

AMANDA CINTRA RABELO

ENTRELINHAS

Brasília

2013

AMANDA CINTRA RABELO

ENTRELINHAS

Trabalho de conclusão do curso de Artes Plásticas, habilitação em Bacharelado, do Departamento de Artes Visuais do Instituto de Artes, Universidade de Brasília.

Orientador: Prof. Dr. Nelson Maravalhas Junior.

Banca Examinadora: Profa. Ma. Giselle Rodrigues e Prof. Me. Eduardo Lustosa Belga.

Brasília

2013

Aos meus pais e à minha irmã, que embarcaram comigo nesse sonho e me suprem de uma força primeira, que alguns podem chamar de felicidade.

Agradecimentos

Agradeço à minha mãe, Martha Luíza, por ter me permitido perceber que o mundo se estende para além de mim, e que, para isso, é preciso estar inteira. Por ter me inspirado e me orgulhado com sua generosidade, garra e paixão pela vida. Ao meu pai, Afonso, pela confiança, pelo carinho incondicional, por ter demonstrado tantas vezes que o sonho real é possível. À minha irmã, Mariana, amiga e companheira dos alinhos e desalinhos da vida, que me traz de volta pra casa todos os dias com seu abraço, seu sorriso e sua dedicação. À minha madrinha, Gina Louise, que, mesmo de longe, consegue mandar todo amor e incentivo.

Ao meu orientador, Prof. Dr. Nelson Maravalhas Jr., com quem dividi, de forma extremamente prazerosa, um pouco do meu mundo poético. Pelo acompanhamento mais que presente, e pela generosidade em oferecer sempre uma escuta tão cuidadosa e propositiva.

À banca examinadora, por ter aceitado o convite prontamente, Profa. Ma. Giselle Rodrigues e Prof. Me. Eduardo Belga, artistas pelos quais nutro grande admiração, desde que cheguei à Brasília em 2007, e pela valorosa oportunidade de estar próxima de seu trabalho e produção durante esse tempo.

Ao meu amigo Pedro Ferigatto, que foi meu verdadeiro braço direito nessa empreitada, e fez de tudo um ‘pouco-muito’ para que esse trabalho fosse possível. Ao Roberto Dagô, que foi tantas vezes meus olhos para o mundo das artes, que expandiu meus horizontes e me inspira a vontade de prosseguir, obstinada, nesse caminho misterioso. A todos os amigos e amigas, primos e primas, que compreenderam as minhas ausências nesse período, e que mesmo assim torceram por mim.

O sentido das coisas mora longe

(Carlos Drummond)

Sumário

1	Histórico do Desenvolvimento Poético	1
1.1	Memorial.....	1
1.2	Construção da Linguagem Poética.....	3
1.2.1	Corpos em movimento.....	3
1.2.2	A Linha.....	4
1.2.3	O Espaço e o Suporte.....	5
1.3	Artistas confluentes, arte formativa.....	6
1.3.1	Teatro e Dança.....	6
1.3.2	Artes Plásticas.....	7
2	Referências Simbólicas.....	8
2.1	Mitologia.....	9
2.2	Biologia.....	10
2.3	O Texto e a Tecelagem.....	11
2.4	Narrativa.....	14
2.5	Corpo, Subjetividade e Poder.....	18
3	“Entrelinhas” – Métodos e Reflexões.....	21
	Conclusão.....	25

Introdução

O trabalho a seguir se propõe a investigar relações entre os itens: Desenho, Espaço, Corpo, Subjetividade e Poder, e questionar como e de que maneira estes se provocam, se misturam, se ultrapassam ou se limitam.

No primeiro capítulo, apresento o histórico do desenvolvimento poético dessa pesquisa, expondo um breve memorial que explicita os motivos que me levaram a investigar o assunto em questão. Detalho a maneira com que a construção da linguagem poética foi concatenada plasticamente, e clarifico as particularidades dos corpos em movimento no desenho, do elemento fio (ou linha de costura), do espaço e do suporte. Encerro o capítulo indicando os/as artistas que desempenharam uma importância formativa em meu repertório poético, bem como aquelas que articularam uma confluência com o trabalho.

O segundo capítulo explana as referências simbólicas atreladas ao Fio, ao Desenho, ao Espaço, ao Corpo, à Subjetividade e ao Poder. Disserta primeiramente a respeito de possíveis alegorias ou funções que esses elementos podem assumir no universo mitológico e biológico. Em seguida aponta nos componentes textuais, na prática da tecelagem e na estrutura da narrativa uma aproximação expressiva com a composição plástica desenvolvida. Por fim, procura analisar de que modo os itens citados perpassam conceitualmente no âmbito dos jogos de poder.

No terceiro e último capítulo, relato atitudes práticas aplicadas na composição plástica. Exponho os problemas técnicos e os métodos utilizados para solucioná-los, na mesma medida em que disponho uma reflexão a respeito dessa dinâmica, e como ela se manifesta no trabalho plástico “Entrelinhas”. Nas considerações finais, aponto alguns interesses despertados ao longo deste estudo em decorrência da pesquisa apresentada.

