida à medida em que estes estímulos numéricos se acumulavam, demorando aproximadamente 2 meses para que eu conseguisse elaborar um pensamento mais tangível sobre o assunto. Ainda assim, fiquei bastante surpreso ao ver este dado pela primeira vez, ao conhecê-lo.

Um evento que contribuiu, em larga escala, para minha sensibilização à qualidade quantitativa desta experiência foi o atingimento do limite diário de falas, imposto pela maneira como o gravador havia sido programado para administrar os arquivos que cria em pastas. Em menos de uma semana eu o alcancei pela primeira vez. Para ser mais preciso, isto ocorreu no quinto dia de prática.

As primeiras gravações foram realizadas ainda na madrugada, que se estendia da noite anterior e, ao longo do dia, a necessidade de atender a alguns compromissos, como ter aula de crochê, comparecer a uma sessão de análise e encontros sociais, fez com que fosse necessário gerar muitos arquivos, em sua maioria não excedendo 10 (dez) segundos de conteúdo gravado<sup>14</sup>. Alcançar o limite diário de registros, ou ao menos chegar a tangenciá-lo, se provou uma realidade relativamente comum, ao longo deste terceiro ato. Em alguns momentos, por 2 (dois) ou 3 (três) dias seguidos fui “silenciado” antes de renovar o limite de gravações. Nesta primeira vez, acabou que as falas foram consideravelmente bem distribuídas ao longo do dia. Às 23:00 horas, faltando apenas 60 (sessenta) minutos para que o limite fosse renovado, ainda me sobravam 3 (três) falas, as quais foram gravadas dentro dos 30 (trinta) minutos seguintes. Meia hora em silêncio, em casa com minha família, não me parecia muito difícil, principalmente devido ao fato de que eles estavam cientes de que se tratava de uma prática artística.

Em outras situações, a linha entre “estar em silêncio” e “ser impossibilitado de falar” era mais tênue. Em 02 de fevereiro de 2016, vigésimo quarto dia desta etapa final da performance *ascetismo estético*, às 17 (dezesete) horas, 41 (quarenta e um) minutos e 8 (oito) segundos, o limite diário foi atingido. Na época, eu me encontrava semanalmente com uma amiga, que havia se proposto a me ajudar a montar um portfólio com meus trabalhos artísticos, o que acabou por consumir, ao longo das 2 (duas) horas e 36 (trinta e seis) minutos que estivemos juntos, as últimas 56 (cinquenta e seis) gravações daquele dia. Não podia falar pelas próximas 6 (seis) horas, 19 (dezenove) minutos e 52 (cinquenta e dois) segundos e minhas atividades do dia estavam longe de ter acabado.

Durante este período, tive que ir ao mercado, à farmácia e a alguns outros estabelecimentos comerciais e, ao final do dia, me encontrei com um amigo para jantar. Alguns dias após o término desta prática, estive novamente com ele,

---

<sup>14</sup> Das 199 (cento e noventa e nove) gravações feitas, um total de 156 (cento e cinquenta e seis) tinham 10 (dez) segundos ou menos de duração.

ocasião na qual ele me revelou ter achado “bastante desagradável” ter que ficar falando durante “horas” com alguém que apenas ria e gesticulava, enquanto permanecia calado. As pessoas mais próximas a mim, em algum nível, compartilhavam esta perspectiva, o que me foi declarado com alguma frequência nestes 4 (quatro) meses.

Mais incômodo que o silêncio, porém, era o exercício da fala. Na verdade, permanecer calado, aos poucos, tornou-se uma espécie de refúgio. Gravar tudo que eu dizia, a ideia de ter esses momentos registrados, fazia com que eu me sentisse em uma cela ainda menor, mais apertada, do que no caso do vestuário e na qual eu estava constantemente sob vigilância.

A tentativa de enxugar as escolhas estéticas no uso cotidiano da linguagem, condensada nas restrições à quantidade de vezes por dia que eu podia expressar-me falando e à documentação de tudo que fosse dito por mim, sutilmente me conduzia a consolidar uma busca por tornar esta modalidade da comunicação verbal o mais “funcional” possível. Acontece que, na experiência que tive durante este período, o uso que me parecia funcional da linguagem muitas vezes acabava por alienar o outro. Ao tentar ser o mais objetivo possível e descrever o mais detalhadamente o que quer que seja que eu estivesse tentando dizer, sem que com isso eu gastasse um número grande de entradas no gravador, eu acabava elaborando frases desnecessariamente complicadas - não tanto por seu conteúdo, mas pela maneira como eram estruturadas. Eu acabava, em vão, tentando antecipar as possíveis respostas de meus interlocutores e, por vezes querendo não expor demasiadamente alguma situação pessoal que pudesse ser sensível ao outro, acabava sendo excessivamente genérico e, como em uma ou outra ocasião me foi relatado, soava como se estivesse lendo um *script* e passava a sensação de que eu estava, em realidade, desengajado com a conversa. E embora enquanto eu estava realizando esta prática, eu me sentisse muito mais envolvido e comprometido com o contato com o outro, como se eu tivesse uma “responsabilidade maior” com a maneira como o diálogo se dava, à medida em que a partitura se estabelecia como normalidade em meu dia-a-dia, passei a

reconhecer que isso fosse improvável, ou mesmo impossível, de ser percebido por alguém que não fosse eu. Ainda mais agora, em retrospectiva, devido a eu ter escutado uma grande parte destes arquivos de áudio em função da escrita deste texto. Parecia mais que eu estava a provocar uma ruptura no elo comunicativo que conseguia instituir com o outro, que criava mais desvios do que caminhos ao entendimento, e isso se tornou uma fonte de cansaço para mim.

Gravação após gravação, o esforço para falar parecia tornar-se maior e com o tempo, pouco depois de concluída a primeira metade do tempo previsto para esta etapa do trabalho, a simples tarefa de carregar o gravador, pendurado em meu pescoço, havia se tornado pesada demais. A intenção de não fazer dele um fardo, que me levou a pendurá-lo em uma corrente, acabou por potencializar essa sensação: ele virou uma âncora e eu um barco de papel, sem motor ou vela.

O cansaço acumulado, não apenas por esta prática, mas também pela sucessão imediata de cada ato da performance *ascetismo estético*, que no septuagésimo sexto dia de realização da partitura de restrições à fala eu me calei. Resolvi não sair do ateliê, ficar por lá fazendo qualquer coisa que fosse, sem comunicar-me com ninguém ao longo destas 24 (vinte e quatro) horas. Eu até poderia enviar mensagens de texto, caso fosse necessário, mas para este dia - um retiro, ou refúgio - eu preferi não fazê-lo. Sentia que precisava acessar os eventos da experiência direta da prática artística de outra perspectiva e não apenas o silêncio, mas a não-comunicação parecia poder oferecer precisamente isto. Era necessário um deslocamento dentro de outro deslocamento; uma maneira de, sem ferir as regras que delineavam as *formas* deste processo cotidiano, o uso da fala, encontrar uma brecha que me permita esquivar-me da violência imposta por elas.

Ao menos duas dimensões da violência - entendendo que ela ocorre quando um ser é influenciado de modo que suas realizações totais, somáticas ou mentais, sejam inferiores ao seu potencial total de realização (GALTUNG, 1969) - se manifestam na realização deste tipo de trabalho artístico, o qual pressupõe um deslocamento dos modos de fazer da arte aos que se estabelecem como referência

para as atividades diárias. A primeira, a qual se relaciona mais proximamente com a qualidade imagética da prática, nos atravessa a nível estrutural, molecular, e opera, em nossa visão e em nosso pensamento, uma transformação silenciosa. Uma operação (estética) de deslocamento; de suas percepções, da relação entre visível e invisível. Seria efeito daquilo que constitui essencialmente a imagem do trabalho, ou seja, das próprias restrições, assim como dos objetos criados (as gravações, o gravador acorrentado, a intenção de transcrever e, inclusive, a escrita do presente texto) e das *formas* (mais subjetivas) produzidas pela aderência a elas - neste caso, um corpo e as relações que tecem o contexto cotidiano que o envolve, em que habita. Uma violência estrutural, atuante no núcleo da *forma*, em sua configuração a partir do fluxo de transformações do sensível e das capacidades perceptivas, do "complexo grupo de relações entre o visível e o invisível, o visível e a fala, o dito e o não-dito" (RANCIÈRE, 2009: 93).

É também presente outra dimensão, a da violência do evento si, quer dizer, de sua experiência direta. Neste sentido, tanto a vivência cotidiana da prática, quanto a estabelecida pelo trabalho artístico se aproximam. Em ambos os casos, a maneira como o corpo parece aderir a esses processos é influenciada a restringir-se. Seja pelas regras estabelecidas para a composição de uma partitura artística, ou pelas normas consensuais instauradas pelo convívio social, o corpo é alvo desta agressão. Ele a vive, ela é pessoal (e intransferível). E por isso, porque o modo como um corpo apreende a violência que lhe é direcionada só pode ser produzido na experiência direta daquilo que o violenta, não parece ser tarefa fácil, se possível, criar uma imagem que traduza perfeitamente todos os estímulos vividos por um corpo violentado. É no mínimo questionável, a possibilidade de efetivamente representar a violência de um evento (Id., 2009: 84), o que acredito não necessariamente implicar que a tentativa de fazê-lo é ausente de qualquer valor.

Nesta altura, 2 (dois) meses e meio após o início de minhas restrições à fala, uma parte de mim, que se sentia excessivamente agredida, me levou ao silêncio, ou

melhor, à não-comunicação. Como anteriormente mencionado, era necessário um novo deslocamento. Era preciso produzir um novo dissenso.

Entendido como perturbação nas *formas* consensuais e nos modos de apreensão de seus estímulos, divisão no núcleo mesmo do mundo sensível (RANCIÈRE, in: NOVAES, 1996: 368), o dissenso tem a potência de um sopro. Ele pode mudar a rota de uma embarcação, que antes se permitia apenas ser conduzida pela correnteza. “Ele tem efeito ao interromper uma lógica da dominação suposta natural, vivida como natural. Esse efeito é a instituição de uma divisão ou de uma distorção inicial” (Ibid.: 370), um instante, a partir do qual alguma mudança nas *formas* consensuais é possível. O que ocorre após esse instante, se a aderência ao consenso anterior é retomada ou se um novo se estabelece, não é tão importante. O que é de fato relevante é que essa brecha, fornecida pelo dissenso, seja provocada, produzida. Foi necessário o desvio, o silêncio, para que eu pudesse compreender como as *formas* que haviam se estabelecido em minha rotina, no que concerne o uso da fala (por extensão, o mesmo pode ser dito, em retrospectiva, sobre as restrições à alimentação e ao vestuário), me afetavam.

Após retornar de meu breve retiro silencioso, a média de arquivos gravados por dia parecia flutuar dos pontos mais altos aos baixos, normalmente somando menos de 60 (sessenta) ou mais de 150 (cento e cinquenta) registros. Algumas vezes não precisava falar, então permanecia calado, e em outras as minhas falas se esgotavam, logo, igualmente, me calava. Os incômodos que nutria em relação a ambas as situações parecia estar se dissolvendo. Não consigo dizer exatamente, em termos de uma definição científica, o que de fato havia mudado, mas a verdade é que neste mês e meio que me faltava eu senti, finalmente, como se estivesse “engatado” na prática, como se meu corpo tivesse conseguido pacificar os impactos da violência que me era direcionada, entender como os ventos sopravam e canalizá-los para conduzir-me ao final deste trabalho.

Nas últimas semanas de realização da performance *ascetismo estético*, meus pensamentos eram tomados por preocupações diversas, que podem ser

condensadas em 3 (três) questionamentos: o quê fazer com todo esse material acumulado ao longo de 1 (um) ano?; como se daria o meu retorno a uma vida sem o intermédio destas práticas? e; qual o propósito de se submeter arbitrariamente a este tipo de partitura?

Visto que a adoção de procedimentos de documentação foi um elemento comum aos 3 (três) atos do trabalho, tendo adquirido maior relevância e passado de simples registro (na alimentação), a exterioridade *formal* (com o vestuário) e, por fim, chegando a converter-se em elemento constituinte da prática artística (no caso da fala), ao final deste ano de ação performática eu havia acumulado um acervo numeroso de produções. Além do que estava diretamente relacionado às diferentes propostas de documentação, foram produzidas 2 (duas) esculturas, sendo uma o próprio alimento e a outra composta pelo grupo de objetos modulares que usei como roupa, e mais um vídeo, contemplando uma montagem simbólica da vestimenta, utilizando todas as 6 (seis) peças, e seu deslocamento, em movimento de retorno ao campo do escultórico, pelo ato de se despir. No total, somam-se 2 (duas) esculturas, 20 (vinte) vídeos, 270 (duzentas e setenta) fotografias e 9.196 (nove mil cento e noventa e seis) gravações de áudio.

Com esse volume de material, as possibilidades de exposição, em termos relativos ao objeto de arte, são diversas. No entanto, ainda que tenha chegado a elaborar alguns projetos, até o presente momento ainda não encontrei um espaço disposto a veicular esses trabalhos. Creio que isso pode ter a ver com a dificuldade de “materialização” que este tipo de prática enfrenta, preocupação que figurava com frequência em meus pensamentos, durante este período. Não que isso implique que ela não possua materialidade, ou ainda, que possa ser naturalmente associada à noção de “imaterial”, facilmente atribuída a trabalhos de arte que se propõem a lidar com a efemeridade, de alguma maneira. Ela é material e produz materialidade, em todos os sentidos.

Cabe lembrar aqui de trabalhos artísticos realizados por alguns nomes históricos, no campo da produção nacional de arte contemporânea dos últimos 60 anos. Seria

o exemplo dos *Parangolés* (final da década de 1960), ou das *Cosmococas* (1973), de Hélio Oiticica, ou nos *Bichos* (1960) *Objetos Relacionais* (a partir de 1976), nos quais, pela inclusão do observador no trabalho (tanto como participante de sua realização, quanto como elemento constituinte de sua expressão estética) a dimensão de ‘experiência’ do trabalho se faz sensível. É necessário “estar” no trabalho para vê-lo. Ainda é interessante mencionar as ações performáticas de Flávio de Carvalho (literalmente nomeadas *Experiências*), que, por exemplo, já nas décadas de 1930 e 1950 propunham intervenções em espaços e eventos da vida cotidiana, como, por exemplo, na *Experiência n°2* (1931), em que o artista caminha contra uma procissão de *Corpus Christi*, usando um boné, ou ainda, 25 (vinte cinco) anos mais tarde, em 1956, na *Experiência n°3*, que consistiu em uma caminhada pela Avenida Paulista enquanto vestia seu *New Look*, um traje masculino de verão composto por blusa, saia, uma meia-arrastão e um chapéu. Em todos estes exemplos há algo que fica e algo que se vai.

As esculturas e instalações, no caso de Hélio, os objetos escultóricos e relacionais de Lygia, ou as roupas, registros escritos e fotográficos realizados por Flávio e pelos veículos da mídia que o documentavam, são produções que ainda permanecem como *formas* legitimadas dos trabalhos desses artistas, mesmo décadas depois de suas mortes. Estas eram algumas das referências estéticas que compunham meu campo de interesse. No entanto, a outra dimensão *formal* que estes trabalhos possuem, a que contempla uma noção menos apegada à fisicidade tradicionalmente atribuída à matéria, parece mais transitória, temporária, efêmera. Seria esta, a dimensão do evento, do acontecimento mesmo; a experiência do corpo que realiza a prática artística e a visibilidade que ele produz sobre si, (através do trabalho) e sobre o trabalho (através de si), no próprio momento de sua realização. Como nos *happenings* das décadas de 1950 e 1960, ao invés de encontrar-se em uma imagem objetiva, esse outro aspecto da materialidade, da *forma* que estes movimentos da produção artística contemporânea assumem, se consolidava na experiência direta da prática por seu realizador (KAPROW, 2003: 195). Portanto, seja pela criação de objetos que se incluem *formalmente* nas artes visuais, ou por suas qualidades de vivência e de memória que se materializam no

corpo, em como ele se desloca de si sobre si por intermédio da prática artística, que o desloca de qualquer possível inércia. Este último aspecto da materialidade, ao aproximar-me dos últimos dias do terceiro ato, ganhou espaço em relação à preocupação com a exterioridade *formal* do trabalho, a qual resulta da intenção de inscrevê-lo no campo da produção artística contemporânea.

Já podia contar em horas o tempo que faltava para o encerramento desta etapa e, a cada minuto que passava, me ocupava com pensar sobre esse momento de passagem que se aproximava, tentava perceber em meu corpo a maneira como tudo que eu havia vivido ao longo deste último ano me afetava. Sem dúvida, eu me sentia diferente, mas ainda não me mostrava capaz de identificar exatamente o porquê. Algumas mudanças, no entanto, se fizeram visíveis para mim e dediquei-me a contemplá-las.

Durante os oito anos anteriores à performance *ascetismo estético*, eu mantive uma dieta vegetariana, que influenciou a elaboração do alimento que consumi durante o primeiro ato e também os primeiros meses de minha readaptação alimentar, após sua conclusão. Dois eventos me levaram a questionar essa postura. Para ser mais preciso, foram encontros sociais organizados no entorno de jantares. No primeiro, menos de 2 (dois) meses depois de encerradas as restrições à alimentação - período em que eu continuava sem consumir qualquer tipo de carne -, era uma reunião pequena, na casa de um amigo. Passadas algumas horas, após havermos conversado bastante e escutado diversas músicas, o anfitrião disse que o jantar seria servido. Como éramos poucos, cerca de 6 (seis) ou 7 (sete) no total, não haviam muitas opções de prato, sendo que ambos os pratos principais tinham carne como um de seus ingredientes. Um deles, uma espécie de bolo de batata recheado com carne assada, havia sido, inclusive, preparado especialmente para esta ocasião por um dos convidados. Eu recusei gentilmente a comê-lo, quando tal convidado me ofereceu um pedaço da refeição que ele havia feito para compartilhar conosco, explicando que eu não consumia carne. Pude ver uma pequena decepção emergir em seus olhos, acompanhada por um “que pena”. Eu já tinha vivido esse momento muitas vezes antes, mas nunca, até então, ele havia

produzido em mim uma sensação de tristeza como a que senti ali. Me sentia culpado por não ser capaz de atender a uma demanda afetiva do outro, que havia investido seu tempo se dedicando ao preparo de uma refeição para nós que ali estávamos, que me convidava, com um sorriso no rosto, para compartilhar esse momento de socialização com todos. E eu comi apenas um pouco de salada.

O segundo evento se deu no final do ano de 2015, quando fui convidado para uma ceia de Natal. Eu permanecia adepto à escolha de uma dieta vegetariana (nesse momento me permitia o consumo de leite e ovos, mas não o fazia com regularidade) e já antecipava, posto que se trata de uma tradição bastante comum, que a refeição natalina fosse elaborada no entorno de pratos a base de algum tipo de carne. Na mesa desta noite, além do tradicional peru de natal, tinham uma bacalhoadada, um tender e uma carne assada. Como complementos, arroz, salada, feijão e um macarrão do tipo *penne*, servido frio com legumes grelhados (um tipo de salada de massa). Nesta ocasião, todos sabiam que eu tinha restrições em minha dieta, então nenhuma vez me foi oferecido algum alimento que contivesse carne. Não foi necessário qualquer movimento de recusa. Na verdade, a preocupação de que a refeição que seria servida a todos acomodasse, também, as minhas restrições alimentares era declarada. Mas o mesmo incômodo da ocasião anterior foi produzido; eu queria corresponder ao cuidado e ao carinho que me estavam sendo dispensados. Minha aderência a um estilo de vida vegetariano se relacionava intimamente com uma ideia de não-agressão, cuja origem jaz em minha relação com o budismo, que nutro desde minha pré-adolescência, e, ao deparar-me com esta situação, me pus a pensar sobre o motivo pelo qual estava me sentido como um agressor. Ao sentarmos à mesa, começamos passar nossos pratos uns para os outros, para que todos pudessem se servir do que quisessem comer. A anfitriã, sentada em frente ao peru natalino, tinha meu prato em suas mãos e me perguntava sobre o que eu gostaria de comer, que ela pudesse me servir de onde estava. Sem pensar muito, lhe pedi que me servisse uma fatia. “Jura?”, me perguntou, sorrindo, para confirmar se era sério o meu pedido. Lhe respondi que me parecia uma boa ocasião. A partir deste dia, adotei uma postura mais flexível em relação ao consumo da carne, motivado pelo contato com o

outro. Esta, por exemplo, foi uma mudança que atribuí à perturbação promovida na rotina de minha alimentação pela prática artística.

Me vestir, durante 4 (quatro) meses, com o grupo de 6 (seis) objetos escultóricos que compunham minhas roupas também provocou uma alteração em meus hábitos. Em meu armário havia, talvez, umas 50 (cinquenta) peças variadas de vestuário que eram utilizadas com frequência, antes do início da prática. Eram muitas camisas e blusas, cerca de 30 (trinta), das quais grande parte era preta, cinza ou branca, mas ainda constavam diversos itens coloridos e uns poucos que tinham imagens ou dizeres estampados. As aproximadamente duas dezenas de peças restantes consistiam em calças, bermudas e shorts, de diferentes estilos e materiais. Eu não me considerava particularmente interessado em “estar na moda”, tampouco me era preocupação declarada a adequação a um estilo ou outro. Meu “senso estético”, para me vestir, possivelmente vinha de uma observação intensa, porém passiva, daquilo que estava ao meu redor, das pessoas que conviviam comigo, e talvez por isso minhas decisões de vestuário favorecessem tendenciosamente um certo “apagamento”, ou melhor, a dissolução de minha figura em público ao invés do seu destaque. Eu buscava o pertencimento, me escondia da oportunidade de me afirmar.

A realização da prática artística relacionada ao uso da indumentária, a maneira como sua partitura operava, impunha precisamente o oposto; a busca por pertencimento passou a, inevitavelmente, me destacar de meu entorno. Não havia escolha, no processo de me vestir, que não gerasse também um movimento explícito de afirmação - de particularidade, de individualidade, de distinção - da presença do meu corpo no registro social. Mesmo sem querer, tudo que eu vestia, produzia uma imagem marcante de mim no olho do outro e o induzia, tomando como principal referência nada além da camada mais superficial de contato que tínhamos, a visual, a classificar-me de acordo com seus próprios interesses, no contexto de sua exposição ao meu corpo.

Ao terminar esta prática, quando voltei a usar as roupas que tinha em meu armário, lembro de ter permanecido alguns minutos apenas olhando o seu conteúdo. Era como se, por um instante, eu não soubesse exatamente o que eu deveria fazer nessa situação, o que me produzia um certo incômodo. Essa perturbação, no fundo, se originava de um contraste que se tornou visível para mim ao longo deste segundo ato: mesmo não sendo efetivamente capaz de criar uma imagem específica, perfeitamente intencionada, ao vestir as esculturas, toda e qualquer vestimenta composta por meio da prática era condicionada pelos gestos do corpo, pelas decisões que ele tomava no contato (diálogo) direto com a matéria que o vestiria. E eu não sentia que seria possível dizer o mesmo de roupas compradas, produzidas em larga escala para vestir corpos genéricos, ao invés de um corpo individual. Eu queria fazer minhas próprias roupas, e ainda quero, mas o que acabei decidindo foi que eu iria, então, impor um recorte no que eu já possuía, para reduzir a variação estética do que eu usava e permanecer apenas com peças mais básicas. Mais do que somente o favorecimento dos aspectos funcionais do vestuário, eu buscava também me fazer portador de um visual que expressasse minha aderência a determinados posicionamentos sobre o seu uso. Eu queria que o que eu vestisse dissesse algo específico sobre mim para o mundo. E esta foi outra mudança que reconheci como tendo sido operada em resposta à vivência destes deslocamentos que o trabalho artístico me proporcionava.

Meu aniversário de 30 (trinta) anos foi no dia 09 de maio de 2016. E, simultaneamente à conclusão de minha terceira década de vida, eu completava 1 (um) ano de realização da performance *ascetismo estético*. Era o último dia de restrições à fala e, em breve, eu não precisaria mais contê-la em arquivos digitais numerados, produzidos por um gravador de voz. Como não havia ainda me distanciado da prática, não era possível que soubesse, nesse momento, o que (se é que algo) mudaria. Imerso nos estímulos da experiência proporcionada pelo trabalho, não conseguia dimensionar seu impacto, tampouco suas reverberações.

Comecei este dia, que encerrava a prática, com a mesma palavra entoada. “Oi”, novamente um cumprimento ao outro. Era alguém, que como alguns nesta data,

me ligava para desejar parabéns. A maior parte das gravações deste dia consistia em cumprimentos, agradecimentos e despedidas. Até falei bastante, alcançando 175 (cento e setenta e cinco) registros no gravador. À noite, uma comemoração surpresa tinha sido organizada e fui surpreendido com a chegada de alguns amigos queridos e parentes próximos, na casa de minha família. Eles tinham sido convidados por minhas mãe e irmã, ao longo do dia, para um jantar em celebração do meu aniversário. As últimas gravações realizadas documentam as conversas que tive nestas horas finais da prática. Eu havia antecipado esse momento, imaginando que ficaria ansioso, mas, curiosamente, ele se dissolveu na ocasião que estava vivendo ali. Foram muitas risadas, muito afeto e tanta diversão que não me dei conta da passagem do tempo. Foi a primeira vez nesse ano que realmente o não percebi, que não senti seu peso.

Faltavam 4 (quatro) minutos e 52 (cinquenta e dois) segundos para a meia-noite, quando disse: “Isso na garagem da casa dela?”. Pela gravação, posso dizer que falava com minha mãe, pois é possível escutar sua voz confirmando o que havia perguntado, antes do registro ser encerrado. Não lembro do que se tratava a conversa, mas possivelmente se referia a alguma situação no prédio onde mora minha tia, ou no da minha avó, porque, como moram perto uma da outra, eu tinha prometido deixá-las em casa nesta noite. E foi precisamente no breve período em que fui sozinho buscar o carro, que estava estacionado a uns 200 (duzentos) metros de casa, que o relógio cruzou o marco zero do início de um novo dia. Quando voltei com o automóvel, minha irmã me recebeu na calçada, exaltada.

“Lu! Você já pode falar de novo!”, disse ela, quase gritando de tão empolgada.

