MusA
MUSEU DE ARTE da UFPR

UFPR

PROEC
Pró-reitoria de Extensão e Cultura

SACOD

MusA

MUSEU DE ARTE
DA UFPR

EXPOSIÇÃO

inser_
víveis

textos críticos

emaranhado.lab

DEPARTAMENTO
DE DESIGN DA UFPR


MusA
MUSEU DE ARTE DA UFPR
R. XV de Novembro, 695
inser_
víveis
• ABR-JUN 2023
Cadeira articulada
Modelo Cimo 1001
Erica Storer de Araújo
Eu passarinho
Rafaela Pacheco
DEPARTAMENTO DE DESIGN DA UFPR
emaranhado.lab

Inservíveis:
perspectivas críticas

Organização
Ronaldo Corrêa
Yasmin Fabris

Autoria
Alberto Puppi
Ana Avelar
Ana Claudia França
Bruna Alcantara
Érica Storer
Marcella Imparato
Marcelo Ribeiro
Marcos Albuquerque
Pedro Ernesto
Stephanie Dahn
Rafael Andrade
Rafaella Pacheco
Raíza Ribeiro Cavalcanti
Ronaldo Corrêa
Rosi Leny Morokawa
Yasmin Fabris

Revisão
Rebeca Pinheiro Queluz

Fotografias
Felipe Pacheco

Design
Yasmin Fabris

Creative Commons CC BY- N C - N D

I59 Inservíveis: [recurso eletrônico]. Perspectivas críticas. / Yasmin Fabris, Ronaldo de Oliveira Corrêa (organizadores). - Curitiba, PR: UFPR, 2024.
1 recurso online (78 p.) : PDF

Vários autores
Bibliografia.
e-ISBN 978-65-5458-229-2

1. Design. 2. Arte. 3. Exposição de arte. I. Fabris, Yasmin. II. Corrêa, Ronaldo Oliveira.

CDD: 745.4

Bibliotecária: Sheila Barreto - CRB 9/1242

Universidade Federal do Paraná - Departamento de Design
R. General Carneiro, 460 - 8º andar - Curitiba/PR

EXPOSIÇÃO

Artistas
Antonio Arney
Camila Pansonato
Elvo Benito Damo
Erica Storer de Araujo
Gabriel Freitas
Gabriel Siatkovski
Marcenaria Olinda
Maria Baptista
Mariana Cardozo Brito
Mariana Midori Ando
Rafaella Pacheco
Tiago Volpato
Wiki Pirela
Vitor Reikdal da Silva

Museologia
Lidiane do Nascimento Silva

Curadoria e pesquisa
Ronaldo Corrêa
Yasmin Fabris

Projeto expográfico e montagem
Aryssa Tissot Escobar
Felipe Dalla Pria Leme
Gabriela Fernanda Lipus
João Guilherme Sassaki Kutsmi
Julia Pietra Polli
Júlia Raniero Pandini
Maria Fernanda Andreatta de Siqueira

Design Gráfico
Yasmin Fabris
Julia Pietra Polli
Julia Raniero Pandini

Fotografias da exposição
Felipe Pacheco

Limpeza e serviços gerais
Juliana Helena Pereira
Maria Zilda Neves Mycykowski
Solange Aparecida

Manutenção e pintura
Adilson Rodrigues da Luz
Evanir Santos Leite

Apoio
Laboratório Prototipa Design (UFPR)
Marcenaria Design (UFPR)

Exposição realizada com o apoio do Edital PROEC/UFPR Nº 08/2022 - Fortalecimento de Programas e Projetos de Extensão Visando a Implementação das Atividades Curriculares de Extensão

inservíveis_

perspectivas críticas

MUSEU DE ARTE DA UFPR

PRÓ-REITORIA DE EXTENSÃO E CULTURA DA UFPR

SETOR DE ARTES, COMUNICAÇÃO E DESIGN (SACOD UFPR)

DEPARTAMENTO DE DESIGN DA UFPR

SUMÁRIO

Introdução
Ronaldo Corrêa e Yasmin Fabris

_Projeto expográfico

_Textos críticos

As estranhezas do Rõm-ófice
Ana Claudia França

Especular a fruta
Marcelo Ribeiro

Desmedida
Rosi Leny Morokawa

A tábua se faz carne?
Pedro Ernesto

O incômodo à primeira vista
Rafael Andrade

Duas, mas nenhuma cadeira
Stephanie Dahn Batista

noWater
Alberto Puppi

Tácticas de reexistência: Wiki Pirela e seus objetos não habitáveis
Raíza Cavalcanti

Assemblages pictóricas
Ana Avelar e Marcella Imparato

Rochas e passos: linhas do tempo e trilhas da resistência
Marcos Albuquerque

Paisagens da casa
Bruna Alcantara

_Artistas sobre suas obras

Em defesa dos inservíveis
Érica Storer

Das coisas do mundo e o mundo das coisas
Rafaella Pacheco

Ronaldo Corrêa
Yasmin Fabris

inservíveis

Pode um objeto resistir à sua função? Esse questionamento mobilizou a formulação do argumento da exposição. Num exercício reflexivo, propusemos constituir uma constelação de modos de pensar, produzir e imaginar os objetos e suas (des)funcionalidades práticas e simbólicas, a partir das superfícies e materiais, das configurações e figurações e dos usos mobilizados ao longo da sua biografia. Partimos do óbvio, a presença física dos objetos no espaço, suas aproximações e distanciamentos. Esse ponto de partida, ou melhor, de chegada, é motriz dos efeitos imaginativos sobre o que são essas coisas e como elas (des)fazem sentidos. Não há uma resposta esperada, apenas o desejo de refletir se, e somente se, os objetos resistem à determinação da função.

A partir dessa provocação inicial, mediada pelas relações entre design e arte, a artista curitibana Érica Storer propôs uma ação, no formato de workshop, a respeito do objeto - coisa, no trânsito entre a funcionalidade e a resistência à servidão. Investigou-se a desobediência - da coisa,

do conceito e do gesto ou uso - como potência artística e criativa para (re)pensar os objetos cotidianos. A ação realizada em setembro de 2022, com alunos da UFPR, fez parte do conjunto de atividades preparatórias, que estruturam as questões conceituais da exposição. Parte dos objetos expostos na mostra são resultado do processo de experimentação vivenciado durante o Workshop coordenado pela artista.

Além disso, o projeto de extensão Laboratório de Práticas Expressivas e Temas Emergentes: emaranhado.lab, do Departamento de Design (De-DESIGN-SACOD), durante três meses (setembro a novembro de 2022), tornou pública a convocatória para o envio de trabalhos para compor a exposição Inservíveis. A publicação do edital teve como objetivo ampliar as discussões sobre os sentidos e significados acionados pela noções de funcionalidade/serventia/utilidade, considerando produções expressivas, formulações conceituais e processos idealizados/materializados em outros territórios físicos e imaginativos. Com isso, foi possível constituir uma constelação de modos de pensar, produzir e imaginar os/sobre os objetos e suas funcionalidades práticas e simbólicas. A partir da convocatória foram selecionados trabalhos de duas artistas, Maria Baptista e Rafaella Pacheco, presentes na exposição.

Dentre as ações vivenciadas a partir da exposição, destacamos o envolvimento dos estudantes da Universidade Federal do Paraná, que atuaram diretamente na concepção e produção da Inservíveis. O projeto expográfico da mostra foi idealizado por estudantes do Curso de Design de Produtos da UFPR, a partir da experiência formativa da disciplina optativa Design de Exposições, ministrada no Departamento de Design.

Nesse processo, formalizado via Programa de Voluntariado Acadêmico (PVA), as(os) discentes atuaram nas definições da expografia - disposição de objetos no campo expositivo, iluminação, fluxo de visitação, etc. -, participaram dos processos de montagem e das definições do programa gráfico da exposição. Ações paralelas à exibição no MusA também foram levadas a cabo pelas(os) alunas(os), como um ciclo de entrevistas com as(os) artistas presentes na exposição (disponível na página do instagram @emaranhado.lab) e a realização de uma mostra de cartazes, de curta duração, com fotografias das peças desenvolvidas no Workshop. A exibição


inservíveis
Antonio Arney
Camila Pansonato
Elvo Benito Damo
Erica Storer Araujo
Gabriel Freitas
Gabriel Setikoski
Marcenaria Olinda
Maria Baptista
Mariana Cardozo Brito
Mariana Midori Ando
Rafaela Pacheco
Tiago Volpato
Vitor Reikdal da Silva
Wiki Pirela

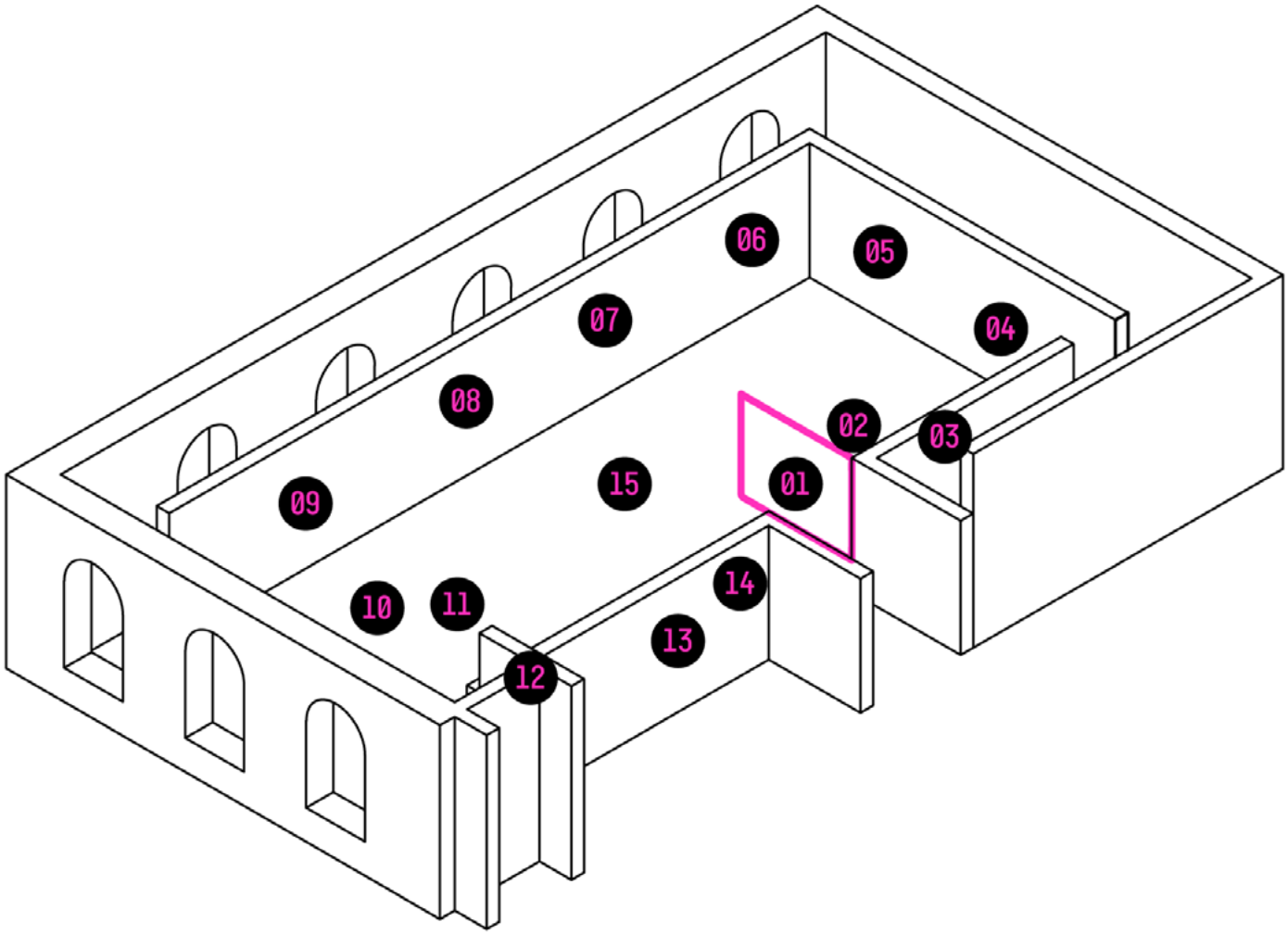
foi realizada no marco da Reunião Anual da Sociedade Brasileira para o Progresso da Ciência (SBPC), realizada na UFPR em 2023.

Essas ações, viabilizadas pelas(os) estudantes, não só alargaram o tempo de apresentação da exposição, mas também possibilitaram dinâmicas de conhecimento que ultrapassam a sala de aula e a lógica disciplinar, levando em conta saberes não institucionalizados e a articulação com a comunidade.

Nos movimentos de fechamento do projeto de extensão emaranhado. lab, refletimos sobre os aprendizados mediados pelas atividades que circundaram a realização da mostra. Dentre elas, a mobilização e envolvimento de alunas(os) da UFPR para tornar viável a Inservíveis. As(os) estudantes, bolsistas e voluntários, que atuaram na produção de material de difusão cultural, contato com a galeria de um museu, trocas com técnicos, seguranças, mediadores e a aproximação com o trabalho de concepção e montagem.

Os textos que seguem nesta publicação marcam mais um desdobramento do projeto: produções críticas elaboradas a partir dos trabalhos presentes na Inservíveis. Convidamos pesquisadoras(es), artistas e jornalistas para escrever sobre (desde) alguma obra da mostra. Vale comentar que algumas dessas reflexões foram tecidas por sujeitos que não puderam visitar a exposição, tendo a interação com o trabalho mediada por imagens, vídeos e relatos sobre os artefatos. Agradecemos, assim, cada um(a) que colaborou com essa ação que busca expandir e experimentar modos de ampliar a dimensão extensionista da Universidade pública.

Esta publicação serve como arquivo da ação extensionista desenvolvida no marco de uma universidade pública: trata-se do registro de tempos que voltamos a imaginar um ensino mais implicado com as práticas reflexivas, em que a universidade materializa sua função pública.



01 Gabriel Siatkovski e Mariana Cardozo Brito
Bandeira,
Curitiba, 2023

02 Gabriel Freitas, Tiago Volpato e Camila Pansonato (GetLost_studio)
Sem higiene pessoal //vida suja
Curitiba, 2015
Sem agricultura //vida árida
Curitiba, 2015

03 Érica Storer de Araújo
Rõm-ófice #1
Curitiba, 2020

04 Wiki Pirela
Mi dragón es...
Santiago (Chile), 2023

05 Rafaella Pacheco
Como tornar tudo um sonho acordado?
Curitiba, 2022
O flerte de Ísis
Curitiba, 2022
Moira
Curitiba, 2022

06 Wiki Pirela
Fruta
Santiago (Chile), 2023

07 Marcenaria Olinda
Desmedida
Paudalho - Mata Norte | PE, 2022

08 Mariana Midori Ando
Paisagens da Casa - Terrenos de memórias
Curitiba, 2018
Paisagens da Casa - Ilhas de memórias
Curitiba, 2018
Paisagens da Casa - Nuvens ou bolsos de memórias
Curitiba, 2018

09 Maria Baptista
Povos Originários no Paraná
Curitiba, 2021
Para onde correm os rios depois de Crinjijimbé
Curitiba, 2021
Caminho do Peabiru
Curitiba, 2021

10 Vitor Reikdal da Silva
Bambo
Curitiba, 2022

11 Érica Storer de Araújo
Cadeira articulada Modelo Cimo 1001
Curitiba, 2023

12 Rafaella Pacheco
Eu passarinho!
Curitiba, 2022
Apsu e Tiamat
Curitiba, 2022
Osíris
Curitiba, 2022
Felicidade clandestina
Curitiba, 2022
À procura della
Curitiba, 2022
Marduk
Curitiba, 2022

13 Marcenaria Olinda
Santíssima trindade
Paudalho - Mata Norte | PE, 2022

14 Antônio Arney
Comparação de valores I
Curitiba, 1978

15 Elvo Benito Damo
Bode com rodas vermelhas
Curitiba, 1996

textos críticos

Ana Claudia França

As estranhezas do Rõm-ófice

Em *Rõm-ófice*, Érica Storer de Araújo constrói uma cena tão absurda quanto familiar. O filme começa com o plano detalhe de uma corda de nylon amarrada ao garfo de uma bicicleta. Trata-se de uma estrutura que combina bicicleta, tábua de passar roupa, cadeiras e cordas. Quem pedala a bicicleta – suspensa no ar – é uma jovem de meias azuis e bermuda esportiva, que divide a atenção disciplinada entre um dispositivo eletrônico e anotações em papel, sem nunca deixar de pedalar.