1 Histórico do Desenvolvimento Poético

1.1 Memorial

No meu trabalho plástico, sempre esteve presente a investigação do que compreendo como uma subjetividade advinda do movimento corporal (que será elucidada mais adiante em 1.3.1 Teatro e Dança) e a relação entre corpos no universo do desenho. A minha pesquisa poética se voltou cada vez mais a esses enunciados nos últimos anos, especialmente devido a um desejo factual de intersecção das Artes Plásticas com as Artes Cênicas. A ocorrência de dois fatos permitiu a abertura para um aprofundamento nos mesmos. Um deles foi o convite para a participação da exposição coletiva de desenhos “Dos Planos que Voam” em 2011, e outro foi a minha reaproximação com as Artes Cênicas no mesmo ano.

A discussão sobre o tema e título da exposição foi feita mediante a presença de todos os vinte artistas convidados. Dentre vários dos argumentos levantados, foi dada atenção ao fato de se produzir desenho em Brasília, a “cidade construída na *linha* do horizonte”, segundo Clarice Lispector, uma ‘cidade-plano’, e quais seriam as peculiaridades do desenho e suas fronteiras perante as outras formas de expressão plástica. Nesta conversa surgiu então a importância do elemento ‘linha’ como uma das características mais fundamentais do desenho. Outra questão despertada foi a de que se seria um limite à plasticidade do desenho se este permanecesse na conformação bidimensional de seu suporte.

O título da exposição me pareceu bastante sugestivo ao indicar que o desenho passa de um plano a outro, num sentido poético. Dessas provocações e constatações, a intenção me veio justamente de usar esse elemento tão intrínseco ao desenho para transgredir o limite do papel e avançar a linha do papel ao espaço. Para tanto, passei a inserir a linha concreta no desenho, de forma que ela fizesse parte tanto de uma composição bidimensional quanto tridimensional.

No curso Criação Cênica, ministrado pela Atriz e Diretora Adriana Lodi¹, fomos conduzidos a uma série de experimentações para a produção de materiais cênicos que fomentariam a construção do espetáculo teatral “Na Ponta dos Pés” no final de 2011. Dentre elas houve a proposição de uma composição corporal que percorresse um caminho diagonal no espaço da sala de ensaios. A composição dessa dinâmica corporal deveria sobrevir de uma pulsão ou sentimento provocado por uma música significativa escolhida pelo ator/atriz. A pulsão escolhida para minha composição foi o aprisionamento. A elaboração dessa plasticidade corporal estruturou um ato expressivo capaz de deslizar pelos afetos, pela memória e que resultou numa experiência sensível entre corpo e espaço.

O mais relevante para os desdobramentos na pesquisa poética de “Entrelinhas”, no entanto, seria a construção da cena dentro do espetáculo. Resumidamente, a imagem da cena abre com a personagem cantando e rodando, altiva e envolvente, enrolando-se pouco a pouco num fio de barbante. Após estar absolutamente envolta e amarrada pelo novelo, ela divide com o público sua história, mas sem a exuberância e segurança com a qual cantava e se enrolava minutos atrás.

O objeto de estudo investigado nesta pesquisa parte, portanto, do pensamento plástico estrutural como também de uma experiência corporal sensível.

Quanto à estrutura da plasticidade, por exemplo, as ações de ‘aprisionar’ e ‘libertar’ passaram a desafiar o limite bidimensional no qual o desenho está inserido. Em que suporte o desenho deverá se conformar para que seja reconhecido enquanto tal? Este suporte configura-se de fato numa fronteira entre a dimensão do papel e a dimensão do espaço real? Em que momento o desenho passa a existir fora de seu limite e adentra um novo espaço? A perspectiva do enquadramento do desenho no papel motiva uma sensação de inflexibilidade e estagnação, e me interessa investigar de que maneira é possível assumir a condição essencial desse tipo de composição, mas ao mesmo tempo procurar constantemente subvertê-la.

Já a experiência corporal na linguagem cênica, levou-me a exercitar e vivenciar de fato provocações ligadas à pulsão do aprisionamento em meu próprio corpo, nesse

¹ Adriana Lodi é formada em bacharelado e licenciatura em Artes Cênicas pela UnB. É atriz de teatro e cinema. Desde de 2001 é professora e desenvolve projeto de formação de atores no Espaço Cultural 508 Sul. Também foi professora da Faculdade de Artes Dulcina de Moraes de 2002 a 2006. Coordenou as Atividades formativas do Festival Internacional de Teatro de Brasília – Cena Contemporânea 2007 a 2013.

determinado espaço e situação. No entanto, a pulsão é fomentada partindo do registro de uma sensação já vivenciada e que é reinventada, portanto não está subjugada a este espaço e situação da proposição cênica. Ela passa a existir por si só e toma novos sentidos ao confrontar novos olhares, ou até mesmo novos corpos.

1.2 Construção da Linguagem Poética

1.2.1 Corpos em movimento

Com o estabelecimento da problemática da relação entre corpos e o espaço no desenho, surgem dúvidas a respeito da qualidade de tais relações. Passei então a investigar suas tensões ou harmonias, se poderiam ser criativas ou limitadoras, e de que forma esses corpos se comunicam uns com os outros e com o espaço que lhes cabe.

Pareceu interessante destituir desses corpos um controle sobre as relações que se insinuavam entre eles no desenho e, destitui-los também de um controle aparente sobre si. Ou seja, assumir nas formas pronunciadas no papel a sua condição essencial de desenho. Sendo assim, tais formas teriam suas limitações, em termos de existência e experiência nessa condição. Uma delas seria a limitação espacial que as enquadra.