Demorei alguns segundos para entender o que ela queria dizer, mas logo percebi do que se tratava. Senti como se eu tivesse finalmente conseguido voltar a respirar depois de pelo menos 12 (doze) meses prendendo o fôlego, como se regressasse à superfície depois de um mergulho profundo, tendo nadado esse tempo todo contra a força do empuxo do mar. Embora o alívio tenha sido instantâneo e eu tenha imediatamente removido o gravador de meu pescoço e retornado a falar

normalmente, demorou alguns meses até que eu não mais me sentisse preso à sua corrente; eu ainda estava, de alguma maneira, ancorado. Os estímulos que me incitavam essa sensação de aprisionamento eram diversos e difíceis de serem definidos em palavras, mas há uma imagem, a de um gesto que se tornou recorrente neste período após o término do trabalho artístico, que pode contar algo do que me passava. Com frequência considerável, várias vezes ao longo do dia, se eu estivesse em silêncio e fosse abordado por alguém que me solicitasse o exercício da fala, eu sentia imediatamente um nó na garganta que me roubava a voz, o qual era irremediavelmente acompanhado pelo levantar de minha mão, direita ou esquerda, ao peito. Eu “esquecia” que não estava mais documentando tudo o que falava e, por consequência, meu corpo agia e buscava o gravador. De alguma maneira, mesmo sem estar preso a ele por uma corrente, a mera memória de sua presença já era suficiente para que eu o sentisse novamente; a âncora permanecia afixada a meu corpo.

A minha vontade ao começar a conduzir práticas artísticas que se propõem a borrar suas fronteiras com processos cotidianos, a se deslocarem sobre eles, era a de promover uma perturbação nas *formas* consensuais que delineiam os modos de fazer em que nos apoiamos para realizá-los. Só pude perceber o que realmente buscava com essa modalidade de trabalho ao ter a experiência de sentir-me contido por sua partitura. O fim da performance *ascetismo estético* me fez perceber que o que eu buscava era a sensação de liberdade. Não que terminá-la tenha produzido em mim um sentimento de libertação que me fez entender o quanto somos, na verdade, livres em nossa vida cotidiana. Justamente o oposto me ocorreu.

Aos poucos, entendi que não foi a experiência de viver a partir das regras impostas pela prática artística, as quais se distanciavam do que era anteriormente reconhecido como a “normalidade” de minha rotina diária, que produziu em mim a sensação de aprisionamento. O que essa vivência realmente fez foi tornar-me sensível para o fato de que eu também a percebia em meu cotidiano, de modo geral. Comer, vestir-se, falar. Todos esses processos me foram apresentados com

*formas* definidas e simplesmente aderir a eles, realizá-los de modo irreflexivo, sem problematizar a maneira como foram inculcados em nós, passou a ser conflituoso com a ideia de liberdade da qual comecei a me aproximar. “Ser livre” não é algo dado, que se tem por direito de nascimento ou por definição de um Estado ou instituição, e sim uma prática. O que interessa para pensar a prática da liberdade é concebê-la não como a ausência de normas, mas como o uso autônomo das mesmas (NETO, 2017: 14).

Assim, o que eu percebi que buscava entender com estes trabalhos artísticos era como seria possível praticar a liberdade. E o que se revelou necessário para que tal empreitada foi a operação de um deslocamento: de uma partitura performática do campo da arte sobre a da vida cotidiana. Não que se pretenda afirmar, neste texto, que único caminho para alguma libertação (do corpo, do sujeito) seja através da produção de objetos de arte, no sentido dos que se incluem tradicionalmente no campo. Este foi apenas o caso que me ocorreu e que despertou o meu interesse de investigar “mais de perto” práticas artísticas que possam ser entendidas como promotoras deste deslocamento, como constituídas por ele.

### 3. *selfie made man*

“Quando nada acontece, há um milagre que não estamos vendo.”

Guimarães Rosa, *O Espelho*

Antes de mais nada, é necessário ressaltar que há uma diferença crucial entre a performance *selfie made man*, realizada de 09 de maio de 2018 a 08 de maio de 2019, e sua antecessora nesta modalidade de prática artística, a *ascetismo estético*. Após ter sido informado sobre algumas referências da produção artística, em especial sobre o trabalho de Tehching Hsieh, entre outros, e ter iniciado uma investigação sobre a extensão do campo que constitui a produção deste tipo de trabalhos, em uma espécie de esforço genealógico, me propus a organizar meus pensamentos no entorno da emergência destas práticas na história recente da arte, no período que conhecemos como ‘contemporâneo’.

Não me refiro aqui somente ao sentido mais literal de contemporaneidade, que nomeia aquilo que pertence ao tempo atual, presente. Trata-se de uma classificação que define um período histórico da produção artística, pontuado nas últimas 6 (seis) ou 7 (sete) décadas, que destaca o momento no qual sua lógica interna se transformou e se distanciou da que configurava o regime produtivo anterior, que conhecemos como ‘moderno’. Tal divisão, ou ruptura (que será comentada com maior profundidade, ao longo deste capítulo), marca um momento de expansão das possibilidades produtivas do campo da arte, em especial considerando os desenvolvimentos na prática da escultura a partir da década de 1960. Tendo me dedicado a estudar as implicações destes desdobramentos recentes à história da arte, pude observar que uma parcela considerável dos objetos e práticas que começaram a emergir no campo tinham como lastro um elemento em comum. Eles se deslocavam sobre a vida cotidiana, tomavam seus espaços e se misturavam aos seus processos. Eram práticas experimentais, que

forçavam o limite das classificações tradicionalmente associadas aos produtos e procedimentos das artes visuais e/ou plásticas.

Um casal se estapeava, de maneira quase ritmada, até que uma das duas partes não aguentasse mais o ciclo de agressão e desistisse. Em outro momento, gritavam o mais alto que podiam, um de frente para o outro, como se competissem para ver quem perderia primeiro a voz. Um outro casal passou um ano inteiro sem se separar, 24 (vinte e quatro) horas por dia ao alcance do outro, mas nunca se tocaram. Um jovem universitário ficou 5 (cinco) dias trancado em um armário da instituição em que realizava sua formação acadêmica e, anos depois, confessou à sua namorada, por meio de uma transmissão publicamente televisionada em tempo real, que ele a traía. Uma mulher cultivava o hábito de filmar as intervenções cirúrgicas a que se submete, como se fossem cenas teatrais.

Estas cenas, que poderiam facilmente ser lidas como narrativas tecidas por eventos do dia-a-dia, acontecimentos que tomam lugar no curso da vida cotidiana, contam, na verdade, uma possível maneira de descrever algumas destas práticas experimentais, que vêm sendo realizadas no campo das produções artísticas contemporâneas. Eram trabalhos cuja poética se estruturava no entorno de uma intenção, direta ou indiretamente declarada, de fazer com que se cruzem os processos da vida e da arte. Que se misturem e se diluam um no outro.

Durante os 2 (dois) anos que seguiram o fim da performance *ascetismo estético*, à medida em que passava a conhecer cada vez mais exemplos de artistas que realizavam estas práticas de deslocamento entre arte e vida, as quais, dentro de minha experiência, eu tinha começado a entender também como práticas de liberdade, meu interesse por pesquisar o que havia possibilitado suas manifestações e quais os desdobramentos, sensíveis, visíveis ou pensáveis, que se descortinam de inserção no registro social, na vida em comunidade. Neste período, a investigação ocorreu de maneira autodidata. Ela consistia, em parte, em uma abordagem teórica, que tinha como objetivo mapear a realização de trabalhos artísticos distintos que se relacionavam poeticamente com esta noção de

deslocamento, sobre a qual eu me propunha a pensar, e começar a pensar, a partir de alguns exemplos históricos da arte, uma possível “genealogia” para estas práticas. A intenção “genealógica”, no entanto, não consistia na tentativa de estabelecer uma “linhagem”, no sentido de uma sucessão direta de uma série de ascendentes. O que eu objetivava era a composição de um mosaico de referências estéticas que contemplasse a diversidade de manifestações deste tipo de inclinação poética, sem proceder a hierarquizar, de qualquer modo, os trabalhos ou os artistas entre si.

A partir desta empreitada inicial, eu buscava olhar mais atentamente para a presença destas práticas no mundo. Tendo passado pela experiência de estar imerso em um trabalho artístico estruturado, assim como elas, em decisões poéticas que provocavam perturbações no *corpo cotidiano*, me interessava pensar sobre o que elas dizem de nós e por nós; o quê elas nos contavam, através da crueza sensível de sua experiência direta no corpo, sobre o nosso próprio modo de existência? Eu era, neste momento, absolutamente incapaz de lidar com as implicações teóricas desta problemática. Não estava munido das ferramentas necessárias para conduzir essa investigação. O que eu conseguia fazer, para ao menos me possibilitar um novo ponto de partida na pesquisa, era destacar os principais termos que eu percebia como relacionados a esta questão e estabelecer um quadro teórico, como maneira de organizar meus pensamentos.

Em uma tentativa de facilitar a visualização do processo de elaboração deste quadro, é possível descrevê-lo (de modo ilustrativo, para fins didáticos) da seguinte maneira: a primeira palavra que me veio à cabeça foi ‘corpo’, que foi prontamente seguida por ‘pessoa’; a associação entre ‘corpo’ e ‘pessoa’ me trouxe a ideia de ‘sujeito’, me sugeriu a temática da subjetividade, dos modos de tornar-se ‘sujeito’; eu entendia o ‘sujeito’ como sendo constituído por ‘práticas’ e pensava que o propósito de toda ‘prática’, enquanto atividade humana, era o de produzir ‘formas’; para realizar uma investigação sobre a produção de ‘formas’ no mundo, era necessário falar de ‘estética’.

### 3.1 Estética do deslocamento

Retomando o conceito abordado de *forma*, uma outra definição de estética que pode somar-se a esta perspectiva, de modo a permitir uma aproximação complementar ao que se pretende dizer aqui por esta palavra, é a da estética da *formatividade*. Formulada por Luigi Pareyson, esta linha de pensamento sobre estética conduz o argumento de que o que ela produz, em especial no que se refere ao objeto de arte, é essencialmente *forma*. No entanto, como comentado por Umberto Eco, nesta interpretação de estética o que se tem a intenção de dizer com ‘*forma*’ não é reduzido apenas a expressão física objetual resultante de uma prática estética e, mais precisamente, se trata de um organismo vivo e estruturado, dotado de vida autônoma e regido por leis internas próprias que harmonizam as dimensões de sua fisicidade. Neste sentido, ela pode ser um conjunto de sentimentos, pensamentos, realidades físicas que se manifestam harmonicamente através de uma operação que as aproxima de seu estado harmônico, à medida em que é coordenada pelas suas regras internas, as quais são postas em evidência na sua própria realização. Não há, nessa leitura do conceito de estética, uma separação entre o objeto estético, os procedimentos de sua configuração *formal*, ou sua poética, e o ser que o cria. Sendo assim, o produto de uma formação com intenção estética, como por exemplo um trabalho artístico, enquanto objeto seria apenas um dos elementos que compõem a *forma* realizada. A operosidade *formativa* seria, portanto, a produção de uma *forma* funcional resultante de suas operações, bem como as transformações por elas realizadas no seu processo de criação e também aquele que as realizou ao tentar expressar-se por meio da *forma*. (ECO, 2016)

Ao pensarmos a estética através destas orientações conceituais, podemos ensaiar algumas aproximações particulares com os processos de subjetivação, as quais nos conduzem a um esboço do que se pretende enunciar com o conceito de poética de deslocamento. Pois se os entendermos como um tipo de estilização da

conduta, uma constituição estética de si através da subjetivação de discursos em uma prática de si sobre si, e nos propusermos a imaginar que tipo de *forma* eles produzem, ou melhor, qual a sua *formatividade*, seria possível chegarmos ao argumento de que se trata tanto do próprio sujeito, simultaneamente em sua posição de realizador destas práticas e de objeto de sua realização, quanto das práticas realizadas por ele. Neste sentido, ao operar *formativamente* o sujeito se desloca de sua posição de objeto do discurso, constituindo-se esteticamente através de práticas que tendem à sua harmonização, as quais são regidas por leis internas que se manifestam nas próprias operações *formativas* que realizam. E mais, seria esse deslocamento *formativo* do sujeito, operado sobre ele por suas práticas estéticas, que configuraria o espaço no qual o sujeito se constitui. Fosse essas práticas de constituição de si sobre si consideradas arte, no sentido contemporaneamente atribuído ao termo, poder-se-ia dizer que nelas a produção do artista se confunde com a vida dele, com ele mesmo enquanto pessoa. Isso seria algo próximo ao sentido de poética de deslocamento sobre o qual iremos especular neste texto.

Seria importante, antes de lidarmos diretamente com o conceito de poética de deslocamento, que fossem comentados alguns aspectos contextuais do campo de relações e sentido do qual a ideia de deslocamento a ser aqui discutida se origina. Portanto, se faz essencial que passemos por uma breve introdução histórica à genealogia, dentro do campo das artes visuais e plásticas, daquilo que compõe o corpo de referências práticas, incluindo alguns apoios teóricos, para o pensamento proposto.

### 3.2 Deslocamento poético

Deve-se considerar que a arte contemporânea lida, há algum tempo, com uma noção mais simples de deslocamento; algo que podemos chamar de deslocamento poético e que consiste, em linhas gerais, no deslocamento da percepção estética

promovido por trabalhos artísticos, cuja operosidade consiste na enunciação de novos paradigmas para a produção de arte. O filósofo e historiador da arte Georges Didi-Huberman comenta, em uma análise do trabalho de Carl Einstein, também historiador da arte, que o potencial transformador da percepção estética que a inovação *formal* própria à produção artística carrega é capaz de transformar, a partir de uma transformação na visão, todas coordenadas do pensamento (DIDI-HUBERMAN, in: ZIELINSKY, 2003: p. 24). No caso, ele se refere ao movimento cubista, mas este argumento pode ser estendido a outros momentos históricos da arte, nos quais paradigmas dominantes da produção artística foram contestados por novas formas de pensar e produzir arte que, posteriormente, se afirmaram como novos enunciados ou mesmo novas linguagens da arte. Para citar alguns exemplos históricos, podemos pensar nas transformações operadas pelo desenvolvimento da perspectiva na pintura, por volta do século XIV, e sua ruptura com o impressionismo, a partir do século XIX, ou, ainda neste mesmo século, com o trabalho de esquadrihamento da representação de movimento dos corpos e coisas, cujos principais representantes eram Eadweard J. Muybridge e Etienne-Jules Marey, cujos desdobramentos deram origem a toda a lógica de imagem em movimento que do século XX em diante passou a ter cada vez mais espaço não apenas na produção artística, como na vida cotidiana.

Para efeito didático, além dos exemplos já comentados, podemos tomar como marco simbólico o trabalho de Marcel Duchamp com os *ready mades*, ainda na primeira metade do século XX. O gesto poético de Duchamp, que consistia em propor o deslocamento de um objeto de seu lugar comum, no campo do cotidiano, para o espaço expositivo, sob o regime estético do campo da arte, revela também existir a possibilidade de encontrar valor artístico em objetos não artísticos; um deslocamento que promove uma dissociação da relação tradicional entre arte e estética, entre objeto de arte e objeto de uso cotidiano.

Para Arthur Danto, filósofo e crítico de arte americano, o trabalho de Andy Warhol foi o grande divisor de águas entre a lógica moderna de produção artística

e aquilo que veio a se nomear contemporâneo. A produção artística de Warhol visava abordar questões relativas ao imaginário popular em torno do mundo da cultura e massa – assim como do tipo de consumo que a ele normalmente se associa – e, muitas vezes, apropriava-se de imagens dos objetos destes mundos para colocá-las no lugar do objeto de arte. Um novo deslocamento era aí proposto, um que, segundo Danto (2006), desconectaria a produção artística de sua obrigatoriedade de progressão narrativa histórica, ou seja, o objeto da arte não seria mais necessariamente a arte em si, mas mais provavelmente transitaria entre as diversas possibilidades de cruzamentos com o complexo das relações sociais, culturais e cotidianas de seu próprio tempo.

A partir deste momento, uma nova gama de práticas artísticas começou a se manifestar e a provocar novas alternativas a essas propostas de deslocamento, que orientariam em larga escala o desenvolvimento da produção criativa do campo a partir da década de 1970. Expressões como campo ampliado, ou expandido, começaram a ser utilizadas para tentar definir, como discutido pela pesquisadora e crítica estadunidense de arte Rosalind Krauss, um grupo de práticas artísticas infinitamente maleáveis que forçava as fronteiras classificatórias da arte contemporânea, facilitando um esgarçamento das próprias definições tradicionalmente aplicadas a práticas históricas como a escultura. Inserem-se nessa nova onda de produção artística práticas como *land art*, instalação e novas modalidades de performance, entre outras; a ideia de *site-specific* também se torna um aspecto relevante para a produção de alguns trabalhos nessas novas linguagens mais flexíveis da arte contemporânea. Há aí uma mudança distinta de atitude em relação à produção artística moderna, a qual, segundo Krauss (1979), não se baseia em uma lógica de oposições binárias, implicando na necessidade de exclusão, de negação e ruptura com discursos tradicionais da arte que deu movimento ao aspecto inovador do modernismo. Trata-se, então, de produzir cruzamentos, composições de linguagens mais complexas, misturando meios, materiais e processos de acordo com o que se faz necessário dentro da observação daquilo que o artista toma como objeto de seu trabalho ou pesquisa.

### 3.3 Estetização do cotidiano

Tendo sido proposta essa ampliação da lógica de fronteiras binárias, que separava o campo da arte do resto do mundo ordinário, novas poéticas, enraizadas no livre trânsito entre suportes e tomando a vida real como espaço de suas manifestações estéticas, começam a se desenvolver e a explorar uma abordagem mais capilar ao conceito de deslocamento. Abre-se aí uma brecha; um pequeno bardo que permite acesso a uma interpretação particularmente anacrônica do que pode ser o objeto a ser deslocado pelo trabalho artístico e sobre suas possíveis exterioridades *formais* (neste ponto, não necessariamente materializáveis em sentido tradicional). Enquanto alguns artistas, como Robert Morris, Robert Smithson ou Richard Long, lidavam com a possibilidade de deslocamento no espaço físico do mundo real, natural ou construído, através de ação imposta ou de trajetória tecida sobre ele, outros pensavam e trabalhavam a produção artística de forma mais relacional, tendo as relações humanas como referência e mídia. Neste âmbito, artistas como a ex-dupla Marina Abramovic e Ulay<sup>1</sup>, Chris Burden, Orlan, Stelarc e Tehching Hsieh, cada um à sua maneira, tomavam o próprio corpo e suas relações mais próximas como meio no qual o trabalho artístico ocorre, submetendo-o a procedimentos poéticos com objetivo de criar uma imagem estética, que se manifesta plenamente apenas no processo de sua concepção; buscavam promover uma nova dissolução na relação entre arte e estética tomando-as como parte de processos do corpo e da vida mundana que ele conduz.

Em uma observação dedicada de aspectos comuns e relevantes a este último grupo de artistas, é possível condensar, de certa maneira, o que se pode conceber como um embrião da ideia específica de poética de deslocamento. Embora haja distinções claras entre os conceitos, as metodologias, os processos e os resultados estéticos de seus trabalhos, o lugar em que colocam o corpo do artista, no centro do processo criativo, e a maneira como utilizam suas relações pessoais, íntimas e cotidianas, matéria-prima a ser trabalhada, faz com que seja possível aproximá-los

---

<sup>1</sup> Em uma nota adicional, na data de 02 de março de 2020, o artista alemão Ulay faleceu devido a complicações advindas de um câncer linfático.

com relativa facilidade – tendo como referência esse eixo da produção artística contemporânea que atravessa corpo e vida e procura explorar o espaço entre ambos. É possível, inclusive, relacioná-los em três subgrupos menores (cujo valor para este texto deve ser entendido como apenas ilustrativo-didático), considerando aspectos formais da exterioridade de seus trabalhos e as possibilidades classificatórias legitimadas pelo campo da arte.

A natureza performática do trabalho e o tratamento do corpo como meio no qual ele ocorre - e através do qual ele se manifesta - são elementos comuns a todos desse pequeno grupo de artistas aqui relacionados; também lhes une a utilização de tecnologias de documentação e registro, como vídeo e fotografia, na realização de suas performances. Pode-se, no entanto, observar um distanciamento entre eles se consideradas as intenções poéticas e sua relação com a imagem (estética) de corpo criada pelo trabalho de cada artista. Marina e Ulay, conhecidos por seus trabalhos sobre relacionamento, submetem o corpo a experiências extenuantes, testam alguns de seus limites físicos e mentais em situações formuladas para atender também à concepção de uma imagem relacionável a questões de suas vidas privadas. Tal imagem pode ser bem representada em diversos trabalhos da dupla, mas há dois pontuais que talvez possam fornecer uma noção mais precisa do tratamento ao corpo e da relação com a vida pessoal que se pretende aqui observar; uma performance solo de Marina e o último trabalho da dupla.

Em 1973 e 1974, Marina realiza uma série de trabalhos visando explorar o corpo em situações extremas, chamada “*Rhythms*”, na qual se inclui “*Rhythm 0*”. Se trata de uma performance que tomou lugar em uma galeria no Nápoles, em 1974, consistindo apenas em uma mesa com setenta e dois objetos variados à disposição do público, dentro dos quais figurava uma rosa, uma pena, uma faca, uma arma e munição. Os observadores eram orientados por um grupo de restrições elaboradas pela artista a interagir com o corpo da performer como desejassem, por intermédio destes objetos ali dispostos. O corpo presente do artista, tendo sido feito mídia para o trabalho, se encontrava à mercê da intenção do público, aos desígnios de sua vontade, como *canvas* em branco aguardando que lhe fossem depositadas

camadas de tinta. Em um dado momento, com a pistola carregada e apontada contra seu próprio pescoço, ela permanece imóvel enquanto seus dedos são levados ao corpo da arma, rumo ao gatilho, para serem interrompidos apenas quando outros membros da platéia decidiram partir em defesa da artista. *Formalmente*, após sua execução enquanto ato performático, o trabalho existe através de documentação fotográfica e escritos da artista. Já em 1988, a dupla realiza uma caminhada na muralha da China, na qual Marina saía da extremidade leste e Ulay do oeste e ambos caminhavam rumo ao centro, onde se encontraram, se despediram e se separaram. Tal caminhada, resultado de uma negociação burocrática com o governo chinês que durou anos e largamente documentada em vídeo, se chama *“The Lovers: the Great Wall Walk”* e foi um trabalho que converteu em prática artística ritualizada o próprio movimento de separação que definiu a trajetória profissional e pessoal dos artistas a partir deste momento.

No caso de Chris Burden, havia também o interesse de colocar o corpo em situações de estresse, de risco e incerteza, pondo em choque a realidade do mundo material humano com as relações de seus mundos mental/emocional e cultural/social. Citando também dois de seus trabalhos, que remetem mais contundentemente ao eixo de deslocamento poético que se tem a intenção de tocar neste texto, é possível relacionar conceitual e esteticamente sua produção à de Marina e Ulay. Em 1971, Burden realiza seu trabalho de conclusão de curso, na Universidade da Califórnia, argumentando tratar-se de uma prática de escultura. O trabalho em questão, chamado *“Five Day Locker Piece”*, consiste em um ato performático em que o corpo do artista permanece confinado em um armário estudantil, durante o período de cinco dias, apenas com um galão cheio de água, adaptado no armário superior ao seu para fornecer-lhe a bebida, e outro galão vazio, no inferior, para recolher seus dejetos. Dada a efemeridade de sua ação, nada além de algumas fotografias do armário, e alguns eventuais escritos posteriores do artista, permanecem como registro da experiência. Em uma nota relacional da proposta, Burden era constantemente atormentado por estudantes e passantes que o provocavam verbal e fisicamente, através da porta fechada do

armário. Quanto ao outro trabalho, “*The Confession*”, de 1974, trata-se de uma performance televisionada, na qual o artista confessa publicamente manter um caso extraconjugal com outra artista, acionando, pelo próprio ato performático, o fim de seu relacionamento com sua então esposa.

Pode-se notar que em ambos os casos, tanto no que se refere à ex-dupla Marina e Ulay, quanto no tocante a Burden, que o corpo do artista é ativamente deslocado de seu lugar comum e posto em evidência, seja como objeto, como mídia ou como espaço no qual o trabalho artístico ocorre e/ou se manifesta. Também lhes é comum a utilização de documentação e registros em vídeo e fotografia, algo que dá margem para uma possível preocupação poética, por parte dos artistas, com a relação entre a imagem estética criada para o corpo e o formato de registro a ser realizado. Entende-se também que o corpo do artista não se resume à sua exterioridade material, ao seu aspecto puramente físico, mas que fazem parte de sua composição as relações que ele pode tecer com o mundo que o abriga, com os territórios pelos quais transita.

Outros dois artistas, que compõem um segundo subgrupo dessa divisão simbólica acima proposta, são os *body-artists* Orlan e Stelarc. A artista francesa Orlan, conhecida internacionalmente por sua utilização de procedimentos cirúrgicos como performance, normalmente com a intenção de alterar esteticamente o corpo e causar um choque visual no público, iniciou-se neste tipo de prática por causa de um evento de sua vida mundana, em 1978; o diagnóstico de uma gravidez ectópica, que demandava cirurgia emergencial. Antes mesmo de entrar em cirurgia, ela já havia contratado um operador de câmera para filmar a intervenção médica, a qual foi posteriormente exibida em um espaço artístico em Lyon (FREEMAN, 2016). Após este momento, a artista realiza diversos trabalhos orientando-se por esta mesma poética de práticas de intervenção cirúrgica e documentação, desenvolvendo sua abordagem conceitual sobre a visualidade e a dimensão estética do corpo. Isso não implica, porém, que ela tenha limitado o

objeto estético final de sua produção a esta exterioridade *formal* específica, transitando entre vídeo, fotografia, escultura, jogos virtuais, realidade aumentada e outras modalidades de performance.

Stelarc, que conecta-se com Orlan no tratamento do próprio corpo como mídia de sua produção artística, na utilização de procedimentos cirúrgicos para alterar a visualidade do corpo e na natureza transdisciplinar da exterioridade de seus objetos artísticos – inclusive no envolvimento com a utilização e desenvolvimento de novas tecnologias como parte de seus processos criativos –, se distancia relativamente dela na maneira como ele propõe a relação entre o seu corpo, enquanto espaço do trabalho artístico, e seus possíveis observadores. Ele procura, com as alterações que impõe sobre seu corpo, não apenas promover um deslocamento das possibilidades estéticas relacionadas à contemplação da imagem do corpo humano, mas além disso se empenha em usá-las para possibilitar ao público outras formas de acesso ao seu corpo-artista, às suas dimensões internas e externas e às suas capacidades.