A tábua de passar roupa faz a mesa de trabalho, com luminária articulada e folha de calendário. Com diferentes enquadramentos, a câmera se aproxima e se afasta devagar, revelando outros elementos da estrutura – lixeira, copo, grampo, pasta –, enquanto o barulho da bicicleta e de algum outro maquinário fazem a trilha sonora deste *Rõm-ófice*. É um retrato breve, brasileiro e agudo dos gestos e dos elementos que atravessam o trabalho de escritório feito no espaço doméstico.

Mas, esta ciclista de apartamento não está sozinha. De um lado, uma



Fragmento do vídeo "Rõm-ófice #1"
Érica Storer de Araújo
Curitiba, 2020.

senhora lê um livro, do outro lado, uma jovem usa um telefone celular. Ambas estão sentadas em cadeiras integradas à engenhoca. O movimento das pedaladas não leva o trio a lugar algum, mas sacode toda a frágil estrutura, de modo que as duas mulheres sentadas lembram passageiras num ônibus em movimento, sacolejando o corpo a cada lombada ou curva do caminho. Entre as três personagens de *Rõm-ófice* parece haver uma cumplicidade muda, embalada pela constância e pela repetição. Nessa atmosfera apaziguada também reside a tensão que caracteriza a obra.

Apesar do movimento, o conjunto é estático e está claustrofobicamente posicionado na passagem da sala para a cozinha. No entorno é possível identificar os artefatos que envolvem este escritório doméstico: panela elétrica, lata de panetone, ímã de geladeira, escorredor de louças, cortina de chita, sino de porta, vaso de planta, caixa de som, impressora, televisão. A mistura entre casa e escritório é aqui um aparato improvisado, marcado pelo deslocamento e pela fusão de objetos, espaços e pessoas.

Rõm-ófice é também uma obra pandêmica, realizada em 2020, ano que dificilmente iremos desassociar do início da pandemia global de COVID-19. Olhando com atenção é possível identificar, pendurada na tábua de passar, o que parece ser uma máscara de proteção respiratória, uma marca daquele ano e da pandemia. As máscaras – de tecido ou microfibra sintética, coloridas ou em cores neutras – tornaram-se em 2020 acessórios banais e indispensáveis, misturando-se a chaveiros e carteiras, em porta-chaves e cabideiros. Com as recomendações de isolamento,

o teletrabalho também se tornou tema e saída recorrente para muitas profissões. No Brasil, no primeiro ano da pandemia, 11% das pessoas trabalhadoras passaram a exercer suas atividades laborais de modo remoto, segundo o *Instituto de Pesquisas Econômicas Aplicadas* (Ipea). A pequena, mas considerável parcela da população que pôde contar com o privilégio do *home office*, distanciou-se dos riscos de contaminação, mas não das muitas formas de horror da pandemia e do confinamento.

A sinopse de *Rõm-ófice* explica ainda que, além do *home office*, também inspira a obra a definição de *treadmill desk,* um móvel que combina mesa de trabalho e esteira ergométrica de baixa velocidade. A promessa da *treadmill desk* é que caminhar enquanto se trabalha num computador melhora a saúde e a concentração, reduz o stress e os impactos negativos de se passar tanto tempo numa cadeira. Certamente, a intencionalidade deste artefato reside mais nas ideias vigentes sobre desempenho do que na preocupação com o bem-estar social. A saída aqui não é repensar as estruturas neoliberais de trabalho, mas propor uma medida duvidosa para a contenção de danos, sem perder como prioridade a eficiência e a produtividade, do corpo e do trabalho.

Por fim, *Rõm-ófice* toca de modo irônico em temas como espaço, tra-



Fragmento do vídeo "Rõm-ófice #1"
Érica Storer de Araújo
Curitiba, 2020.



Fragmento do vídeo "Rõm-ófice #1"
Érica Storer de Araújo
Curitiba, 2020.

balho, desempenho, casa e relacionamento, apontando para o que pode estar no avesso do *home office*, com suas estranhas incongruências. Na modalidade remota, as atividades laborais muitas vezes se estabelecem num arranjo confinado e precário, com a obstrução dos espaços e inúmeras implicações para as relações sociais e mobilizações coletivas. *Rõm-ófice* expõe, sobretudo, a fragilidade dos nossos modos de vida diante das condições materiais e contemporâneas do trabalho.

Ana Claudia França é graduada em Tecnologia em Artes Gráficas (UTFPR, 2008), com Mestrado e Doutorado em Tecnologia e Sociedade pela Universidade Tecnológica Federal do Paraná. No doutorado, pesquisou a presença e participação de mulheres no circuito cinematográfico em Curitiba, nas décadas de 1970 e 1980. Professora do Departamento Acadêmico de Desenho Industrial (DADIN) na área de Narrativas Visuais e Produção da Imagem, atuando especialmente no campo audiovisual. Dedica-se especialmente a projetos de narrativas visuais e investigações sobre mulheres no audiovisual, nos cruzamentos entre história, narrativa, literatura, texto e imagem.

Marcelo Ribeiro

Especular a fruta

A cena inicial é breve e densa. Em seu cerne, o espaço da casa e o tempo da relação entre a filha e sua mãe, tal como se reconstitui como recordação, se abrem como uma matéria memorial e imaginativa. Antes da figuração lúdica do espaço doméstico entranhado como recordação, o cenário se apresenta sob o ruído metálico de uma frequência estranha, inscrevendo na aparente familiaridade da casa uma aspereza inquietante, que permanece irredutível. *Unheimlich*, *extranha*, a casa é recomposta por meio da combinação entre a constituição plástica do fundo pintado, a consistência volumétrica de algumas figuras destacadas em primeiro plano e o registro videográfico que, delimitando a cada vez o campo da imagem, entrecorta o jogo cênico com pulsações rítmicas, associadas a uma voz que vem do extracampo.

O fundo se estende como um pano ou uma tela e mostra o esboço de uma representação em perspectiva de um piso azulado, com duas paredes que se encontram, decoradas com um motivo visual amarelo em

formato de trevo, destacando-se do vermelho dominante, abrigando, do lado esquerdo, um quadro em preto e branco e, do lado direito, a abertura de uma porta para um corredor em que se prolonga o mesmo piso azulado, acompanhado de uma parede amarela. No centro do registro videográfico, avoluma-se uma espécie de oratório secular, armário diminuto ou casa de brinquedo – um móvel amarelo com portas que resguardam, por sua vez, uma cena suplementar, em miniatura, que veremos assim que as pequenas portas forem abertas por duas mãos transcendentes, que vêm de cima como mãos de um gigante ou de uma divindade. Acima da cena suplementar, como um título inscrito na moldura que a delimita, lemos uma pergunta sobre a possibilidade da fuga: "¿Huir?". Mas quem se pergunta sobre a fuga?

Na cena em miniatura, encontramos o mesmo dispositivo de duplicação e deslocamento, baseado na combinação entre superfície e volume, que organiza a cena inicial. Dessa vez, são os contornos ou as materialidades de uma cozinha que se afiguram. O som metálico persiste, a imagem escurece, e passamos ao registro videográfico de uma tigela com uma



Fotografia da obra "Fruta" de Wiki Pirela (Santiago, 2023), na exposição Inservíveis. Autoria da imagem: Felipe Pacheco.

Mi madre me enseñó a sacarle toda la carne a la fruta
A no desperdiciar nada
Pelar las cáscaras
Pelar las cáscaras lo más posible
Dejar hilito de residuo
Aprovechar el máximo
Que rinda más
Lo pongo en práctica
La veo a ella
Admiro la forma en que de una papa sacaba miles de platos
Tiene el don de multiplicar el pan y el vino
Mantiene la casa de pie entrando por la barriga
Extendiendo todo con nada
En casa la comida no es saludable
En casa pocas veces me enferme
El ritual de rendir la papa genera cantidad
Genera calidad de alma
La pobreza huele a miao descompuesto a olvido
Huele a rendir las frutas, la ropa, el pasaje
Huele a rendir el cuerpo
A rendir el agua que no llega
A poner velitas en el baño
A decretar la luz
Mi familia no huele a libros
Olemos a trabajo
A violencia
Mi mamá me enseñó a sacarle toda la carne a la fruta
Y ahora yo la desperdicio

Transcrição do áudio do
vídeo "Fruta"
Wiki Pirela
Santiago, 2023.

manga amarela. A câmera filma de cima para baixo, na vertical, e vemos uma mão que vem de baixo, dessa vez, uma mão mundana que, em sua imanência insuperável, busca alcançar a fruta. Voltamos, então, à mesma cena inicial, mas ela já é outra: no lugar do móvel amarelo, há uma cadeira; sobre ela está um telefone com a palavra "Caracas" escrita no aparelho. Então, vinda de cima, uma mão disca duas vezes o número 1 e retira o aparelho do gancho, dando início ao movimento do discurso verbal que atravessará o restante da obra.

É, portanto, uma ligação telefônica que, após a dupla abertura do espaço da casa, vem abrir seus tempos múltiplos, com o relato da recordação de um ensinamento materno: "Minha mãe me ensinou a extrair toda a carne da fruta." / "Mi madre me enseñó a sacarle toda la carne a la fruta." O som desaparece junto com a imagem do telefone fora do gancho. Imergimos brevemente no escuro e no silêncio, para emergir em uma repetição ou reencenação da recordação, no presente, com o registro videográfico da tigela com a manga amarela, que agora nos faz ver o trabalho das mãos ao descascar a fruta, enquanto a voz continua seu relato. Dirigindo-se a alguém, eventualmente a quem assiste ao vídeo, a quem o encontra em uma exposição ou em uma plataforma de vídeos na internet, por exemplo, aquela que fala se refere à sua mãe, relata uma memória múltipla da mãe, narra uma lembrança recorrente, que em português denominamos pretérito imperfeito, descrevendo e fazendo imaginar uma ação que se



Fragmento do vídeo "Fruta"
Wiki Pirela
Santiago, 2023.

repetia, que se fazia a cada vez de novo em mais de um momento do passado.

A voz é da artista que assina a obra, que elabora suas cenas e reencena a recordação enquanto narra seu relato memorial. Mas quem fala sempre se divide. Por um lado, quem fala é *mais de um*: não um indivíduo, alguém que assina a obra como autora, mas divíduo. É todo o espaço da identificação como empatia que se oferece, aqui, para qualquer espectador, como um convite a imaginar e a imaginar-se no lugar de quem fala, compartilhando algo. Por outro lado, quem fala é *menos de um*: parte sem parte. É o fundamento da distância que pode conduzir, assim, à não identificação – e deve conduzir ao reconhecimento de que, na cena de um discurso, é sempre de uma partilha que se trata: não a comunhão da empatia e da identificação plena, que captura o comum como comunidade fechada, mas a disjunção de uma abertura à diferença, de uma desidentificação.

Na distância demarcada pelo telefonema, a chamada se desenrola como um discurso interior que, contudo, se projeta e se dispersa para fora. A filha vê a mãe na tela da memória, reconhecendo-se a partir desse contraponto, desse aprendizado, desse contracampo ausente: "eu coloco isso em prática, eu a vejo." / "lo pongo en práctica, la veo a ella." Não chegamos a ver a mãe, cuja lição a filha tinha resumido logo antes, dessa forma: "Aproveitar ao máximo, que renda mais." / "Aprovechar el máximo, que rinda más." Vemos a manga sendo descascada, enquanto a filha não apenas narra as ações da mãe para "fazer render a fruta" / "rendir la fruta", mas revela seus sentidos metonímicos (não se trata apenas da fruta, mas também da batata e, portanto, de toda forma de comida) e metafóricos (não se trata apenas de formas de lidar com a falta de comida, mas de maneiras de confrontar a pobreza e a privação). Assim, a filha interpreta as ações da mãe: "Admiro a forma como de uma batata extraía milhares de pratos. Tem o dom de multiplicar o pão e o vinho. [...] Ampliando tudo com nada." / "Admiro la forma en que de una papa sacaba miles de platos. Tiene el don de multiplicar el pan y el vino. [...] Extendiendo todo con nada."

Vemos então sua boca, enquanto come a manga que acaba de descascar,

e assim o registro videográfico confere uma consistência sinestésica à recordação, sugerindo, talvez, alguma lembrança do sabor da fruta, das texturas de suas fibras, da leveza de seu suco. O enquadramento aproximado convoca, em especial, o sentido do tato, conferindo uma densidade háptica às mãos e à boca em seus encontros múltiplos com a textura da fruta. Falando da mãe, sem falar à mãe, enquanto agora as mãos abrem e escavam minuciosamente um abacate, para não perder nenhuma carne da fruta, a voz apelará ainda ao sentido do olfato, referindo-se ao cheiro da pobreza como "algo decomposto" / "algo descompuesto", "esquecimento" / "olvido": "Cheira a fazer render as frutas, a roupa, a passagem." / "Huele a rendir las frutas, la ropa, el pasaje." É neste ponto que o som metálico do início do vídeo reaparece, assim que a voz enumera as inumeráveis estratégias que a pobreza exige para "rendir", para fazer render com o pouco que se tem: "Cheira a fazer render o corpo. A fazer render a água que não basta. A pôr velinhas no banheiro. A legislar a luz. Minha família não cheira a livros, cheiramos a trabalho. A violência." / "Huele a rendir el cuerpo. A rendir el agua que no llega. A poner velitas en el baño. A decretar la luz. Mi família no huele a libros, olemos a trabajo. A violencia."

É talvez da possibilidade de fugir da pobreza que parte o vídeo de Wiki Pirela, inscrevendo sua cena múltipla sob a questão da possibilidade da fuga: "¿Huir?". Mas para ela, como quem configura a dupla cena que abre o vídeo e como assinatura que ancora seu discurso, o que significa "fugir", afinal? O que pode ser uma fuga quando o que está em jogo é a relação com a memória (da mãe, da casa, da infância etc.)? Se, no passado, foi preciso (aprender a) fazer render a fruta, para extrair toda a sua carne e, assim, fazer render também o corpo, em meio à pobreza, na enunciação videográfica em que o trabalho expressivo se desenrola o que se configura é uma articulação entre trabalho de memória e jogo de espelhos imaginativo, para fazer da memória da fruta um objeto de especulação, seja no sentido filosófico (especular como investigar, frequentemente de modo experimental e exploratório, sem ancoragem empírica, com ampla

margem de abstração) ou no sentido econômico (especular como investir, frequentemente de modo a jogar com a incerteza do futuro, sem ancoragem no valor imediato ou direto do que é objeto da especulação). Nessa encruzilhada especulativa, a carne extraída da fruta se transforma, finalmente, em desperdício. Nesse movimento, a partir do que se entranha como memória do ensinamento materno, o que se insinua é um estranhamento em relação ao presente: "Minha mãe me ensinou a extrair toda a carne da fruta. E agora eu a desperdiço." / "Mi mamá me enseñó a sacarle toda la carne a la fruta. Y ahora yo la desperdicio." Da memória entranhada ao presente estranhado, na casa *extranha* que se encena desde o início como um espaço fragmentário, lacunar, atravessado por elipses, a especulação videográfica de Wiki Pirela se encerra com o fim da ligação telefônica.