Manteve-se, então, uma conformação das figuras em relação ao espaço vazio do papel (Figura 1). Nos primeiros trabalhos desenvolvidos nesta proposta, havia um conjunto de corpos circundados por uma grande área em branco. O desequilíbrio entre um excesso de formas contraposto a uma área livre de qualquer forma, parecia intensificar uma opressão e asfixia nas figuras.

Essa disposição prosseguiu, porém com uma nova propriedade. Os corpos representados já não aparentavam figurar sujeitos singulares que se afirmam por sua forma única e distinta, como de costume nos outros trabalhos (Figura 2). A singularidade desses personagens se daria agora por um corpo múltiplo, ou seja, uma unidade na multiplicidade². Ao se enredarem, passam a se compor da mistura de corpos agindo e reagindo uns sobre

² Podemos traçar aqui um breve paralelo com os 'Conceitos fundamentais da história da arte: o problema da evolução dos estilos na arte mais recente', em que teórico H. Wölfflin estabelece uma tipologia a partir de pares opostos, entre eles a multiplicidade/unidade. O autor concebe a multiplicidade como uma

os outros formando esse corpo maior (Figura 3 e 4). Como um organismo vivo que só existe pela associação de partículas menores que estão em constante movimento.

1.2.2 A Linha

A linha (de costura) intervém no desenho para também ‘tecer’ a qualidade das relações entre os corpos, pretendendo provocar uma nova importância a essa interação circunscrita no papel.

A linha de costura assemelha-se à linha abstrata (ou traço) do desenho, cujo princípio é fundamental à sua construção. Plasticamente, a linha abstrata é o que o compõe, e lhe dá forma. Ao extrapolar o papel, a linha rompe uma fronteira e assume novas funções. Ela passa a dar forma ao espaço vazio, não só mais ao espaço do suporte previamente lhe concedido, como também ao espaço externo a ele. Essa ultrapassagem de seu espaço habitual sugere um tipo de transgressão, uma alteração de um estado conformado a outro ainda não experimentado. Outra função ativa assumida pela linha é a de estabelecer uma conexão entre dois ou mais núcleos de composição formando uma espécie de teia. Veremos no tópico ‘1.2.3. O Espaço e o Suporte’, e mais adiante, como esta ação se revela.

O fio de costura é introduzido no trabalho por articular uma comunicação direta com o traço do desenho e também por carregar em si a alegoria à ação de aprisionar, assim como o limite do papel nos sugere um aprisionamento espacial. O aprisionamento salientado pela linha de costura ocorre quando, ao atravessar algum percurso, ela viabiliza um entrelaçamento ou engendramento das matérias com as quais lida. A linha de costura, que compreende a função elementar de costurar duas ou mais partes, antes separadas, agora estaria agindo sobre o desenho e sobre o espaço com o intuito de criar um percurso e uma correlação entre esses elementos, sem abdicar-se, porém, de sua atribuição primordial (a costura). Nesse caso, ao invés de costurar tecidos, o fio estaria costurando corpos, representaria a base para a configuração dos mesmos, e encadearia uma conexão entre seus núcleos.

característica da pintura renascentista a disposição de secções distintas numa mesma composição. Ainda que a composição apresente unidades independentes, os elementos se articulam numa totalidade maior que unifica esta variedade, pois toda obra de arte exige uma unidade.

1.2.3 O Espaço e o Suporte

Durante as experimentações da ocupação do espaço com o fio surgiram algumas adversidades. Uma delas decorrente da fragilidade do material exposto às ações do tempo e da gravidade, e outra pela incongruência entre a superfície do papel e o espaço sobre o qual ele estava inserido. A busca por um diálogo direto entre desenho e espaço estava prejudicada principalmente pela precariedade da linha de costura no espaço real e pela quebra abrupta que o contorno retangular do papel provocava ao obedecer, de maneira desnecessária e rigorosa, a um formato ortogonal.

Os desenhos com fio já vinham ganhando consistência e densidade o que clarificou um possível caminho diante de tais dificuldades: entretecer não somente o desenho em si, mas os suportes que o comportam.

Ao corromper o contorno ortogonal do suporte, deformando-o ou reestruturando-o em novas formatações, cada um passou a exercer uma função ativa dentro da composição. Eles não mais dependeriam da linha de costura para conjugá-los, pois sua própria configuração se proporia a insinuar um trajeto e aguçar um encadeamento entre os mesmos. Para que o suporte se apoderasse do espaço ocupado, foi considerável que ele de fato percorresse um itinerário que dialogasse com a superfície que o sustenta, e, pouco a pouco, se estabelecesse como um corpo múltiplo.

Neste ponto, chegou-se a uma congruência entre a composição plástica e a linguagem poética trabalhada. Os corpos desenhados vinham adquirindo uma unidade ao se pluralizar e se conjugar. Associadamente, os suportes se estenderam de seus núcleos formando uma nova teia, não só de corpos, mas de superfícies.

O diálogo do desenho com essa nova estruturação do suporte foi ganhando, ao longo de sua construção, novos tipos de tensão. As novas composições criadas no papel deveriam suscitar uma espécie de ‘costura composicional’. Ou seja, gerar uma atração de seus menores segmentos, de modo que imbriquem tais fragmentos num conjunto maior. O suporte, assim como os corpos desenhados, poderia reportar-se agora como uma espécie de urdidura, por onde o conjunto de linhas e tensões corporais é projetado e entrelaçado.