Um exemplo marcante de como Stelarc encara essa proposta criativa encontra-se em “*Ear on Arm*”, trabalho em desenvolvimento desde 2008, em que ele tem uma orelha construída cirurgicamente em seu braço, a qual é capaz de capturar sons que podem ser tocados em qualquer lugar do mundo via acesso à internet. Em outras performances, ao longo de sua carreira, ele também desenvolveu próteses robóticas que permitem ao público controlar seus movimentos por ação sobre sistemas mecânicos e digitais de controle remoto.

### 3.4 Poética de deslocamento

Cada vez mais, com a tendência ao aparecimento deste tipo de intenção criativa no campo contemporâneo das artes visuais, ampliam-se as possibilidades de questionamento do corpo enquanto imagem estética e de deslocamento de práticas artísticas para os espaços físicos, simbólicos e relacionais do corpo e da intimidade do artista. Os caminhos da produção artística passam, a partir de tais desdobramentos do campo da arte, a oferecer desvios, e devires, que conduzem a distintas possibilidades de dissolução de sua fronteira com a vida cotidiana. Considerando essa orientação criativa e tendo em vista a idéia proposta de um deslocamento poético do cotidiano pela arte, pode-se dizer que, após posicionar-se sobre o mundo dos objetos, com Duchamp, mover-se para além do domínio do tempo, segundo Danto (a partir de Warhol), e explorar as possíveis dimensões ampliadas do espaço, abastecido pelo conceito de campo desenvolvido por Krauss, ele encontra acesso a territórios mais profundos do indivíduo, de seu corpo e de sua subjetividade, e passa a possibilitar a emergência de um novo paradigma acerca das práticas artísticas e de sua relação com a vida cotidiana; pode-se dizer que este seria o conceito de poética de deslocamento. A partir deste período em diante, momento de valor histórico no campo da arte contemporânea, a indissociabilidade entre vida e produção artística se afirma como tema e modelo criativo para um grupo cada vez maior de artistas, e cria uma demanda por reflexões alternativas sobre os modos de ser e estar no mundo, sobre como reconfigurar os espaços que habita, sobre como produzir a partir da vida e como criar em seu próprio corpo, através da arte, um possível modelo de práticas (de constituição e de conhecimento) de si sobre si.

Vale comentar, neste ponto, algo mais em torno do tema das práticas de si, largamente estudados por Michel Foucault. Mais pontualmente, deve-se ressaltar que se inscrevem em um assunto mais amplo e que corresponde ao papel que elas exercem no movimento de constituição do sujeito; o cuidado de si, ou *epiméleia heautou*.

## Nas palavras de Foucault:

... da noção de epiméleia heautou, por ora devemos reter.

3.2.1 Primeiramente, o tema de uma atitude geral, um certo modo de encarar as coisas, de estar no mundo, de praticar ações, de ter relações com o outro. A epiméleia heautou é uma atitude - para consigo, para com os outros, para com o mundo.

3.2.2 Em segundo lugar, a epiméleia heautou é também uma certa forma de atenção, de olhar. Cuidar de si mesmo implica que se converta o olhar, que se o conduza do exterior para ... eu ia dizer "o interior"; deixemos de lado esta palavra (que, como sabemos, coloca muitos problemas) e digamos simplesmente que é preciso converter o olhar, do exterior, dos outros, do mundo, etc. para si mesmo. O cuidado de si implica uma certa maneira de estar atento ao que se pensa e ao que se passa no pensamento. Há um parentesco da palavra epiméleia com meléte, que quer dizer, ao mesmo tempo exercício e meditação, assunto que também trataremos de elucidar.

3.2.3 Em terceiro lugar, a noção de epiméleia não designa simplesmente esta atitude geral ou esta forma de atenção voltada para si. Também designa sempre algumas ações, ações que são exercidas de si para consigo, ações pelas quais nos assumimos, nos modificamos, nos purificamos, nos transformamos e nos transfiguramos. Daí, uma série de práticas que são, na sua maioria, exercícios, cujo destino (na história da cultura, da filosofia, da moral, da espiritualidade ocidentais) será bem longo. São, por exemplo, as técnicas de meditação; as de memorização do passado; as de exame de consciência; as de verificação das representações na medida em que elas se apresentam ao espírito, etc. (FOUCAULT, 2006:14,15)

Entende-se que se trata de um tema com lugar histórico definido, o do cuidado de si e das práticas de si, no entanto, se nos permitirmos a flexibilidade de um certo anacronismo, podemos relacioná-las, ainda que de maneira limitada, a algumas práticas que são realizadas em tempos mais atuais. Ao mencionar, por exemplo, as práticas de si dos estóicos (como feito no capítulo anterior) o que se propõe é, na verdade, um pensamento sobre o modo como elas se inscreviam em seu contexto original e problematizar as manifestações contemporâneas que podem ser entendidas como relacionadas a elas. Seria interessante que voltássemos nosso olhar agora ao que Allan Kaprow chamou de *performing life*, expressão que nomeia uma conduta para consigo e, por extensão, para com a vida; de observar ativamente as coisas enquanto acontecem, de deslocá-las de seu lugar comum por

meio de uma atenção constante dedicada a elas, de deslocar-se também em torno delas e de si mesmo. Propor-se a conduzir esteticamente a vida a partir deste procedimento configuraria um outro modo de existência, a partir do qual não estaríamos somente vivendo, ou apenas sendo vividos, como aponta Fernando Pessoa em seu *Livro do Desassossego* (1989), mas passaríamos a fazer a vida, a vivê-la ativa e intencionalmente, de maneira dedicada (KAPROW, 2003). Ao assumir para si o compromisso de dedicar-se ao fazer a vida e de fazer dela arte, o artista abre espaço para a emergência de um novo espaço, que o permite reconfigurar-se enquanto sujeito frente aos discursos da vida e da arte que o permeiam.

Tendo em mente essa ideia de fazer a vida, é necessário comentar uma outra linha da produção artística contemporânea, ainda atuando sobre os campos semântico e prático dos exemplos de trabalhos e artistas anteriormente comentados, que tem se desenvolvido de modo a condensar essa ideia de deslocamento em termos de práticas ou rituais artísticos – muitas vezes semelhantes a práticas monásticas ou ascéticas – a serem conduzidos no contexto de suas vidas cotidianas, o que representa uma solução poética de fato bastante próxima ao tema que se busca por em evidência neste texto. São trabalhos que consistem, essencialmente, na criação de um grupo de orientações ou restrições, algo mais no sentido de uma partitura de performance conceitual do grupo Fluxus (FRIEDMAN, SMITH, SAWCHYN, 2002) do que de um manual técnico, cujo objetivo é o de construir um território de comunicação entre os campos da arte e da vida no corpo do artista. Um movimento no sentido da tentativa de colocar esse corpo como espaço no qual o objeto de arte ocorre, então entendido como resultado estético da relação entre vida e arte; processo que toma lugar no próprio artista, independente de qualquer eventual exterioridade *formal*. Tal movimento seria fruto de um deslocamento, ou desvio, que se relaciona com a ideia situacionista de que caberia a cada indivíduo a construção das situações de sua vida no cotidiano; uma tentativa de romper o anestesiamiento imposto por ela em nossas rotinas. Guy Debord, escritor francês ligado ao situacionismo, cujos textos influenciaram as manifestações em maio de

1968, na França, se referia às tendências de operação do desvio (no original, em francês, *détournment*) na vida social cotidiana como *ultradétournment* (DEBORD; WOLMAN, 1956). A deriva (*dérive*) seria uma noção de desvio oferecida pelo autor, por ele definida como um período, no qual um ou mais indivíduos abandonam suas motivações para realizar um movimento ou uma ação e se permitem que sejam levados pelas atrações do terreno e dos encontros que ele propicia ((DEBORD, 1956). Se entregar à deriva (diferente de entregar-se ao acaso) tornaria visível todo um complexo de relações com a presença e o trânsito de corpos no espaço que não poderiam ser percebidos em trajetos que foram condicionados a fazer. Deslocar-se da “normalidade” da experiência do cotidiano, para conhecer melhor onde estamos e quem somos (e podemos ser) nesse lugar.

Tehching Hsieh, artista nascido em Taiwan, desenvolve em Nova York, durante os anos de 1978 a 1986, uma série de performances de longa duração – um ano cada – envolvendo um deslocamento extremo da normalidade de seu cotidiano em função de práticas artísticas, marcadamente ascéticas, que promoviam uma dissolução profunda de fronteiras entre a vida do artista e a arte que ele produz. Em sua poética, que também toca aspectos relativos à temporalidade da vida humana, não havia espaço para muita distinção entre processo criativo e rotina cotidiana. Vale a pena descrever, ainda que brevemente, esta série de trabalhos do artista, pois é notável a tangibilidade que mesmo uma descrição relativamente superficial de sua produção pode conferir à ideia de práticas artísticas no *corpo cotidiano*, e também à noção específica de poética de deslocamento que se quer desenhar aqui.

Totalizando 5 performances de um ano, Tehching inicia a série, em 1978, passando um ano confinado em uma cela, construída em seu estúdio, sem acesso a qualquer objeto ou atividade que pudesse incitar o distanciamento da experiência de passagem do tempo, como televisão, livros, cadernos, rádio e afins, deixando-o apenas com uma cama, uma pia, um espelho e um receptáculo para seus dejetos.

Sem proposta *formal* de registro associada a este trabalho, apenas algumas fotografias documentais permanecem como resíduo da experiência. É relevante citar duas decisões tomadas pelo artista que se apresentam regularmente em seus outros trabalhos dessa linha de ação performática: ao iniciar o ano performático, ele raspava o cabelo e o deixava crescer livremente até seu fim – um meio de usar o próprio corpo para tornar sensíveis suas noções de temporalidade da vida e efemeridade na produção artística, ideias centrais de seus trabalhos; e ele também redigia documentos que *formalizavam* a prática, em formatos similares ao de contratos legais e declarações de testemunhas.

Após o término de seu primeiro ato e dando continuidade ao desenvolvimento de sua poética, ele adota, em 1980, uma prática de documentação como procedimento performático a ser realizado ao longo do ano seguinte, que se resume em acionar uma máquina de bater ponto de hora em hora, vestido de operário, e ter sua imagem capturada por uma câmera fotográfica adaptada para funcionar em resposta à ativação do marcador de ponto. Atualmente, a sequência de fotos acumulada por Tehching durante esta performance é exibida em um vídeo que apresenta as imagens em sucessão contínua e também como uma instalação de parede, junto às respectivas folhas diárias de ponto que foram geradas pelo procedimento.

O próximo passo do artista, com princípio em 1981, é passar um ano inteiro ao ar livre (espaço público), sem estar em qualquer espaço interno (íntimo), seja natural ou construído pelo homem. Desta vez, além de fotografias de registro, originou-se um filme, com aspecto documental, contendo cenas de diversos momentos que revelam a maneira como o artista lidava com o completo deslocamento de toda sua rotina em função da poética de seu trabalho.

Seu penúltimo trabalho neste formato anual envolve a participação direta de outra pessoa, a artista Linda Montano. Os artistas permanecem durante um ano

amarrados um ao outro pela cintura, por uma corda que lhes permitia pouco menos de dois metros e meio de distância entre si, e com a proibição de qualquer contato físico direto, ou seja, sem se tocarem. A partir do início desta performance, em 1983, até sua conclusão, Tehching e Linda não se separam durante um minuto sequer e são forçados a negociar constantemente suas atividades rotineiras, as exposições de suas intimidades e também os caprichos de seus egos. A este trabalho, Tehching deu o nome de “*ART/LIFE One Year Performance 1983-1984*”, único na série a desviar de um título meramente descritivo. Embora ambos trabalhassem regularmente, de acordo com suas práticas de ateliê, e ainda que haja algumas fotografias de registro desse período, não havia proposta de documentação ou de produção de objetos artísticos, além da própria vivência a que os artistas se submeteram.

Finalizando esta sequência, a última performance de um ano de duração realizada por Tehching<sup>2</sup> apresenta o que pode ser entendido como um ponto divisor de águas em seu pensamento, em sua produção e também em sua vida. Tendo se comprometido, em julho de 1985, a passar os 12 meses seguintes em distanciamento absoluto da produção artística e do mundo da arte, negando-se a produzir, ver, falar e ler sobre arte, assim como ausentando-se fisicamente dos espaços institucionais de veiculação dos objetos artísticos, o artista toma como objeto de seu trabalho artístico não apenas temas ou eventos pontuais de sua vida, mas a totalidade de sua experiência de viver, seus modos de estar e ser no mundo.

É possível notar que a observação das relações entre corpo e objeto e entre vida e arte passa a ser mais recorrente na produção artística contemporânea. E se faz visível também a variedade de maneiras, encontradas pelos artistas, para lidar com as diversas problemáticas conceituais e desdobramentos produtivos que daí se originam. Quanto ao que se pode conceber como deslocamento poético do olhar

---

<sup>2</sup> É interessante notar que, quando concluída esta série de trabalhos de um ano, o próximo trabalho de Tehching foi uma performance que lhe tomou 13 anos de vida, de 1986 a 1999, e que consistia em produzir arte cotidianamente, no entanto sem veiculá-la em qualquer espaço expositivo.

estético voltado ao objeto de arte, mais especificamente naquele resultante de trabalho consolidado através da lógica de práticas artísticas deslocadas para o corpo no cotidiano, pode-se dizer que foram ampliados os espaços sobre os quais ele atua ou que estão sujeitos à sua ingerência. É precisamente a partir deste ponto, que o conceito de poética de deslocamento se estabelece efetivamente como possível novo paradigma da produção artística, pois ele consiste na operação de um deslocamento sobre o próprio deslocamento poético da arte, posicionando-o para além das fronteiras do campo artístico e inscrevendo-o, através dos procedimentos e práticas que o artista realiza para conceber seu trabalho, no seu corpo e nos processos cotidianos de sua vida.

### 3.5 Presença

Quando iniciei o trabalho *ascetismo estético*, em maio de 2015, eu não estava tão ciente das manifestações deste tipo de prática no campo da arte contemporânea, quanto no contexto da realização da performance de longa duração seguinte, 3 (três) anos depois, intitulada *selfie made man*. Tampouco me eram familiares as possíveis implicações teóricas de sua realização, o pensamento que estimulam sobre o modo como afetam o corpo e o sujeito, a maneira como pensamos a vida e o viver. O fato de eu ter me proposto a conduzir uma pesquisa mais aprofundada sobre a temática me ofereceu uma nova perspectiva à abordagem efetivamente prática do trabalho, devido ao acervo de referências *formais* e conceituais a que tive acesso, e me forneceu algumas ferramentas intelectuais para manejar o campo de sentido que se tece no entorno de sua poética. Vale reafirmar que esta decisão estabelecia uma diferença crucial entre as duas performances, em especial devido à decisão de buscar a inserção desta nova prática na academia, inscrevendo-a como objeto-instrumento de pesquisa, através do qual as enunciações teóricas se desenrolariam. Enquanto algumas decisões relativas à exterioridade do trabalho

foram afetadas pela influência de suas referências históricas na produção artística contemporânea, o compromisso com a escrita acadêmica estimulou a contextualização das percepções articuladas sobre a prática, produzidas por sua experiência sensível, com um quadro teórico relevante, em especial considerando as temáticas de estética e subjetividade.

Nos meses que antecederam o início da performance *selfie made man*, me ocupei com os preparativos necessários à sua realização. Tal movimento incluía a elaboração das restrições, a *formalização* de uma exterioridade para a prática, “ensaios” em ambientes controlados, nos quais eu testava alguns aspectos funcionais do trabalho, e a preservação de minhas capacidades mental e emocional.

Visto que se tratava novamente de uma performance de 1 (um) ano de duração, a decisão de manter a relação do período do trabalho com a data de meu aniversário foi mantida. A ideia de que estes 12 (doze) meses de prática artística fosse delimitado pelo meu nascimento fortalecia a sensação de ter uma fatia da minha vida dedicada à realização de uma ação performática. O meu vigésimo nono ano de vida foi definido pela prática *ascetismo estético*, que atuava sobre algumas atividades rotineiras (alimentação, vestuário e uso da fala), e o meu trigésimo segundo, que começou em 09 de maio de 2018, por esta nomeada *selfie made man*, cujas restrições se davam no entorno de meu acesso visual à minha própria imagem. Em um breve comentário sobre a escolha de título, é necessário notar que há uma relação com a expressão popular da língua inglesa ‘*self made man*’, que refere-se a alguém que “se fez por si próprio”, que conquistou a vida que tem. Mas a substituição do *self* por *selfie*, palavra que define uma modalidade de autorretrato contemporânea, a qual, frequentemente associada ao uso de *smartphones*, comumente tem como finalidade a veiculação da imagem produzida em um circuito de redes, ou mídias, sociais, como Facebook, Instagram e outros. Este pequeno jogo de palavras tem como propósito indicar a intenção conceitual de pensar, através da prática artística, a relação entre a produção de imagens de si, como no caso do autorretrato, e a constituição de uma imagem de si sobre si, de

uma narrativa individual sobre ela, algo próximo a uma noção (talvez superficial) de autoimagem. A experiência de imersão que, até então, havia tido em trabalhos entendidos como próximos ao conceito de poética de deslocamento, me conduzia a entendê-los como lidando precisamente com a tensão entre a manifestação de uma imagem e seu processo de constituição, enquanto prática. Portanto, este foi o referencial a partir do qual as escolhas *formais* desta segunda performance de longa duração foram tomadas.

Desta vez, seriam apenas 2 (duas) fases consecutivas de 6 (seis) meses de duração cada. Na primeira, de 09 de maio a 08 de novembro de 2018, eu me submeteria a um procedimento de (documentação) captura “excessiva” da minha própria imagem; toda vez que eu tivesse qualquer ‘interação funcional’ com meu aparelho de telefonia celular, um *smartphone* com câmera, eu deveria tirar uma foto minha, fazer uma *selfie*. Por ‘interação funcional’, refiro-me a qualquer uso do aparelho que contemple alguma de suas aplicações funcionais, como por exemplo, fazer ou receber ligações, enviar ou receber mensagens, utilização da câmera, do gravador, ou de qualquer outro aplicativo, inclusive o relógio. O simples alerta sonoro de uma mensagem, caso escutado por mim, seria o suficiente para configurar uma ‘interação funcional’. Não se incluíam, no entanto, ações relacionadas com a mobilidade do objeto, como pegá-lo na mesa e guardá-lo no bolso, ou na mochila. A aderência a este procedimento provocaria a produção de um acervo de retratos meus (autorretratos), condicionados pela presença do celular em meu cotidiano, por como seu uso se costura à minha rotina.

Antes de começar o trabalho, eu redigi um termo de compromisso, em formato de contrato, que descrevia a performance a ser realizada, enunciava as restrições e os procedimentos gerais de adesão a elas e incluía a minha assinatura e as de duas testemunhas relevantes ao processo, neste caso a minha orientadora e meu co-orientador de mestrado, a professora Denise Portinari e o professor Carlos Eduardo Félix da Costa (Cadu). O início do trabalho se deu, ritualmente, após o reconhecimento de todas as 3 (três) firmas presentes no documento, cada uma carimbada em seu devido cartório.

**termo de compromisso para execução de trabalho performático de longa duração**

através do presente texto, o artista demps, registrado sob o nome de lucas viera demps jorge ribeiro, nascido em 9 de maio de 1986, brasileiro, residente da cidade do rio de janeiro, brasil, declara seu compromisso com a realização de trabalho de performance de longa duração, com a duração de um ano, compreendendo o período de 09 de maio de 2018 a 08 de maio de 2019.

1. o trabalho em questão, intitulado "selfie made man", consiste em duas fases consecutivas de seis meses de duração cada, tendo a primeira início em 09 de maio de 2018 e a segunda em 09 de novembro de 2018.
2. durante a primeira fase, o artista realizará um procedimento de captura de seu autorretrato, tendo como ativador a utilização de seu aparelho de telefonia celular, ou seja, sempre que o artista interagir de qualquer forma com este aparelho ele gerará um registro de seu retrato utilizando a função de câmera do aparelho.
3. durante a segunda fase, o artista evitará qualquer contato com sua própria imagem, seja por meio de espelhos e superfícies reflexivas em geral, ou por meio de fotografias, vídeos ou qualquer tecnologia que possa reproduzir sua imagem de forma análoga a estas; como procedimento de captura de sua imagem, o artista realizará regularmente autorretratos cegos, utilizando técnicas e mídias diversas.
4. ao longo do período de seu trabalho performático, o artista se comprometerá também a desenvolver outras práticas de produção artística e de documentação, não previstas na formulação deste termo de compromisso, com a intenção de apreender as relações e expressões estéticas que se fizerem relevantes ao longo do processo.

  
 demps


  
 testemunha

  
 testemunha

rio de janeiro, 09 de maio de 2018



Figura 11: *selfie made man* - termo de compromisso

Tirei a primeira fotografia às 01:10 horas do dia 09 de maio de 2018, quando um amigo de infância ligou para desejar-me feliz aniversário. Estava em um bar próximo ao Parque Lage, acompanhado de alguns amigos, quando o telefone tocou. É possível dizer exatamente onde estava, porque na “paisagem” ao fundo desta imagem havia um muro, no outro lado da rua, com símbolos específicos e *tags* grafitados, cujo prédio vizinho, de grade branca, fica situado na esquina das ruas Jardim Botânico e Frei Leandro. Como a câmera fotográfica do celular não fica disponível durante uma chamada telefônica, só fui capaz de produzir este fragmento inicial da prática de autorretrato que realizava após terminada a ligação. Salvo nessa situação, o registro era feito antes da interação ocorrer. Ao

deparar-me com minha imagem reproduzida na tela, enquanto procurava um enquadramento que me parecesse apropriado, pensava sobre como me apresentaria nestas *selfies*.

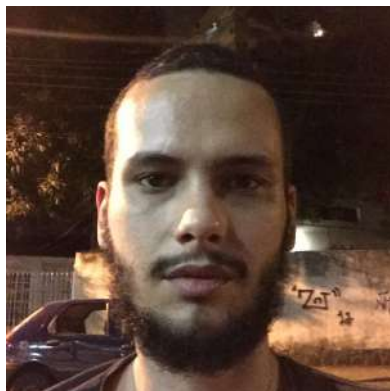


Figura 12: *selfie made man* - primeira *selfie*

Neste momento me ocorreu um pensamento sobre um aspecto *formal* do retrato: normalmente, o formato da fotografia é retangular (por exemplo, 3x4 ou 9x16 centímetros quadrados) e assume a orientação vertical, para o retrato propriamente dito, ou seja, a fotografia (por extensão, a pintura o desenho e artes afins) que contém a imagem reproduzida de uma pessoa, ou horizontal, tradicionalmente relacionado a imagens de paisagem. Como a elaboração das restrições relativas a esta prática levava em consideração o aspecto midiático da veiculação de autorretratos em um circuito de redes sociais contemporâneas, senti que deveria apropriar-me das decisões *formais* que figuram nestas plataformas de relacionamento. Fazia alguns anos que eu havia me desligado da maioria de minhas redes sociais, mantendo ativa apenas uma conta no Instagram, a qual nunca foi utilizada para fins de exposição da minha imagem ou de minha vida pessoal, servindo ao propósito de converter-se em acervo para um trabalho de documentação fotográfica, realizado diariamente, do tecido urbano; de objetos abandonados em vias públicas, da presença dos corpos em espaços comuns, de fraturas nas construções e refúgios nas ruínas. Acontece que esta rede social, cujo uso está constantemente associado a uma ideia de relações sociais estabelecidas fundamentalmente pela publicação de imagens, das quais muitas são de conteúdo

relacionado à vida pessoal de seu usuário (incluindo as *selfies*), adotou o quadrado como formato padrão para as postagens. Sendo usuário frequente desta plataforma, me senti conduzido a adotar duas escolhas poéticas: os meus autorretratos seriam quadrados, formato que se posicionava entre o que reproduziria, idealmente, a imagem de uma pessoa, e o que se reconhece como fundo (*background*) de paisagem; e eu criaria um novo perfil no Instagram, o *@selfie.made.man*<sup>3</sup>, no qual eu postaria todas as *selfies* no momento em que fossem feitas, como é de costume dos usuários da rede social.

Deste modo, eu comecei a constituir o acervo de meus autorretratos catalogando-os, desde o início, de acordo com sua própria cronologia. Aos poucos, o acúmulo destes registros diários traria uma nova atenção ao tempo, à temporalidade dos eventos cotidianos. Neste primeiro dia de prática, foram feitas 42 (quarenta e duas) *selfies*, considerando o período que compreende o retrato inicial e o último realizado antes de que eu dormisse, às 02:16 horas do dia 10 de maio de 2018. Isto quer dizer que usei o celular 42 (quarenta e duas) vezes nas aproximadamente 17 (dezessete) horas em que estive acordado, ou seja, caso se tratasse de uma frequência regular de usos, seria o equivalente à média aproximada de duas vezes e meia por hora. Não sabia dizer se este número implicava que eu usava muito ou pouco o *smartphone*, porém não havia dúvidas de que ele estabelecia um recorde no número de vezes que eu me vi a mim mesmo ao longo de um dia.

---

<sup>3</sup> Disponível em: <https://www.instagram.com/selfie.made.man/> (conta privada). Consultado em: 23 de fevereiro de 2020.



Figura 13: *selfie made man* - montagem com todas as *selfies* do primeiro dia

Eu não nutria o hábito de me olhar constantemente no espelho, tampouco o de me fotografar. Não tenho uma resposta objetiva para explicar os motivos por detrás desta minha característica, mas eu não buscava olhar para a minha aparência com muita frequência. Para mim, era uma ação que se incluía sempre em algum outro processo cotidiano, como parte das diversas etapas, ou operações, que o constituem; seriam exemplos o ato de olhar-se no espelho para vestir-se ou escovar os dentes ou, no caso de um evento social, quando se cruzam os afetos de modo a proporcionar um momento merecedor de um registro, como ao encontrar amigos de colégio, com os quais se havia perdido o contato, em uma reunião de 15 (quinze) anos de formados. Deste modo, desde o início, a intensidade e o volume de exposição que eu havia passado a ter à minha própria imagem produziu em mim uma sensação imediata de um forte estranhamento.

Não estava acostumado a ter uma imagem tão definida de mim mesmo em mente, como as memórias de cada foto tirada, com minutos, ou mesmo segundos, de diferença entre si.