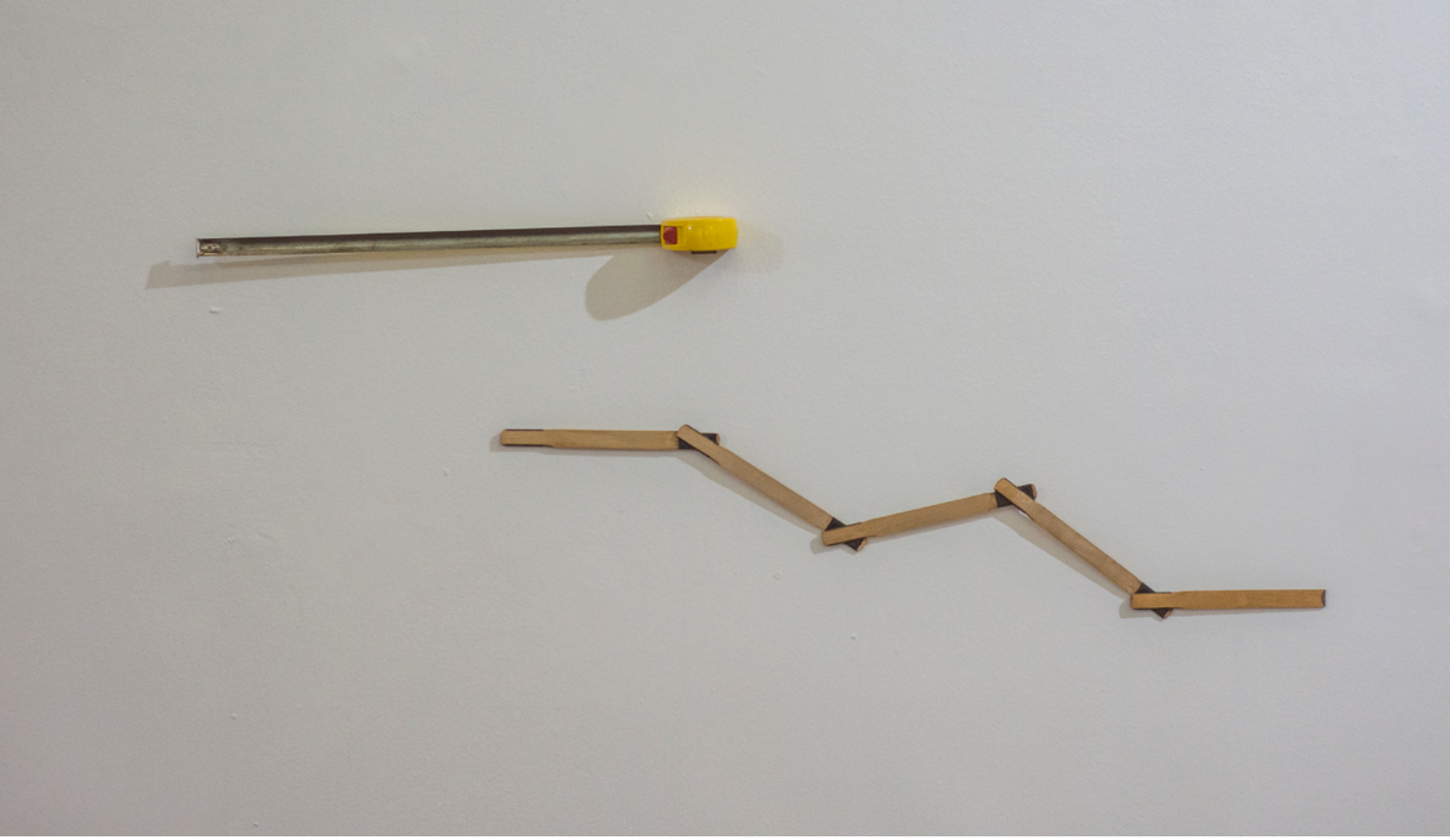
Marcelo Ribeiro é professor de História e Teorias do Cinema e do Audiovisual, na Faculdade de Comunicação da Universidade Federal da Bahia, onde atua também como docente permanente do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura Contemporâneas. Autor do livro Do inimaginável (Editora UFG, 2019), assim como de capítulos de livro e artigos sobre imagem, história e direitos humanos, cinemas africanos, história do cinema, arquivo e descolonização. Coordenador do grupo de pesquisa Arqueologia do sensível e membro do Grupo de Pesquisa em Semiótica e Culturas da Comunicação (GPESC). Doutor em Arte e Cultura Visual pela Faculdade de Artes Visuais da Universidade Federal de Goiás (2016); mestre em Antropologia Social pela Universidade Federal de Santa Catarina (2008); graduado em Ciências Sociais com Habilitação em Antropologia pela Universidade de Brasília (2005). Fundador, autor e editor do incinerrante (https://www.incinerrante.com), tendo atuado ainda como crítico de cinema, programador e curador de mostras e festivais. Tem experiência em pesquisa, ensino e extensão nos campos de Cinema, Fotografia, Artes, Cultura Visual, Comunicação, Antropologia, Antropologia Audiovisual e Estudos da Imagem.

Rosi Leny Morokawa

Desmedida

Qual é a medida de todas as coisas? Poderíamos responder a essa pergunta dizendo que é a medida que cada uma tem. Mas, será que a medida que as coisas têm pode ser medida? Quando pensamos em instrumentos de medição, temos uma noção de exatidão, de uma unidade de comprimento a ser seguida. Há uma barra de platina, chamada de "metro padrão", que fica em Paris e que foi usada para fixar uma referência por um grupo de cientistas no final do século XIX – que hoje usamos para medir um metro. Uma estipulação, contingente, com uma função social importante.

Quando me encontro em frente à obra *Desmedida*, o que primeiro chama atenção são os objetos em si que a compõem, reconheço-os. São objetos funcionais, de carpintaria e para outros tipos de trabalho, como os que meus pais tinham em casa quando eu era criança e com os quais a maioria de nós já teve contato. São instrumentos para medir, expostos em uma parede, como em um galpão ou garagem, mas em uma sala de um museu. Inevitavelmente, esse aspecto me remete à reflexão sobre as obras do *Fluxus* e *readymades* de Duchamp e às discussões teóricas



"Desmedida" da Marcenaria Olinda (Paudalho - Mata Norte | PE, 2022) na exposição Inservíveis. Autoria da imagem: Felipe Pacheco.

sobre elas em filosofia. Poderiam estar em um galpão e não seriam vistas como arte, mas estando em um museu nos convidam a olhá-las novamente, com mais atenção e outros significados. É, então, que me atenho aos detalhes de *Desmedida* e, mais de perto, algo se quebra, algo tensiona, algo causa estranhamento. Esse estranhamento que muitas vezes nos atrai na experiência com arte, quando somos pegos de surpresa e há algo como uma espécie de maravilhamento, um parar por alguns segundos, uma certa magia ou encantamento que nos desloca um pouco. Talvez, ao modo das teorias tradicionais da estética e a noção de "destacamento" das preocupações da vida cotidiana, mesmo que, paradoxalmente, impulsionada inicialmente pela familiaridade dos objetos do cotidiano. Um movimento dialético, da familiaridade ao estranhamento, o que me atrai é ao mesmo tempo o que gera o afastamento.

Os objetos, vistos de imediato, percebidos pelos sentidos, que atraem por familiaridade, por me lembrarem a infância, me levam a uma reflexão sobre algo mais amplo, quando neles não há a numeração e marcas que permitem a medição. Para onde foram aqueles números, espaços e marcas? Há a falta, a ausência, que percebemos ao nos aproximarmos dos objetos que compõem a obra *Desmedida*, pois as medidas não estão presentes. Essa ausência é capaz de nos remeter a tudo aquilo que não podemos medir. Não podemos medir os afetos que sentimos, as lembranças que temos, as experiências que vivemos, o tempo que dedi-

camos a quem amamos. Podemos mensurá-los, talvez, ao dizermos que eles têm uma certa medida, um certo tamanho e, figurativamente, que ocupam um espaço em nossos corações. Mas, não é o mesmo que medir, pois uma medida parte do princípio de que existe um padrão de medida que pode ser aplicável a várias coisas. E, nossas experiências, como são únicas para cada indivíduo, mesmo que compartilhadas em um mesmo instante no tempo e no espaço com outras pessoas, não podem ser medidas dessa forma.

Como poderíamos medir a beleza de um pôr do sol, de um sorriso afetuoso, dos feixes de luz entre as plantas; a carícia de um abraço; o olhar de uma pessoa que está a morrer e se despede com os olhos; a felicidade de um reencontro; as marcas de vida em um rosto; as emoções que sentimos ao assistirmos a uma apresentação musical ou a um filme, lermos um livro ou visitarmos uma exposição de arte; e todas as coisas que habitam o universo de nossas memórias? Como poderíamos medir sensações, desejos, sonhos, sentimentos, e o próprio tempo? Tudo aquilo que vivemos se esvai no tempo, para além das medidas dos ponteiros de um relógio e, talvez por isso, justamente, possuem valor para nós. O que é material fenece, mas as lembranças e os afetos nos acompanham enquanto vivemos. Como no conto *O Imortal* de Jorge Luis Borges, se fôssemos imortais nossas experiências seriam banais, fadadas à repetição e sem sentido. Ao não sermos eternos, podemos viver cada experiência como única, como aquilo que nos aproxima da morte, do fim, e, assim, somos capazes de atribuir a elas um valor imensurável.

Rosi Leny Morokawa é doutoranda no Programa de Pós Graduação Lógica e Metafísica da Universidade Federal do Rio de Janeiro - PPGLM/UFRJ, no qual realiza pesquisa sobre a natureza da experiência estética. Possui Mestrado em Filosofia, sobre o tema Definição de Arte, pela Universidade Federal do Paraná - UFPR (2018) e Graduação em Filosofia pela mesma instituição (2013). Além disso, possui Especialização em História Social da Arte pela Pontifícia Universidade Católica do Paraná - PUC/PR (2017) e Graduação em Superior de Pintura pela Escola de Música e Belas Artes do Paraná - EMBAP/UNESPAR (2019). Desenvolve pesquisa em Estética e Filosofia da Arte, com interesse em Metafísica, Epistemologia, Filosofia da Mente e Filosofia da Percepção.

Pedro Ernesto

A tábua se faz carne?

Os objetos da Marcenaria Olinda se deslocam entre as fronteiras daquilo que o senso comum identifica como arte, design e objeto utilitário. Os três objetos que constituem o trabalho *Santíssima Trindade* (2022), incrustrados com palavras em marchetaria que remetem à sua utilidade prática – raspador de coco, tábua de cortar carne e facão para corte de cana – nos colocam diante de problemas envolvendo o utilitário e a artificação, bem como signo, imagem e sentido.

Ao experimentar a produção desses objetos para além do utilitário, Marcenaria Olinda estabelece uma nova relação com o cotidiano econômico, social e cultural da zona da mata pernambucana, – região onde esses objetos são tomados como característicos –, propondo miradas que só são possíveis a partir de experiências poéticas com o mundo. Essas novas miradas estão relacionadas, entre outras, com a expansão das relações possíveis entre palavras e coisas que, nesse caso, não se restringe à tradução ou à redundância de sentido, isto é, palavra como representa-



"Santíssima trindade" da Marcenaria Olinda (Paudalho - Mata Norte | PE, 2022) na exposição Inservíveis. Autoria da imagem: Felipe Pacheco.

ção de coisas. A palavra "coco" no raspador não coincide com o nome da ferramenta. Ela expande as possibilidades de construirmos outros sentidos para esse objeto por extensão, evocando seu contexto de uso e suas conotações sociais, econômicas, históricas e culturais.

Trata-se de uma reflexão sobre as palavras enquanto signos que não são guardadores de significado, mas dispositivos que, ao nos colocar diante do desconhecido, do outro, nos forçam a pensar, nos levam a "sentir o que não sabemos" no momento em que passamos a "viver adiante de si", como disse o filósofo francês Maurice Blanchot (DIEDERICHSEN, 2019).

Se quisermos encontrar nas palavras incrustradas nesses objetos a objetividade que geralmente atribuímos ao código da escrita nos frustraremos. Carne não se reduz à tábua. Palavra e coisa, nesse caso, ampliam os sentidos um do outro. *Santíssima Trindade* nos provoca a perceber outros funcionamentos do signo ao suspender o modo como produzimos sentidos a partir de referentes. E aqui podemos pensar em operações além da metáfora.

Considerando o título do trabalho – *Santíssima Trindade* – e sua constituição trinitária, isto é, a partir de três elementos distintos e separados, seria possível pensar as palavras marchetadas enquanto uma operação de transfiguração na medida em que encarnam o coco, a carne e a cana na materialidade desses objetos? A tábua se faz carne?

Essa questão nos remete ao complexo problema secular acerca da teologia da imagem, mais especificamente à economia da Trindade, isto é, a distribuição de santidade entre Deus, Cristo e Espírito Santo, como foi discutido pela filósofa argelina Marie-José Mondzain (2013). Aqui, Cristo é compreendido como uma imagem complexa, dotado de um problema de representação que envolve visível e invisível, significante e significado, nem de modo natural e nem de modo artificial, mas de modo econômico. Ao discutir a economia cristológica, Mondzain entende Cristo como parte da distribuição trinitária, a qual "tornou manifesta a união do Verbo com a carne [...]. Ele [Cristo] é imagem, relação e órgão". *Santíssima Trindade* nos sugere outros modos de pensar a representação, para além da semelhança. Como pensar, nesse caso, a união ruidosa entre palavras e coisas? Qual "santidade", quais sentidos estão sendo distribuídos entre esses objetos?



"Santíssima trindade" da Marcenaria Olinda (Paudalho - Mata Norte | PE, 2022) na exposição Inservíveis. Autoria da imagem: Felipe Pacheco.

Essa limitada digressão nos sugere que o embate entre palavras e coisas realizado pela Marcenaria Olinda, especificamente via acréscimos e apagamento de palavras e outros códigos – caso do sistema métrico que desaparece no trabalho *Desmedida* (2022) –, pode, se não (des)funcionalizar, ampliar funcionalidades de objetos, a princípio programadas como únicas, ao aproximá-los de outras genealogias, sejam filosóficas, históricas ou culturais. São objetos que, portanto, ao subverterem a sua funcionalidade original, resistem ao senso comum e nos obrigam a pensar. Assim como as palavras, as coisas não são opacas, muito menos transparentes. Talvez por isso procurem nosso olhar, para que possamos ver e desacreditar.

Referências

DIEDERICHSEN, Maria Cristina. Pesquisar com a arte: ética e estética da existência. *Educação & Realidade*, Porto Alegre, v. 44, n. 4, p. 1-24, 2019.

MONDZAIN, Marie-José. *Imagem, ícone, economia:* as fontes bizantinas do imaginário contemporâneo. Rio de Janeiro: Contraponto: Museu de Arte do Rio, 2013.

Pedro Ernesto é professor adjunto do Departamento de Artes Visuais da Universidade de Brasília (UnB). Doutor em Artes, com ênfase em Teoria e História da Arte pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade de Brasília (PPGAV / VIS / IdA / UnB) (2020), Mestre em Artes pelo mesmo programa (2016). Possui bacharelado em Desenho Industrial e habilitação em Programação Visual e Projeto de Produto pela Universidade de Brasília (2011). Atua no Ensino e Pesquisa em Teoria e História da Arte com ênfase em arte contemporânea, história da arte, curadoria, exposições, a partir de perspectiva interdisciplinar com políticas culturais, sociologia da arte, história da cultura e museologia. Integra os grupos de pesquisa História da Arte: modos de ver, exibir e compreender (UnB, Unicamp, UFRJ, UFRGS, UERJ e UFBA) e Musealização da Arte: Poéticas em Narrativas (UFMA, UFMG, UnB, UNESPAR e UFSC). Atuou como professor no Departamento de Artes Visuais da Universidade de Brasília (UnB) (2016-2017).