O fio também adquire novas conotações nesta disposição. Ele continua propagando o traço do papel de seu limite bidimensional ao espaço real. Mas, por mais

intermináveis que possam se configurar os segmentos e ajuntamentos dessa composição, o fio assume também a função de conglutinar esses núcleos e traçar um ou mais possíveis percursos ao olhar do espectador. Veremos no tópico 3 Entrelinhas - Método e Reflexões, de que maneira a composição foi estruturada para que tais núcleos se expandissem e se comunicassem direta ou indiretamente.

1.3 Artistas confluentes, arte formativa.

As referências artísticas que permeiam a construção desta linguagem poética se situam em linguagens artísticas diversas, principalmente na Literatura, nas Artes Plásticas, no Teatro e na Dança Contemporânea. Especificarei melhor, a seguir, a importância desempenhada por estas três últimas dentro do trabalho plástico “Entrelinhas”.

1.3.1 Teatro e Dança

No Teatro e na Dança, a potência dramática da ação corporal foi o que houve de mais fascinante para minha pesquisa. Pude observar nessas duas linguagens um corpo que se move a partir de pulsões internas. Pulsões, inclusive, que podem ter sido despertadas por um universo de referências ligadas às experiências vividas por esse corpo, por sua memória e por sua capacidade de afetar e ser afetado.

O movimento dos corpos explorado nos desenhos, em sua maioria, possui bastante influência de observações de espetáculos ou experimentações respaldadas na técnica do Contato Improvisação. Essa técnica, criada pelo coreógrafo e dançarino Steve Paxton no início dos anos 1970, baseia-se em movimentos que lidam com a troca de peso, a inércia, o desequilíbrio e o inesperado. É necessária uma escuta corporal aberta e afinada para que se estabeleça um verdadeiro diálogo corporal, baseado essencialmente em uma entrega e confiança mútua entre os corpos dançantes.

Alguns espetáculos em especial aguçaram esse olhar poético sobre o movimento expressivo e relacional na dança, em sua maioria obras da diretora e coreógrafa

alemã Pina Bausch ³. Tais espetáculos possuem um importante denominador em comum, suas partituras corporais partem muitas vezes da experiência de vida presente no corpo dos dançarinos. Isto é, uma dança criada a partir de repertórios gestuais próprios de seus bailarinos e da evocação à memória subjetiva do corpo, mas que delineia uma experiência estética para além dessa memória.

Esse tipo de dança gera composições visuais que motivam de forma considerável a elaboração dos desenhos produzidos nesta pesquisa. Isso se dá, principalmente, por ser uma dança que trata de um corpo criativo, que une impulsos internos a um movimento sensível de criação. É um corpo que se desprende de um formalismo estético objetivo e que, a partir do encontro com outros, conquista novas configurações a essa estética.

1.3.2 Artes Plásticas

Nas Artes Plásticas, diversos são os artistas que estimulam o imaginário poético para a concepção do trabalho aqui desenvolvido. Algumas artistas, porém, utilizam elementos afins e estabelecem um estreito diálogo com o itinerário desta pesquisa.

A artista japonesa Chiharu Shiota cria instalações que mesclam objetos repletos de significações pessoais (como cama, sapatos, janelas, malas, roupas, cartas) a um complexo de teias reais (feitas de linha), ocupando o espaço de forma sintomática. Sua obra atinge um impacto visual através de materiais simples, porém carregados de símbolos ligados ao afeto, à memória, e até mesmo a um universo onírico (Figura 5 e 6). A maneira como Chiharu Shiota se apropria do espaço provoca um envolvimento corporal entre obra e espectador por meio das tramas espaciais feitas de fio. As tramas de Shiota são repletas de alusões a segredos sugeridos ao espectador. Embora o fio utilizado em meu trabalho assuma outras configurações formais e simbólicas, a confluência com Shiota vem de seu intuito em construir uma plasticidade por meio da linha, e com ela elaborar um desenho espacial. É com seus fios concretos que a artista desenha o espaço, fazendo deles o seu traço e a sua textura.

³ Pina Bausch (1940-2009): coreógrafa, dançarina alemã com influência fundamental na Dança Contemporânea, agraciada com inúmeros prêmios e condecorações. Os espetáculos que destaco são: “A Sagração da Primavera” (1975), “Orfeu e Eurídice” (1975), “Café Muller” (1978), e “Barbe Bleue” (1977).

Já a artista francesa Louise Bourgeois explora uma produção que nasce de um universo sensorial bastante relacionado ao campo da psicanálise. A artista parte de sua própria experiência sensível e expressa, através de seus corpos costurados, outro tipo de ‘fiação’. Seus personagens se figuram em pequenas instalações ou mesmo objetos, que são alinhavados por frágeis fios, roídos, em tecidos remendados. São corpos que trazem histórias em suas suturas, e que ao se entretecer criam relações disformes, íntimas e intrigantes. A confluência de Bourgeois com este trabalho se situa no ponto em que a artista tece uma associação poética entre a costura e a subjetividade do corpo, de maneira que uma, ao ser construída, desperta ou insinua o subtexto da outra (Figura 7 e 8).

2 Referências Simbólicas

A linha neste trabalho é apresentada tanto como linha de costura como linha de desenho. Ela compõe a essência das inter-relações entre os elementos: Corpo, Espaço, Poder e Subjetividade. É a microestrutura que se correlaciona para a formação de uma macroestrutura. Pode ser considerada como uma essência abstrata do movimento, ou como a formação primeira do desenho. A composição plástica “Entrelinhas” envolve ainda os conteúdos relativos ao desenho, espaço e suporte.