A média de retratos por hora, que havia sido verificada neste primeiro dia, diminuiu um pouco ao longo do primeiro mês. No total, foram 1.077 (mil e setenta e sete) registros, os quais, caso fossem distribuídos igualmente dia a dia, totalizariam uma soma diária de aproximadamente 34 (trinta e quatro) *selfies*. Aos poucos, mais precisamente, durante os primeiros 15 (quinze) dias, comecei a me assumir uma posição relativamente fixa, em relação ao quadro da fotografia.

O aplicativo de câmera de meu celular, no qual estava selecionado o formato fotográfico quadrado, dividia a parte da tela na qual a imagem aparecia em 9 (nove) quadrados menores, como o desenho de um jogo da velha. Eu escolhi me posicionar no meio do quadro, com o meu rosto ocupando o quadrado central e os laterais e superiores sendo preenchidos pela paisagem de fundo. Com meus braços quase esticados, mãos na altura do rosto, apontava a câmera frontal do aparelho para mim, me encaixava nas divisões do quadro e fazia a *selfie*. Eu tentei me manter o máximo possível sem esboçar qualquer reação expressão emocional, com olhar sério, e apenas em algumas poucas ocasiões me desviei desta orientação. Ao fim do primeiro mês, decidi deixar meu cabelo e minha barba crescerem ao longo deste primeiro ato, como maneira de registrar um aspecto da passagem do tempo, influenciado pelo trabalho de Tehching, e de permitir alguma mudança visível em uma certa “monotonia” que é possível de ser percebida na minha aparência nas fotos.

A adaptação ao gesto de me fotografar toda vez que eu interagia funcionalmente com o celular foi mais rápida do que eu imaginava e, ao começar o segundo mês de prática, ele já havia sido efetivamente incorporado à minha rotina<sup>4</sup>. A ação ficava também cada vez mais rápida, mais eficiente, à medida em que era realizada dezenas de vezes por dia, em diversos contextos. Com alguma frequência, por exemplo, eu precisava usar o celular em sala de aula, para buscar

---

<sup>4</sup> Em uma nota adicional, curiosamente, ao longo dos primeiros meses desta etapa da performance *selfie made man*, eu passei por alguns momentos de confusão, em relação ao gesto relacionado à partitura da prática performática e, por algum motivo, havia vezes em que antes de falar algo eu colocava a mão em meu peito buscando o gravador que utilizava na performance *ascetismo estético*.

alguma referência ou informação relevante, e, sabendo que isso implicava na realização de um autorretrato, comecei a destravar a câmera com o aparelho ainda na mesa e a tirar a foto com os braços apoiados e o corpo levemente inclinado para atender à composição desejada no quadro fotográfico. Em outras ocasiões, quando conversava com alguém individualmente ou com um grupo de pessoas, muitas vezes alguma função do *smartphone* era acionada e, por mais que no mundo contemporâneo a ideia de tirar uma *selfie* a qualquer momento possa parecer bastante aceitável, ao fazê-lo com um interlocutor presente, é possível que algum estranhamento social seja produzido. No entanto, por maior que a estranheza deste gesto possa adquirir, sinto que ela ainda se distancia em muito da que ocorria como resultado das gravações feitas ao longo do ato final da performance *ascetismo estético*. De qualquer maneira, eu acabei adotando táticas para “suavizar” a performatividade do procedimento desta prática de autorretrato.

Ao passo em que o meu corpo se adaptava à execução desta partitura, com o gesto de me fotografar toda vez que eu usasse o celular sendo suavemente incorporado à minha rotina, a produção excessiva de imagens de mim mesmo, os autorretratos ou *selfies*, me provocava algumas inquietações. Cada vez mais eu me percebia consciente de minha aparência ao longo dos dias, o que me deixava um pouco ansioso em relação à necessidade de eventualmente ter que utilizar o aparelho e registrar, novamente, a minha figura, ser mais uma vez forçado a confrontar-me com o meu próprio rosto, me encarando. Em contrapartida, um outro movimento ocorria em paralelo, devido à minha exposição constante ao acúmulo de milhares de retratos: o que inicialmente parecia a reafirmação de uma imagem, neste caso, a do meu rosto que se repetia sobre uma diversidade de planos de fundo, passou a ser visto por mim como a dissolução desta imagem em um complexo de outras imagens similares a ela. Não havia ali um único “eu”, mas, mais precisamente, milhares de “eus” que existiram em um dado contexto e que, a partir de então, constituíram tantos outros que os seguiram (e que ainda os seguem). Quanto mais eu me via, menos eu tendia a tentar definir, ou delimitar, a imagem que me representava, a minha aparência.

A média mensal de autorretratos realizados permaneceu relativamente estável, circulando no entorno de mil registros. Ao me aproximar da metade deste primeiro ato da performance *selfie made man*, tendo acumulado cerca de 3.000 (três mil) fotografias, eu comecei sentir uma certa liberdade em relação a como eu concebia a ideia de “ter uma imagem de mim mesmo”. Eu ficava cada vez mais sensível às perturbações que cada um dos diversos contextos provocava na minha aparência. Algumas eram mais visíveis, como nos momentos em que havia acabado de acordar e meu rosto estava ainda inchado, enquanto outras, mais sutis, como alguma mudança no olhar devido a situações de felicidade ou de tristeza. Eram percepções que, pela recorrência, me indicavam que não havia uma única *forma* que pudesse ser identificada quanto imagem minha. O eu que reside em meu corpo, traço de todo ser humano, é matéria fluida, um meio líquido constantemente submetido a transformações - tanto em seu estado, quanto em sua composição - pelos acontecimentos da vida cotidiana.

Sempre que olhava o acervo de retratos me sentia como se estivesse encarando fixamente o mesmo trecho de um rio em curso; por mais que o entenda como um ponto fixo, precisamente definido, nada nele (além minha perspectiva sobre ele) o é. As águas contidas nele são sempre diferentes e transitórias, elas produzem a sua própria onda ao manobram a corrente fluvial e carregam consigo substâncias particulares aos espaços pelos quais circulam. A cada instante que passa, uma nova composição se configura neste trecho. Olhar para si, na minha perspectiva desta experiência, era como olhar para este ponto do rio. Me descobria ao mesmo tempo um e muitos e, no meio de tantas possibilidades, de tantos “eus” diferentes que se manifestavam pela força dos eventos cotidianos independentemente de minha vontade de fazê-los emergir, comecei a sentir que eu “me libertava um pouco de mim”, de uma necessidade (possivelmente inculcada) de buscar uma definição única que me descreva para mim mesmo (e, idealmente, para o outro).

Nos meses seguintes, os últimos 3 (três) desta primeira etapa, a minha figura já não era mais o aspecto central destas imagens para mim, embora tecnicamente ela permanecesse sendo-o. O plano de fundo que me envolvia, a paisagem marginal

ao quadro, havia assumido algum protagonismo na narrativa imagética que se desenvolvia com o acúmulo de retratos. Afinal, de acordo com as orientações de enquadramento adotadas para as *selfies*, ele ocupava aproximadamente metade do espaço do quadro fotográfico.

O que me chamou a atenção, no que diz respeito ao entorno da minha figura nas imagens geradas pela prática performática, foi a relação entre os fundos que se repetiam e os mais singulares que os conectavam. O principal exemplo seria o da recorrência de fundos correspondentes aos ambientes do apartamento onde morava na época, em Copacabana, no Rio de Janeiro, tanto no início quanto no final dos registros gerados a cada dia. Ele ilustra um movimento que pode parecer óbvio, o de saída e retorno ao lar, mas o que me cativou o olhar foi o fato de que os espaços que apareciam nas fotografias tiradas em casa se repetiam quase exatamente, dia após dia, mesmo que em ordens variadas. No máximo, era algo entre 10 (dez) e 15 (quinze) cenários distintos. Visto que era um apartamento pequeno, um monoambiente com talvez 35 (trinta e cinco) metros quadrados de área, dividido simbolicamente por um armário, o que criava a sensação de ser um quarto e sala, é certo que não havia lá uma grande diversidade de lugares nos quais eu poderia ser fotografado, mas seguramente o número de possibilidades de enquadramento era maior do que o que se apresentava nos registros fotográficos.

A cama, as janelas frontal, lateral e a de fundos, as estantes de metal, as portas e o fundo do armário de madeira, o corredor de entrada, uma das paredes do quarto, uma da sala, uma da cozinha e uma do banheiro. Estes eram os principais lugares que apareciam nas fotografias. E, dado que eu não seguia nenhuma orientação específica sobre o que incluir como fundo das imagens, eram também onde eu normalmente passava a maior parte do tempo que estava em casa. Era como se estivesse condicionado a permanecer neles, em posições específicas, em momentos determinados. Sem saber exatamente o motivo, senti um certo incômodo ao perceber esta característica de meu cotidiano. Mais precisamente, de dar-me conta de que meu corpo havia sido, de alguma maneira, configurado para estar nesses lugares, para adotar determinadas posturas e aderir a condutas

específicas, delimitadas pelos processos entendidos como pertencentes a eles. Era uma manifestação de meu *corpo cotidiano* que havia se tornado visível para mim.

A partir deste momento, comecei a me propor a ocupar e habitar outros espaços da casa, além de periodicamente mudar um móvel ou outro de posição, para propor uma nova relação com o ambiente domiciliar. Passei a eventualmente me sentar em cantos vazios da casa e a apoiar livros nas cadeiras, fazia pinturas em cima da cama e me deitava no corredor de entrada, uma vez coloquei a mesa da sala na posição vertical e fui escrever em pé, na janela, com o computador apoiado em uma prateleira improvisada. Eram pequenos gestos simbólicos, que não tinham o objetivo de provocar uma revolução ou de subverter a minha rotina no lar, mas que visavam apenas oferecer uma brecha ao que havia se estabelecido como consenso em meu modo de estar no ambiente domiciliar, trazer ao sensível outras *formas* de habitá-lo. Estas experimentações não foram documentadas, a não ser por seu registro em meu corpo e em minha memória.

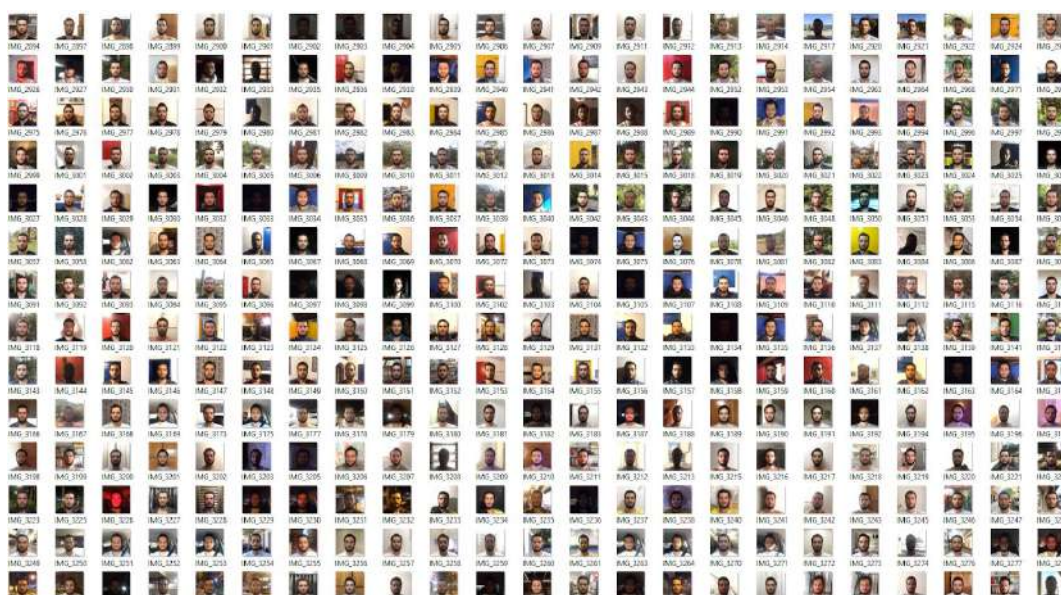


Figura 14: *selfie made man* - exemplo de visualização virtual do acervo de *selfies* em pasta de computador, contendo um recorte de imagens geradas entre 09 e 19 de julho de 2018

Ao somarem aproximadamente 5.000 (cinco mil) autorretratos, outro aspecto da relevância dos fundos pôde ser observado. Como todas as imagens produzidas no

contexto deste trabalho eram armazenadas na mesma pasta, em meu computador, sempre que fazia o *backup* semanal dos arquivos eu os via, em modo de pré-visualização, como um grande mosaico. A qualidade pictórica do material acumulado não podia ser ignorada.

Eu não escolhia onde as minhas *selfies* seriam feitas, logo, desde o início da prática, já era esperado que houvesse alguma variação nos elementos composicionais das fotos. A luz mudava de acordo com o horário do dia ou devido aos diversos tipos de lâmpadas que encontrava, o que produzia diversos efeitos visuais nas fotografias. A presença de cores e sua distribuição *formal* no quadro, além do que figurava em minhas roupas, eram “acidentais”, frutos do acaso, correspondendo ao que havia nos locais em que eu usasse meu *smartphone*. Em alguns momentos, como no caso das janelas do apartamento onde morava, a luz externa incidia pelas minhas costas projetando uma sombra que ocultava minha figura quase por completo, ou por cima, no caso de ambientes fechados com iluminação artificial de teto, o que criava máscaras, ou rastros sombrios em meu rosto. Em outros, como era comum antes de dormir, a ausência de luminosidade deixava o quadro inteiro quase negro, sendo visíveis apenas alguns lampejos de minhas feições. Havia ainda as situações em que a fotografia era realizada em um lugar com alguma fonte luminosa colorida, seja esta a lanterna traseira de um veículo que freia ou o semáforo que transita de verde a vermelho, passando pelo amarelo, ou ainda em algum espaço com iluminação temática, como restaurantes, bares ou festas. Estes eram alguns dos aspectos *formais* da prática que eu podia antecipar, no entanto a dimensão que eles adquiriram ao longo dos 6 (seis) meses de trabalho não foi prevista.

No último mês do primeiro ato da performance *selfie made man*, o qual me impunha a produção de um autorretrato a partir de cada interação funcional com meu telefone celular, me concentrei em pensar sobre as qualidades artísticas desta prática e na preparação para sua conclusão e para o início da seguinte, na qual eu me privaria de qualquer contato visual com a minha própria imagem. Tendo me proposto a ter a prática do autorretrato como referência para a realização deste

trabalho de longa duração, eu me percebia, na época, em diálogo com alguns elementos históricos desta modalidade da produção artística. Para esclarecer os termos nos quais este diálogo ocorria, desde a minha perspectiva, ao invés de continuar o presente texto com um resumo da participação desta tradição retratista na história da arte, me limitarei a oferecer exemplos contidos nas carreiras de dois artistas: o pintor holandês do século XVII, Rembrandt Harmenzoon van Rijn; e o pintor polonês Roman Opalka, nascido na França em 27 de agosto de 1931. Ambos desenvolveram, ao longo de suas vidas, uma extensa documentação de sua própria imagem através do autorretrato.

Rembrandt é conhecido como o maior pintor da Holanda, definitivamente considerado um dos grandes mestres da pintura na história da arte. Em sua época, a pintura de retratos era um dos principais meios de se ganhar dinheiro como artista (GOMBRICH, 2000: 326), atividade esta que ele realizava com excelência. Além dos retratos que era comissionado para fazer, Rembrandt também produziu “um espantoso registro de sua vida, uma série de autorretratos<sup>5</sup> que vão desde os tempos de sua juventude até sua velhice solitária” (Ibid.: 330), os quais “se combinam numa incomparável autobiografia” (Ibid.).

Além da grande quantidade, o que chama a atenção em seus autorretratos é que eles não pretendem apenas reproduzir perfeitamente uma imagem sobre o pintor, tampouco se propõe a conduzir uma narrativa sobre sua beleza ou boa figura; eles nos levam o mais próximo possível da experiência que é (ou melhor, seria) a crueza sensível de sua presença. Suas imagens vivem, parecem vivas aos olhos. “Não há qualquer traço de pose, nenhum indício de vaidade, apenas o olhar penetrante de um pintor que examina atentamente suas próprias feições, sempre disposto a aprender mais e mais acerca dos segredos do rosto humano” (Ibid. 331). Mais do que sua imagem, Rembrandt parecia se esforçar para pintar a sua presença - no espaço e no tempo.

---

<sup>5</sup> No original, ‘auto-retratos’.

Roman Opalka, em 1965, começou a pintar o infinito, tarefa esta que realizou até sua morte, em 06 de agosto de 2011. Em uma tela com um fundo escuro, quase negro, ele escreveu o número 1 (um) com pincel fino e tinta branca e continuou a progressão numérica até que o espaço a ser pintado se esgotasse, momento no qual ele iniciou outra tela de mesmo tamanho, seguindo a sequência a partir de onde ela havia parado. Esta era a estratégia de Opalka, em sua série de trabalhos intitulada *Details 1965 / I-* (de 1965 a 2011), para tornar visível a passagem do tempo e sua infinitude. Ele decidiu pintar, tela após tela, uma contagem que se limitaria apenas por sua própria vida. A ideia de visualizar o tempo, em especial considerando a ausência de fim que é atribuída a ele, pode parecer enfrentar uma contradição ao ser sobreposta à limitação temporal de uma vida humana, no entanto, largamente devido a decisões poéticas do pintor, em seu trabalho estas duas dimensões da temporalidade se apresentam como complementares, se deslocam uma sobre a outra.

Em 1972, Opalka começou a adicionar 1% (um por cento) de branco (igual ao que usava para pintar os números) à mistura de tinta com que pintava o fundo de suas telas. Deste modo, pintura após pintura, a sequência numérica se dissolvia no espaço pictórico, à medida em que suas cores se aproximavam. A visualização do infinito se concretizava na ideia de que estas pinturas tenderiam inevitavelmente a se transformarem em camadas de branco sobre branco<sup>6</sup>, momento no qual a objetividade funcional dos números pintados se perde na abstração *formal* da superfície da pintura. Se ele alcançaria ou não este resultado no tempo de sua vida não era mais tão importante, pois conceitualmente ele já o havia; seu trabalho encontraria sua finalidade mesmo (ou talvez principalmente) em sua qualidade de “obra inacabada”. Sua própria morte era elemento constituinte de sua prática, sendo ela definidora do momento no qual o trabalho seria finalizado. Neste mesmo ano, Opalka começou a gravar a verbalização, em polonês, dos números enquanto eram pintados. Esta decisão de documentar a realização do trabalho adicionaria ainda uma outra camada de temporalidade à sua prática, ao passo em

---

<sup>6</sup> Tal momento foi atingido em 2008.

que possibilitaria uma imersão ainda maior na sensação de duração, ou de passagem do tempo, de suas pinturas.

Outro procedimento que ele havia incorporado à sua prática três anos após o início, em 1968, foi o de realizar um autorretrato diariamente, quando terminada sua atividade cotidiana de pintar o tempo. Para tanto, Opalka utilizava uma câmera e um pequeno cenário fotográfico, consistindo em um fundo branco (“infinito”) com iluminação intensa e vestia sempre a mesma camisa branca. Ao longo dos aproximadamente 43 (quarenta e três) anos de duração desta prática, que, mais uma vez, teria seu fim decretado pelo esgotamento do tempo de vida do pintor, acumularam-se milhares de fotografias, correspondendo a milhares de dias de trabalho e de vida. Desta vez, seria sua própria figura, seu próprio corpo, que se dissolveria no fundo da imagem, no branco infinito, à medida em que seus cabelos clareassem, sua pele empalidecesse. A documentação do seu envelhecimento, uma narrativa do fim de seu tempo de existência, em diálogo com o esforço pictórico que empreendia para capturar a aparente ausência de limites do tempo que existe, ambos orientados pelo desaparecimento da figura (seja a dos números, ou a de Opalka) no fundo; a dissolução daquilo que calcula objetivamente o tempo, uma sequência numérica e os anos de uma vida humana, na experiência direta de sua passagem sem fim.

Ambos os artistas, cada um ao seu modo, teciam uma relação particular entre suas práticas artísticas e suas vidas cotidianas. Os autorretratos de Rembrandt nos trazem a sensação de sua presença ao longo do tempo de sua vida, os de Opalka, a revelação de sua ausência, ou melhor, de seu inevitável desaparecimento.

A maneira como entendia meu trabalho em diálogo com estas referências de distintos períodos da história da arte se relacionava com uma percepção que tive sobre os trabalhos destes dois artistas. Tanto no caso do pintor holandês, quando no do polonês, é possível considerar que o verdadeiro autorretrato que eles fizeram seria, na verdade, a soma de todas as suas produções mais do que cada trabalho individualmente; o espaço de tempo contido nos anos de cada uma de

suas vidas dedicados à prática mais do que cada momento, cada retrato particular. E era precisamente desta maneira que, no último mês do primeiro ato da performance *selfie made man*, me sentia em relação às imagens de mim mesmo que produzia.

Ao me deparar com as milhares de *selfies*, raramente as via pelas qualidades particulares a cada uma. Elas sempre compunham uma *forma* maior, a qual, na época, ainda estava em movimento de constituição. O autorretrato, esta imagem de mim sobre mim, só estaria completo e se manifestaria, ao menos enquanto matéria bruta, após concluída a performance. E com a proximidade do fim do primeiro ato, uma de minhas principais preocupações era com respeito à exterioridade desta prática. O motivo de apreensão era devido ao fato de que, quando iniciado o ato seguinte, eu não poderia mais visualizar este material durante os próximos 6 (seis) meses, visto que suas restrições me imporiam a ausência de qualquer acesso visual à minha própria imagem. Sem muito tempo para elaborar grandes projetos e ainda tendo que me preocupar também com a preparação para o início da próxima prática, decidi que no último dia desta etapa, quando faltassem aproximadamente 10 (dez) minutos para seu término, eu gravaria um pequeno vídeo modelo com uma exibição sequencial, em alta velocidade, de todas as fotografias acumuladas. Além disso, algumas ideias de exposição das fotos impressas, em um grande mosaico de parede, foram esboçadas.

Pouco após passada a metade da duração desta primeira etapa, eu havia começado a preparação para o início da seguinte. Comecei, lentamente, a mapear os espaços pelos quais transitava regularmente, buscando a presença de possíveis superfícies reflexivas. Em minha casa, por exemplo, o principal contato que tinha com o meu reflexo, além dos 3 (três) espelhos de rosto que ficavam na espelheira do banheiro e o de corpo inteiro afixado à parte interior de uma das portas do armário que dividia simbolicamente sala e quarto, ocorria durante o uso de meu computador. Em momentos nos quais a tela estivesse apagada ou exibindo imagens muito escuras era possível ver a mim mesmo perfeitamente espelhado. O mesmo se

passava ao espelho que tinha se tornado mais óbvio para mim ao longo desta primeira etapa do trabalho performático: o celular. Os espelhos do banheiro e do armário poderiam ser facilmente cobertos, mas o mesmo não podia ser dito das telas. Para lidar cotidianamente com elas, seria necessário adotar algumas medidas preventivas adicionais.

A primeira consistia no exercício de manter-se constantemente atento à qualidade reflexiva do objeto, depositar ativamente sobre ele esta camada de linguagem, estar o tempo todo consciente desta sua característica. A partir de então, um gesto seria adotado para impedir que minha imagem fosse refletida por ele. O monitor, cuja base permitia um movimento giratório de aproximadamente 45 (quarenta e cinco) graus, foi posicionado em um determinado ângulo, em relação ao local onde me sentava para utilizá-lo, de modo que eu pudesse me posicionar em relação a ele sem que estivesse direcionado diretamente a mim. Com a tela acesa, normalmente era possível usá-lo sem problemas, mas ainda era necessário manter-se atento à possibilidade de surgir uma imagem escura o suficiente para criar a superfície reflexiva, sem que eu a pudesse antecipar, em meu campo de visão. Com o celular, um procedimento parecido foi elaborado. Eu o ligava e acendia a tela antes de posicioná-lo de frente para mim e, ainda enquanto o usava, mantinha o aparelho em um certo ângulo que me deixava ligeiramente fora da área de ação de seu espelho. Durante pelo menos 2 (dois) meses antes do início da segunda prática, ensaiei a interação com estes objetos e o ambiente familiar preocupando-me com reconhecer as superfícies reflexivas e adotar estratégias para desviar-me de sua ação. O mesmo se dava em outros espaços que frequentava, como alguns trajetos rotineiros pelas ruas cheias de vitrines da cidade, as janelas do meu carro, seus retrovisores e alguns outros elementos em seu interior, os elevadores e banheiros em geral, as casas de familiares e amigos, os óculos escuros de pessoas com quem conversava. Reconhecer as superfícies reflexivas, procurar estabelecer uma partitura para esquivar, com meu corpo ou meu olhar, de sua atuação.

Com a chegada da data que demarcava a finalização do primeiro ato da performance *selfie made man*, 08 de novembro de 2018, meus pensamentos estavam direcionados à transição de práticas que ocorreria à meia-noite. Neste dia, eu tinha que atender a compromissos semanais regulares de meu mestrado, os quais tomariam o período das 16:00 às 22:00 horas, aproximadamente. Desde o momento em que acordei até a hora de minha saída para a universidade, realizei atividades para me preparar para a mudança de ato: cobri os espelhos, posicionei a tela do computador na inclinação escolhida, guardei todos os itens de vidro ou metal polido que pudessem produzir reflexos, vasculhei todos os arquivos de meu computador que continham imagens minhas para colocá-los em pastas invisíveis, apaguei os do celular.

Regressei ao lar faltando cerca de 1 (uma) hora para a mudança de partitura performática. De uma situação de exposição constante à minha própria imagem, transitaria agora para uma que a removeria do alcance de meus olhos. Ela se mostraria para mim apenas na fluidez das memórias e das sensações e percepções subjetivas do corpo, de seu interior sobre sua aparência externa. Me apressei para fazer os procedimentos de finalização desta primeira prática de autorretrato, que seriam a gravação do modelo de vídeo com a passagem das fotografias, em estilo *stop motion*, e o *backup* e a exclusão de todas as *selfies*, acumuladas nos 6 (seis) meses anteriores, de meu *smartphone*. Ao todo, foram gerados 6.022 (seis mil e vinte e dois) autorretratos, dos quais apenas 17 (dezessete) não foram postados na conta de Instagram que fora criada para catalogar estes registros (por esquecimento).