Rafael Castro Andrade

O incômodo à primeira vista

À primeira vista esta obra parece um convite a uma paisagem, o que para mim veio acompanhado de um certo incômodo. Não consegui entender direito o porquê, mas esse sentimento nostálgico disparado pelo movimento dos olhos sobre as figuras geométricas e cores me provocou a memória e aqui tento especular um pouco sobre o trajeto desta primeira vista. Svetlana Boym nos conta em seu texto, "Mal-estar na Nostalgia" (2017), como a nostalgia se mantém na contemporaneidade, ao passo que a utopia que marca o início do século XX "se torna obsoleta". Vemos como a nostalgia tem mobilizado as pessoas, ao observar o design ou a moda utilizar como adjetivos qualitativos os termos retrô e *vintage*, ou no entretenimento com a proliferação de *remakes* de filmes dos anos 1980, ou ainda no âmbito político com a perversa exaltação de nacionalismos ao redor do mundo. Ao pensar sobre as percepções e reações provocadas pela obra "Bandeiras", me ocorreu o quanto meu olhar foi educado a perceber e buscar referências em sentimentos que não vivi ou ideais que não parecem me pertencer. Talvez este seja um

reflexo da minha formação em design gráfico. Estudei em universidades no norte do Paraná, que ainda em meados dos anos 2000 reforçavam efusivamente traços da educação moderna de design, preconizada pela ESDI nos anos 1970. Esse deslocamento parece desconsiderar que o norte do Paraná é marcado por um ideal de modernização diferente do carioca, e que na região encontra disputas com um imaginário rural nostálgico do período da produção cafeeira que provocou uma urbanização forçada no fim dos anos 1940. A rigidez dessa formação talvez me faça enxergar



"Bandeira" de Gabriel Siatkovski e Mariana Cardozo Brito (Curitiba, 2023) na exposição Inservíveis. Autoria da imagem: Felipe Pacheco.

um determinado tipo de estrutura, de uma determinada forma e principalmente me policiar do que ver e não ver. Esse olhar (con)formado ao passear pela bandeira percorre as formas geométricas, busca alguns caminhos estruturados, encontra uma matriz com linhas e colunas bem definidas. Mas é curioso que o olhar não consegue se subordinar totalmente à matriz, provocado pelos contrastes das cores e fundo, escorrega pelos círculos, semicírculos, atravessa os losangos, brinca de ignorar as regras da matriz, enxerga uma bandeira do Brasil deslizante, sobe pelos triângulos e se fixa em um ponto, ou melhor, em uma estrela que resiste firme aos jogos visuais e que sutilmente me joga para fora da obra, me fazendo ver novamente o todo. O olhar não resiste à tentação de fazer uma relação direta com o abstracionismo geométrico das bandeirinhas de Alfredo Volpi. Nesse sentido, é interessante o que Rosa (2021) provoca ao realizar uma genealogia da crítica sobre o pintor: "Se Volpi em sua pintura realizou uma crítica à racionalidade moderna, por que não constrangeu os concretos?". É curiosa essa relação dos concretistas com o pintor, uma vez que a racionalidade industrial estava no cerne da arte concreta. A origem proletária e suburbana de Volpi era exaltada pela crítica que colocava o pintor ítalo-brasileiro como uma reflexão formal adequada à era industrial, como se fosse a antítese necessária para um panorama do modernismo. No olhar de Rosa (2021) a crítica sobre Volpi centrada nesta narrativa calava outras possibilidades de reflexão sobre o artista, como por exemplo, discutir se os valores estéticos perseguidos por Volpi não buscavam também uma arte atemporal, tal como os renascentistas e modernistas italianos. Essa visão, para além das narrativas elencadas pela crítica, possibilita pensar outro caminho para enxergar como a obra de Volpi pode ter sido atravessada por sua vivência, passada inteira em um bairro operário, em uma comunidade de imigrantes italianos. Este diálogo dos concretos com Volpi fez eco no currículo dos cursos de design que frequentei. E me faz pensar sobre as possibilidades ignoradas pelo meu olhar, na busca de uma visão completa, sem fissuras. Me fez lembrar daqueles quebra-cabeças de arrastar, onde geralmente havia 16 espaços e 15 peças encaixadas umas às outras. O espaço sobressalente permitia mover as peças para montar uma imagem ou sequência numérica. Apesar de o objetivo do jogo ser organizar as peças para montar a imagem ou sequência, há algo subjacente tão ou mais interessante, o espaço vazio que

permite o jogo existir. Ao concluir o jogo e olhar para este espaço há um ímpeto de desejar uma forma de completá-lo, mas sem ele o jogo não existiria. É no trânsito deste espaço que se abre mão de uma completude impossível para poder movimentar as outras peças e se ter algo possível, ainda que incompleto. A nostalgia me parece ser este ímpeto que busca completar esse espaço vazio. Nesse sentido, retorno a Boym (2017), ao nos dizer que a nostalgia pode ser um mecanismo individual de sobrevivência e que devemos assumir responsabilidade pela nossa nostalgia e não deixar que os outros a "pré-fabriquem" para nós. A formação de design nostálgica de um modernismo parece não lidar bem com as lacunas, tão necessárias para reorganizar as peças e produzir outras formas de ver. E, talvez, meu incômodo à primeira vista foi enxergar essas lacunas e, instintivamente, reagindo à incapacidade de conseguir compreendê-las, corri o olhar e retornei à nostalgia.

Referências

BOYM, Svetlana. Mal-estar na nostalgia. **História da Historiografia: International Journal of Theory and History of Historiography**, v. 10, n. 23, 2017.

ROSA, Marcos Pedro Magalhães. Volpi: doxa, permanência e denegação na crítica de arte brasileira. **Novos estudos CEBRAP**, v. 40, p. 153-173, 2021.

Rafael Castro Andrade é doutor e Mestre em Design pela Universidade Federal do Paraná (2020, 2014), graduado em Design Gráfico pela Universidade Estadual de Londrina (2008). Atua como Professor do Curso de Design da Universidade Positivo e como Designer Gráfico com ênfase em projetos de design da informação. Possui experiência nas áreas de: experiência do usuário (UX), visualização da informação, infografia e design da informação. Tem interesse de pesquisa nos seguintes temas: história do design, memória gráfica, pensamento visual, infografia e linguagem gráfica. É secretário da gestão (2020-2022) da Sociedade Brasileira de Design da Informação e um dos fundadores do podcast de divulgação de conhecimentos em design, o Visual+mente. Também organiza desde 2014 o projeto de ensino Pensar Infográfico, que busca promover a discussão e prática da infografia, para designers e não-designers.

Stephanie Dahn Batista

Duas, mas nenhuma cadeira

Os projetos da Erica Storer de Araújo e do Vitor Reikdal da Silva provocam um repensamento sobre esse objeto e sua função de poder se sentar. A proposta "uma cadeira articulada Modelo Cimo 1001" [2023] da artista Eica Storer apresenta uma cadeira dos legendários "Móveis Cimo" dos designers irmãos Jorge e Martin Zipperer em uma rejunção desconfigurada das suas partes fragmentadas e rearticuladas por meio de dobradiças, de maneira que as pernas ficam para o ar, que a base foi separada em tábuas com ângulos inclinados, o encosto torto saindo do chão. A proposição "Bambo" [2022] do Victor Reikdal da Silva apresenta a estrutura de uma cadeira com uma espiral vermelha que inicia no topo do encosto e se "senta" simbolicamente como um esqueleto serpentinata neste assento vazio.

Diante de uma cadeira eu espero um lugar de poder estar sentada, poder parar da correria em pé, esticar as pernas e me encostar. Expectativas que seguem à definição do dicionário da Língua portuguesa [Editora Porto]:



Joseph Kosuth (1945-)

Uma e Três Cadeiras, 1965

Cadeira de dobrar de madeira, reprodução fotográfica da mesma cadeira e ampliação fotográfica da entrada do dicionário do tremo "cadeira"; cadeira: 82,2 x 37,8 x 53 cm, painel fotográfico: 91,5 x 61 cm, painel de texto: 61 x 62,2 cm, The Museum of Modern Art (MoMA), New York.

"peça de mobiliário constituída por um assento individual com costas e, por vezes, apoios para os braços. Do latim clássico cathedra." As duas variações de cadeiras na mostra "Inservíveis" escapam dessa minha experiência/ desejo/ necessidade e negam intencionalmente a utilidade culturalmente esperada.

Diferentemente da proposição artística "Uma e três cadeiras" [1965], de Joseph Kosuth,– que provoca os possíveis desdobramentos conceituais da representação de cadeiras: a cadeira como objeto, a imagem fotográfica da mesma cadeira e o termo linguístico "cadeira" no dicionário – os dois objetos aqui em questão, penso eu, não se tratam de representações em exposição, mas sim de trabalhos em constelação que perturbam nossa prática e imaginário simbólico dessa específica serventia para o corpo.

Objetos de design se colocam no mundo cotidiano no intuito de cumprir sua funcionalidade e utilidade. Com o projeto modernista, nele implícitos os progressos tecnológicos a partir da revolução industrial do século XIX até hoje, os produtos – cada vez mais adequados, refinados e sofisticados – precisam comprovar sua eficácia para garantir sua sobrevivência no mercado. Como agora considerar essas duas variações inservíveis de

cadeiras que se colocam enquanto protesto ciente, negando a nossa expectativa e prática funcional?

Ao refletir paralelamente a experiência da modernidade no campo das artes visuais, percebe-se uma explosão das unidades: tempo, espaço e corpo perpassam por um estado de fragmentação e decomposição. O corpo, no modernismo, torna-se primeiro alvo do indivíduo que vive nesse espaço irreconhecível, veloz e cada vez mais simultâneo. Entendo o



"Bambo" de Vitor Reikdal da Silva (Curitiba, 2022) na exposição Inservíveis. Autoria da imagem: Felipe Pacheco.



"Cadeira articulada, Modelo Cimo 1001" de Érica Storer de Araújo (Curitiba, 2022) na exposição Inservíveis. Autoria da imagem: Felipe Pacheco.

corpo como unidade material mais imediata do ser humano, moradia da subjetividade com suas diferentes silhuetas. Num mundo moderno voltado para a dispersão, para não dizer, a destruição das integridades, ele se torna um alvo a ser atacado. Ao mesmo tempo em que são formuladas utopias para uma igualdade social e qualidade de vida mais justa, corpos cinematográficos belos ou corpos mecanizados em esperança do progresso tecnológico, há uma grande frustração e desconforto que provoca a experiência da vulnerabilidade e fragilidade do corpo em formas dis-

torcidas, grotescas e, sobretudo, descompostas. O corpo em suspensão.

Essas duas coisas fragmentadas e distorcidas da Erica Storer e do Victor Reikdal negam proposicionalmente a sua unidade funcional de se sentar. Cadeiras em suspensão? Elas se assumem como presença acidental de algo, de maneira que eu vejo esses dois elementos mais como objetos corpóreos com suas formas genuínas – remetendo à ideia originária de cadeira – do que um objeto de design útil e aplicável. "Uma cadeira articulada Modelo Cimo 1001" e "Bambo" são corpos! Corpos cuja imagem da plasticidade figurativa escapa da sua concepção intelegivevel e unificada. Entrando, assim, num campo fantasmático, no qual o real é transfigurado e jamais o objeto corpóreo é idêntico a si mesmo, apesar de ainda revelar seu lugar comum de uso. Consequentemente, o corpo desprovido de dimensões estáveis quase fica ausente, podendo se revelar nesta potência da condição de fantasma, como lugar de intercâmbios materiais, intelectuais e sensíveis. Destarte, os dois objetos corpóreos da Erica Storer e Victor Reikdal se esquivam do obvel na sua utilidade pragmática. Eles abrem um outro lugar de sentidos e relevâncias como corpos obsoletos. Duas, mas nenhuma cadeira.

Stephanie Dahn Batista é doutora em História pela Universidade Federal do Paraná (2011), Mestre em História da Arte, Ciências Culturais, Ciências Políticas pela Westfälische Wilhelms-Universität, Münster (2000), possui graduação em História da Arte, Ciências Culturais, Ciências Políticas pela Westfälische Wilhelms-Universität, Münster (2000). Atualmente é professora da Universidade Federal do Paraná no Departamento de Artes e Vice-Diretora do Setor de Artes, Comunicação e Design (2018-2022 e 2022-2026). Tem experiência na área de Artes visuais atuando principalmente nos seguintes temas: história da arte, crítica de arte, artes visuais, corpo, gênero e mulheres. Participa nos Grupos de Pesquisa do Cnpq Artes Visuais: Teoria, Educação e Poética, Núcleo de Estudos de Gênero e Núcleo de Artes Visuais (NAVIS). Realizou curadorias no Museu de Arte Contemporânea do Paraná, atuou como coordenadora curatorial da Bienal Internacional de Curitiba (2013) e como curadora do Circuito Universitário da Bienal Internacional de Curitiba (CUBIC 2013-2019).

Alberto Puppi

noWater

sem higiene // vida suja e **sem agricultura // vida árida**, esses são os nomes das duas obras expostas aqui, obras que fazem parte de um projeto maior intitulado *noWater*.

noWater[2] foi desenvolvido por três designers de produto graduados pela UFPR: Gabriel Freitas, Tiago Volpato e Camila Pansonato**.** O projeto *noWater* é uma criação do estúdio *Get Lost*.

Get Lost é o resultado da colaboração do Gabriel e do Tiago. O objetivo dessa colaboração é o de "desenvolver experimentos para investigar o processo criativo, cujos resultados materializam sua história em diversas linguagens de design". "Nosso processo não é uma receita, é experimentação". Continuam: "Nossa experimentação não é um fim em si mesma, é uma ferramenta para a investigação. É assim que nos perdemos ("get lost") – e encontramos a nós mesmos." [1]

noWater, o projeto da *Get Lost* que contou com a participação especial da Camila, é de 2015 e é composto por quatro peças: **sem higiene // vida suja; sem agricultura // vida árida; sem indústria // vida rústica; sem água // morte.** Todas as quatro obras são vasos geométricos de resina sintética. Têm o interior convexo e os fundos são vazados, como muitos

1 https://www.getlost-studio.com/ - 16/05/2023.

2 noWater "Um experimento com diferentes materiais explorando um cenário distópico de falta de água.
Com este projeto, estamos tentando representar um cenário catastrófico de falta de água, que pode não ser tão distante quanto gostaríamos de acreditar. A falta de água significaria a escassez de todos os recursos, naturais ou não: sem indústria, sem higiene pessoal, sem agricultura e, eventualmente, sem vida.
O resultado é uma série de quatro vasos geométricos, produzidos com resina sintética, subproduto do petróleo que ainda pode estar disponível neste cenário, combinados com diferentes materiais que representam cada uma das consequências da escassez de água." [https://www.getlost-studio.com/nowater/ - 30/06/2023]

vasos, para dar vazão às águas das regas. E vêm com longos esguios pés de metal que se apoiam diretamente sobre o solo. Mas não funcionam muito bem como vasos em todos os locais. Eles não têm "pratinhos" para recolher as águas das regas!!!

Falha de projeto? Produtos mal resolvidos? Objetos não plenamente utilitários e por isso mesmo inservíveis? Sim. E não!

Historicamente o Design de Produto "encontrou" sua primeira vocação verdadeiramente industrial durante o mesmo período de efervescência do modernismo internacional da cultura e das artes. Naquela época os designers começaram a perceber que a tecnologia de produção industrial demandava a criação de uma nova tipologia para a configuração formal dos produtos. O resultado encontrado por eles foram soluções formais que despiram esses produtos daquela camada decorativa que tradicionalmente ornamentava a produção artesanal desde as mais remotas eras da nossa existência. Com eles, as formas industriais descobriram a beleza geométrica das estruturas aparentes. Eles desnudaram os objetos utilitários!

Mas esses designers fizeram mais do que isso. Com eles, as formas industriais descobriram a eficiência produtiva da geometria. Descobriram que quanto mais as formas dos produtos se tornassem geometricamente simplificadas, mais elas se tornavam adequadas à natureza mecânica das máquinas e seus processos: e mais produtos poderiam ser produzidos por unidade de tempo. Menos forma é mais criatividade e produtividade. Essa é a máxima do chamado **funcionalismo**, época de ouro na história do design.

No entanto, essa racionalização estético-produtivista acabou levando a indústria da época a um colossal fracasso, a uma quebradeira geral. O design funcionalista não entendeu a "personalidade" do mundo industrializado: apesar da inovação formal brilhante, ele ainda manteve um vínculo estreito com uma qualidade muito cara ao mundo artesanal ancestral: a de produzir produtos para durarem uma vida toda ou mais!

E foi assim que o sucesso do design funcionalista acabou sufocando a indústria: ela agora produzia uma imensidade de produtos a mais do que a indústria decorativa, com menor gasto de matéria-prima, com muito menos processos mecânicos e em menor tempo, mas eles eram muito duradouros! Isso fez com que a demanda fosse diminuindo ao longo do tempo, ao passo que a oferta ia aumentando consideravelmente. Resultado disso? Pátios e estoques cada vez mais abarrotados de produtos encalhados. Falência dos negócios. Crise de 1929!