Neste capítulo estarão encadeadas, de forma reflexiva, as relações alegóricas de tais tópicos (relativos ao trabalho plástico) com conteúdos de outras áreas de conhecimento. A linha ou o fio são elementos imbuídos de inúmeras simbologias. Na mitologia grega, ele aparece como o Destino, como segurança de um trajeto, ou na construção criativa de uma atividade, como a tecelagem; e, na fisiologia das aranhas, como meio de sobrevivência.

2.1 Mitologia

Considerando a riqueza da tradição mitológica herdada da cultura grega antiga para as artes visuais, para a literatura e o teatro, trago aqui algumas referências simbólicas atreladas ao ‘fio’.

Na mitologia grega, as Moiras eram três irmãs, Átropos, Cloto e Láquesis, que determinavam o destino de deuses e mortais. Eram deusas que fabricavam, teciam e cortavam o fio da vida. No decorrer de seu trabalho, as Parcas se utilizam de um tear para manipular os fios ⁴. As Parcas eram conhecidas por sua postura inflexível diante do destino, e consideradas a encarnação de uma lei inexorável, a qual se submetiam inclusive os deuses. Na Odisseia de Homero e em Hesíodo, as Moiras determinam o destino de todas as criaturas humanas, estabelecendo, a partir do nascimento, a duração da vida e seu curso mediante um fio que Átropos fiava, Cloto enrolava e Láquesis cortava, ao chegar a hora estipulada da morte. Pertencem à geração pré-olímpica e aparecem como filhas de Nix (a Noite) e de Zeus. Podem ser associadas à Ilítia, divindade que controlava os nascimentos, e à Tykhe (a Sorte, ou a Fortuna) ⁵.

Temos ainda o fio do novelo de lã que Ariadne cede a Teseu para que adentre ao Labirinto de Cnossos, enfrente o terrível Minotauro, e, após o feito, possa percorrer o caminho de volta sendo guiado por esse material. Neste caso, o fio é o condutor do percurso de Teseu, e, à medida que o desenrola, ele decifra o Labirinto e traça sua rota de fuga. O novelo de Ariadne é fundamental para a vitória de Teseu, pois torna inteligível o que antes não poderia ser compreendido. Com base no estudo de Fábio de Souza Lessa, ao analisar simbolicamente o Labirinto e o compreender mais como um espaço associado à tecelagem do que a uma arquitetura, podemos inferir que este é um espaço têxtil ⁶. Sendo assim, o fio de Ariadne é capaz de decodificar este espaço na medida em que Teseu o percorre, pois apenas um elemento próprio da estrutura e linguagem da tecelagem, lhe seria perfeitamente harmônico e elucidador.

Já a lenda de Aracne nos conta a história de uma mulher com incrível talento na arte de fiar e fazer lã, que por soberba desafia a própria Deusa Atena, mas, como

⁴ COUTINHO, Sonia. As filhas de Pandora: imagens de mulher na ficção, p.77.

⁵ KYRY, Mario da Gama, Dicionário de Mitologia Grega e Romana, p. 273.

⁶ LESSA, Fábio de Souza. Expressões Do Feminino E A Arte De Tecer Tramas Na Atenas Clássica, p.150.

punição, acaba por ser transfigurada em aranha pelo resto de sua vida. Aracne então não fiaria apenas para exercer sua expressividade e criatividade, enquanto aranha teria de tecer teias como forma também de sobrevivência, por exemplo, para caçar presas ou construir um abrigo seguro.

A linha ou o fio de tecelagem aparecem na mitologia em notáveis e sugestivas formas, além das já citadas anteriormente. A título de curiosidade, ainda podemos lembrarnos de duas personagens da literatura grega. Uma delas é Penélope, de Homero, esposa de Ulisses, que, ao tecer de dia e desmanchar o que fez a noite, consegue burlar durante anos a pressão de pretendentes para se casar novamente; através de sua capacidade de tecer, a personagem exerce poder de escolha e conduz a situação à sua maneira. Filomela, que é enganada e encarcerada por seu cunhado Tereu (filho de Marte – deus da guerra, correspondente a Ares na mitologia grega), no alto de uma torre, recupera a liberdade tecendo sua história numa bela tapeçaria que denuncia seu triste destino à sua irmã Progne⁷.

As referências mitológicas que exponho acima conferem, de forma geral, uma ampla carga simbólica ao fio. Essa simbologia, muitas vezes, concentra-se em uma margem entre o vital e o fatal, ou a liberdade e criatividade *versus* a prisão e a necessidade de sobrevivência. Ao incorporar a linha de costura à composição plástica, houve uma intenção expressa de que esse fio estivesse preenchido de tais alegorias, porém não necessariamente submisso a elas. O mais relevante para essa pesquisa plástica é a possibilidade desse material assumir competências com significados e/ou funções paradoxais diante de uma mesma circunstância, seja ela mitológica ou plástica, e de, potencialmente, subverter suas aparentes determinações funcionais.

2.2 Biologia

Curiosamente, na biologia, temos a fabricação do fio de seda das aranhas e do bicho-da-seda. O fio produzido pelo bicho-da-seda contribui para a formação de um casulo no qual se dá sua metamorfose para o estado adulto. Este mesmo casulo é uma fonte para a produção do fio de seda. Esse fio possui um espaço na indústria têxtil na denominada

⁷ MENARD, René, Mitologia Greco – Romana vol. II, p.245.

sericultura, porém não possui uma proveitosa reflexão teórica a ser observada nesta pesquisa como a fabricação da seda das aranhas. As aranhas não só fazem desse processo de fiação o seu próprio meio de sobrevivência, como o manejam habilmente em múltiplas formas.