Figura 15: *selfie made man* - últimas 2 (duas) *selfies*

Em minhas 2 (duas) últimas fotos como parte das restrições deste primeiro ato performático, tiradas às 23:35 e 23:36 horas, estou despido e com o rosto bem iluminado. A penúltima tem uma parede branca parcialmente encoberta por uma sombra clara como fundo, a última, a escuridão quase completa da noite, na qual apenas a vista de uma ou outra janela da vizinhança oferece um pouco de luz. A mesma figura em dois espaços que a tratam de forma distinta: um que ativamente afirma a sua presença e outro que suavemente a dissolve em si.

### 3.6 Véu

A madrugada de um novo dia começava. Junto a ela, ao cruzar a meia-noite, foi iniciado o segundo ato da performance *selfie made man*, no qual, pelos 6 (seis) meses seguintes, eu me ausentaria de qualquer contato visual com a minha própria imagem. Como preparação, eu havia coberto ou ocultado todas as superfícies reflexivas da casa e desenvolvido algumas partituras para lidar com as demais, que participavam de meu cotidiano dentro e fora do lar. Não havia uma prática específica a ser conduzida ao longo desta etapa, como no caso do procedimento de autorretrato realizado nos meses anteriores, mas era sua intenção oferecer um terreno fértil à exploração da ideia de “autorretrato cego”, pensando a cegueira (parcial) como a falta de acesso visual à minha própria imagem que a experiência importava. Como eu me imaginaria, sem poder me ver? Quais imagens eu produziria na tentativa de encontrar uma que me representasse, que se parecesse comigo o suficiente para que fosse considerada meu autorretrato? Apenas uma atividade produtiva foi pensada e definida *a priori*, que seria a gravação de um vídeo-relato, ao final da performance, no qual eu dedicaria algumas palavras ao entorno de minhas vivências nesta prática artística e, após terminada a fala, veria a minha imagem pela primeira vez depois do início deste segundo ato.

As outras possibilidades de produção dentro do campo dos objetos de arte, seriam contempladas no decorrer do trabalho, à medida em que se fizessem esteticamente relevantes. Uma restrição pontual já se estabeleceria desde o início: eu não poderia tentar me desenhar de memória, caso objetivasse atingir a reprodução de minha aparência. Em primeiro lugar, eu não podia, nem era de meu interesse, ver um desenho realista de mim mesmo e, além disso, os aspectos de minha relação com minha imagem que eu tinha intenção de explorar através desta prática artística eram outros. Sendo impossibilitado de me ver, ao invés de tentar recuperar a visão perdida de minha imagem, reconstruí-la, imitá-la, eu procuraria produzir outras *formas* que me afetassem do mesmo modo que ela. Tal decisão dialoga com uma perspectiva questionadora sobre a materialidade do objeto de arte, que se relaciona com a escolha de produzir objetos a partir de um ato performático. Afinal, se a performance em si, tanto por sua partitura, quanto por sua realização, já constitui um produto de arte contemporânea, por quê ainda proceder a criar objetos físicos em outras modalidades técnicas da produção artística?

Certamente, em trabalhos artísticos que podem ser chamados de conceituais, referindo-se, pelo uso do termo, àqueles em que “o planejamento e tomada de decisões são feitos de antemão, e a execução é um assunto perfunctório” (LEWITT in; FERREIRA et al, 2006: 176), o objetivo é que ele se torne mentalmente interessante para o observador, o que muitas vezes demanda dele que seja “emocionalmente seco” (Ibid.: 177). No caso destas práticas artísticas de deslocamento, como as performances *ascetismo estético* e *selfie made man*, de fato existia uma camada conceitual nos trabalhos, dado que se tratavam de restrições previamente partituradas a serem conduzidas durante um espaço de tempo definido. Uma outra dimensão sua, que atravessava esta, no entanto, era a de que se incorporavam ao espaço da vida cotidiana - de seus processos, atividades e relações - e produziam perturbações sensíveis nele, borravam suas fronteiras, transformavam seus afetos.

Devido a tais mudanças, que atuam no campo da percepção, novos laços emocionais são criados com o mundano e o rotineiro, os quais precisam ser “traduzidos” em *formas* distintas daquelas que se incluem no escopo da arte conceitual. São trabalhos que, embora nutridos pela imersão na experiência direta no deslocamento provocado pela performance, não visam reproduzi-la, ou criar representações dela, mas que têm a intenção de tornar visível, a um possível observador, alguns aspectos da maneira como eu lidava internamente com estas perturbações e com as transformações que advinham de sua instauração em minha rotina.

O primeiro trabalho feito durante a segunda etapa da performance *selfie made man* teve sua realização elaborada na noite que antecedia seu início. Trata-se de uma ação pontual que se refere precisamente a este momento de transição de atos, neste sentido não sendo exclusivamente em referência a um ou outro, mas ao ponto no qual se encontravam (e se despediam). Tendo deixado cabelo e barba crescerem durante os 6 (seis) meses anteriores, com a intenção de registrar este aspecto da passagem do tempo em meu corpo, estava acostumado com o comprimento de ambos e reconhecia neles uma parcela considerável da imagem que identificava como minha. Visando promover um deslocamento ainda maior do que o que ocorreria pela ausência de acesso visual à minha aparência prevista para os meses seguintes, decidi que os rasparia, na manhã do primeiro dia de condução desta nova partitura, e que os guardaria misturados. Era a sensação de que estes símbolos identitários de meu corpo tinham se tornado invisíveis, assim como o laço direto que eles teciam com o sentido primariamente utilizado para seu reconhecimento: a visão.

Ainda na primeira semana do segundo ato, iniciei um outro trabalho, uma atividade semanal de desenho, a qual se tornou relevante para mim a partir de algumas percepções sobre a ausência de contato visual com minha imagem, já nos primeiros dias. Ele consistia em uma prática de desenho cego, na qual eu tentaria, a partir de um acesso subjetivo à minha aparência e a como eu a percebia, desenhar um autorretrato sem qualquer contato visual com o desenho, com os

olhos vendados. A venda era uma véu que separava a imagem objetiva do desenho, da mentalmente produzida (imaginada).

No último dia do ato anterior, ventava muito ao entardecer e, devido a isto, eu fechei as janelas da frente. Pouco após a meia-noite, estava na sala, ainda usando o computador, quando precisei de um caderno e fui buscá-lo em minha mochila, no quarto. Ao cruzar a passagem estreita, na divisória simbólica dos ambientes feita pelo armário, e acender a luz, me dei conta de que ainda havia espelhos em minha casa que passaram despercebidos no mapeamento. Eu pude ver o canto do armário, oposto ao de minha posição em relação a ele, espelhado nas janelas da frente.

Com as luzes do quarto acesas e o ambiente externo completamente escuro, os vidros fenestrais se transformavam em excelentes superfícies reflexivas; precisamente o que eu deveria evitar. Imediatamente olhei para o chão, visto que qualquer passo que eu desse para dentro do quarto poderia me colocar em um ângulo favorável para que eu me visse refletido. Mantendo o olhar ainda baixo, rumei às janelas e as cobri completamente com as cortinas, movimento este que teve que ser incluído à minha nova partitura cotidiana a partir deste momento. Esta pequena surpresa revelou, logo nos primeiros minutos do segundo ato da performance de longa duração, a fragilidade das condições nas quais a experiência proposta se estruturava - não ver a minha própria imagem, evitar superfícies reflexivas. Afinal, se não fui capaz de antecipar todos os possíveis espelhos presentes dentro de minha própria residência, seguramente tampouco o fiz em relação a outros espaços pelos quais eu transitaria, públicos ou privados.

Passado este primeiro incidente, não tardou muito até que fosse me preparar para dormir. Enquanto eu escovava os dentes, encarava uma folha de papel pardo, do tipo *craft*, que envolvia os espelhos acima da pia, tomando o lugar do meu rosto. O ato de cobrir rotineiramente as janelas com a cortina somado à experiência de constantemente me confrontar com o ocultamento destes objetos que reproduziam a minha imagem, me fez pensar sobre a possibilidade de que, na

verdade, ela ainda estaria ali, contida entre a superfície reflexiva e a cobertura que a escondia; a tensão entre suas ausência e presença<sup>7</sup> era sensível. Estava preso entre dois movimentos divergentes: Por um lado, tentava constantemente esquivar-me da possibilidade de ter a minha imagem exposta a mim; por outro, frequentemente me procurava, buscava encontrá-la em memória, como se fosse um exercício mnemônico.

Curiosamente, já nos primeiros dias eu comecei a apresentar alguma dificuldade para reconstituir mentalmente os traços de meu rosto, o que parecia contradizer o esperado após a experiência dos meses anteriores, na qual era forçado a vê-los dezenas de vezes por dia. Verdade que, ao longo deste período, eu comecei a perceber que o próprio excesso de exposição à minha imagem produzia, para mim, uma certa dissolução de sua especificidade, como se borrasse seus detalhes. Além disso, sem dúvida, eu mantive, mesmo com o passar do tempo no segundo ato da performance, uma noção geral de minha aparência, baseada, em larga escala, nas palavras que eram usadas para me definir. No entanto, ao confrontar-me com a ideia de que a minha imagem havia sido aprisionada, de que ainda estaria contida na superfície dos espelhos que eu mesmo envelopara, a cada minuto que passava eu me sentia mais distante de sua definição objetiva, a qual me pareceu, neste momento, ser percebida apenas por seus rastros. Era como se minha imagem tivesse passado a existir primariamente no campo de sentido tecido por algumas linhas de texto; ela se fazia presente na linguagem que lhe era depositada, em detrimento da lembrança de sua visualidade ausente.

---

<sup>7</sup> Vale lembrar, neste ponto do texto, duas referências de trabalhos artísticos que influenciaram o meu pensamento sobre a relação entre presença e ausência: o desenho intitulado *Her absence filled the world* ('a ausência dela preencheu o mundo', em inglês), cuja imagem apresenta uma paisagem deserta com uma figura solitária no centro, encarando o horizonte, feito a carvão por William Kentridge; e a obra de Christo e Jeanne-Claude (falecida em 2009, devido a um aneurisma), um casal de artistas cuja prática consiste na utilização de tecidos especialmente desenvolvidos para ocultar construções como o *Reichstag*, em Berlim, ou as copas das árvores de um parque na Suíça, para delinear o entorno de ilhas em uma baía na Flórida, ou para criar uma imensa cortina entre duas montanhas, em um vale do Colorado. Em ambos os casos, as decisões formais dos trabalhos conduzem à noção de que a presença de algo é mais fortemente declarada pela sua condição de ausente. No desenho de Kentridge, isto se dá pela escolha do carvão como meio, favorecendo a predominância de tons mais escuros de cinza na imagem, e pela frase que o intitula escrita no horizonte, e com Christo e Jeanne-Claude através do uso dos materiais têxteis para efetivamente esconder aquilo sobre o que são depositados, de modo a transformar sua visibilidade.

Passados uns 2 (dois) ou 3 (três) dias desde o começo do segundo ato, influenciado pelos efeitos deste cruzamento sensível entre imagem e texto e pela tensão produzida entre presença e ausência, comecei, então, a me descrever em palavras enquanto fitava a cobertura que ocultava os espelhos, desenhando nela - apenas com os olhos - os traços de meu retrato. Não tardou muito até que, na tentativa de traduzir esta experiência subjetiva aos sentidos de um possível observador, eu elaborasse e comesse a realizar uma proposta de autorretrato cego, na qual, ao invés dos espelhos, os meus olhos que eram vendados. Durante os 6 (seis) meses de condução da partitura performática de não me ver, produzi um destes autorretratos por semana, somando um total de 26 (vinte e seis) desenhos, os quais eram feitos em folha branca de tamanho A5 com caneta preta de ponta fina, sem que esta fosse retirada do papel enquanto os fazia.

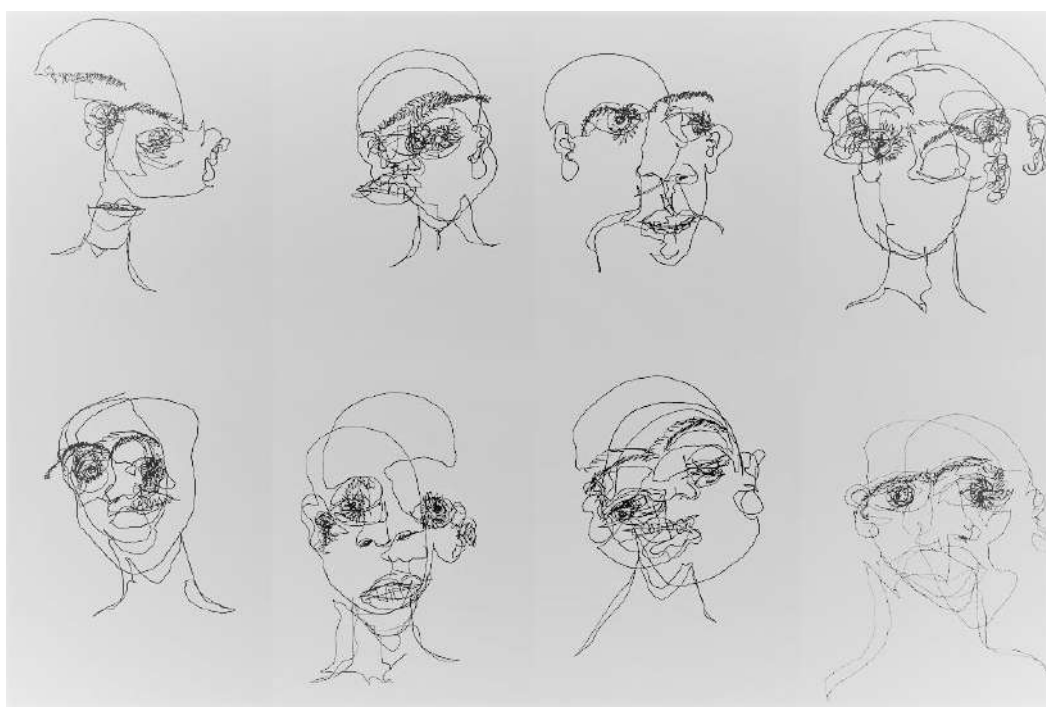


Figura 16: *selfie made man* - composição com os 8 (oito) primeiros autorretratos cegos

Do segundo ao quinto mês, 4 (quatro) novas práticas foram desenvolvidas, sendo 3 (três) como desdobramentos das percepções ativadas pelos autorretratos cegos e 1 (uma) devido a ocorrência de um evento pontual, um imprevisto da vida

cotidiana. Das 3 (três) primeiras, 2 (duas), que contemplavam uma atividade de pintura baseada na memória e uma de desenho de observação, eram realizadas diariamente e tinham duração mensal, tendo sido iniciadas em 09 de dezembro de 2018 e 09 de janeiro de 2019, respectivamente, enquanto a terceira, uma prática de fotografia começada simultaneamente aos desenhos, ocorreu durante 4 (quatro) meses. Todas, no entanto, se relacionavam com uma dimensão em comum da experiência das restrições partituras que me impediam de ver a minha imagem reproduzida. Elas lidavam com a percepção de que era mais fácil apreender e memorizar a imagem do outro do a minha própria.

Após passado aproximadamente 1 (um) mês que eu havia começado a fazer os autorretratos cegos semanalmente, comecei a sentir que ficava progressivamente mais difícil lembrar de detalhes do meu rosto. Parecia que eles se borravam, como se suas linhas se diluíssem em manchas e tivessem sua definição comprometida. Em paralelo, ao tentar recordar a aparência de outras pessoas - e também de animais, objetos ou lugares - era como se seus traços espontaneamente se organizassem, de modo a produzir retratos mentais que as representavam fielmente. Atravessado por estas percepções, comecei a pensar sobre a fixação da imagem do outro, de tudo aquilo que não era “eu”, em memória, em comparação com a dissolução da minha própria e me propus a observar minha relação com esta problemática, o modo como ela se tornava sensível em minha vida cotidiana, através destas três práticas.

As pinturas que fiz diariamente, de 9 de dezembro de 2018 a 08 de janeiro de 2019, um total de 31 (trinta e uma), consistem em *formas* que configuram figuras humanas, corpos, feitas com uma mistura diluída de nanquim e água depositada em camadas sobre a superfície de folhas de papel A4. Eram imagens produzidas a partir de um lastro direto com minha experiência de memória, de pessoas que via ao longo dos dias, em situações diversas, e pelas quais, por um motivo ou outro, sentia alguma identificação, ainda que momentânea. Não tendo acesso à minha própria imagem, eu me propus a tentar encontrá-la no outro, e, visto que eu não conseguia visualizá-la com a definição de um traço, a composição pictórica se

dava a partir do acúmulo de manchas, cada uma se referindo a uma fração do corpo representado. As pequenas poças de tinta, que de parte em parte constituíam a aparência de uma figura humana, produziam em mim uma sensação similar à que me impulsionava a esta busca por minha imagem que conduzia, por uma espécie de autorretrato meu, no outro (na época, me referia a eles como ‘alterretratos’). Os estímulos que me levavam a escolher a referência visual para as pinturas eram, por vezes, objetivos, como gestos ou posições específicas, mas, em outras situações pareciam mais subjetivos, abstratos. Vale ressaltar que o objeto focal desta prática diária era o corpo, e, sendo assim, todos os elementos de fundo, que denunciavam os diversos contextos nos quais os corpos que pintava se inseriam, foram removidos das composições pictóricas.



Figura 16: *selfie made man* - composição com os 7 (sete) primeiros ‘alterretratos’

Os desenhos de observação que comecei a fazer no mês seguinte, embora preservassem a intenção de traduzir as sensações produzidas por esta experiência (que havia se tornado rotineira) de procurar meu retrato no outro, se distinguíam das pinturas por ao menos 2 (dois) motivos, além da óbvia diferença de suportes

artísticos (os desenhos era feitos em folhas de papel A5, com caneta preta de ponta fina). Eles demandavam a minha presença ativa no local e no momento em que o objeto a ser desenhado estava sendo observado, não se apoiavam primariamente na memória, o que implicava que eles tinham sua duração limitada pelo tempo da vida cotidiana. Além disso, eles objetivavam capturar alguns detalhes específicos de suas referências, assim como ampliavam o escopo do que seria incluído no desenho. Não eram mais apenas corpos que estavam em evidências nas imagens que eu produzia, mas também passaram a ser contemplados os objetos que me cercavam e os lugares pelos quais transitava.

Artigos de uso pessoal e itens variados que encontrava, os ambientes da minha casa e os espaços públicos, as pessoas com quem convivía e as que cruzavam comigo nas ruas; eu acreditava poder encontrar algo de mim em tudo que habitava o meu entorno, tanto aquilo que permanecia, quanto o que estava somente de passagem. Em alguns desenhos, as sensações que tentava capturar no papel extrapolavam a visualidade objetiva da cena que eu observava e acabaram sendo condensadas em pequenos textos poéticos adicionados à composição das imagens.

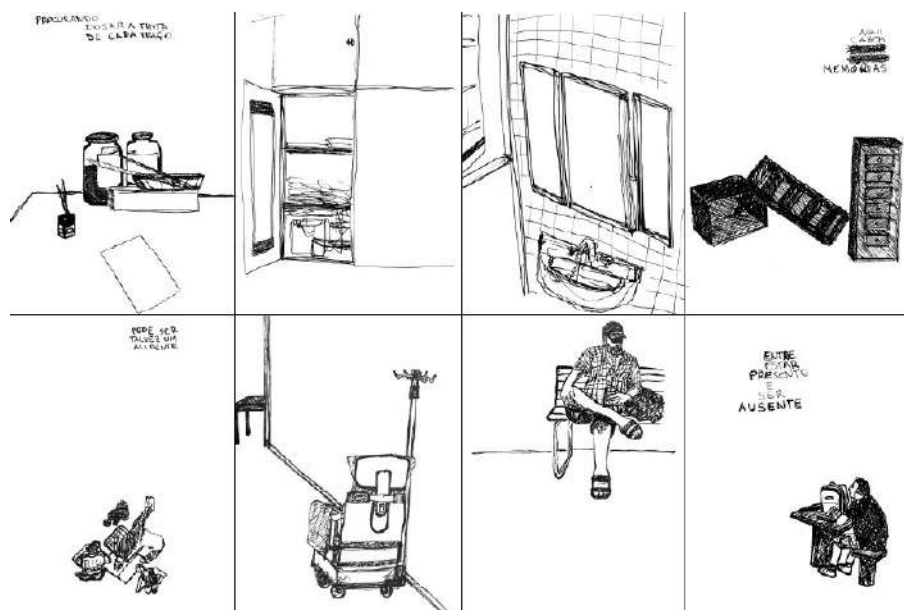


Figura 18: *selfie made man* - montagem composta pelos desenhos diários #8, #3, #2, #16, #11, #14, #13 e #28

A outra prática desenvolvida como desdobramento dos autorretratos cegos - que estavam sendo realizados desde o início desta segunda etapa da performance -, por sua vez, direcionava meu olhar exclusivamente às pessoas que estavam ao meu redor durante este período, com quem nutria relações diretas no cotidiano. O procedimento adotado era muito simples: resumia-se a fazer um retrato, por meio de fotografia, destas presenças que teciam o entorno de minha vida, ao longo dos 4 (quatro) meses de sua realização. O único detalhe adicional a esta pequena partitura, uma decisão poética sutil, era o de que estas imagens deveriam ser produzidas sem o conhecimento do outro e em um momento em que ele estivesse interagindo comigo, individualmente ou como parte de um grupo. Estes instantes eram escolhidos com base em como eu me sentia ao me relacionar com o outro, assim, o que definia a captura de sua imagem era a sensação de que alguma conexão comigo mesmo, com a maneira como me percebia e me entendia, havia sido provocada por sua presença, pela qualidade do encontro que compartilhávamos, ainda que na condição de um evento pontual.

O outro foi reconhecido como superfície reflexiva que me revelava, através da manifestação de sua alteridade, uma imagem com a qual me identificava, na qual me via. Não que me projetasse sobre ele, ou, em movimento inverso, que o depositasse sobre mim, mas o que parecia ocorrer era, na verdade, a constatação de um espelhamento que ia além da aparência, que atravessava a exterioridade do corpo. O que o contato com o outro parecia refletir eram aspectos mais íntimos meus. Ao conversar com alguém, por exemplo, quando lhe falava algo e recebia sua resposta, seja ela verbal, gestual ou apenas uma expressão facial, eu sentia que ela me posicionava em relação a mim mesmo; o retorno que recebia sobre minha presença me informava sobre sua procedência. Mas este reflexo de mim mesmo não reproduzia uma imagem exatamente simétrica à minha, coincidente em todos os aspectos, visto que a superfície que o abrigava não era perfeitamente reflexiva. Ela também absorvia parte do que refletia e, podendo ser constituída por substâncias distintas, provocava distorções na aparência do objeto refletido. Este é o caso dos espelhos em geral no mundo, especialmente os domiciliares. Embora capazes de refletir a luz, ainda tomam parte dela para si, além do fato de que

podem não ser completamente lisos, fator que contribui com o agravamento das perturbações na imagem que retorna, como projeção, de sua superfície.

Sendo assim, ao reconhecer o outro como possível espelho eu entendia que havia uma diferença entre a maneira como me via na imagem de mim que eu mesmo produzia e na que recebia do outro. Ao invés de um autorretrato, o que resultava desta operação de espelhamento seria mais próximo de um retrato meu feito por alguém que me olhava e me interpretava de uma perspectiva externa e parcial. Por isto a decisão de fotografar as pessoas que, de um modo ou de outro, estavam próximas a mim. Em primeiro lugar, nelas, eu me percebia mais capaz de reconhecer a distância entre a sensação de identificação com a imagem que tinha de mim e a que era produzida sobre mim pelo outro, devido à familiaridade com o contexto de suas presenças. Além disso, ao fotografá-las nos momentos que dividiam comigo, sem que elas estivessem cientes, era como se eu retratasse também o próprio retrato que elas faziam de mim. Me perguntava se desta maneira eu estaria, então, realizando novamente um autorretrato, pergunta esta que, até a presente data, permanece sem resposta definitiva. Ao todo foram acumuladas 54 (cinquenta e quatro) fotografias<sup>8</sup>, ao longo dos 4 (quatro) meses de prática.

Durante este período, houve um incidente inesperado em meu cotidiano, do qual se originou mais uma proposta de autorretrato. Em 16 de março de 2019, perto das 23:00 horas, decidi sair para caminhar pelas ruas de Copacabana, o bairro carioca onde morava. Sem trajeto específico predeterminado, segui por uma de suas avenidas principais, observando o movimento noturno deste trecho da cidade, quando, ao atravessar uma das vias perpendiculares a ela, fui atropelado por um veículo que cruzou a linha de pedestre enquanto o semáforo estava com a luz vermelha acesa. O motorista evadiu a cena, mas fui ajudado por alguns pedestres que transitavam pelo local e por um taxista que, ao ver o acidente, desviou-se de sua trajetória para oferecer-me uma carona ao hospital mais próximo. Aceitei sua

---

<sup>8</sup> Estas imagens não foram inseridas neste texto para preservar, neste texto, a identidade das pessoas fotografadas.

proposta e o agradei. Ao ser deixado lá, passados os procedimentos de triagem, fui atendido por uma médica e uma enfermeira que conduziram uma série de exames preliminares, assim como administraram medicação para dor. Por sorte, não tardou muito até que fosse constatado que eu havia sofrido apenas ferimentos leves e que poderia ter alta naquele momento, mas ainda assim me foi recomendado que me mantivesse em observação e que procurasse fazer, nos próximos dias, radiografias das áreas do corpo diretamente impactadas no acidente.

Imediatamente comecei a pensar sobre o pedido feito pela médica, de que eu me submetesse a um procedimento, cujo propósito era o de gerar imagens do interior do meu corpo, da estrutura que o sustenta. A ideia de tornar visível uma parte de mim que normalmente se encontra inacessível aos olhos, em especial devido a uma necessidade oriunda dos eventos da vida cotidiana, me parecia uma oportunidade interessante de capturar um outro retrato meu. O que me chamava a atenção no pedido era o fato de que dificilmente eu faria uma única radiografia do corpo inteiro, sendo mais provável uma série de recortes radiográficos, os quais, por vezes, conteriam perspectivas distintas das mesmas áreas e composições que deslocavam os membros de suas posições convencionais. No entanto, para que o efeito desejado com a produção destas imagens fosse contemplado, seria preciso que elas incluíssem algumas partes de meu corpo que não foram diretamente afetadas pelo acidente. Demorou algum tempo até que eu conseguisse um médico que topasse fazer o pedido e, mesmo com o pedido em mãos, fui questionado pelo radiologista responsável pelo procedimento sobre a necessidade de tantos raios-x.