A saída encontrada foi o chamado **styling**: era preciso estimular o consumo de novos produtos para salvar a indústria. E assim foi feito. As formas dos produtos agora passaram a ser renovadas periodicamente, mesmo que, muitas vezes, sem qualquer razão aparente. Tudo para estimular o



"Sem agricultura // vida árida" e "Sem higiene pessoal // vida suja" de Gabriel Freitas, Tiago Volpato e Camila Pansonato (GetLost_studio) (Curitiba, 2015) na exposição Inservíveis. Autoria da imagem: Felipe Pacheco.

desejo de mandar os produtos “antigos” para o lixo e trocar por produtos “novos”. Além disso, ao longo do tempo, a durabilidade desses produtos passou a ser datada, eles adquiriram prazos de validade que diminuíram muito seu tempo de vida útil.

E é assim, em grande parte, que permanecemos até hoje: o styling salvou e ainda salva a indústria. Mas a que preço socioambiental? Tradicionalmente, essa é a vocação mais selvagem e predadora do design industrial, onde se faz de um tudo para estimular o consumo.

Porém, desde os anos 1950, parte do design internacional passou a criticar esse estado de coisas e começou a desenvolver estratégias de projeto que pudessem propor saídas para o impasse histórico. E, apesar do longo tempo passado desde então, ainda hoje continua aqui e ali com essa mesma disposição crítica: encontrar soluções para contrabalançar a “personalidade” selvagem e predadora do capitalismo industrial.

E é nesse cenário crítico que a produção do estúdio **Get Lost** se insere.

Os dois “vasos” **noWater** expostos aqui, **sem higiene // vida suja** e **sem agricultura // vida árida**, não são lá muito utilitários mesmo: não têm “pratinhos”! Não foram feitos para o uso imediato de meros vasos. Mas ainda assim são muito mais que meras belas configurações formais de uma função comum. Sua utilidade é outra: eles são obras de arte, vasos não-vasos! Uma contradição em termos, um paradoxo que só se resolve quando se pensa neles como objetos de linguagem quase-verbal, coisas que veiculam um pensamento racional, um discurso lógico ambiental: uma tomada de posição frente às emergências climáticas que assolam a civilização industrial atual!

Mas, afinal e ao final, pra quê “pratinho” se já não vai ter água mesmo, né Camila, Gabriel, Tiago?! [5]

3 “No vaso “SEM HIGIENE // VIDA SUJA” podemos observar cabelos presos na resina, em que a transparência do material evidencia os fios escuros, formando uma textura com aparente aspecto de sujeira orgânica, provocada pela interação do objeto com a figura humana. Esse vaso sem água e com cabelos grudados, remete a ralos de chuveiro, pias e tanques, mas, por conta do cabelo presente na sua textura, acaba por sugerir, apesar do vazio, a passagem de água.” [https://www.instagram.com/ museudeartedaufpr/ -30/06/2023]

4 “Já no vaso geométrico “SEM AGRICULTURA // VIDA ÁRIDA”, a resina forma uma textura com camadas sobrepostas por diferentes tons de terra seca. Neste vaso que inspira aridez, não parece haver vida, dando forma ao vazio em que só aparecem as camadas de terra arenosa e seca. Porém, a materialidade da terra seca na textura desse vaso, também reflete sobre algum tempo em que houve a passagem de água e a atual falta dela.” [https://www.instagram.com/museudeartedaufpr/ -30/06/2023]

5 Para maiores informações sobre os criadores das obras, seguem abaixo links que trazem mais dados sobre a produção de cada um deles.
CAMILA PANSONATO https://camilapansonato.com/
TIAGO VOLPATO https://tiagocvolpato.myportfolio.com/
https://www.instagram.com/tiagocvolpato/
GABRIEL FREITAS https://www.gabrielfreitas.design/
https://www.gabrielfreitas.design/loja
https://www.instagram.com/gabrielfreitas.design/
https://www.youtube.com/@gabrielfreitas.design

Alberto Puppi é graduado em Desenho Industrial pela Universidade Federal do Paraná (1980), Mestre em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (1992), foi Professor Adjunto do Departamento de Design da Universidade Federal do Paraná entre 1993 e 2020. Tem interesse acadêmico e desenvolve pesquisas na área de Teorias da Linguagem com ênfase na Semiótica peirciana, aplicando os resultados desses estudos teóricos à geração de conhecimentos relacionados às práticas das linguagens do Design, das Artes Visuais e da Poesia. Também tem interesse e experiência profissional na criação de produtos tanto de Design quanto de Artes Visuais e de Poesia.

Raíza Ribeiro Cavalcanti

Tácticas de reexistência: Wiki Pirela e seus objetos não habitáveis

O antropólogo Michel de Certeau, em sua famosa obra *A invenção do cotidiano* (2000) define a noção de *tática* para analisar as maneiras de habitar e de fazer realizadas pelas pessoas em sua cotidianidade, escapando às lógicas e estratégias impostas pelas estruturas produtivas. Para De Certeau, as táticas são "a arte do frágil", ou seja, representam "a engenhosidade do fraco para tirar vantagem do forte" e, portanto, "desembocam em uma politização das práticas cotidianas". (DE CERTEAU, 2000, p. 48)

Na série "Mi dragón es..." de Wiki Pirela, a tática é um dispositivo ativo de enfrentamento das estratégias que, no sentido de De Certeau, são as lógicas de ação dos setores organizados; e também é uma ferramenta de visibilização de existências que, junto a determinados objetos que perdem sua função, são descartáveis. Uma privada que alberga flores,



Fotografia da obra “Mi dragón es...” de Wiki Pirela (Santiago, 2023), na exposição Inservíveis. Autoria da imagem: Felipe Pacheco

um fogão que cozinha nada, um trono em que não se pode sentar estão fadados ao único destino possível dos objetos sem-função: o lixo. Mas na ação de Pirela, esses objetos sem-função se fundem ao corpo da artista, em uma performance de aparição.

Esses seres híbridos, corpos/objetos sem função, aparecem na esfera pública para revelar aquelas outras disfuncionalidades que se busca esconder: os corpos das pessoas migrantes, invisíveis, inservíveis para uma sociedade feita para privilegiar alguns poucos de seus próprios concidadãos. Pirela cria novos objetos sem função e os funde ao seu próprio corpo realizando, assim, uma nova tática, segundo De Certeau: uma nova forma de habitar o cotidiano criativa e criticamente. O fogão que cozinha “nada” emerge para tornar visível existências precárias, no limite da sobrevivência. A potência do impotente é não servir. A inação é a ação mais contundente frente a uma realidade funcionalizante e excludente.

A razão de ser do *dragão* de Pirela é, exatamente, não ser nada. O não ser vaso sanitário, o não ser fogão, o não ser trono (e o não lutar inscrito nele) são o fundamento do sentir de uma existência negada: a dela

mesma, Wiki Pirela, mulher, negra e imigrante. Nesse processo de dupla negação, a do ser dos objetos e a do seu ser mesmo, ela faz surgir uma afirmação potente: a da sua vida, a da sua capacidade de resistir criativamente e reinventar o seu cotidiano, desfuncionalizando os objetos mais centrais da vida comum, que se relacionam às funções mais vitais do ser: comer, defecar etc. Como ser, Pirela é capaz de transcender essa existência restrita à mera sobrevivência que lhe foi imposta ao transcender esses objetos de suas funções mais básicas. Pirela reexiste em seus objetos, se hibridiza e transcende, junto deles, de uma existência limitada, enquadrada e discriminadora, tornando-se, ao mesmo tempo, poeta e poesia.

Referência

CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano*. 1. Artes de fazer. ª. ed. Petrópolis: Vozes, 2000.

Raíza Ribeiro Cavalcanti é doutora em sociologia pela Universidade Federal de Pernambuco (UFPE) e investigadora na área de sociologia da arte. Mestre em sociologia (UFPE), cientista social (UFPE) e jornalista (UNICAP). As pesquisas atuais enfatizam temas como: arte latinoamericana, pensamento contemporâneo e práticas culturais, museus e instituições da cultura com enfoque nas artes visuais. Realizou instância pós-doutoral na Faculdade de Ciencias Sociais (FACSO) da Universidade do Chile (departamento de sociologia) e atua como co-coordenadora do Núcleo de Sociologia da Arte e Práticas Culturais. É coordenadora geral do projeto LAB_Museos do mesmo Núcleo. É Docente do Departamento de Publicidade e Imagem da Faculdade Tecnológica da Universidade de Santiago do Chile (USACH). É pesquisadora membro do Grupo de Pesquisa em Teoria, História e Crítica do Design, do departamento de Design da Universidade Federal do Paraná (Brasil) e do Grupo de Estudios sociales del arte, la cultura y la política en Latinoamérica do Instituto de Investigaciones en Humanidades y Ciencias Sociales (IdIHCS), Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Universidad Nacional de La Plata (Argentina).

Ana Avelar
Marcella Imparato

Assemblages pictóricas

Rafaella Pacheco (Curitiba, Paraná), artista visual e pesquisadora, apresenta uma série de obras que transitam entre o desenho, a pintura e a escultura, cuja apropriação de fragmentos de madeira faz com que se encontrem em *assemblages* pictóricas.

Por meio da aplicação de faixas de tinta acrílica sobre a madeira ou da cobertura com tecido, Pacheco busca explorar as possibilidades desse material em termos de cor, forma e linha. Em suas composições, combina elementos como pregos, parafusos, lã, napa e aplica sobre eles fogo, cera de abelha e tinta para gerar diferentes efeitos. Esses trabalhos, de pequenas dimensões, transitam entre a produção artesanal e a apropriação de fragmentos industriais, evidenciando uma ambiguidade que reside nessa dualidade entre o manual e o maquinismo que os produziu.

Os títulos, conferidos pela artista, aludem, por vezes, a mitos ancestrais



Fotografia das obras "Eu passarinho!", "Osíris", "À procura della", "Apsu e Tiamat", "Felicidade clandestina" e "Marduk" de Rafaella Pacheco (Curitiba, 2023), na exposição Inservíveis. Autoria da imagem: Felipe Pacheco.

do antigo Egito e da Babilônia. Encontramos menções a Ísis, Osíris e Marduk, que remetem a mitos de origem dessas civilizações antigas. Segundo a artista, esses mitos fundacionais trazem consigo uma preocupação simbólica, referentes a temas como o caos e a organização. Lembremos que Ísis ressuscita seu marido Osíris, após recompor os fragmentos de seu corpo esquartejado. Parece-se com ação de Pacheco cuja ordenação dos materiais descartados habilita-os para outros usos, como a fruição. Marduk, por sua vez, é reconhecido como o criador e organizador do caos – uma reiteração, portanto, do procedimento de Ísis.

Em outros títulos são nomeadas célebres obras do modernismo brasileiro, numa remissão direta à poesia e à literatura. Há referências ao famoso

"Poeminha do Contra" ("Eu passarinho!", 2022), de Mario Quintana, e aos livros "Felicidade Clandestina" e "Um Sopro de Vida" ("Como tornar tudo um sonho acordado?", 2022), de Clarice Lispector. Nesses casos, a relação parece ser mais lúdica, conferida por aspectos formais que sugerem referentes no mundo – embora predomine a alusão à possibilidade de se transformar aquilo que se tem em algo outro que se passa a ter.

As materialidades das obras de Pacheco, reunidas aparentemente de maneira espontânea dado sua diversidade de naturezas, brincam com formas, superfícies e convenções artísticas. Vemos a paisagem, a arquitetura; parece pintar com a madeira volumétrica em obras que dizem respeito à figuração, mas são fundamentalmente abstratas.

Enfim, por meio da justaposição de elementos diversos, Rafaella Pacheco opera segundo uma abordagem semelhante àquela da figura do "trapeiro", isto é, reconfigurando materiais e vestígios retirados da realidade para lhes conceder um novo sentido. Trata-se de uma lógica de negociação desses fragmentos coletados, que preserva o conflito e as particularidades dos materiais.

Suas obras assumem formas que parecem inacabadas, convidando o público a se mover para visualizá-las e exigindo que o olhar seja acompanhado do movimento do corpo diante delas. O efeito de inacabamento, aliado à tridimensionalidade dos objetos, promove essa interação dinâ-



Fotografia da obra "Marduk" de Rafaella Pacheco (Curitiba, 2023), na exposição Inservíveis. Autoria da imagem: Felipe Pacheco.

mica com os trabalhos, que apenas se completam quando a pessoa observadora se dispõe a experimentá-los.

Ava Avelar é professora adjunta do Departamento de Artes Visuais da Universidade de Brasília - UnB. Foi curadora da Casa Niemeyer, UnB, entre 2017 e 2021. É doutora em Artes Visuais pela Escola de Comunicação e Artes Universidade de São Paulo, Mestre em Literatura Brasileira e Bacharel em Letras Português pela Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da mesma universidade. Desenvolveu estágio doutoral na School of Fine Arts, da New York University - NYU, em 2011. Como curadora, realizou mostras em diversos espaços - Casa da Cultura da América Latina - CAL/UnB, Centro Cultural Banco do Brasil de Belo Horizonte - CCBB/BH, Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Pauilo - MAC/USP, entre outros. Participa de júris e comissões na área, como Prêmio Pipa e Marcantonio Vilaça, do qual foi finalista na categoria curadoria em 2017. Foi jurada da 61º edição do Prêmio Jabuti de 2019. No mesmo ano, foi selecionada pelo edital Intercâmbio de Curadores, promovido pelo projeto Latitude, da Associação Brasileira de Arte Contemporânea - ABACT em parceria com o Getty Research Institute, e pela chamada de artigos do Instituto Casa Roberto Marinho.

Marcella Imparato é mestranda no Programa de Pós-Graduação Interunidades Estética e História da Arte, da Universidade de São Paulo (USP), contemplada pela bolsa CAPES. Possui bacharelado em Relações Internacionais pela Universidade de Brasília (2015), com formação complementar na Università degli Studi di Siena (1/2014). Entre 2016 e 2018, foi também aluna de graduação em Teoria, Crítica e História da Arte, na Universidade de Brasília, onde foi bolsista de iniciação científica pela FUB (1/2017 - 1/2018). Possui experiência como assistente de curadoria em exposições da Casa da Cultura da América Latina (CAL - UnB) e da Casa Niemeyer.

Marcos Albuquerque

Rochas e passos: linhas do tempo e trilhas da resistência

Na obra "Cartografia Mítica da Escarpa Devoniana", a artista Maria Baptista constrói uma geografia imagético-afetiva que costura conexões intrincadas entre natureza, identidade, memória e resistência política.

A Escarpa Devoniana do Paraná é uma Área de Proteção Ambiental (APA) que compreende um importante patrimônio natural e cultural nacional e foi estabelecida em 1992. Nela os biomas da Mata Atlântica e do Cerrado brasileiros se encontram, formando uma região de singular biodiversidade. Composto por campos naturais e áreas de floresta de araucária, esse ecossistema singular abriga cerca de metade das espécies de mamíferos ameaçados de extinção no Paraná.

Se isso já não fosse o bastante, esta região também representa um testemunho milenar da harmonia entre a história humana e a natureza. Lá, o tempo pode ser descrito, retratado, sua imagem é Vila Velha, a "cida-



Fotografia das obras "Para onde correm os rios depois de Crinjijimbé", "Povos Originários no Paraná" e "Caminho do Peabiru" de Maria Baptista (Curitiba, 2021), na exposição Inservíveis. Autoria da imagem: Felipe Pacheco.

de extinta de pedra", e seus monumentais blocos rochosos são como memórias esculpidas na pedra, revelando confusamente antigos saberes guardados. Lá é o lugar escolhido, lá Tupã protege o tesouro. Lá a terra tremeu por vingança de Tupã. Reverência... cada pedra, trilha e passo é um capítulo da história geológica e humana da paisagem. Cada camada de rocha é uma linha do tempo, trilhas milenares repletas de vestígios de criaturas antigas, sujeitos ancestrais, sussurrando histórias há muito esquecidas.