No artigo virtual *Como Funcionam as Aranhas*, o biólogo Tom Harris ⁸ explica que o fio de seda produzido pelas aranhas possui funções diversas, como a caça, a segurança, a comunicação (através da vibração dos fios), o acasalamento, a proteção da ninhada, entre outras. Para cada uma dessas ações, o mesmo fio de seda é manipulado de maneira específica a fim de atender as suas necessidades. Essa capacidade de fiar seda as distingue significativamente do resto do reino animal, pois suas glândulas secretam diferentes tipos de fios, tanto em qualidade quanto em proporção, que são aplicados com propósitos determinados.

Para ilustrar um exemplo, a comunicação das aranhas, em momentos antes da copulação, é intermediada pela instrumentalização do fio de seda. A fêmea cobre de ferormônios alguns fios, espalha-os criando pistas ou construindo sua própria teia. Após encontrar sua fêmea adulta e fértil através desses sinais, o macho sinaliza que é uma aranha da mesma espécie, não uma presa ou predador, e que sua intenção é a de copular. Ele envia uma vibração ou um som através do fio que o conecta à fêmea e aguarda sua resposta, que pode ser receptiva ou não. Uma vez que a fêmea balançar o fio ou for embora, indicará que não está receptiva à copulação. O macho deve obedecer a permissão da mesma para seguir em frente, caso contrário poderá ser devorado por ela.

É propício, portanto, que também se conjugue no trabalho poético uma função orgânica ao fio de costura, já que este é concebido no desenho como uma extensão estrutural do mesmo. Dessa maneira, o fio expande suas alusões poéticas e simbólicas e assume também conotações fisiológicas à formação do desenho e aos corpos desenhados, o que enriquece a compreensão criativa da composição plástica.

⁸ O artigo se encontra no endereço virtual: <http://ciencia.hsw.uol.com.br/aranhas6.htm>

2.3 O Texto e a Tecelagem

A linha pode ser o fio condutor de um pensamento ou de uma narrativa, quando promove uma ligação entre partes de um todo maior na construção textual. Essa também poderia ser a função das palavras ou mesmo das entrelinhas no texto.

Etimologicamente a palavra ‘texto’ vem do latim *texere* (construir, tecer), cujo particípio passado *textus* também era usado como substantivo, e significava 'maneira de tecer', ou 'coisa tecida', e ainda mais tarde, 'estrutura' ⁹. Em meados do século XIV a evolução semântica da palavra atingiu o sentido de "tecelagem ou estruturação de palavras", ou 'composição literária’.

Dentro deste mesmo universo etimológico do ‘texto’ ou da ‘narrativa’ temos as palavras: trama, enredo, novela (novelo), e expressões populares como “fio da meada”, “quem conta um conto aumenta um ponto”, “por um fio”. De maneira concisa, a primeira expressão “fio da meada” se remeteria à compreensão da diretriz ou fluxo de determinado raciocínio. A segunda expressão “quem conta um conto aumenta um ponto” reporta-se à narrativa oral, às histórias anônimas, e que são continuamente recriadas. Mais à frente com W. Benjamin, veremos que esta expressão aproxima-se também das histórias contadas no contexto da tecelagem, assim, de ponto a ponto na costura, constrói-se um novo conto. Por fim, a terceira, “por um fio”, revela uma conexão com algo por intermédio de um conector ténue.

As atividades de tecelagem e fiação são historicamente ligadas à produtividade feminina e curiosamente também à veiculação do conhecimento oral. O desenvolvimento do tear mecânico, criado em 1764, foi difundido apenas no início do século XIX, desviou a responsabilidade dessa tarefa das mulheres. Porém, até então, durante séculos, a expansão do mercado se valia dessas atividades como modo de produção básico e como primeiros produtos para troca de mercadorias. Essa realidade ocasionou uma domesticação e um confinamento das mulheres ao lar, mas que, ao passarem o dia em companhia umas das outras tecendo, acabavam também por contar histórias, propor adivinhas, brincar com a linguagem, e enfim, criar seu próprio espaço de produção e inventividade. Espaço que ocasionalmente era ocupado pelos homens ao fim do dia, para ouvirem as histórias

⁹ CUNHA, Antonio Geraldo, Dicionário Etimológico da Língua Portuguesa, 2010.

contadas por elas. “Constituíam, portanto, um recinto que associava a criação de têxteis e de textos, os dois signos mais evidentes da condição humana frente aos animais. Marcas de cultura e civilização”¹⁰.

As atividades citadas acima estão ligadas à transformação da natureza em cultura, passagem simbolicamente associada a fiar, tecer, criar e contar histórias. Da experiência de vida se criam ensinamentos que são transmitidos através das histórias contadas e das imagens tecidas no tear.

Em resumo, o tear é o instrumento através do qual se transmite o patrimônio cultural aos futuros cidadãos, o qual os marcará para sempre. E esta transmissão se realiza por meio da voz das mulheres, muito antes que os poetas coloquem em relevo esta função educativa. Uma formação audiovisual na qual as palavras e as imagens tecidas se entrelaçam e se conjugam (Frontisi-Ducroux, 2004, p. 240).