Foram geradas ao todo 10 (dez) imagens, igualmente divididas em dois tamanhos diferentes (20 x 25 e 25 x 30 centímetros quadrados), nas quais, como esperado, constavam os recortes da caixa torácica, das mãos, dos cotovelos esticados e dobrados, assim como os joelhos, cada um em 1 (uma) única radiografia e, separados em 2 (duas) distintas, ainda apareciam as perspectivas frontal e lateral do crânio, da bacia e dos pés. Ao vê-las pela primeira vez, tive dificuldade de entender o que algumas delas representavam, pois, além das soluções

composicionais adotadas para aproveitar melhor o espaço de cada chapa, elas não apresentavam as dimensões reais que possuem em meu corpo. Esta ocorrência produziu uma sensação curiosa em mim. Ao mesmo tempo em que eu sabia exatamente para o que estava olhando e, além disso, que eram *formas* que correspodiam às minhas, não conseguia reconhecer exatamente o que via.

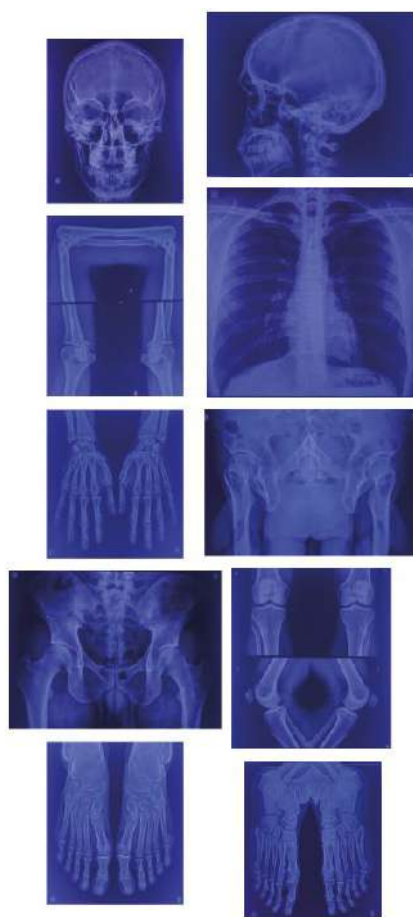


Figura 19: *selfie made man* - modelo de montagem de autorretrato com 10 (dez) imagens digitalizadas das radiografias

Neste momento, eu já me aproximava do fim do quinto mês de realização do segundo ato do trabalho performático *selfie made man* e a sensação de dissolução da referência que tinha de minha própria imagem antes de iniciá-lo havia se aprofundado bastante em mim e eu imaginava se ao me ver novamente, após concluída a performance, eu também teria dificuldade de me reconhecer mesmo

sabendo que era para mim mesmo que eu estaria olhando. Este questionamento teve sua resposta em 09 de maio de 2019, aproximadamente ao meio-dia, quando realizei o último trabalho deste ato e declarei encerrada a performance de longa duração que ocorrera ao longo dos 12 (doze) meses anteriores a esta data. Como já mencionado neste texto, se tratava da gravação de um vídeo<sup>9</sup> contendo uma relato das experiências vividas, que havia sido determinada durante o período de preparação para o início desta etapa. Convidei alguns amigos e colegas dos grupos de pesquisa dos quais participava, na universidade, e cerca de 12 (doze) a 15 (quinze) pessoas apareceram para assistir.

À medida em que os convidados chegavam, eu comecei a arrumar o cenário e a acertar a iluminação, com auxílio dos técnicos do estúdio. Um fundo branco (infinito) parcialmente ocultado por uma sombra, uma poltrona cinza e um banco pintado na cor branca, o qual servia de suporte para um pequeno espelho com moldura cinza, cuja superfície reflexiva estava voltada para a câmera. Estes eram os elementos que compunham o quadro da filmagem. Quando todos os que haviam confirmado presença estavam devidamente posicionados para assistir à fala, coloquei o microfone de lapela no interior da gola de minha camisa (branca), me sentei na poltrona e, após alguns instantes em silêncio, sinalizei para que fosse iniciada a gravação. Ainda me mantive calado no primeiro minuto gravado, com o olhar transitando da câmera para aqueles que estavam atrás dela, me observando. Respirei fundo e disse:

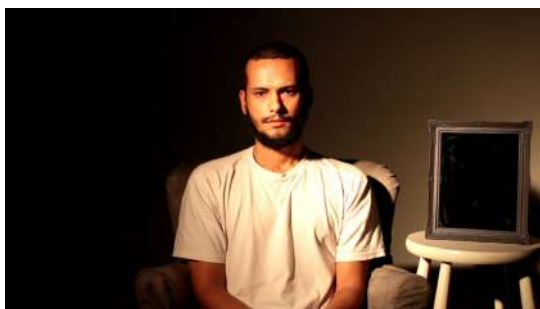


Figura 20: *selfie made man - still 01*

---

<sup>9</sup> Disponível em: <https://vimeo.com/359470016/5ad01b814c>. Consultado em: 05 de março de 2020.

‘Quando nada acontece, há um milagre que não estamos vendo.

O espelho é uma superfície reflexiva. Ela reflete um raio luminoso numa direção definida. Ela não absorve, nem dispersa em todas as direções; ela define. Mas o quê que é um espelho, né? E, mais importante que isso, o quê que é que a gente vê no espelho, quando olha pra ele?

Tem gente que diz que no outro lado do espelho tem um mundo invertido e, não sei, talvez eu me identifique um pouco com isso, né. No final das contas é uma relação bem direta, assim, de direita e esquerda: eu levanto um braço, ele levanta outro (neste momento, eu levanto o meu braço direito, o qual aparece à esquerda do quadro do vídeo). Que finge ser o mesmo. Mas não sei dizer se é.



Figura 21: *selfie made man - still 02*

Tem muita coisa aí que reflete a gente hoje em dia, sabe? É... objetos pessoais refletem a gente, os espaços que a gente habita, as coisas que a gente usa, as pessoas com quem a gente fala - principalmente as pessoas com quem a gente fala. No final, acho que a gente sai um pouco daí, sabe? De um espelho. Ou de um espelhamento. Mas... mas a gente sai sempre de alguma coisa que cria essa imagem pra gente, a imagem do quê que a gente deve ser, do quê que a gente pode ser. Ou do quê que a gente é.

Se a gente não se vê, como que a gente pode dizer que a gente ‘tá’ lá? A gente tá em algum lugar, aqui, talvez. Mas lá eu não sei, lá onde ‘tá’ todo mundo. E... e eu fico pensando um pouco sobre o quê que acontece com a gente nessa cegueira -

parcial, cegueira sempre parcial... não... não é plena. Mas o que acontece com a gente nessa cegueira, em relação a esse espelho, a todos esses espelhos, né... porque se a gente não vê o que ele mostra pra gente, o que ele diz pra gente que a gente é, será que a gente passa a ser outra coisa? Alguma coisa diferente do espelho? E a gente deixa de ser espelho também? Não sei, sabe.... eu acho que não, na verdade.

Pra mim, não se ver, ficar sem saber como que você parece, leva um pouco pro lado de uma certa dissolução, eu acho, né. É como se a gente se desfizesse um pouco no meio das coisa. É como se fosse um fio que você puxa de um tecido: a trama continua lá, mas... mas você tem esse fio solto agora. Será que você consegue colocar ele de novo na trama, sem dar a perceber ali, sem deixar perceber, transparecer, que ela foi alguma vez mexida? Talvez, se você for muito habilidoso, mas eu não sei quantas pessoas são.



Figura 22: *selfie made man - still 03*

Não se esqueça, é de fenômenos sutis que estamos tratando (ao dizer estas palavras, eu sorria levemente).

Eu ‘tô’ olhando pra você agora, pra todos vocês. Só que será que eu posso dizer que é realmente pra vocês que eu ‘tô’ olhando? Ou, talvez, pra uma imagem refletida, minha? Será que eu consigo enxergar você, através do espelho que fica na minha frente, entre nós? E como que eu posso pensar a minha própria imagem a partir disso, a partir desse bloqueio que existe entre ‘eu’ e ‘você’? Porque, se eu olho pra você e eu me vejo, quem é você? E (rindo) quem sou eu também, né?

Não sei se importa.

Eu fico tentando lembrar... é... de mim. “Eu fico tentando lembrar de mim” não, né, porque na verdade eu não tenho como. Eu ‘sou’ o tempo inteiro, então não acho que precise de memória aí. Mas tem alguma coisa que... que paira sobre mim, à qual eu não tenho real acesso. Mas que parece que define quem eu sou. Como que é o meu cabelo, como que eu mexo a minha boca, quando eu falo, o quanto que eu consigo penetrar você com o meu olhar. E o quanto disso volta pra mim.

Eu sei que eu sou um corpo, mas que corpo é esse que eu sou?

É... eu conheço os adjetivos todos que são usados pra definir o meu corpo. Mas palavra é engraçado, sabe? Eu acho que ela abre mais caminho do que fecha, assim. Tem uma qualidade que é de obra aberta, né, que... que pra mim marca muito a linguagem. Se eu tento me definir através dela, eu não tenho certeza de que tipo de definição pode ser alcançada, né. Porque eu posso dizer que as minhas feições são de tal jeito, que eu tenho o olho puxado ou, sei lá, o rosto fino, tenho barba, tenho essas coisas que todo mundo tem. Mas eu não sei se isso diz onde que eu ‘tô’ nisso tudo. E por um lado parece que é isso que importa, saber onde você ‘tá’ no meio de todas essas coisas. Porque o que a gente consegue fazer é entender um campo, no entorno daquilo que talvez seja o que a gente é, mas que pode ser outra coisa também. Pode ser um pouco daquilo que eu pego de você. O que não tem como dizer, na real, né. Eu posso reconhecer, que nem começou a acontecer recentemente, que, eu não sei, o jeito que eu uso algumas gírias ou a maneira como eu gesticulo enquanto faço alguma coisa (fiz um movimento com as mãos ao dizer isto) vêm de um ou de outro. Isso é objetivo, na maior parte dos casos. Mas a gente não se constitui por objetividade, né. Isso é uma coisa que só o outro consegue dizer sobre a gente, as coisas objetivas. E normalmente elas são imprecisas. Nesse sentido, o subjetivo é que importa. Sem problematizar muito o quê que isso quer dizer, o subjetivo. Mas parece que é através dele, sabe, através

do... do campo que ele configura que essas coisas encontram sentido. A ideia de quem sou eu; a ideia de quem não sou eu.

Pensando um pouco por esse lado do... do... do “quem não sou eu”, né, a gente pode entender que aquilo que é o outro é aquilo que não sou eu, também. Então esse seria você. Só que eu não consigo mesmo, assim (me desencostei da poltrona e projetei o meu tronco um pouco para a frente, no sentido da câmera), entender isso direito, sabe, no meu corpo, assim. Essa ideia de que o outro é de fato aquilo que não sou eu. Porque, dadas as condições certas, a única coisa que pode ser “eu”, acaba sendo o outro. E a fronteira entre os dois acaba se dissolvendo também.



Figura 23: *selfie made man - still 04*

Voltando um pouco a essa ideia dos espelhos que ‘tão’ por aí, né, por todos os lados, se você não quer se ver, se você que ausentar de ter um acesso a sua imagem, é bem possível que você fique preso ‘num’ movimento, assim (movia suavemente meu corpo de um lado para o outro), de esquiva de si mesmo, sabe? E isso tem algumas conotações engraçadas. Em primeiro lugar, tem o esquecimento, né, o esquecimento daquilo que configura sua própria imagem. É... daquilo que te define, daquilo que você olha e diz ‘ah... olha só eu aqui’. Mas, em outro lugar, tem esse aspecto real da fuga, que é complicado, sabe... É muito fácil você escutar que ‘ah... você não ‘tá’ se enxergando’, com tom até pejorativo de vez em quando. Ou, eu não sei, ‘você tá arranjando um jeito de sair de si mesmo’, ou coisas nesse sentido, né. A fuga implica essas coisas. Mas eu não sei se eu entendo isso como uma fuga de fato, né, eu acho que é a fuga de um aspecto sim,

com certeza, um aspecto que seja talvez um pouco mais da superfície, né. No final das contas, o espelho é uma superfície. Ele não é a profundidade. E eu acho que essa fuga, ela não seria uma fuga de si, de fato, mas ela seria uma fuga dessa superfície. Talvez uma maneira de você penetrar essa superfície, não necessariamente fugir dela, mas atravessar ela e chegar em alguma coisa que ‘tá’ depois, ou antes, mas que ‘tá’ além.

E além disso, tem outro ponto que é uma fuga que antecipa um retorno. Eu acho que é pra isso que a gente ‘tá’ aqui agora, eu e você. Pra esse retorno.

Eu, há pouco tempo, tava falando, né, que é engraçado essa relação entre nós. Que, olhando pra você, é como se eu estivesse com um espelho na minha frente. Eu tenho um aqui do meu lado (apontando-o, em meu lado esquerdo, com o dedo indicador da mão direita). Agora eu ‘tô’ olhando direto pra você (enquanto dizia isto, mudava a posição de minha mão, fazendo-a apontar para a câmera). Não sei se eu ‘tô’ me vendo ou não, mas isso não importa. Quando eu tiver certeza que de que eu quero me ver, será que eu contigo... (percebi que falei a palavra errada e me interrompi rapidamente para corrigi-la)... consigo continuar olhando pra você?’

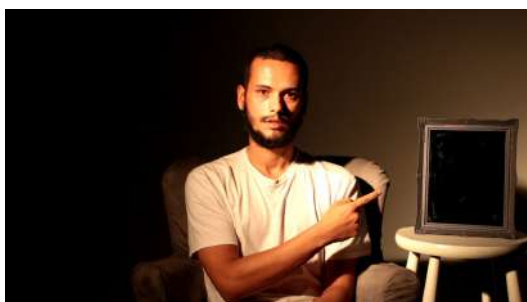


figura 24: *selfie made man - still 05*

Neste momento, eu parei de falar e permaneci novamente em silêncio, pouco mais de 10 (dez) segundos, olhando fixamente para a câmera. Olhei para onde estava o espelho, o alcancei com a mão canhota e o posicionei em meu colo, com sua superfície reflexiva apontada para o teto. Visivelmente emocionado, com os olhos

úmidos e a respiração trêmula, voltei meu olhar mais uma vez para a câmera e, passados outros 15 (quinze) segundos, lentamente subi o espelho até a altura de meu rosto, posicionando-o de modo com que ele cobrisse por completo a minha cabeça. Em uma nota adicional, este gesto era bastante semelhante ao que realizava com o celular para fazer as *selfies* do primeiro ato da performance *selfie made man*.

Era possível me escutar soluçando enquanto me olhava no espelho. Quase 30 (trinta) segundos se passaram até que eu abaixasse o espelho e me expusesse novamente ao foco da câmera. Continuei a me olhar, ainda calado, por mais algum tempo, até que coloquei o espelho deitado no banco, olhei para os que estavam presentes, lhes agradei e procedi a retirar o microfone de minha gola. Levantei da poltrona, sorrindo, e saí de cena. Me sentia como se tivesse andado, durante estes últimos 6 (seis) meses, com uma venda em meus olhos, ou melhor, um véu espesso sobre meu rosto. Ele agora não estava mais lá.



figura 25 : *selfie made man* - still 06

*“Linguistic hospitality, then, where the pleasure of dwelling in the other’s language is balanced by the pleasure of receiving the foreign word at home, in one’s own welcoming house.”*

Paul Ricoeur, *On translation*

Cerca de 2 (duas) semana depois de encerrada a performance *selfie made man*, fui notificado de que havia sido escolhido para participar no programa de residências artísticas da Fundação Armando Álvares Penteado (FAAP), na cidade de São Paulo, durante o período de 05 de agosto a 10 de dezembro de 2019. O projeto que constava em minha aplicação para o programa, previa a realização de outro trabalho de longa duração, em termos que, tendo passado pelas experiências de minhas 2 (duas) performances de longa duração anteriores e me dedicado a pesquisar um grupo de práticas relacionadas que têm se manifestado no campo da arte desde meados do século XX, já eram entendidos por mim como incluídos no escopo do conceito de poética de deslocamento.

Desta vez, eu ficaria sem falar meu idioma natal durante o período de 100 (cem) dias, de 19 de agosto a 26 de novembro de 2019, na performance intitulada *seja bem-vindo*. No entanto, diferentemente dos trabalhos com orientação poética similar que havia realizado nos anos anteriores, eu elaborei 4 (quatro) exceções a esta norma: eu poderia utilizar o português em situações de vida ou morte e prestação de socorro; no caso de atendimento a processos institucionais, como a escrita de minha dissertação de mestrado; em contextos oficiais que demandassem o exercício da condição de cidadão através do uso do idioma nacional; no uso das instalações da FAAP, ao utilizar as oficinas e laboratórios disponibilizados e no contato com os técnicos, alunos e professores, e nas dependências do edifício que abrigava todos os residentes, o Lutetia, visando não estabelecer um empecilho à proposta de interação entre os artistas que o programa valoriza, assim como atender a procedimentos administrativos que ocorriam no local.

Novamente, um termo de compromisso foi redigido, assinado por mim e por duas testemunhas relevantes ao processo (o curador do programa de residências artísticas da FAAP, o professor Marcos Moraes, e minha companheira, Flora, que conviveu comigo no apartamento que me foi cedido pela instituição) e posteriormente levado ao cartório para que as firmas fossem reconhecidas. Um primeiro evento que merece ser comentado ocorreu logo no momento em que o levei para obter a legitimação oficial das assinaturas e dar início ao trabalho.

Ao tentar reconhecer as firmas no cartório, fui informado de que haveria duas irregularidades que impossibilitariam a realização deste serviço oficial: o documento de identidade de minha companheira não foi aceito, por estar danificado, e lhe disseram que tanto sua carteira de trabalho, que não era digital, quanto seu passaporte, que estava vencido, serviriam como alternativas; e a assinatura da outra testemunha não corresponderia àquela que constava em seus arquivos. Independentemente do que lhe foi dito, ela decidiu regressar a nosso apartamento, no edifício da residência, para buscar os documentos alternativos que possuía e tentar mais uma vez ter sua firma reconhecida ainda no mesmo dia. No caminho para casa, ela fez uma pesquisa na internet sobre possíveis documentos para serem utilizados em procedimentos oficiais deste tipo e descobriu que seu passaporte, mesmo vencido, é aceito nacionalmente para tais fins. Regressou, então, ao cartório e, munida da legislação que legitimava o uso de seu documento fora do prazo de validade para seu fim primário. Enquanto isso, fui ao campus da FAAP para conseguir registrar a outra assinatura, a do curador da residência, desta vez correspondente à que constava nos arquivos daquele escritório de tabelião específico. Nos encontramos, novamente, no estabelecimento com todas as “irregularidades” solucionadas e conseguimos que o procedimento desejado fosse feito. Assim se iniciava a performance *seja bem-vindo*: com um impedimento burocrático, institucionalizado pelo Estado, ameaçando sua realização.

#### 4.1 Residir<sup>1</sup>

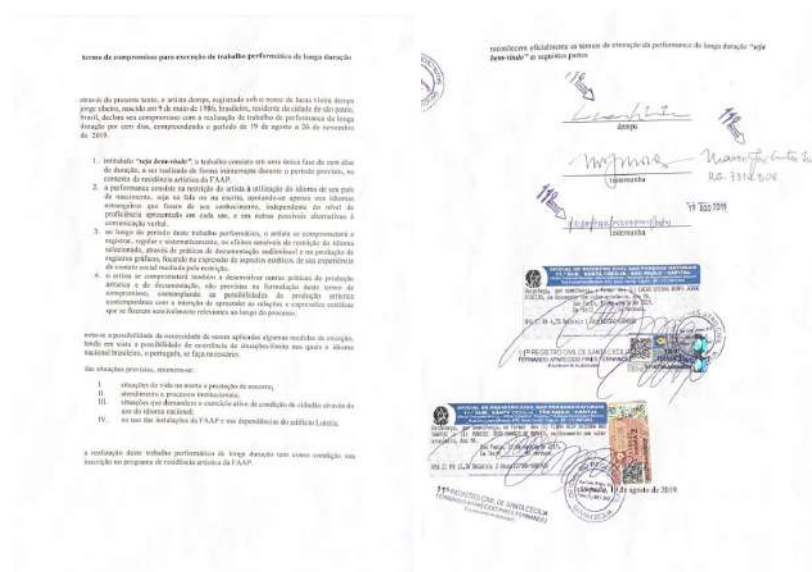


Figura 26: *seja bem-vindo* - termo de compromisso

Como o programa oferecia acesso aos laboratórios e oficinas do campus da FAAP, a proposta de produção de trabalhos a partir da imersão no ato performático se baseava unicamente em práticas de experimentação com diversos materiais, de acordo com as capacidades técnicas dos espaços de trabalho disponíveis - que contemplavam marcenaria, ateliês de metal, de joalheria, de gravura e de modelagem e costura, estúdios de fotografia e vídeo, entre outros. Ademais, o período da residência se organizou no entorno de 3 (três) eventos de *open studio* (estúdio, ou ateliê, aberto), nos quais os processos de trabalhos realizados pelos artistas eram expostos.

O primeiro destes eventos ocorreu menos de duas semanas após a chegada dos residentes, no dia 17 de agosto de 2019, um sábado, e por isso o que expôs (e o mesmo, de modo geral, pode ser dito dos demais artistas) em meu estúdio foram

<sup>1</sup> Embora a palavra 'residir' exista em português, aqui é adotada sua tradução ao espanhol. A grafia é exatamente igual em ambos os idiomas, sendo sua diferença percebida apenas pela sutil variação em como são pronunciadas em cada um.

essencialmente um recorte de trabalhos anteriores e alguns pequenos experimentos de referência para o projeto que iria desenvolver. Um item que se tornou recorrente nos *open studios*, devido à sua pertinência enquanto produção relacionada à performance de longa duração, foi o termo de compromisso que a delineava. Devido ao fato de que este ateliê aberto inaugural tomou lugar 2 (dois) dias antes da data estabelecida para o início do trabalho, nele, o documento ainda se encontrava sem os carimbos de reconhecimento das firmas do cartório. Ademais, ele esteve acompanhado do termo relativo à performance anterior, a *selfie made man*, até o segundo *open studio*.

Além dos contratos, outro trabalho que estava presente neste primeiro evento merece ser mencionado: uma montagem das 31 (trinta e uma) pinturas realizadas diariamente a partir de 09 de dezembro de 2018, no contexto do segundo ato da performance *selfie made man*. A composição, afixada em uma parede falsa feito pelo fundo preto do armário que havia no apartamento, estava organizada em 5 (cinco) fileiras, sendo que as 2 (duas) de cima e as 2 (duas) de baixo continham 7 (sete) imagens e a do meio apenas 3 (três).

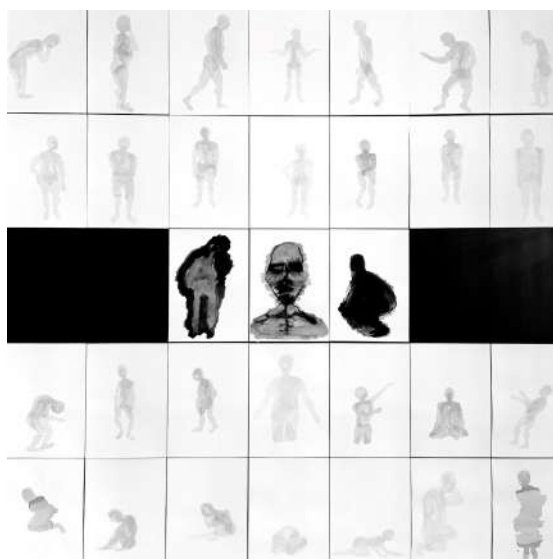


Figura 27: *seja bem-vindo* - montagem do primeiro *open studio*, pinturas, autorretrato

Como elas estavam dispostas na ordem cronológica em que foram feitas, foi por acaso que ocorreu destas imagens centrais fossem as únicas que possuíam preto, enquanto as das fileiras superiores e inferiores apresentavam apenas tons mais claros de cinza. Elas parecem dividir simbolicamente a montagem, de modo a produzir a sensação de uma narrativa, com início, meio e fim. Senti uma identificação com esta solução expográfica, como se ao olhá-la pudesse enxergar também um autorretrato.

Passada esta primeira atividade coletiva do programa, comecei efetivamente o principal trabalho associado ao meu projeto, a performance de longa duração nomeada *seja bem-vindo*. Com início no dia 19 de agosto de 2019, pelo período de 100 (cem) dias eu permaneceria sem falar meu idioma nativo, o português, salvo nas situações previstas como exceções no termo de compromisso.

Nos primeiros dias, a sensação que tinha parecia com a que se produz ao estar em um país cuja língua seria diferente daquela que falo. Em parte, isso se devia a um estímulo específico, que foi produzido por uma das exceções, ou desvios, associados à realização desta partitura performática. Como eu havia estabelecido que poderia falar português no edifício Lutetia, minha casa durante o período da residência, o que definia a ativação da restrição ao uso deste idioma era a saída de suas dependências. Por vezes, isto ocorria no meio de uma conversa com alguém que me acompanhava, o que implicava na mudança de idioma de uma frase para outra ou, em algumas ocasiões, no meio de uma mesma sentença. Era como se eu, ao cruzar as portas da entrada do prédio, saísse de meu país e transitasse em terras estrangeiras. A mudança de território, no entanto, não ocorria de fato no espaço externo, como em uma viagem internacional; ela tomava lugar em meu corpo. Ao andar pelas ruas da capital paulista, uma cidade reconhecidamente cosmopolita, me sentia habitando a pele de um estrangeiro.

Fenômeno curioso: achava que obviamente não seria possível que eu não entendesse (no sentido objetivo do uso da linguagem) o que os outros falassem ao meu redor, visto que imaginava que utilizariam meu idioma materno, mas um dia

virei uma esquina e toda a objetividade funcional da linguagem se dissolveu em uma abstração sonora (e gráfica) profunda. Estava em um trecho da cidade predominantemente habitado por imigrantes coreanos.

Ainda na primeira semana do trabalho, tive que lidar com uma escolha que eu não havia antecipado, embora, pensando retrospectivamente, ela me pareça coerente com a proposta do trabalho. Aos poucos, à medida em que eu me expunha ao contato com o outro sem a utilização do idioma nacional que compartilhávamos, a maneira como eu tinha que manobrá-lo - para encurtar a distância que a diferença idiomática impunha - me cativou a atenção. Um reflexo desta preocupação em não me distanciar excessivamente de meu interlocutor, o que poderia aliená-lo, se deu na necessidade de escolha de uma nova língua oficial para eu uso cotidiano. Neste caso, o espanhol assumiu esta posição.