Os Icnofósseis, esculturas tectônicas, arte da terra e dos ciclos da natureza. As imagens fósseis da paisagem natural são como as palavras que não permitem tradução, mas se recusam a calar. É como o tempo da poesia. Josely Vianna Baptista aqui presente. Como no mito Kaingang da grande inundação, resta-nos apenas o topo da serra acima das águas. Palavras náufragas em meio à paisagem selvagem. Algumas nadam até o topo da serra, enquanto outras se afogam, fósseis. Os sobreviventes são resgatados, se casam entre si e se tornam parentes. Palavra que diz sim, mas por outra ordem de razão, é assim que a arte rupestre encontra o traçado dos rios, são parentes, ambos fluindo no mundo com a vitalidade do curso do tempo. Topografia mítica onde os conhecimentos ingovernáveis da natureza e dos povos indígenas se cruzam, onde a artista costura conexões.

Assim somos apresentados aos seus mapas indígenas: Caminho do Peabiru, Para, onde correm os rios depois de Crinjijimbé e Vestígios e Resistência dos Povos Originários no Paraná. Eles exaltam a luta dos povos indígenas pela preservação de sua cultura e território. Alcunhar as cidades do Paraná com nomes indígenas é reconhecer a presença tradicional e a influência dos povos nativos na região. Ao dar visibilidade às palavras da cultura indígena, ela está revelando a riqueza cultural e linguística que existia nesses locais antes da colonização. Um dos mapas destaca os territórios atuais dos povos indígenas. Mapa, linha e bordado que funcionam narrando resistências, dando visibilidade às batalhas travadas pelos indígenas para protegerem suas terras da devastação do agronegócio e de outras ameaças à sua existência.

O trabalho de Maria Baptista contrapõe à história oficial a cartografia mítica, fabulando uma possível geologia humana que as cidades de pedra, as trilhas e os passos revelam. Ao conectar suas obras a referências históricas, como a Carta de Pero Vaz de Caminha e o Mapa Etno-histórico de Curt Nimuendaju, a artista adere as palavras do colonizador no tecido nativo e coloca em questão relatos de dominação, dando novas formas àqueles que foram silenciados. Além disso, seu uso fornece à arte de Maria uma base sólida e respaldo histórico. Com a obra de Maria Baptista,



Fotografia da obra "Caminho do Peabiru" de Maria Baptista (Curitiba, 2021), na exposição Inservíveis. Autoria da imagem: Felipe Pacheco.

somos apresentados ao profundo significado político por trás das rochas e signos marcados na terra. Ao mergulhar nessa paisagem-personagem, somos constantemente lembrados das lutas que os povos originários e a própria natureza enfrentam atualmente para existir.

"Cartografia Mítica da Escarpa Devoniana" nos invoca a uma imersão profunda em questões fundamentais: identidade, memória, preservação ambiental e povos originários. Por meio da arte, da sensibilidade estética e da crítica social, Maria Baptista nos instiga a refletir sobre as complexidades do passado e do presente, convidando-nos a repensar as relações de poder e a construir um futuro mais justo e igualitário. Revelando as camadas invisíveis de uma história plural e enfatizando a importância de promover a inclusão e o respeito à diversidade ecológica e cultural, a obra nos desafia a transcender os limites do conforto e a vislumbrar além do óbvio. Em uma época em que já perdemos tanto, é preciso costurar novas trilhas de resistência, puxando a linha da história sobre o tempo mítico, fazendo parentes homens e natureza, único passo para existirmos juntos por mais alguns milênios.

Marcos Albuquerque é professor Adjunto da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ) no Programa de Pós-graduação em Ciências Sociais (PPCIS) e no Programa de Pós-graduação em História da Arte (PPGHA). Doutor em Antropologia Social pela Universidade Federal de Santa Catarina (2011). Possui graduação em Ciências Sociais, com habilitação em antropologia, pela Universidade Federal de Campina Grande (2002) e mestrado em Sociologia pela Universidade Federal da Paraíba (2005). Atualmente é Coordenador do N.A.d.A (Núcleo de Antropologia da Arte) - UERJ, também é filiado ao NEPI (Núcleo de Estudos das Populações Indígenas) - UFSC, ao LACED (Laboratório de Pesquisas em Etnicidade, Cultura e Desenvolvimento) - UFRJ, e vinculado à rede RAMA (Rede de pesquisas em memória, identidade, poder, ambiente e território). Tem experiência na área de Antropologia e Arte, com ênfase em Etnicidade, Performance, Antropologia da Arte e Audiovisual, atuando principalmente nos seguintes temas: modernismo e zoológicos humanos, arte étnica, museus, indígenas em contexto urbano e filme etnográfico. Bolsista Prociência (UERJ) 2022.

Bruna Alcantara

Paisagens da casa

São muitos os mundos que se costuram: nos fazeres manuais ligados às mulheres, a ação de coser, pela delicadeza que lhe cabe, foi historicamente colocada como trabalho feminino (na maioria das vezes, não remunerado). Tão comum aos lares, os objetos, tecidos, agulhas, alfinetes e o barulho das máquinas de costura a pleno vapor fazem parte do imaginário coletivo da maioria de nós: constroem nossa noção de casa e enlaçam, agora de maneira visceral, – e nada delicada, a criação da nossa memória afetiva coletiva, mas também, individual e íntima.

É esse o fio condutor das delicadezas e brutalidades das *Paisagens da Casa*, trabalho da artista Mariana Midori. Dividido em três tempos de uma obra autobiográfica, o enredo linear nos leva a crer em palavras como limite, conhecimento e a racionalização do funcionalismo não só dos objetos, mas também da nossa própria criação enquanto seres femininos, - mulheres pensantes descobrindo suas divisas, papéis sociais e o entendimento de que suas histórias se repetem dentre diferentes quatro paredes. O que nos une afinal, com a mais forte das linhas e os nós atados, bem costurados e com arremate impecável, seria a empatia da similaridade dos nossos pontos e trajetos?

Começa seu primeiro ato: numa casa de infância, de formação moral (ou

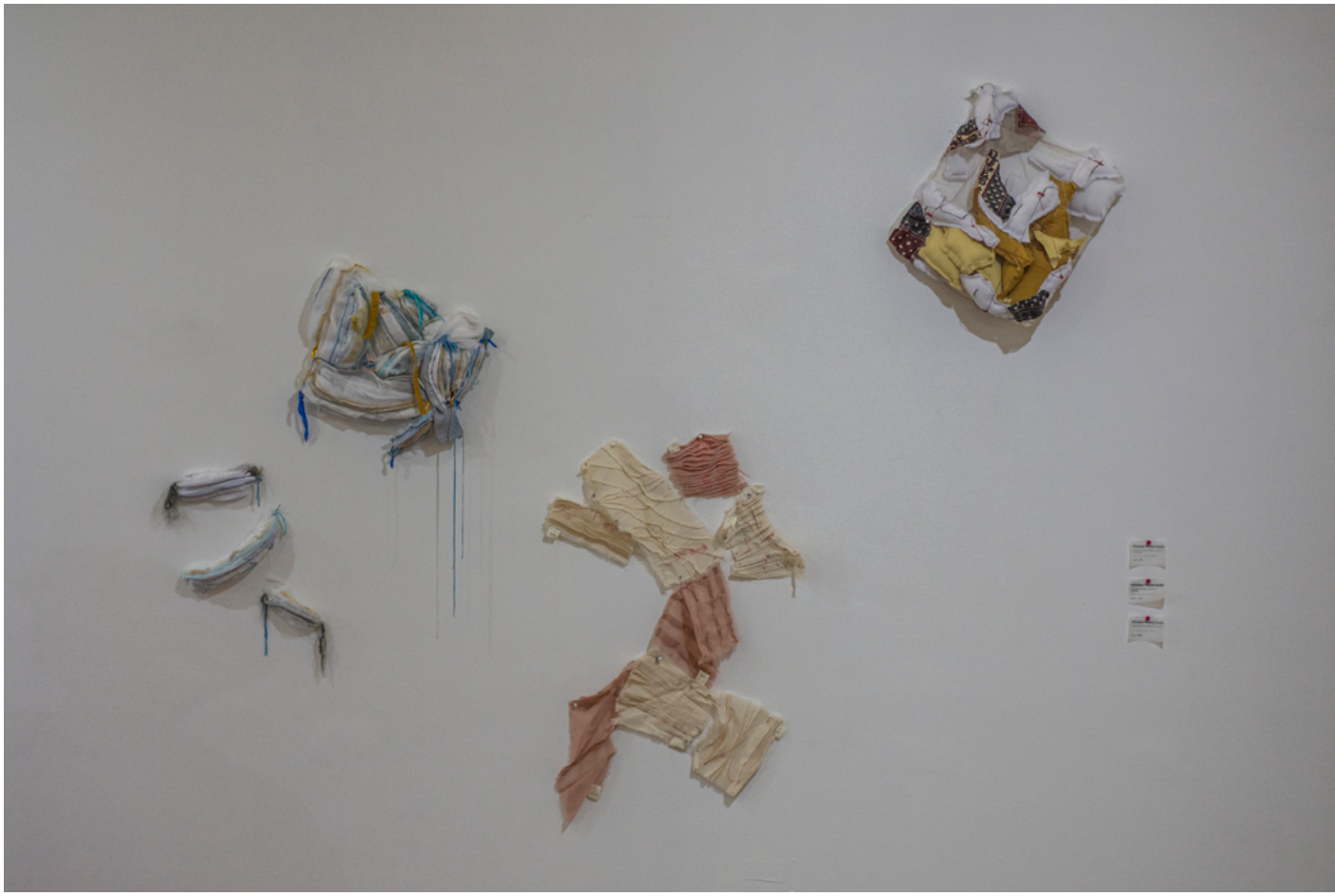


Detalhe da obra “Paisagens da Casa - Nuvens ou bolsos de memórias” de Mariana Midori Ando (Curitiba, 2018). Autoria da imagem: Felipe Pacheco.

não), de histórias inventadas (ou não). Essa obra, ou essa casa, bem delimitada como uma planta arquitetônica, estabelece quatro paredes. Segundo a própria artista, “é a casa natal de Bachelard”, fazendo referência ao filósofo francês. A obra lembra um elemento geométrico, quase um quadrado, mas totalmente desconstruído por elementos que se duvidar, até se mexem sozinhos, como mágica.

Como numa construção visceral, e também natural, a primeira casa é um ventre. Os tecidos misturam sofás, cortinas e pele. A primeira casa é mãe: ensina a andar, te veste, protege, carrega suas dúvidas, seus anseios. É seu alimento, te nutre até hoje, depois de passados os anos. Aliás, passe o tempo que passar: enche seu estômago de conceitos, ensinamentos, mas também, de um suco gástrico que te digere. A primeira casa é um filtro de café com cheiro de bolo, te conforta. No entanto, te prende mais que solta. Te guia, mesmo que de maneira irracional, na construção de todas as outras casas: é a idealização do passado, mas também do futuro: um cordão umbilical que não corta – é o fio da costura da vida.

Sobre a segunda casa, ou a segunda obra, tomo a liberdade para chamá-la de Casa Liberdade. A casa do deslocamento é a primeira vez longe do lar mãe e tudo que isso acarreta: o direito de ir e vir que traz consigo: a beleza, e a crueldade, de tomar suas próprias decisões. Ela é bonita – é nuvem, mar. É o brilho do descobrimento.



Fotografia das obras "Paisagens da Casa - Terrenos de memórias", "Paisagens da Casa - Ilhas de memórias" e "Paisagens da Casa - Nuvens ou bolsos de memórias" de Mariana Midori Ando (Curitiba, 2018), na exposição Inservíveis. Autoria da imagem: Felipe Pacheco.

Refere-se ao período em que Marina Midori morou fora do país. Lembra vento, vontade, intensidade. Mas, tudo envolto numa rede de pesca: também conhecida como a data limite, tem dia para acabar. É lar que se constrói sabendo que pega fogo, vira cinza.

A obra é o deslocamento. Às vezes, olhando para ela sabendo o que ela representa, me sinto num aquário imersivo, observando uma água viva sozinha, que nada lindamente, que se mistura com o ambiente, e também se distingue. A casa dois é uma mulher recém-chegada a um corpo. Dança quase que de maneira sensual, sem saber. É uma obra que transita entre o limite. E brinca com isso.

Abrindo as portas do terceiro ato: faz-se a terceira casa. Ela está em obras, suas paredes sobem e descem diariamente, é um objeto frágil. Chegou a vez de uma casa para chamar de sua. A casa três é um diário, desenhado com a luz do sol, escrito entre romances, diagramado com memórias do passado. É maturidade, ou a chegada dela. É solta, fluida, as vezes com tecidos leves de cortinas que voam numa tarde de chuva. Muito bem amarradas com garras de alfinetes, que representam as esco-

lhas próprias, o direito de decidir. A dor e a delícia de ser quem sem é.

Termino dizendo: o que nos une, mulheres, afinal, em todas essas casas, são nossos avessos nada perfeitos, – são os porões que trancamos com chave, ou alfinetes.

Bruna Alcantara é artista visual e jornalista. Sua pesquisa artística explora diferentes campos da cultura e dos canais de informações para trabalhar temas como as violências do espaço público e político, assim como as relações do corpo feminino no contexto social e histórico.



O mundo está sufocado. O homem colocou seu símbolo em cada pedra. Cada palavra, cada imagem, é alugada e hipotecada. Sabemos que uma imagem é apenas um espaço em que uma variedade de imagens, nenhuma delas original, se misturam e se chocam.

Sherrie Levine, 1982

Em defesa dos inservíveis

Érica Storer

Ainda que no início do séculos XX o meio artístico tentasse emancipar os objetos de sua funcionalização e classificação, eles seguem restritos a incumbência de sua serventia humana. Enquanto a tecnologia ergonômica é aprimorada, os corpos seguem sendo formatados pelos próprios objetos para quem são construídos. Sob a perspectiva Foucaultiana, o corpo é disciplinado por exercícios de biopoder, cujos comportamentos são naturalizados e condicionados aos mecanismos históricos, sociais e econômicos (FOUCAULT, 2010, p. 132). Giorgio Agamben denomina tais mecanismos de dispositivo. "Chamarei de dispositivo literalmente qualquer coisa que tenha de algum modo a capacidade de capturar, orientar, determinar, interceptar, modelar, controlar ou assegurar os gestos,

comportamentos, opiniões ou discursos dos seres viventes" (apud LEPECKI, 2012, p.94). Os corpos e subjetividades, disciplinados pelas instâncias de poder das instituições, são também constituídos pelas cadeiras, garfos, carros, cigarros, computadores, celulares, literatura, música, arte, e também pela própria linguagem (AGAMBEN, 2009, p.14). Desta forma, os nossos corpos e subjetividades estão em vínculo contínuo com cada objeto/dispositivo, reproduzindo, como consequência, coreografias cotidianas: repetições de gestos em respostas a cada relação e funcionalidade de cada utilitário.

É importante ressaltar que com o advento da modernidade intensificou-se a produção de objetos eficazes e estéticos. Essa condição teve profundas implicações em como a arte e a cultura se relacionam com tais itens, uma vez que a cultura se torna orientada para o consumo imediato e para a produção em massa de objetos, de acordo com as exigências do mercado e dos imperativos da reprodutibilidade técnica. Todavia o objeto não está apenas vinculado à sua funcionalidade, mas à percepção social-ideológica como um símbolo a ser consumido, coordenado pela condição de mercadoria. Para Jean Baudrillard (1993), o objeto tem, na verdade, duas funções: a de ser utilitário e a de ser possuído.

O que sobra do objeto quando este é inservível? Como se opor ao "Statement", de Sherrie Levine (1982), se este é desprovido de significado e dominação? O encontro com o que é inservível está no limiar entre a desfuncionalização do objeto e a desimportância da posse, sua desservância funcional e social faz dele (objeto) uma potência de experimentação. O inservível, provisoriamente, não cabe em nenhum lugar. Uma vez que o corpo está preso na armadilha da linguagem criada para si, pré-moldado pela produção massificada da mercadoria, enfrentar a dessassociação com o dispositivo, se este é deslocado de sua finalidade utilitária, é afrontar a ruptura dos gestos e o constrangimento da inequação ao desconhecido.