Temos aqui um exemplo histórico da capacidade criativa de um corpo, física e culturalmente, aprisionado. O mesmo ‘fio’ que confinaria as mulheres em suas casas ou em fábricas diante da cobrança de uma produção massiva de tecidos ou de fibras têxteis é o mesmo que as conduz a uma resposta inventiva à situação social e economicamente imposta. Numa admirável resistência criativa, as mulheres se valem de seu instrumento de trabalho e opressão conduzindo-o à subversão dessa realidade imposta. O tear passa a ser também sinônimo de um cultivo de ideias, saberes e cultura.

Na literatura, Marina Colasanti traz no conto “A Moça Tecelã” uma abordagem da tecelagem que percorre enunciados como amor, liberdade, autonomia, submissão, autoridade e a espontaneidade. Trata de uma moça que, ao tecer, dava vida aos seus tecidos, transformando-os realmente naquilo que desejasse. Sentindo-se só, a moça tece-lhe uma companhia, um marido, que ao ganhar vida, passaria então a obrigá-la a tecer apenas o que satisfizesse suas ambições. O tear que antes era sua grande motivação de vida e prazer, agora se torna sua prisão, e a moça tecia apenas por coação. Certo dia, cansada da perda de sua autonomia, a moça gira seu tear ao contrário e desfaz tudo aquilo que fez, inclusive seu marido. De repente, se vê sozinha novamente em sua casa, mas dessa vez em conforto com sua solidão. O tear da moça lhe oferece o mundo que deseja, tece a sua

¹⁰ MACHADO, Ana Maria, O Tao da Teia - sobre textos e têxteis, 2003, pág.8.

história, e é nesta ação que ela desfruta de sua liberdade. Porém, apenas quando este mundo a aprisiona é que a moça se dá conta de que é sobre ele que exerce sua autonomia.

2.4 Narrativa

Considerando a aproximação histórica e simbólica entre a tecelagem e a narrativa, podemos trazer a ideia de narração para a composição plástica desenvolvida em “Entrelinhas”, assim como a ideia de narrador para o artista.

O narrador, segundo Benjamin, seria o sujeito que intercambia experiências através da palavra a qual contém em si a memória de fatos vividos. A palavra, em sua oralidade, se vale da alma, do olho e da mão no narrador¹¹, o que parece estabelecer uma confluência entre a subjetividade e a expressividade do corpo num intuito de gerar comunicação substancial com o ouvinte. O olhar e o movimento das mãos geram “gestos que sustentam o fluxo do que é dito”¹², coordenação que para Benjamin sugere uma relação próxima entre a sistematização usada pelo artesão em atividade, e acrescenta que a própria relação do narrador com sua matéria (que é a vida e a experiência) seria uma relação artesanal: “Não seria sua tarefa (a do narrador) trabalhar a matéria-prima da experiência - a sua e a dos outros - transformando-a num produto sólido, útil e único?”¹³.

Na narrativa oral, a reminiscência é agente principal da fundação da tradição, pois é ela quem transmite o conhecimento no decorrer das gerações. Nela se unem os fatos difusos contidos na memória do narrador, tecendo uma espécie de ‘rede’ em que todas as histórias se inserem e se articulam umas nas outras, como comumente ocorre na tradição das narrativas orientais, lembra Benjamin: “Em cada um deles (narrador) vive uma Scherazade, que imagina uma nova história em cada passagem da história que está contando”¹⁴. Aqui podemos lembrar a expressão “quem conta um conto aumenta um ponto”, citada anteriormente, como um exercício criativo da sobrevivência da tradição e da cultura por meio não só da narrativa, mas também da tecelagem. Nessas duas atividades, o

¹¹ BENJAMIN, Walter, O Narrador - Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov, p. 16.

¹² Idem.

¹³ Idem, p. 17.

¹⁴ Idem, p. 10.

“artesão” conta histórias que comportam em si o potencial infinito de se conectarem umas nas outras.

Ao vincularmos a narrativa à ideia da composição plástica, podemos assumir a narrativa proveniente não somente da experiência, como apresenta Benjamin, mas também a narrativa derivada de uma imagem. Assim, me parece pertinente mencionar a reflexão de Italo Calvino a respeito de seu conceito sobre Visualidade no momento da formulação de uma narrativa:

A primeira coisa que me vem à mente na idealização de um conto é, pois, uma imagem que, por uma razão qualquer, apresenta-se a mim carregada de significado, mesmo que eu não o saiba formular em termos discursivos ou conceituais. A partir do momento em que a imagem adquire certa nitidez em minha mente, ponho-me a desenvolvê-la numa história, ou melhor, são as próprias imagens que desenvolvem suas potencialidades implícitas, o conto que trazem dentro de si. Em torno de cada imagem escondem-se outras, forma-se um campo de analogias, simetrias e contraposições. (Italo Calvino, 2002, p.104)

É perceptível, portanto que, tanto derivada da experiência (segundo W. Benjamin) quanto da imagem mental, do tipo visual (de Ítalo Calvino), a narrativa sempre conterà em si um potencial de criar ‘teias’ e elos diversos, gerando novas imagens ou novas narrativas. Calvino alega serem determinantes as imagens, ou o que ele chama de soluções visuais, para a decisão de situações específicas na narrativa, decisões que não poderiam ser resolvidas apenas pela via racional ou linguística¹⁵.