Embora a língua espanhola não seja a que conheço melhor, além da materna, me parecia que ela era a mais apropriada para comunicar-me com alguém que fala e entende português. Foram 2 (duas) as circunstâncias que me conduziram a apoiar-me neste idioma durante a performance: sua inegável proximidade com o português; e o fato de que o Brasil encontra-se geograficamente posicionado em um continente no qual 18 (dezoito) países o tem como oficial, incluindo 7 (sete) dos 10 (dez) que fazem fronteira com o território brasileiro.

Com suas origens no latim, ambos os idiomas (o português e o espanhol) apresentam diversos elementos similares em suas constituições. Muitas de suas palavras são compartilhadas (ainda que existam alguns falsos cognatos), assim como uma boa parte de sua gramática, o que, como eu então percebia, facilitava consideravelmente o contato com os outros. Mesmo que seja na modalidade escrita que a relação entre os idiomas possa ser mais facilmente percebida, ela ainda é presente na fala. Além disso, eu ainda tinha a intenção de tornar a verbalização mais acessível ao outro, que não necessariamente conhecia o idioma que eu usava, o que me levou a adotar algumas posturas específicas em relação a como eu me expressava verbalmente.

Em uma situação, por exemplo, na qual eu conversava com alguém que não falava espanhol (ou outro idioma através do qual eu pudesse me comunicar), era comum que eu tentasse acomodar o idioma estrangeiro ao nacional, o que tinha como meu ao que percebia como do outro. Seria um esforço para, de algum modo, traduzir o que dizia sem que o idioma fosse alterado, o que se materializava em uma manipulação estrutural da fala, pequenas perturbações estratégicas na maneira como seus elementos constituintes se organizavam para produzir sentido. Uma situação que se tornou recorrente e que serve para delinear o escopo destas estratégias, era a de pedir informações na rua.

Um dia, caminhava pelo centro histórico de São Paulo à procura de materiais para algumas esculturas que estava fazendo e de lá teria que ir para uma outra loja em um bairro próximo. A distância entre os lugares em que me encontrava e o que precisava ir não era tão grande, cerca de uns 25 (vinte e cinco) a 30 (trinta) minutos caminhando, porém o clima parecia instável, com ameaça de chuva, e por isso decidi que pegaria um ônibus. Sem saber, no entanto, qual linha do transporte público me levaria a meu destino e com a bateria de meu celular quase no fim, era necessário que eu perguntasse a alguém se possuíam tal informação. Em um outro momento qualquer de minha vida, no qual não estivesse sujeito às restrições desta performance, provavelmente diria algo como “você sabe qual ônibus eu tenho que pegar para ir a este lugar?”. Porém, ao traduzir esta frase para o espanhol o que resultou foi algo do tipo “¿vos sabés cuál colectivo tengo que tomar para ir a este lugar?”, o que produziu uma certa confusão inicial em meu interlocutor. Vale mencionar que eu aprendi o idioma enquanto morava na Argentina, em Buenos Aires especificamente, e que devido a isso o meu sotaque é próximo ao desta região, o *porteño*, o qual pode soar um pouco estranho para os que não estão acostumados a ouvi-lo e facilitar o não-entendimento. Além disso, parte do meu léxico contempla alguns regionalismos que distanciam um pouco mais a língua portuguesa da espanhola, como, neste caso, o uso do *voseo* e também da palavra ‘*colectivo*’ para dizer ‘ônibus’, ao invés de alternativas mais similares como *autobus* ou simplesmente *bus*. Ainda outro empecilho, nesta situação em particular, era o emprego do termo ‘*tomar*’ no lugar de ‘pegar’.

Após umas 3 (três) tentativas de me fazer entender, alcancei uma solução verbal satisfatória, que parecia conciliar melhor as diferenças idiomáticas presentes neste breve diálogo: “*¿usted sabe cuál es el bus para este lugar?*”. Paralelamente a esta fala, eu também realizava uma série de gestos que eu pensava auxiliarem na produção da imagem e do sentido desejados, como, inclusive, apontar a um ônibus que passava. A pessoa com quem interagia, tendo finalmente entendido o que eu falava, me revelou que desconhecia as linhas de transporte público da região, pois, de acordo com ela, “não era de lá”.

Antes mesmo que eu terminasse de lhe agradecer pela disponibilidade, ela me pediu que esperasse um minuto, se virou e perguntou a um senhor que trabalhava em uma banca de jornal próxima a onde estávamos se ele conhecia o transporte público da região. Poucos segundos depois, ela voltou a falar comigo e me disse exatamente qual o ônibus que eu deveria pegar e também me forneceu algumas referências sobre onde eu saltaria. Lhe agradei, em retorno ela me disse um gentil ‘imagina, não por isso!’ e desculpou-se por não ter entendido antes o que eu queria dizer. Fiquei pensando sobre o porquê deste pedido de desculpas. Ela estava no país dela, sendo abordada por alguém em um idioma estrangeiro e ainda assim sentia-se “culpada” por não ter prontamente entendido o que lhe era dito, mesmo que ainda assim ela tenha feito o que estava ao seu alcance no momento para oferecer alguma ajuda. Comecei a notar que, simultaneamente ao meu esforço para me fazer entender, havia também o esforço do outro para que eu fosse entendido.

O reconhecimento objetivo desta qualidade relacionada ao uso da linguagem se tornou progressivamente mais relevante para a minha observação da experiência na qual estava imerso. Naturalmente, nem todos reagiam com a mesma disponibilidade, mas raramente esboçavam uma violência maior do que a indiferença. É possível que uma vez ou outra eu tenha escutado algo no sentido de uma demanda mais agressiva de que eu falasse português, mas é claro que deve ser considerado que o contato que as pessoas normalmente tinham comigo se dava em ambientes e situações mais pontuais, as quais não me inseriam

necessariamente em uma problemática mais nacionalista e conservadora sobre a imigração. Talvez por isso o laço tecido com a observação da hospitalidade do outro a um idioma - que não lhe pertence - tenha prevalecido ao longo da performance. Mas, ainda assim, esta preocupação com assuntos que se inserem no tema da identidade nacional passaria a figurar em meus pensamentos com maior frequência, na segunda metade do trabalho. Neste momento, o foco se encontrava voltado para esta camada mais diretamente sensível (por mim) da vivência que me era proporcionada, a minha intenção de acessar ao outro, de conectar-me com ele através da linguagem e a sua disponibilidade para receber àquilo que não fazia parte de si, à língua de um estranho. Pois, ainda que potencializada pelas limitações impostas pelos termos que sustentavam a realização da performance, essa percepção me parecia já bastante familiar, como se já convivesse comigo durante muito tempo.

Era a sensação de que, sempre que um contato verbal é estabelecido com o outro, o idioma em que nos apoiamos, ainda que pareça idêntico ou suficientemente similar, seria na verdade uma língua particular, ou privada. Uma espécie de *monolinguismo* (DERRIDA, 2016).

Todos seríamos cotidianamente afetados por um certo *monolinguismo*; condenados a possuímos apenas a uma única língua que não é, nunca foi e nunca será nossa. Isto, este *monolinguismo*, não seria algo que nos tocaria apenas individualmente, mas que se manifestaria no coletivo de modo a apresentar-se como uma condição humana, inerente à nossa existência. Essa língua nos antecede e nos atravessa, nos constitui ao passo em que é constituída por nós, nos hospeda e nos faz dela hospedeiro, mas não nos pertence, ainda que tenhamos nada além dela. O *monolinguismo* do outro quer dizer que esta língua única que falamos é sempre do outro, dele vinda e a ele dedicada, retornada. (Ibid.)

De certa maneira, esta noção de *monolinguismo* parece descortinar a ideia de que ele pode ser entendido também como uma espécie de espelho, que posicionaria a língua como aquilo que conduz o movimento reflexivo, de espelhamento com o

outro. Ele separa o eu do outro e delimita, neste corte que define o indivíduo, a operosidade *formativa* de sua inserção no mundo comum, ou seja, os processos de configuração da sua condição de sujeito e os modos de participação, ou existência, que lhe são atribuídos. Pensando este espelhamento de identidade e alteridade pela língua, parece que o ser humano está limitado, por essa condição de *monolíngua*, a lidar com o outro pelo choque entre as línguas particulares, os idiomas ou dialetos privados, concebidos, individualmente, a partir do outro e para o outro. Como seria possível, então, configurar sentido para as tentativas de contato com o outro, considerando a imposição desta restrição, senão através de uma experiência constante de (tentativa de) tradução?

A tarefa do tradutor, neste caso, seria a de traduzir a própria intraduzibilidade de seu idioma, de reconhecer e afirmar a impossibilidade de reduzir o idioma de um ao de outro, respeitando a integridade/unidade (em inglês, se aplicaria o termo ‘*wholeness*’) da palavra. Ao lidar com sua incapacidade de traduzir eficientemente a terminologia específica ao idioma do outro, ele reconheceria a necessidade de prestar atenção à composição singular de cada *monolíngua* e sua tradução revelaria que, ao invés de tentar “fazer caber” o idioma do outro no seu próprio, o tradutor busca visitá-lo, abrigar-se nele e recebê-lo também em seu lar, hospedá-lo. Esta seria uma hospitalidade da língua que, na tradução, pelo reconhecimento da busca por equilíbrio entre equivalência e adequação (da versão traduzida em relação à original), anunciaria a irredutibilidade dos termos pelo ato de traduzir e a consequente ineficiência de todo tradutor. Mas neste contexto específico que eu estava vivenciando, da experiência direta do contato com o outro mediado pela partitura performática de restrições ao uso da linguagem à qual eu havia aderido, a presença de um interlocutor disposto a ler e interpretar minhas tentativas de tradução, considerando tanto o contraste entre os idiomas distintos (português e espanhol), quanto o choque de nossas *monolínguas*, me chamava mais a atenção.

Não se deve, no entanto, ceder facilmente à tentação oriunda de maus hábitos de tradução e reduzir desnecessariamente o que é proposto neste texto à ideia de que

tudo que se refere à possibilidade de relação com o outro pode ser resumido em um ato de traduzir. Trata-se, mais precisamente, de entender que há alguma tradução envolvida em toda e qualquer tentativa de contato com o outro, de lidar com ele. Traduzir seria equivalente à realização de uma operação de deslocamento na linguagem que permite a reconfiguração das *formas* produzidas e distribuídas em uma (*mono*)*língua* – a que se deseja traduzir –, de acordo com aquilo que é estabelecido como visível, dizível, pensável ou materializável em outra – a que realiza a tradução. Podemos entender, embora não sem algum esforço, esta operação como estética, no sentido de que ela atuaria sobre o sistema de *formas a priori* que delimita aquilo que se apresenta à experiência sensível (RANCIÈRE, 2006: 13).

As *monolínguas* corresponderiam, dada a especificidade da delimitação deste campo de sentido (ou melhor, do sensível), às *formas* produzidas e tornadas visíveis. Sendo assim, essa (tentativa de) tradução, indissociável da condição *monolingue* do ser humano, reservariam em si o potencial de reconfigurar e redistribuir as *formas* instituídas como sensíveis em um determinado regime de visibilidade e de adequá-las às delimitações em torno do que configura sentido em um regime alternativo. Isto é o mesmo que dizer que, na relação com o outro, ao tocarem-se as línguas o que se procura seria uma maneira apreender seus movimentos particulares, suas dobras e curvas e voltas, e entender como seria possível reconfigurá-los, de acordo com as limitações de uma parte em relação à outra, mantendo da melhor maneira possível o sentido que parecem tecer. O bom tradutor, ciente das perdas e danos a que toda tradução está sujeita, não confunde *monolinguismo* e *monologuismo*, e se projeta, ou melhor, sua língua, ao encontro do outro; ele se precipita sobre o outro em um diálogo e, trocando palavras com ele, delineia uma espécie de espaço compartilhado entre seus idiomas particulares, onde o sentido originário de um se encaixa na *forma* proposta por aquele que se propõe a traduzi-lo.

De modo geral, este foram os pensamentos com os quais me ocupei majoritariamente, durante a primeira metade da performance *seja bem-vindo*,

período que compreendia o intervalo de tempo entre o primeiro e o segundo *open studios*, o qual ocorreu em 28 de setembro de 2019, dos 3 (três) em que participei em minha residência artística na FAAP. Neste período, me dediquei a tentar traduzir a maneira como a experiência pela qual passava me afetava, a buscar produzir *formas* que se relacionassem com as que se configuravam em meu corpo como efeito dos atravessamentos particulares a esta proposta de vivência partiturada do ato performático. Devido a isso, além de algumas produções mais antigas que foram incorporadas à mostra para fornecer um contexto mais amplo de meu trabalho, uma parte relevante do que apresentei no segundo evento expositivo refletia essa intenção produtiva. Isto pode ser exemplificado através de uma breve análise de 3 (três) dos trabalhos que estavam presentes nesta ocasião. Destes, 2 (dois) seriam práticas diárias com o propósito de registrar a consumo de determinadas substâncias em minha rotina, que configuram hábitos ou processos cotidianos, como o tabaco<sup>2</sup> e a cafeína.

Essencialmente, os objetos produzidos através destas práticas contemplavam 2 (duas) propostas levemente distintas de documentação da presença dos costumes de fumar e de beber café, no dia-a-dia. No caso do ato de fumar, o processo produtivo do trabalho consistia no acúmulo das bitucas, ou pontas, que sobravam dos cigarros consumidos diariamente. Como eu não fumava cigarros industrializados, pré-fabricados, preferindo o consumo de tabaco enrolado manualmente, eu era capaz de remover os filtros e qualquer sobra do fumo utilizado, restando apenas o pedaço do papel de enrolar que os recobria. Estes pequenos restos foram agrupados de acordo com a quantidade deles que era produzida a cada dia.

---

<sup>2</sup> É necessário ressaltar que a ideia deste trabalho envolvendo a documentação do ato de fumar foi desenvolvida, assim como teve sua experimentação realizada, anteriormente à minha participação no programa de residências artísticas da FAAP, enquanto ainda estava imerso no segundo ato da performance de longa duração *selfie made man*. Devido a isto, este modelo de prática foi pensado também em referência a uma perspectiva sobre o autorretrato, mas que se tornou relevante, ao longo do trabalho *seja bem-vindo*, devido ao fato de que diversos dos momentos nos quais estes hábitos diários ocorriam em situações sociais, o que fazia deles um tema constante nas conversas com as pessoas que conviviam comigo na época e os submetia à atuação da partitura performática que, então, conduzia.

Em se tratando da proposta de documentar o consumo cotidiano de café, ao invés de catalogar o aspecto quantitativo desta ação rotineira, o que prevaleceu foi o fato de que esta ação era regularmente realizada no início de cada dia, sendo a cafeína a primeira substância ingerida por mim. Tendo em vista este aspecto de tal hábito, a solução *formal* adotada foi a de registrar apenas a primeira xícara de café tomada em cada dia. Para tal fim, foram compradas 31 (trinta e uma) xícaras de porcelana branca, sem asas, com capacidade aproximada de 50 (cinquenta) mililitros, as quais eram utilizadas uma única vez. Ao beber café, e o mesmo pode ser aplicado a outros líquidos, notei que normalmente o recipiente utilizado não se esvaziava por completo; sempre permaneciam rastros da bebida consumida. E cada uma das xícaras utilizadas preservava precisamente estas sobras, as quais, após secas, produziam imagens abstratas, únicas, particulares à composição de cada café tomado e às peculiaridades do processo de precipitação dos ingredientes da mistura no fundo das xícaras.



Figura 28: *seja bem-vindo* - montagem do segundo *open studio*, calendários, fumo e café

Em ambos os trabalhos, a exterioridade *formal* adotada para a exposição no segundo *open studio* foi referente a um calendário, dispostos sobre uma bancada preta em formato relativo ao modo como os meses são comumente apresentados neste tipo de objeto, ou seja, em 5 (cinco) ou 6 (seis) fileiras divididas em 7 (sete) partes, cada uma correspondendo a um dos dias de cada semana. A intenção com estas composições, que foram expostas lado a lado, era a de produzir uma

visualização da relação destes processos cotidianos com a passagem do tempo. Lembro-me de uma pessoa, que estava como visitante no evento, a qual, ao se deparar com estes trabalhos montados, manteve-se em silêncio observando-os e se dirigiu até mim para dizer-me que o que ela tinha visto neles seria “um tanto de vida”.

O outro trabalho que estava exposto neste dia e que merece ser abordado mais profundamente foi apresentado como um díptico, composto por duas placas quadradas de cobre, cada uma com 60 (cinquenta) centímetros de lado e menos de 0,5 (meio) milímetro de espessura, nas quais eu havia pintado um círculo e um quadrado utilizando apenas a chama de um maçarico. Ao ser exposto ao fogo, o cobre reage e oxida, produzindo padrões distintos de cores de acordo com a intensidade da chama aplicada sobre a superfície do material. As duas imagens foram feitas com a mesma quantidade de gestos, 60 (sessenta) para cada pintura, a qual foi estabelecida com base na medida lateral das placas.

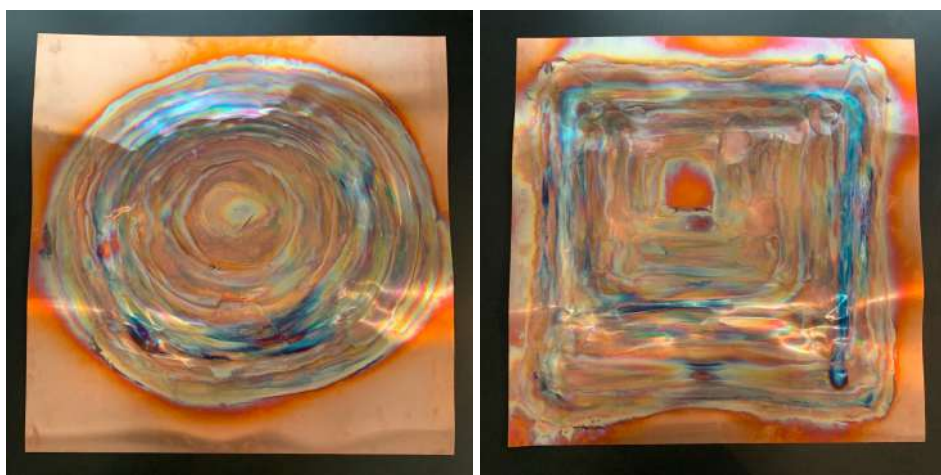


Figura 29: *seja bem-vindo* - montagem do segundo *open studio*, pinturas, fogo e cobre

A repetição dos movimentos que traziam à tona as imagens desejadas também depositava nelas as imprecisões do corpo ao realizar estes gestos, pois dificilmente era possível manter exatamente a mesma distância entre a superfície a ser pintada e o instrumento utilizado para fazê-lo, o qual, neste caso, era um maçarico com peso aproximado de 2 (dois) quilos. Devido à finura das placas,

deformações em suas qualidades de plano eram provocadas pela ação do fogo, deixando-as com um aspecto volumétrico. Deste modo, o que resultava eram *formas* que se referiam às idealizada, a do círculo e a do quadrado, mas que explicitavam as perturbações inerentes às suas propriedades materiais e à realização dos movimentos, e do corpo, que as produziram. Eu sentia que a linguagem, da maneira como eu vinha utilizando-a nos cerca de 40 (quarenta) dias de prática performática que haviam passado até então, se manifestava similarmente à elaboração destes trabalhos; a imagem ideal a ser produzida era distorcida por peculiaridades inerentes aos corpos que se propõem a produzi-la.

Após este segundo *open studio*, alguns acontecimentos ocasionaram uma mudança de foco nos aspectos que eram mais intensamente observados, entendidos como efeitos da prática. Como alguns dos participantes da residência eram de origem estrangeira, um assunto que emergiu neste momento era relacionado ao retorno aos seus respectivos países. Nem todos permaneceriam durante os 5 (cinco) meses do programa (que era o caso de apenas uma residente internacional, que vinha da Índia) e, passados cerca de 2 (dois) meses que já estavam em território brasileiro, seriam obrigados a sair do país em algumas semanas, visto que o limite de estadia para um visitante estrangeiro no Brasil, salvo em exceções previstas em código, regulamento ou acordo do qual o Estado faz parte, é de 90 (noventa) dias (BRASIL, 2017).

Um dia, estava conversando com uma das artistas residentes, a peruana Genietta Varsi, que me fazia algumas perguntas sobre a performance *seja bem-vindo*. Em um dado momento, ela me questionou sobre a duração definida para este trabalho, pois lhe parecia conveniente que ela excedesse o período delimitado pelo Estado brasileiro para permanência de um visitante estrangeiro em território nacional, limitação esta que se aplicava inclusive a ela. Esta escolha poética somava-se ao fato de que a restrição era aplicada sobre o uso do idioma nacional e implicava mais fortemente que o corpo a realizar este trabalho deveria ser considerado pertencente a este país, seja pela nacionalidade que lhe é atribuída ou por sua inclusão em um regime específico de permanência estendida para cidadãos

internacionais em seu território. Ainda que esta dimensão do trabalho fosse de meu conhecimento e que as escolhas poéticas que o constituíram tenham sido conscientemente elaboradas no entorno dela, o que me escapava era o fato de que, novamente, esta prática lidava com aspectos relativos à constituição de minha identidade.

Se as performances de longa duração realizadas nos anos anteriores, a *ascetismo estético* e a *selfie made man*, contemplavam, respectivamente, aspectos relativos a processos diários que configuram o meu *corpo cotidiano* e à relação que teço com minha autoimagem, desta vez, através das restrições ao uso de meu idioma nacional, o que estava em questão seria também minha condição de cidadão, ou seja, de um corpo pertencente a um grupo delimitado de corpos que, por reconhecerem a existência de laços sociais e culturais simbólicos entre si, se consideram parte de uma nação.

O quê seria, no entanto, isto que se chama ‘nação’? E o quê, precisamente, faria com que a ideia de uma determinada nacionalidade compartilhada inspirasse, nos corpos considerados possuidores dela, uma sensação de união entre si, de identificação? Em primeiro lugar, se faz necessário estabelecer que toda e qualquer nação é, essencialmente, *imaginada*. Isto se dá devido ao fato de que, mesmo em suas menores configurações, é impossível que todos os seus cidadãos se conheçam, ou sequer escutem falar uns dos outros, no entanto, ainda assim nutrem a imagem viva de sua comunhão em suas mentes (ANDERSON, 2006: 06). Ninguém é efetivamente capaz de apreender completamente todos seus aspectos, sejam eles de ordem demográfica, econômica, geográfica, histórica, entre outros. Não se trata, no entanto, de uma invenção, querendo sugerir com o uso desta palavra que as nações seriam apenas fictícias ou mesmo falsas (Ibid.). Fazer parte de uma nação, mais do que reconhecer-se como pertencente a ela ou possuir a nacionalidade que lhe é correspondente, implicaria o exercício inconsciente, e diligente, de uma abstração mental.

Um dos elementos constituintes da identidade nacional é o idioma considerado oficial por uma nação, que seria a língua-mãe de todos os seus cidadãos. E era exatamente este o alvo primário das perturbações provocadas pelas restrições da prática artística que conduzia. Ao longo da experiência do trabalho, eu frequentemente era tratado como estrangeiro simplesmente porque as pessoas me escutavam falando outra língua, inclusive as que sabiam da realização da performance, que eventualmente me respondiam no idioma em que eu estivesse falando até que se lembrassem de que eu, na verdade, tenho ao português como nativo. Estas ocorrências, no entanto, não faziam com que eu me sentisse “menos brasileiro”, mas, neste momento, comecei a pensar sobre o que efetivamente produziria esta sensação em mim. Isto é, caso ela seja possível.

Em um outro encontro social que tive com os outros artistas residentes, fui informado sobre uma performance realizada, em 2017, durante 24 (vinte e quatro) dias pela artista brasileira Maura Grimaldi, na qual ela estando em Lisboa para participar de uma residência artística, se comprometeu a falar exclusivamente o português lusitano. Em seguida, me perguntaram se eu poderia falar uma outra variação internacional do português, como ela o havia feito, ou se isto representaria uma infração às restrições do meu trabalho. Na verdade, eu inconscientemente havia restringido a possibilidade de que este idioma como um todo fosse utilizado, independentemente de, sob uma determinada perspectiva, ele poder ser concebido também como um idioma estrangeiro para alguém que o fala nativamente. Me parecia que qualquer modalidade de português ativaria uma relação próxima demais com o laço tecido com a língua-mãe.

No último mês de realização da prática artística, atravessado pelos estímulos e pensamentos que me bombardeavam durante a experiência, me dediquei especialmente ao desenvolvimento de 2 (dois) trabalhos que participariam do terceiro, e final, *open studio*, em como parte do programa de residências artísticas de que participava. O primeiro, em ordem cronológica, era uma série de esculturas em cobre e latão, as quais consistiam em peças móveis, com aparência e tamanho similares a partes de armaduras para as articulações (ombros, cotovelos, punhos e

joelhos). Todas eram compostas por 3 (três) partes individuais, amarradas por uma corda que as mantinha montadas. Os 5 (cinco) objetos produzidos tiveram sua superfície pintada pela chama de um maçarico e, depois, uma palavra particular foi gravada em cada um.



Figura 30: *seja bem-vindo*: montagem do terceiro *open studio*, esculturas (*escuta*, *espera*, *espaço*, *escudo* e *espelho*, respectivamente)

Além da relação entre suportes distintos, nomeadamente a escultura, a pintura e o texto, que adiciona camadas estéticas, reconhecidas como pertencentes ao campo da arte, ao trabalho, a conexão direta entre a palavra e um objeto utilizado para proteger as articulações do corpo era a minha intenção poética com este trabalho. É necessário lembrar que se trata de peças metálicas, as quais, dentro das condições adequadas, poderiam tornar-se ótimos espelhos. Mesmo após serem submetidas à ação do fogo, que provocou perturbações no potencial de espelhamento de suas superfícies, ela preservaram alguma reflexividade. Eu sentia que esta era uma qualidade da linguagem da qual eu me havia me tornado mais consciente: ela se depositava sobre o corpo do sujeito, o envolvia, dando suporte e protegendo suas articulações, ao mesmo tempo em que restringia seus movimentos.