No texto "9 variações sobre coisas e performance", André Lepecki elabora 9 argumentos para emancipar o objeto, como um produto subjugado ao serviço humano. Ao identificar o controle das subjetividades e corpos sob os dispositivos, bem como a relação produtificação em mercadoria

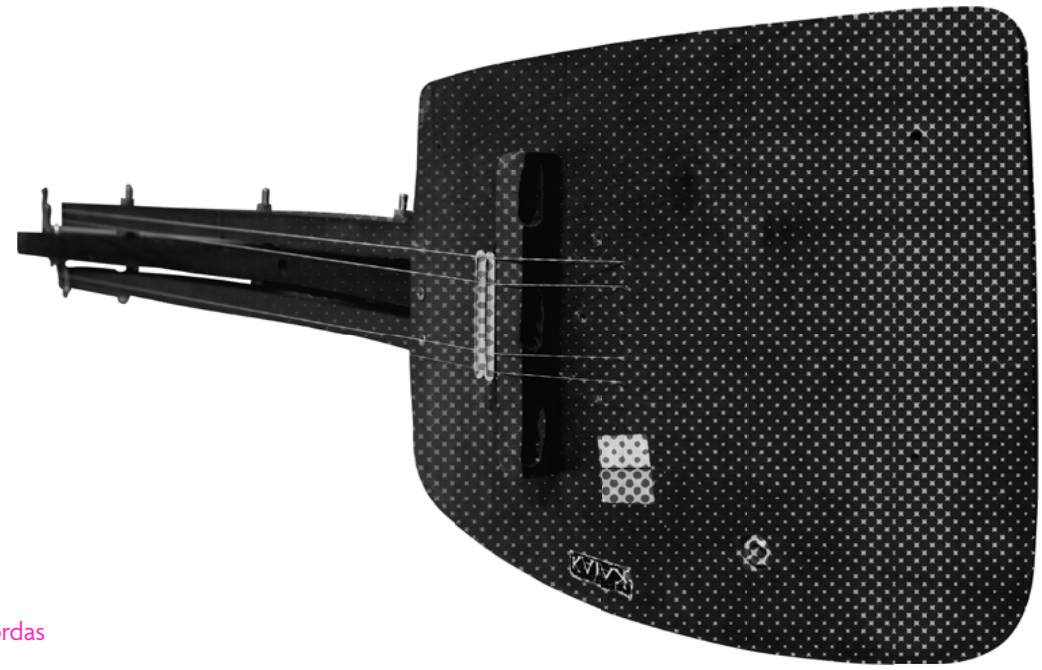


Bambo (Curitiba, 2022)
Vitor Reikdal da Silva.

das coisas e sujeitos, Lepecki defende que os objetos devem se tornar menos objeto, e mais coisa, à parte de seu valor de troca finaceiro, uma coisa própria, que coexiste com a subjetividade humana, e não dominada por ela. Um devir-coisa. (LEPECKI, 2012, p.97). Reconhecê-los como coisa é deixá-las em paz, superando o próprio controle sobre a matéria, desafiando como é possível ampliar outras relações com suas materialidades não funcionais.

> "Investir em coisas, não como substitutos do corpo, nem como elementos significantes ou representativos de uma narrativa, mas como parceiros, como entidades co-extensivas no campo da matéria, é ativar uma mudança fundamental na relação entre objetos e seus efeitos estéticos (na dança, no teatro, nas artes visuais, na performance e na instalação). Esta mudança corresponde à ativação política da coisa, para que esta possa fazer aquilo que de melhor faz: despojar objetos e sujeitos de suas armadilhas chamadas "dispositivo", "mercadoria", "pessoa" e "eu". (LEPECKI, 2012, p 97)

O desinteresse sobre a condição inservível de um objeto o desloca para o campo possível da experimentação despretensiosa. Nesse sentido, o



Cadeira de 4 cordas
(Curitiba, 2022)
Aryssa Tissot e
João Kutsmi.



Bixo (Curitiba, 2022)
Erika Schaiblick Alves.

objeto está propício a desprender-se de seu significado, podendo se tornar qualquer outra coisa. Os brasileiros, por exemplo, são familiarizados com a noção da gambiarra e sua capacidade criativa subversiva sobre o utilitário. Para o artista e designer cubano Ernesto Oroza, tal procedimento é definido como "Desobediência Tecnológica". Esta denominação foi criada para especificar uma prática que surgiu em Cuba durante o "Período especial em tempos de paz", uma crise econômica que afetou o país após o colapso da União Soviética, em 1991, com o embargo econômico dos Estados Unidos a Cuba. Com a escassez de recursos e a falta de acesso a tecnologias modernas, os cubanos desenvolveram diversos aparatos improvisados para lidar com as limitações do cotidiano. Oroza documentou essas práticas como "Arquitetura da Necessidade", catalogando as engenhosas gambiarras cubanas a partir da necessidade e da disponibilidade de outros materiais, que podem ser remontados e transformados em novas/outras coisas. Deste modo, Oroza defende que a "Desobediência Tecnológica" é uma forma de resistência política e cultural em Cuba. Sem estigmatizar a escassez de recursos - mas reconhecendo os aparatos tecnológicos criados a partir do embargo - a prática, assim como a "Gambiarra", representa uma insubordinação ao sistema dominante, que desafia a lógica capitalista da produção e consumo.

Atendo-se ao conceito de Oroza, a partir do mecanismo tecnológico desobediente, é possível reinventar práticas do cotidiano junto às coisas. Para além da reciclagem funcional dos objetos em outros dispositivos, o estado do que é inservível mantém uma abertura de experimentação direcionada para o nosso corpo. Não se controla a coisa, mas "deixa-se ser encantado por ela", como afirma a coreógrafa brasileira Elisabete Finger sobre o termo corpo-matéria: "um corpo com suas especificidades físicas, que se reconhece no mundo em relação com outras matérias a partir de suas interferências" (FINGER, 2018).

Em defesa do inserível é garantir a preservação do que não pode ser nomeado pela humanidade, do que não pode ser produtificado e transformado em mercadoria. Do que não é funcional, colecionável e fetichizado. Se o nosso corpo está sendo reduzido a um palco de testes de qualidade de produtos, é necessário permiti-lo experienciar outras per-

formatividades junto a coisa-inservível, as quais ainda desconhecemos e que talvez não sejam nunca nomeadas, mas vividas corporalmente em diálogo com suas materialidades.

Referências:

AGAMBEN, Giorgio. "What is an apparatus?" and other essays. Stanford, CA: Stanford University Press, 2009. p.19-29.

BAUDRILLARD, Jean. O Sistema dos objetos. São Paulo: Editora Perspectiva, 1993.

CORRÊA, Pamela Cordeiro Marques. Desobediência tecnológica e gambiarra: o design espontâneo periférico como caminho para outros futuros. 2019. 131 f., il. Dissertação (Mestrado em Design)—Universidade de Brasília, Brasília, 2019.

FINGER, Elisabete. Encantamento e erotismo da matéria - Poéticas do Corpo. Palestra. Galeria Ponto de Fuga, Curitiba, 26 de maio de 2018.

FOUCAULT, Michel. História da sexualidade: A vontade de saber. São Paulo: Edições Graal, 2010.

LEPECKI, André. 9 variações sobre coisas e performance. Tradução: Sandra Meyer. Urdimento-Revista de Estudos em Artes Cênicas, v. 2, n. 19, p. 93-99, 2012.

LEVINE, Sherrie. Statement. Style magazine, special issue as catalog of 'Mannerism: A Theory of Culture", Vancouver Art Gallery, Vancouver, p. 48, 1982.

OROZA, Ernesto, Arquiteturas da Necessidade e Tecnologias da Desobediência | FAU em Prosa. FAUSP. Youtube, 2020. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=uaagZc0UATM&ab_channel=-FAUUSP. Acesso: 20/01/2023

Érica Storer é artista visual e educadora, formada em Artes Visuais pela Universidade Federal do Paraná. Entre as exposições das quais participou, destacam-se as exposições individuais "Prometo Falhar", na galeria Boiler, Curitiba, Brasil, (2019), e "Como fazer um buraco em uma pedra com uma colher", no Museu Paranaense, Curitiba, Brasil (2021); já as exposições coletivas destacam-se o 7°

Prêmio EDP das Artes, no Instituto Tomie Ohtake, São Paulo, Brasil, (2020); o Festival Camelo, em Belo Horizonte, Brasil, (2022); o 30° Prêmio MAJ, Sesc Ribeirão Preto e Consolação, São Paulo, Brasil (2022). Integrou as residências artísticas no Institut Supérieur des Beaux-Arts de Besançon, França (2019), na URRA em Buenos Aires, Argentina (2023) e atualmente na FAAP, São Paulo (2023).



FIGURA 1: Rafaella Pacheco. Realinho. 2022. Acrílica e mica s/ madeira. Dimensões: 41cm x 14,5cm. Acervo da artista.

Das coisas do mundo e o mundo das coisas

Rafaella Pacheco

A prática no ateliê me ensinou sobre relações de cuidado com os materiais que coleto nas ruas e ateliês amigos. Elegi a madeira como matéria estrutural e plástica de minhas investigações, pois ela, sempre tão generosa, está presente em minha família há tempos. Meu avô, por longos anos, trabalhou em uma antiga madeireira no Paraná, e cresci com a presença paterna de meu tio, ensinando-me sobre marcenaria, ferramentas e maneiras de se consertar coisas que outros eram impelidos a descartar.

Em ateliês amigos e na rua, passei a recolher restos, principalmente de madeiras que eram dispensadas. Desta coleta, nasceu Realinho (Figura 1), meu primeiro passo em um processo do fazer pautado na busca do real

a partir do encontro com restos.

Chamo estes materiais coletados de coisas, e gosto de chamá-las assim pois seu significado se traduz nas fases de constituição de meu processo de trabalho. Trata-se de seres aparentemente inanimados, que existem ou podem vir a existir, de naturezas corpóreas ou incorpóreas.

Em um primeiro momento, anterior à coleta, estas coisas possuem um ânimo negligenciado, ou seja, a disposição de seus espíritos lhes foram negadas quando descartadas. Penso que as retiro desta posição ao enxergá-las. Tal olhar é guiado por um semblante de ânimo da coisa, algo que passou despercebido por outros olhares, mas que em mim repousou.

Certa vez, ao ler o conto de 1974 de nome "O relatório da coisa" de Clarice Lispector[1], percebi o esforço da autora em escrever da forma mais verdadeira possível ao seu leitor, e talvez isso a fez nomear anteriormente o conto de "Um anticonto", em 1972. Mas a primeira versão, de 1971, recebera um título tão interessante quanto: "Objecto-relatório-mistério". Lembrei-me deste conto de Clarice, pois nele ela vai além de um registro sobre os resultados de um relógio chamado Sveglia. Lispector nos presenteia com um mistério.

Clarice, como costumeiro em sua escrita, nunca sintetiza de forma clara e objetiva o que é Sveglia. Mas sempre tateia momentos ou sensações que ela define como Sveglia. Conforme ela nos leva por situações em que Sveglia se revela, percebemos que não se trata de uma narrativa sobre um simples objeto. Mas o relógio, que de simples nada possui, quando bem regulado, sempre nos mostra a face de um instante.

Em italiano, Sveglia significa o despertar, o acordar, o levantar. E a autora dá este nome ao relógio, pois é nos instantes de revelação de Sveglia que o é das coisas se desnuda. É neste desnudar que nos fazemos ser no tempo, em que o agora nos fixa ao presente, em que a verdade mesma das coisas, que por vezes escapa como os segundos de um ponteiro, torna-se inegável e incontornável.

Certa vez, no caminho ao sacolão para comprar tomates me deparei com um apinhado de ripas de madeira próximo a uma lixeira. Em um lance muito rápido de olhar, o apinhado me fez voltar a ele e revelou aos meus

1 LISPECTOR, Clarice. O relatório da coisa. In: Todos os contos / Clarice Lispector. Rio de Janeiro: Rocco, 2016. p. 494-502.

olhos suas potencialidades de existência para além daquilo que originalmente se destinava. Diria Clarice, isso é Sveglia.

Percebi naquele inusitado encontro com pedaços de rodapés, batentes e rodatetos de madeira, que suas formas, cores e texturas apresentavam semblantes de ânimo, uma possibilidade de existirem não mais pela métrica de suas antigas funções, mas em diálogo pictórico e escultórico com outras peças coletadas. Chamar este momento de Sveglia, significa dizer que houve naquele instante um despertar, o meu e o das madeiras. Onde aqueles restos descartados, antes meras coisas do mundo, mostraram-se para além de suas condições atuais, revelaram as possibilidades e mistérios de seu mundo interior.

Entendo este momento como encontro e colecionismo, dialogando aqui com uma passagem de Waldemar Cordeiro, de 1965, sobre a arte abstrata e seus percursos:

> A arte abstrata, como vimos, resultou de um processo de abstração que partia da representação das coisas, cada vez menos reconhecíveis, até a criação de uma linguagem artificial autônoma. Agora essa mesma linguagem realiza o percurso inverso, empolgando a materialidade, transformando a banalidade em signos improváveis. Isso não é retornar ao figurativismo mas ir para além, para um terreno desconhecido.[2]

Este terreno desconhecido, ao qual Cordeiro se refere, é o lugar em que Sveglia revela o é das coisas. O momento em que a banalidade cessa, e às condições de convencionalidade se suspendem, pulsando em direções outras, levando-nos a perceber aquilo que nomeou de signos improváveis.

Na etapa de construção das superfícies, procuro conservar as particularidades dos fragmentos coletados, dentro de uma lógica de negociações entre as coisas e suas reais possibilidades de convívio e existência num todo uno. Este convívio não precisa necessariamente ser dócil e harmonioso, pois o conflito e a tensão podem gerar exaltação de potencialidades das peças que, em outras circunstâncias, seriam anuladas.

A negociação também envolve uma aceitação das marcas e feridas que os materiais já trazem consigo. Um furo, um corte, um resto de tinta, um percurso de cupim. Quando não é possível exaltá-las, ou mesmo enfrentá-las, eu as descarto ou as escondo, lixando, pintando ou ainda varren-

2 FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília. Waldemar Cordeiro – Realismo: "musa da vingança e da tristeza" [1965]. In: Escritos de artistas: anos 60/70. Rio de Janeiro: Zahar, 2006. p. 112.

do-a para debaixo de outra superfície. Tais estratégias são tomadas pelo bem dos demais restos que a cercam, mediando afecções por meio da busca de uma convivência daquilo que é revelado e daquilo que é velado.

Portanto, é possível afirmar que estou em busca da possibilidade de uma convivência entre diferentes, entendendo que o dissenso próprio de um meio altero não precisa necessariamente buscar consensos, mas uma mediação entre particularidades distintas. Em que madeiras de diferentes procedências e características criam superfícies e profundidades em relação às suas vizinhas. Acredito que essa operação é análoga a busca pelo entendimento de si e do outro pautada numa ética de reconhecimento e respeito daquilo que lhe está próximo, mas que o estremece, pois também lhe é estranho.

Cada cor e textura são consideradas. A madeira tornou-se corpo, textura, cor, tempo e verdade em meu trabalho. Aquele primeiro olhar que me capturou para o interior da coisa, momento de encontro com os restos em que eles são Sveglia, eu busco retomar no exercício de alteridade das coisas que proponho em meu ateliê. Neste exercício procuro, pelo encontro dos restos – em suas cores, texturas, inscrições, memórias e tempos –, um todo uno e tensionado, em que seja possível identificar o mundo revelado de tais coisas. Mundo de possibilidades e mistérios. Um lugar de encontro com o é das coisas.

A prática de mapeamento sobre a espontaneidade das coisas no mundo se tornou um hábito e um exercício de aprimoramento do olhar. Essas situações que me deparo, sobretudo nas cidades de Curitiba e São Paulo, viram arquivo de minha coleção de imagens (Figura 4). Uma vez que formas, cores e composições acabam sendo espelhadas na etapa de negociação das coisas coletadas.