No momento em que o primeiro grupo de participantes internacionais que ficaria apenas 2 (dois) meses na residência estava prestes a deixar o edifício e a iniciar o movimento de saída do Brasil (época em que conversávamos muito sobre as diferentes legislações sobre os movimentos migratórios em nossos países), comecei a interessar-me mais por como este fenômeno humano é definido e abordado nacionalmente. Foi então que comecei a ler a *Lei de Migração* nacional,

ou a *Lei nº 13.445, de 24 de maio de 2017* (BRASIL, 2017)<sup>3</sup>, e a me aprofundar em como esta temática era legalmente delineada pelo Estado brasileiro. O que me interessava, mais do que pesquisar a fundo as práticas do governo, o modo como ele efetivamente lida com essas questões, era a escrita de suas normas, a *forma* do texto jurídico que as regulamenta.

Sendo graduado em Relações Internacionais<sup>4</sup>, estava relativamente acostumado a este tipo de leitura, no entanto, este texto particular me era, até então, desconhecido. Alguns elementos *formais* são comuns a todos os documentos deste tipo, isto é, legislações em geral, como a maneira como são divididos em artigos, parágrafos, incisos e alíneas, a especificidade com que se propõem a definir seu conteúdo e, o que me chamava a atenção com maior frequência, as operações de deslocamento do texto, seja pela indicação de referências internas anteriores ou posteriores ao ponto da leitura, que a complementam, ou pela qualidade viva do texto, que pode ter seu conteúdo alterado constantemente, incluindo-se nele até mesmo àquilo que lhe foi removido, com a marcação de “VETADO” no local anteriormente ocupado pelo conteúdo rejeitado. As informações eram dispostas em camadas profundas, complementares, e, para que fosse possível contemplar a “totalidade” de seu complexo de informações, seria necessário que fôssemos capazes de olhar, ao mesmo tempo, para todas elas expostas.

Enquanto lia a legislação brasileira sobre migração, em uma tarde de outubro, pensava nestas camadas, em como elas se sobrepunham umas às outras e depois eram depositadas sobre a vida cotidiana, quase silenciosamente. Comecei a olhar para o silêncio na imagem desta lei, a *nº 13.445, de 24 de maio de 2017* (BRASIL, 2017), para suas qualidades estéticas, suas operações *formativas*, e levantei-me de meu assento para ir buscar um pedaço de tela, tintas, uma trincha e um pincel.

---

<sup>3</sup> Vale ressaltar que, no contexto da aprovação desta lei, a cidade de São Paulo foi palco de diversas manifestações de cunho xenofóbico, inclusive com demonstrações de violência, que visavam declarar a insatisfação de uma parcela da população local com a nova legislação. Fonte: site G1, Globo.com. Disponível em : <http://g1.globo.com/jornal-nacional/noticia/2017/05/protesto-contralei-de-migracao-tem-confusao-e-prisoas-em-sao-paulo.html>. Consultado em: 13 de março de 2020.

<sup>4</sup> Bacharelado em Relações Internacionais, pelo Centro Universitário Metodista Bennett, em dezembro de 2009.

Decidi que eu reescreveria integralmente este texto, no entanto, o faria em uma única superfície, preenchendo o espaço pictórico em camadas.

Pintei uma página em branco no centro da tela, em tamanho aproximado de uma folha A4, e, enquanto ela secava, molhei o pincel em tinta de caligrafia preta e o mergulhei em um pote com água 2 (duas) ou 3 (três) vezes, o qual continha aproximadamente 400 (quatrocentos) mililitros do líquido. Utilizei esta mistura diluída, em um tom claro de cinza, para transcrever a *Lei da Migração*. Quando alcançava o final da página branca que havia pintado como fundo, esperava que o texto secasse e reiniciava de onde tinha parado, sempre mantendo referência direta à diagramação do documento consultado.

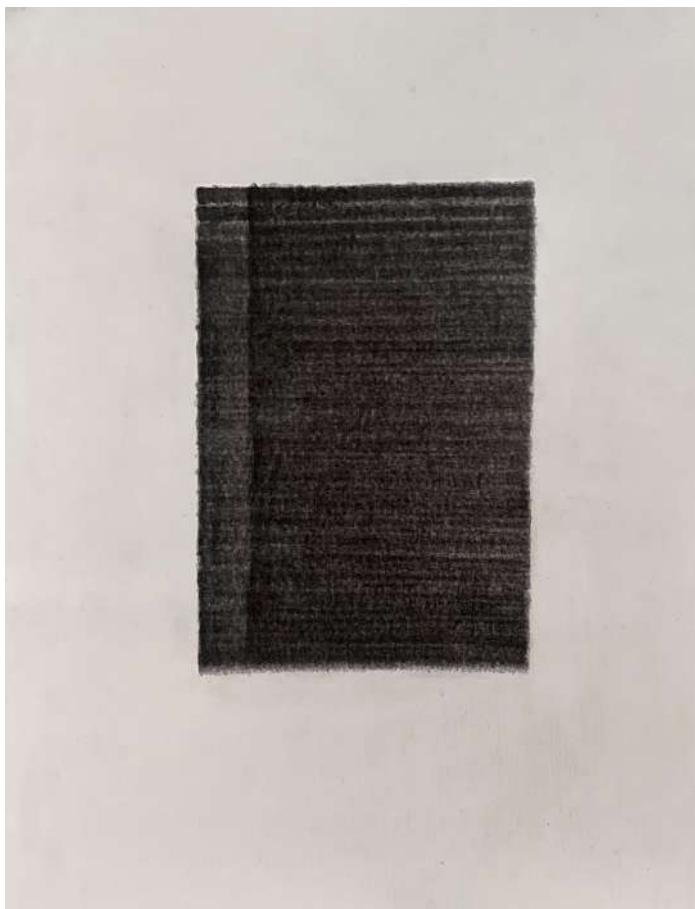


Figura 30: *seja bem vindo* - montagem do terceiro *open studio*, pintura, L 13.445

À medida em que as camadas se acumulavam, a pintura adquiria um tom cada vez mais escuro e as palavras perdiam aos poucos a sua legibilidade, começavam a ser absorvidas pela abstração pictórica. Na última metade da transcrição, já não era mais possível enxergar as letras no próprio momento em que eram pintadas, a não ser que estivessem expostas a um ponto focal de luz intensa. No final, após aproximadamente 28 (vinte e oito) dias pintando, a imagem produzida assemelhava-se àquela de um tecido, o qual havia sido fabricado pelo entrecruzamento das linhas desta legislação.

A performance *seja bem-vindo* teve seu encerramento 4 (quatro) dias antes do terceiro *open studio*. Custou um tempo até que eu não precisasse ser lembrado, por mim mesmo ou por alguém que me acompanhava, de que eu podia falar português livremente. Seguramente me senti aliviado, mas, de maneira similar ao modo como fiquei condicionado a reproduzir durante meses o gesto de alcançar o gravador em meu peito antes de falar, mesmo após terminado o terceiro ato do trabalho *ascetismo estético*, demorou um pouco até que meu corpo entendesse que ele havia se libertado das restrições da partitura performática. De algum jeito, o meu português tinha passado a soar, pelo menos um pouco, como uma língua estrangeira.

O fim desta terceira prática artística de deslocamento, na modalidade de performance de longa duração, que me propus a realizar até o momento, colocou em perspectiva o modo como as conduzi e também como fui afetado por elas. Deixando de lado o argumento sobre seu pertencimento e legitimação no campo artístico, sinto que elas provocaram perturbações em minha existência, que elas me transformaram, ou melhor, que descortinaram um novo espectro do sensível e o trouxeram ao meu campo de visão. É, no entanto, pouco provável que eu seja capaz de definir uma narrativa absolutamente objetiva sobre estas mudanças, visto que elas ocorreram (e ainda ocorrem) na experiência direta da vida cotidiana e, embora sensíveis, elas dificilmente são perfeitamente definidas. No entanto, o que posso dizer é que elas me mostraram novas *formas* no mundo. Afinal, enquanto operações estéticas, às práticas artísticas, o que não quer dizer exclusivamente as

próprias ao campo da arte, é reservado o potencial de reconfigurar a *formatividade* do mundo, os modos de “realizar e fazer” (RANCIÈRE, 2006: 13) e também os de ser, existir.

## 4.2 Algumas considerações

Ao longo do presente texto, através da descrição de alguns exemplos de práticas artísticas desenvolvidas com a proposta de provocar um *embaçamento* nas fronteiras entre o fazer artístico e o de processos diários, rotineiros - de algumas que figuram na história da arte e de 3 (três) que foram realizadas por mim -, articulou-se a enunciação de um conceito que, além de oferecer uma possível nomeação para esta modalidade produtiva da arte, delineia um campo de sentido (conceitual, mental, teórico) sobre o modo como estas *formas* da arte afetam a vida cotidiana: a poética de deslocamento. Tal expressão, se refere à relação entre a *formatividade* das operações estéticas da arte e a produção de materialidade no mundo, do que é pensável, dizível, visível e sensível ao ser humano, em especial a constituição de modalidades de sujeitos, ou subjetividades. Entende-se que estas práticas provocam um deslocamento poético na percepção destes processos do dia-a-dia, que por sua recorrência passam a ser automatizados ao ponto de se tornarem “invisíveis” ao corpo que os executa; elas reconfiguram o corpo daqueles que as conduzem abrem brechas para que novos regimes de visibilidade e de *partilha do sensível* se tornem possíveis, que outros modos de ser e estar se afirmem enquanto paradigmas emergentes da vida humana.

As imagens comentadas dos trabalhos artísticos selecionados como referências nesta escrita servem 2 (dois) propósitos particulares: no caso dos exemplos históricos ao campo da arte, a intenção ao abordá-los era a de demonstrar, do ponto de vista de um observador externo, uma trajetória histórica destas práticas destas práticas no campo da arte, ao invés de estabelecer pontos de origem

concretos e proceder a hierarquizar esta modalidade da produção artística contemporânea; e em relação às práticas que realizei, o que interessava era a possibilidade de oferecer um acesso à uma perspectiva interna sobre elas, de apresentar ao leitor os aspectos mais relevantes da imersão nestas experiências, desde as escolhas poéticas e *formais*, até os atravessamentos e afetos produzidos por elas. Neste sentido, o presente texto foi constituído tanto por uma investigação sobre a presença deste tipo de práticas de deslocamento em uma narrativa da história da arte, quanto em referência à condução efetiva, a experiência direta, da realização de trabalhos que se aproximam delas por suas qualidades poéticas e conceituais ou por sua expressão estética. Sendo assim, nele estão contemplados desenvolvimentos provenientes de uma pesquisa acadêmica ao mesmo tempo baseada e conduzida pela prática.

A maneira como ambas as vertentes da investigação se conciliaram se deu “organicamente” ao longo do processo de pesquisa: ao passo em que os trabalhos que se inserem nesta modalidade específica eram realizados por mim, em referência a produções históricas e contemporâneas no campo da arte, foi tecido um argumento teórico sobre a maneira como elas se aproximam e misturam a processos cotidianos, como elas provocam perturbações (estratégicas) no modos de viver e sentir que são contemplados em nosso momento histórico. Prática e teoria se retroalimentavam; uma me informava sobre a outra. O interesse por esta empreitada mental advém tanto de meu envolvimento direto com esta modalidade da produção artística, quanto da observação de sua realização por parte de outros artistas; eu reconhecia que, ao lidar tão proximamente com a vida cotidiana na prática artística, ao envolvê-la tão profundamente em suas amarras, este “lugar comum” do corpo se transformava. Neste sentido, foi reconhecido um laço, ainda que com limitações, às práticas de si dos estóicos, que visavam o aprimoramento pessoal através de propostas particulares de estetização da vida cotidiana, de reconfiguração de suas *formas* de existir. De tal laço, o que é interessante de ser observado se encontra no fato de que o objeto de tais exercícios se estendia para além do corpo físico do indivíduo, transitando para aquele que se configura e

materializa pela aderência regular a processos cotidianos sobre os quais se estabelece um consenso social, ou seja, o *corpo cotidiano*.

A partir desta proposta de materialidade do corpo, se tornou necessário pensar sobre como se manifestavam as *formas* “feitas e realizadas” pelas operações *formativas* das práticas artísticas de deslocamento, visto que era precisamente sobre esta dimensão corporal do sujeito, seu *corpo cotidiano*, que suas partituras era escritas e conduzidas, interpretadas. Ao considerá-las como instrumento e estratégia de estetização da existência mundana do ser humano, ou melhor, do modo de ser e estar, enquanto sujeito, em um determinado corpo, a pesquisa foi conduzida mais profundamente para o campo da estética. Enquanto “ações que são exercidas de si para consigo, ações pelas quais nos assumimos, nos modificamos, nos purificamos, nos transformamos e nos transfiguramos” (FOUCAULT, 2006: 15), estas práticas pareciam produzir novas *formas* no mundo sensível, ou ainda, elas intervinham na “distribuição geral de modos de fazer e realizar assim como com as relações que eles mantêm com modos de ser e formas de visibilidade” (RANCIÈRE, 2006; 13). O conceito adotado de estética partiu desta perspectiva, que a sugere como um sistema de *formas* responsável pela determinação do que se faz acessível à experiência sensível (Ibid.), que delimita o que é possível de existir e de ser percebido, e somou-se à ideia de que o termo ‘*forma*’ nomeia o produto de toda e qualquer atividade humana e que seria equivalente a um organismo vivo e estruturado, autonomamente regido por leis internas próprias que atuam de modo a harmonizar suas dimensões, sua materialidade (ECO, 2016: 13). Esta relação serviu para definir uma ampliação do conceito de *forma*, para além do mais estritamente reconhecido como físico, englobando toda a operosidade humana; o pensamento, os discursos e as narrativas, as instituições políticas, as práticas artísticas e os processos cotidianos seriam todos resultados de ações *formativas*, de operações estéticas.

Neste ponto emergiu um questionamento: o quê seria, afinal, o deslocamento que elas parecem provocar? A todo trabalho artístico é reservado o potencial de deslocar, que seja o olhar ou a mente do observador, então o quê precisamente

faria desta modalidade da produção artística contemporânea merecedora de uma nomeação que a defina como promotora deste movimento específico? O que a diferencia, neste caso, é o fato de que o deslocamento não ocorre apenas como um resultado das escolhas poéticas e intenções conceituais do artista, ele se manifesta como elemento constituinte da própria poética do trabalho e toma lugar efetivamente na vida cotidiana. Não seria apenas a transformação da visão e do pensamento de quem observa ou interage com ele, mas do corpo e da vida de quem a realiza; elas produzem dissenso, isto é, provocam uma “uma divisão no núcleo mesmo do mundo sensível” (RANCIÈRE, in: NOVAES, 1996: 368).

Assim se delinearía o quadro teórico para o desenvolvimento do conceito de poética de deslocamento. Ele se propõe a nomear não apenas às práticas artísticas a que se refere, como uma categoria definida que contém um recorte da produção histórica e contemporânea, mas também a um grupo de ideias e pensamentos que acompanham a sua realização. Desta maneira, a nomeação se permite um pouco mais de flexibilidade, já que ela se apoia na produção constante de pensamento sobre os fenômenos e experiências diversos que as acompanham. Tudo que foi elaborado teoricamente ao longo dos anos que circunscreveram a realização das práticas de deslocamento que desenvolvi até o momento se relacionou e foi afetado profundamente pelas vivências que elas me proporcionaram, cada uma a seu modo.

Na performance *ascetismo estético*, me submeti a uma experiência de esvaziamento estético de 3 (três) processos básicos do cotidiano, a alimentação, o ato de se vestir e o uso da linguagem através da fala. Dos atravessamentos a que meu corpo foi sujeito ao longo deste primeiro trabalho, surgiu a noção de que havia outras dimensões à sua materialidade, que se condensou na ideia de *corpo cotidiano* e me conduziu ao estudos sobre estética e subjetividade. Isto reflete na escrita do primeiro capítulo deste texto, o qual discorre sobre ela discorre sobre ela, devido à maneira como a parte de seu conteúdo considerada teórica é apresentada juntamente à sua descrição, uma se nutre da outra.

Quando iniciei o ato performático de longa duração seguinte, intitulado *selfie made man*, havia entrado no mestrado e, portanto, passado a conduzir uma pesquisa acadêmica sobre o assunto, mediada pelos interesses da instituição. Este movimento provocou uma separação simbólica entre teoria e prática, devido ao fato de que, por mais que eu continuasse a lidar simultaneamente com ambos os aspectos de minha pesquisa, as demandas institucionais da academia nem sempre favoreciam a relação direta entre ambas. Mas, ainda assim, como a realização do trabalho é indissociável da vida cotidiana, não faltou espaço para que eles se encontrassem, tendo a elaboração da prática desenvolvida - a relação conceitual entre autoimagem e autorretrato, os procedimentos partiturados a serem adotados no cotidiano - sido largamente influenciada pelas leituras a que tive acesso em grupos de pesquisa e aulas da universidade. Por isso, o segundo capítulo reproduz essa divisão, sendo sua primeira metade dedicada ao que se considera mais propriamente teórico de seu conteúdo e a segunda ao relato das experiências vividas e descrição do trabalho.

Neste capítulo final, que enuncia as considerações (parciais) a que cheguei com esta pesquisa sobre a poética de deslocamento, comecei abordando diretamente a terceira, e última, das práticas artísticas que foram incluídas como trabalho de campo em minha investigação. A performance *seja bem-vindo*, realizada durante uma residência artística, de certo modo condensava a experiência que tinha tido, até então, com práticas de deslocamento. A intenção do fazer havia sido esculpida e eu enxergava com maior facilidade as demandas poéticas do trabalho, assim como conseguia antecipar melhor alguns de seus efeitos. Ademais, o programa do qual participava oferecia o incentivo de uma infraestrutura altamente capacitada para atender a diversas demandas técnicas da produção artística, o que favoreceu o lado prático do trabalho e estimulou a experimentação com materiais variados. Por isso, a descrição da prática abre esta divisão final do presente texto, a qual se apoia em uma elaboração adicional sobre o uso da linguagem e a identificação de um sujeito enquanto parte de uma comunidade, temas que se relacionavam com a partitura artística que eu conduzia - falar apenas idioma estrangeiro em território

nacional -, foi escrita em referência maior às produções que se desdobraram a partir da experiência.

A maneira como esta escrita foi organizada tem o propósito de conduzir o leitor, da maneira que lhe for apreensível aos sentidos e à sensibilidade, por um deslocamento similar ao que tive que passar para alcançar sua conclusão. Não seria possível traduzi-lo integralmente, por isso escolhi me dedicar a tentar torná-lo, de algum modo, sensível; me propus a produzir uma *forma* para ele.

Sobre concluir de fato, no entanto, é preciso revelar que não se trata de um trabalho finalizado. Embora eu possa ter atendido satisfatoriamente ao que poderia ser esperado para esta etapa inicial da investigação, ainda há muito espaço a ser explorado, tanto no campo da teoria, quanto no da prática. Os temas pesquisados, que contemplam diversos artigos e livros de diferentes autores, estão longe de terem sido esgotados. Não apenas existem outras fontes a serem consultadas, como todas as já presentes podem ser amplamente aprofundadas. Além disso, o próprio conceito que intitula a investigação não se encerrou em uma definição final, pois ele ainda precisa de ser exposto a muitos outros cruzamentos, com diferentes pensamentos e ideias, além de outros exemplos (dos muitos existentes e que ainda existirão) das práticas, da arte e da vida, que podem ser relacionadas a ele.

A poética de deslocamento pode ser um terreno fértil para o desenvolvimento de estratégias para a vida cotidiana, da mente e do corpo, que perturbam os limites da percepção e permitem a emergência de novas *formas* do sensível. Suas origens, inegavelmente próximas às manifestações da produção artística, não fazem com que ela pertença ao domínio da arte; pelo contrário, elas a conduzem para além dele, a estimulam a explorar outros territórios da vida e pedem somente que as visite, compartilhe algo e se nutra com elas, ao longo de suas idas e vindas.

## 5 Bibliografia

ANDERSON, Benedict. *“Imagined Communities: Reflections on the origins and spread of nationalism”*; Londres: Verso, 2006.

BRASIL. “Lei da Migração, nº 13.445, de 24 de maio de 2017”; Brasília: Poder Executivo, 2017. (disponível em: [http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/\\_Ato2015-2018/2017/Lei/L13445.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_Ato2015-2018/2017/Lei/L13445.htm); consultado em: 12 de março de 2020)

CANDY, Linda. *“Practice Based Research: A Guide”*; Sydney: Creativity & Cognition Studios, University of Technology, CCS Report, 2006.

DANTO, Arthur C. *“Após o fim da arte: a arte contemporânea e os limites da história”*, São Paulo: Odysseus Editora; Edusp, 2006.

DERRIDA, Jacques. *“O monolinguismo do outro ou a prótese de origem”* (trad. Fernanda Bernardo); Belo Horizonte: Chão da Feira, 2006.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *“O anacronismo fabrica a história: sobre a inatualidade de Carl Einstein”*; in ZIELINSKY, Mônica (organização e introdução). *“Fronteiras: Arte, Crítica e outros ensaios”*; Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2003.

DEBORD, Guy. *“Theory of the Dérive. Les Lèvres Nues, #9* (trad. KNABB, Ken)”; Anvers: 1956.  
(disponível em: <https://www.cddc.vt.edu/sionline/si/theory.html>. consultado em: 13 de fevereiro de 2020).

DEBORD, Guy; WOLMAN, Gil J. *“A user’s guide to Détournment. Les Lèvres Nues, #8* (trad. KNABB, Ken)”; Anvers: 1956.  
(disponível em: <https://www.cddc.vt.edu/sionline/presitu/usersguide.html>. consultado em: 13 de fevereiro de 2020).

DUNDAS, Paul. *“The Jains”*; Londres: Routledge, 2002.

ECO, Umberto. *“Obra Aberta: forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas”*; São Paulo: Perspectiva, 2005.

ECO, Umberto. *“A definição da arte”*; Rio de Janeiro: Record, 2016.

FERNANDES, Cleudemar Alves. *“Discurso e produção de subjetividade em Michel Foucault”* (resultados parciais de estágio de pós-doutoramento sobre o tema “Teoria do discurso em Foucault”, desenvolvido junto à UNESP-CAr); Uberlândia: Laboratório de Estudos Discursivos Foucaultianos (LEDIF), 2011.  
(disponível em: <http://www.foucault.ileel.ufu.br/ledif/publicacoes/discurso-e-producao-de-subjetividade-em-michel-foucault>; consultado em: 30 de junho de 2018)

FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília. *“Escritos de artista”*; Rio de Janeiro: Zahar, 2006.

FORTY, Adrian. *“Objetos de desejo: Design e sociedade desde 1750”*; São Paulo: Cosacnaify, 2007.

FREEMAN, John. *“New Performance/New Writing”*; Reino Unido: Palmgrave Macmillan; 2016.

FRIEDMAN, Ken. SMITH, Owen; SAWCHYN, Lauren (orgs.). *“The Fluxus Performance Workbook”*: Performance Research e-publication, 2002.  
(disponível em: [https://www.academia.edu/9983685/Fluxus\\_Performance\\_Workbook](https://www.academia.edu/9983685/Fluxus_Performance_Workbook); consultado em: 30 de junho de 2018)

FOUCAULT, Michel. *“A hermenêutica do sujeito”*; São Paulo: Martins Fontes, 2006.

GOMBRICH, Ernst Hans. *“A história da arte”*; São Paulo: LTC, 2000.

KAPROW, Allan. “*Essays on the blurring of art and life*” (editado por KELLEY, Jeff); Estados Unidos da América: University of California Press, 2003.

KRAUSS, Rosalind. (1979) “*A escultura no campo ampliado*”. *Revista semestral do Curso de Especialização em História da Arte e Arquitetura no Brasil*; Rio de Janeiro: PUC-RJ, n. 1, 1984.

MANSANO, S. R. V. “*Sujeito, subjetividade e modos de subjetivação na contemporaneidade*”; São Paulo: Revista e Psicologia da UNESP 8(2) pp.110-117, 2009.

NOVAES, Adauto (org.). “*A crise da razão*”; Rio de Janeiro: Fundação Nacional de Arte, 1996.

NETO, João Leite Ferreira. “*A analítica da subjetivação em Michel Foucault*. Revista Polis e Psique, vol. 7 #3, pp. 7-25”; Porto Alegre: UFRGS, 2017.

PESSOA, Fernando. “*O Livro do Desassossego*” (por SOARES, Bernardo); São Paulo: Editora Brasiliense, 1989.

RANCIÈRE, Jacques. “*The future of the image*”; Nova York e Londres: Verso, 2006.

RANCIÈRE, Jacques. “*The politics of aesthetics*”; Londres: Continuum, 2006.

RANCIÈRE, J. “*The Emancipated Spectator*”; Londres: Verso, 2009.

FARIA, Ernesto (org.). “*Dicionário Escolar Latino - Português*”; Brasília: Ministério da Educação e Cultura (MEC), Departamento Nacional de Educação, 1962.

GALTUNG, Johan. “*Violence, Peace, and Peace Research. Journal of Peace Research*, vol. 6 #3, pp. 167–191”; Londres: Sage Publications, 1969.

### 5.1 Referências de sites

TEHCHING Hsieh (homepage oficial do artista).

Disponível em: <[www.tehchinghsieh.com](http://www.tehchinghsieh.com)>.

Acesso em: 02/07/2018

STELARC (homepage oficial do artista).

Disponível em: <[www.stelarc.org](http://www.stelarc.org)>.

Acesso em: 01/07/2018

ORLAN (homepage oficial do artista).

Disponível em: <[www.orlan.eu](http://www.orlan.eu)>.

Acesso em: 01/07/2018

IEA-USP Instituto de Estudos Avançados da Universidade de São Paulo (artigo publicado, na seção de notícias do site, sobre a carreira da artista Marina Abramovic).

Disponível em: <<http://www.iea.usp.br/noticias/marina-abramovic>>.

Acesso em: 01/07/2018

UBU (seção do site com vídeos do artista Tehching Hsieh).

Disponível em: <<http://www.ubu.com/film/hsieh.html>>.

Acesso em: 01/07/2018

UBU (seção do site com vídeos dos artistas Marina Abramovic e Ulay).

Disponível em: <<http://www.ubu.com/film/abramovic.html>>.

Acesso em: 02/07/2018

UBU (seção do site com vídeos do artista Chris Burden).

Disponível em: <<http://www.ubu.com/film/burden.html>>.

Acesso em: 02/07/2018

NETFLIX (documentário “Burden”, apresentando uma retrospectiva da carreira do artista Chris Burden).

Disponível em: <<https://www.netflix.com/watch/80113784>>. Acesso em:

02/07/2018