A paisagem urbana me oferece muitas situações pictóricas e escultóricas formadas de maneira espontânea por situações que escapam por completo às minhas decisões. Como uma mesa sem duas pernas que, agachada diante de uma lixeira, parece ter desistido de viver. Ou mesmo a composição aleatória de um portão de madeira que alguém fez reutilizando madeiras da casa que acabara de ser demolida, formando uma grade cromática orgânica e despretensiosa.



FIGURA 2: Mapeamento de situações pictóricas e escultóricas espontâneas da cidade 2021-2022.

A catalogação desses registros do mundo e sua transposição em pinturas que sintetizam as bases da imagem referência, são frutos de um olhar sobre as possibilidades de transcendência da vida cotidiana pela imagem, e a capacidade de organização dos elementos da fotografia que possuem o potencial, dentro de uma orientação pictórica, de irem para além de suas naturezas.

> [...] "devemos dirigir um encantamento especial a cada coisa que encontramos, pois Tirawa, o espírito supremo, reside em todas as coisas, e tudo aquilo que encontramos no caminho pode nos socorrer... Fomos ensinados a prestar atenção a tudo o que vemos". [3]

Esta fala sobre uma atenção sensível sobre as coisas do mundo e o mundo das coisas, é de um ancestral pawnee ao antropólogo Claude Lévi-Strauss a respeito da cerimônia do Hako. Um ritual em que sua microperequação, que pode parecer dispensável a um olhar leviano, na verdade trata-se de um cuidado em se garantir o lugar no interior de cada classe, e por isso consideram cada ser, objeto ou aspecto envolvido no ritual.

Strauss percebeu que há uma exigência de ordem interiorizada nas bases do pensamento ancestral, onde cada coisa sagrada possui um lugar determinado para se estar. Entendendo ser precisamente esta ordenação que torna estas coisas transcendentais.

3 LÉVI-STRAUSS, Claude. O Pensamento Selvagem. Trad. Tânia Pellegrini. Campinas: Papirus, 1989. p. 25.

Em Aspiro ao grande labirinto, Oiticica refletiu sobre a vontade de todo artista por uma transcendência proveniente da busca por uma grande ordem, cósmica, para além do humano.

E, tal busca, incorreria em um drama intrínseco a todo artista. Este drama se traduz por uma inquietação latente que se torna mais universal à medida que se distancia de um caos individual.

Para Oiticica, essa grande ordem se refere a uma "ordem dos elementos intrínsecos da obra em si"[4] posta em embate com a inquietação de seu criador. Nesta relação se dá o drama do artista, que demanda de negociações entre a vontade de completude do artista e ordens muitas vezes não claras, mas já reveladas, do trabalho.

A partir desse entendimento sobre arte, penso meus trabalhos também como uma negociação entre o caos e a ordem. Este caos, externo a nós e fomentador de nossa desorientação interna situa o desconhecido diante de nossos olhos. A compreensão deste desconhecido se dá, na maioria das vezes, pela associação de um referente já conhecido – imagens da memória – que possibilite, se não a compreensão daquilo que lhe é estranho, ao menos uma analogia ao que é familiar. Essa busca pode gerar um estranhamento que, em um espírito atento, inspira momentos de epifania.

Em meu ateliê em São Paulo, tenho procurado afinar meu olhar sobre a paisagem urbana e coleta de materiais de suas generosas caçambas. Neste processo de colecionismo, antes de tudo, de imagens, tenho me preocupado em refletir sobre o viver e, consequentemente, sobre a ontologia do ser em minhas pinturas-objetos. Para tal, recorro às narrativas mitológicas para compreender as relações entre o caos e a ordem, a natureza e a artificialidade estratégica, que permeiam a nossa existência.

Nesta reflexão cosmológica e ontológica procuro mediar, no desenvolvimento de meu processo, a junção dos restos coletados. Nesse ponto, faço uso do entendimento de bricolage de Lévi-Strauss, que se refere a um modus operandi da reflexão mitopoética. Sua forma procedimental é a mesma da definição de colagem de Picasso[5], ao discorrer sobre o papier collé. Para ambos, trata-se da articulação de diferentes materiais

4 OITICICA, Helio. Aspiro ao grande labirinto. Rio de Janeiro: Rocco, 1986. p. 26.

5 PICASSO, 1912 apud GIANNOTTI, 2009, p. 42.

em uma composição capaz de apresentar uma realidade distinta de suas naturezas.

A pintura se faz a depender da intenção e identidade de cada unidade compositiva que se organiza dentro da estrutura por meio de artifícios relacionais de forma, desenho, pesos e distanciamentos. Em um jogo com os castanhos, vario as ações sobre as superfícies: ora por tingimento, ora por pinceladas, ora pelo desgaste da madeira pintada, ora pelo fogo, ora pela condição do tempo em que a superfície da coisa coletada possui no momento da coleta. Estas ações determinam a interação pictórica--espacial subsequente, e por vezes, necessitam da inserção de outros materiais, como a napa, a lã, o prego, o parafuso, um envelopamento, ou mesmo uma cobertura texturizada.

O respirar da identidade matérica da madeira é importante, uma vez que rompe com algumas predeterminações da composição, exigindo o estabelecimento de uma ordem interna que a comporte. Ela costuma ser

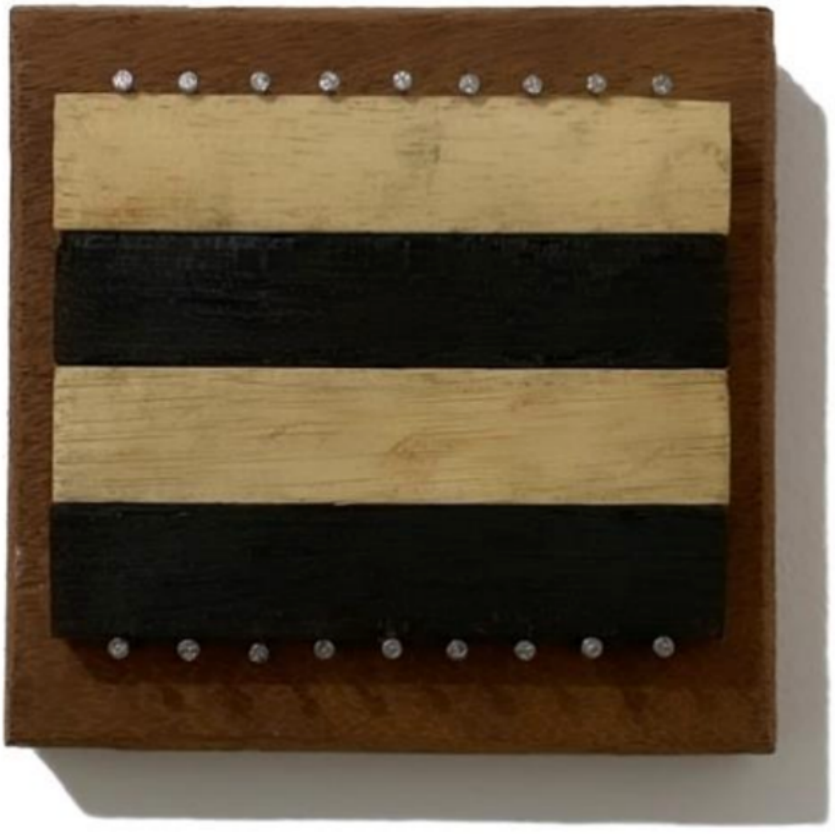


FIGURA 3: Rafaella Pacheco. Moira. 2022. Madeira, fogo e prego. Dimensões: 11,5cm x 12cm x 3,25 cm. Acervo da artista.

a estrutura e o guia do todo. A geometria inerente e a repetição dadas a priori convivem em minha pesquisa com o calor da madeira, e outros desajustes no decorrer do processo da pintura, que afirmam e entrelaçam as relações pictóricas e escultóricas dos elementos constitutivos do trabalho.

Na obra Moira (Figura 3), em que sistemas de repetição dos pregos, próprio do tear de pregos, sustentam uma trama de pequenas ripas de madeira, intercalando superfícies cruas com superfícies queimadas. Aquilo que viabiliza o tecer torna-se anteparo, suporte e mediador daquilo que vem a ser trama, corpo e narrativa, e, em Moira, ambos são um único corpo amparados por feridas (pregos).

Com esta obra, passei a entender sistemas de repetição como forma e conteúdo do trabalho. Na qual paisagens internas são construídas por meio das relações de horizontalidade e verticalidade que as ripas estabelecem. A reunião das partes em um corpo uno se dá pelas tensões ou relações estabelecidas neste grupo por meio de diálogos cromáticos, texturas e topografias que, proporcionada pelos relevos e singularidades, contribuem para o ritmo entre as superfícies no todo.

> Quando eu vejo, a coisa passa a existir. Eu vejo a coisa na coisa. Transmutação. Estou esculpindo com os olhos o que vejo. A coisa propriamente dita é imaterial. O que se chama de "coisa" é a condensação sólida e visível de uma parte de sua aura. [...] a aura da coisa é igual a si mesma o tempo todo. A aura qualifica as coisas.[6]

Lispector exerceu e ainda exerce grande influência na formação de meu olhar e viver no mundo. Não raras vezes me deparei com sua escrita me dizendo palavras que antes me faltavam para descrever sensações e experiências. É possível mapear nas obras da autora diversos momentos em que se ocupou em refletir sobre as coisas, ou objetos. Na obra Água Viva, sua primeira versão levou o nome de Objeto gritante. Em seu livro A cidade sitiada, de forma sutil pensa sobre o mistério das coisas.

No início deste ensaio fiz uso do conto sobre Sveglia, em que a autora tenta descrever a aura – que entendo por ânimo de vida, ou a verdade, da coisa – de um objeto por meio de suas diversas manifestações. Chegando ao fim da apresentação e pensamentos norteadores de minha

6 LISPECTOR, Clarice. Um sopro de vida. Rio de Janeiro: Rocco, 2020. p. 114.

pesquisa poética, faço uso das palavras de Ângela, personagem de uma escritora, criada por Clarice em Um sopro de vida. Na obra, Ângela reflete sobre seu ofício e suas formas de interação e percepção do mundo.

Ver a coisa na coisa, nada mais é que perceber a aura do objeto. Para além de sua função, ele se manifesta de formas distintas a depender de situações e circunstâncias. Como a mesa que parecia ter desistido de viver, ela ainda recebia o nome de mesa, mesmo com a ausência de duas de suas pernas, mas havia nela uma aura que gritava aos meus olhos, que parecia me pedir socorro.

E assim conduzo minhas investigações, buscando a coisa nas coisas que encontro nas paisagens urbanas. Minhas coletas de imagens e materiais são, portanto, provas de que ignorá- las tornou-se impossível. Restos e descartes parecem-me gritar mais alto. E procuro mediar essas vozes e lampejos de auras em um procedimento de reunião das coisas coletadas num todo uno. Um todo que conserve as particularidades de seus fragmentos, e preserve, de algum modo, sua condição de objeto gritante.

Referências

FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília. Waldemar Cordeiro – Realismo: "musa da vingança e da tristeza" [1965]. In: Escritos de artistas: anos 60/70. Rio de Janeiro: Zahar, 2006.

GIANNOTTI, Marco. Breve História da Pintura Contemporânea. São Paulo: Claridade, 2009.

JUSTEN, Djulia. Sveglia e as paisagens suíças clariceanas. Florianópolis: Revista da Anpoll, Jan./Dez. 2020, v. 51, n. esp., p. 42-57.

LÉVI-STRAUSS, Claude. O Pensamento Selvagem. Trad. Tânia Pellegrini. Campinas: Papirus, 1989.

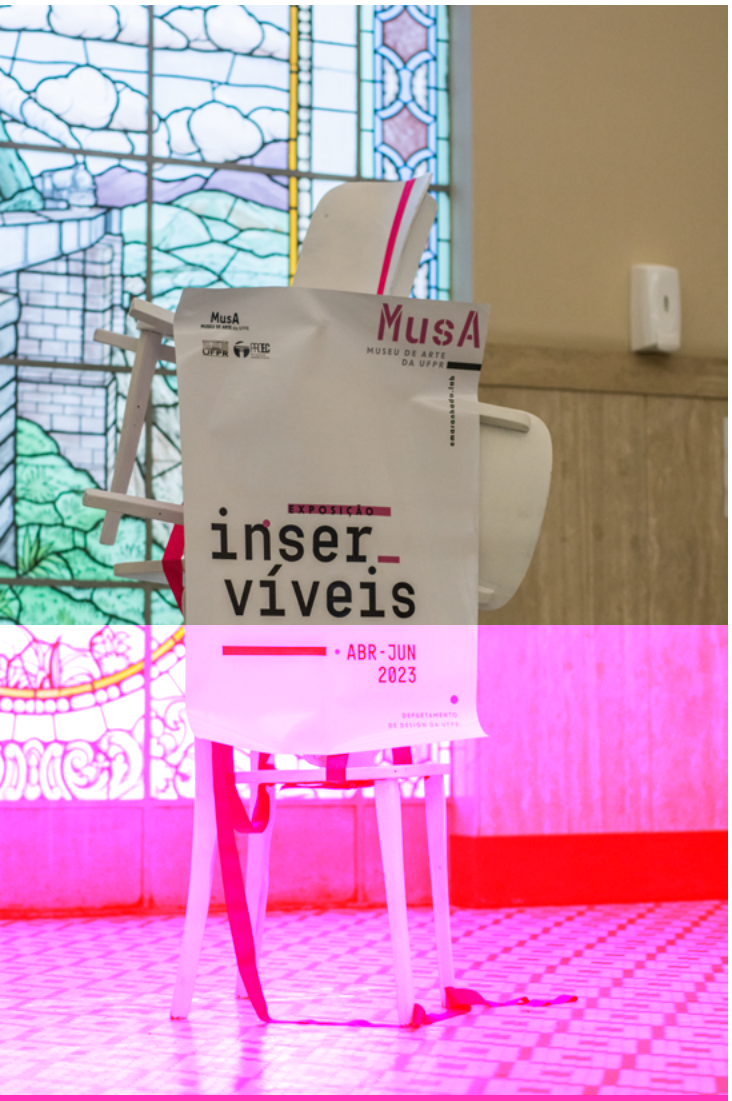
LISPECTOR, Clarice. O relatório da coisa. In: Todos os contos / Clarice Lispector. Rio de Janeiro: Rocco, 2016. p. 494-502.

_____. Um sopro de vida. Rio de Janeiro: Rocco, 2020.

OITICICA, Helio. Aspiro ao grande labirinto. Rio de Janeiro: Rocco, 1986.

PAIK, Tricia. Ellsworth Kelly. New York: Phaidon Press, 2015.

Rafaella Pacheco é mestranda em Poéticas Visuais pela Universidade de São Paulo, é graduada em Artes Visuais pela Universidade Federal do Paraná, e possui Especialização em Ética e Direitos Humanos pela Faculdade Vicentina. Atua enquanto pesquisadora, artista visual e arte educadora. Em 2021 trabalhou como assistente na Galeria Casa da Imagem, em Curitiba, e atuou como produtora cultural no Espaço Cultural BRDE - Palacete dos Leões. Foi bolsista do Programa de Monitoria Acadêmica nas disciplinas de Filosofia e Ética do curso de Direito do Centro Universitário Curitiba, compôs a redação do Blog UNICURITIBA Fala Direito, no mesmo período, e desenvolveu pesquisas nos Grupos de Pesquisa em Ética, Política e Democracia e em Introdução aos Estudos e Pesquisas em Psicanálise.



UFPR

Ricardo Marcelo da Fonseca
Reitor

Graciela Bolzón de Muniz
Vice-Reitora

Rodrigo Arantes Reis
Pró-reitor de Extensão e Cultura

Lucia Helena Alencastro
Coordenadora de Cultura

MusA

Lidiane Nascimento da Silva
Museóloga

Samara Marques
Técnica em Assuntos Educacionais

Michele Dacas
Relações Públicas

Rodrigo Augusto Borba
Assistente em Administração

Felipe Costa Pessanha
Recepção

Lucélia Carneiro
Monitoramento e Vigilância

2023/2024

inservíveis_

perspectivas
críticas