Nesse sentido, o artista pode partir das imagens que se evidenciam por meio da imaginação, como de sua experiência e memória para construir sua narrativa no trabalho plástico. Esta narrativa plástica, no entanto, não se vale da combinação de palavras como instrumento para a sua formação, mas justamente da associação e construção de imagens que são anteriores a uma intenção racional discursiva. Essas imagens mentais possuem, portanto, uma linguagem visual subjetiva que fomenta a produção artística, sendo esta capaz de materializar novas imagens.

A combinação desses dispositivos que edificam a narrativa promovem, antes de tudo, pequenas unidades que poderíamos chamar de *microsequências* (unidades de

¹⁵ CALVINO, Italo, Seis Propostas Para o Próximo Milênio – Lições Americanas, p.106.

narrativa que constituem o menor segmento de funções fundamentais a associação entre as sequências). Para Roland Barthes, estas *microsequências* “formam frequentemente o grão mais fino do tecido narrativo”. Na narrativa oral ou literária o narrador agencia um pequeno número de núcleos ou “microsequências”, e que em cada núcleo podemos detectar uma rede que transfere os menores elementos às maiores funções ¹⁶.

O interessante de se observar na colocação de Barthes é que tais “núcleos funcionais apresentam espaços intercalares que podem ser acumulados quase infinitamente”, ou seja, é no jogo com a estrutura e na urdidura dos pequenos elementos que a narrativa se constrói. As unidades concedem à narrativa um movimento, de modo que sua estrutura “ramifica-se, prolifera, descobre-se e recobra-se” ¹⁷. É justamente nessa constante possibilidade da narrativa de se expandir e provocar uma variedade de sentidos, ao se aglomerar numa rede de pequenos núcleos, que relaciono a ideia de narrativa em “Entrelinhas”.

Em “Entrelinhas” existem também pequenos núcleos que se entretecem numa tentativa constante da criação de uma unidade maior. Parte-se da microestrutura, ou de uma “microsequência” para se formar uma sequência. A sequência, no entanto, só se firmará caso seus núcleos internos estimulem entre si essa relação de continuidade. Para isso, a composição vale-se de uma comunicação ativa entre tais núcleos, por mais interdependentes que possam se apresentar. Essa comunicação também confere à narrativa plástica um movimento, tanto interno quanto ao olhar do observador. É conveniente que o olhar e o corpo do espectador sejam despertados de maneira singular. Assim, a trajetória do olhar é criada no instante da fruição.

Em O Ato Criador ¹⁸, Marcel Duchamp procura descrever o fenômeno que leva o público a se apoderar da crítica em relação à obra de arte, e de que maneira se processa essa reação. Segundo o autor, o ato criador assumiria um novo aspecto no momento em que, através do olhar do espectador, ocorreria uma “transubstanciação” da matéria inerte (ou seja: a criação produzida pelo artista) em uma obra de arte. O ato criador seria composto não só pelo próprio artista, mas dependeria também do contado do público com

¹⁶ BARTHES, Roland, Introdução à Análise Estrutural da Narrativa, p.42. In: Análise Estrutural da Narrativa – Petrópolis: Vozes, 2011.

¹⁷ BARTHES, Roland, Introdução à Análise Estrutural da Narrativa, p.60 e 61.

¹⁸ DUCHAMP, Marcel. O Ato Criador. In: A nova arte. BATTCKOCK, Gregory (org). Coleção “Debates”, 1965.

a obra, ao decifrar e interpretar suas características implícitas, agregando a ela sua subjetividade.

Hans Robert Jauss, em sua vertente teórica a respeito da Estética da Recepção¹⁹, também traz a ideia de uma obra literária que só se completa ao olhar do leitor. A defesa de Jauss é de que a obra só estará acima de seu contexto e das expectativas de sua época ao adquirir continuamente, e em diferentes períodos, novas interpretações. Jauss aproxima a literatura da vida, desobrigando-a da responsabilidade em atender a uma tendência homogeneizadora imposta pela estética ou ideologia de sua época. Se aproximarmos os fundamentos de Jauss da literatura à obra de arte, veremos que existe uma interessante correlação. A arte também promove um encontro essencial entre obra e espectador, e esse encontro só será fecundo no momento em que houver a possibilidade da intersecção dessas duas subjetividades.

No conto literário “A Caçada”²⁰, de Lygia Fagundes Telles, seu personagem, anônimo, adentra a uma loja de antiguidades, fascinado por uma velha tapeçaria. É possível observar as repercussões opostas promovidas pela tapeçaria entre os dois personagens envolvidos no enredo: o cliente, sobre o qual o narrador mantém-se próximo, e a velha, dona do antiquário. Enquanto o cliente segue continuamente obcecado pela trama e os enigmas da tapeçaria, a velha permanece absolutamente indiferente e por vezes depreciativa em relação à situação. Aqui há uma dissociação expressiva de percepções sobre um mesmo objeto. A confusão entre realidade e ficção permeia momentos pontuais do conto, e o cliente prossegue cada vez mais cativado pela tapeçaria. Chega a se perguntar se ele mesmo não teria sido (talvez em outra encarnação) algum dos personagens retratados na trama, o caçador, seu companheiro escondido ao fundo, a caça por trás da folhagem, ou quem sabe o artesão que a produziu. Lygia se vale da sensorialidade do texto, sugerindo sons, cores e texturas em suas palavras, a fim de fundir o universo da tapeçaria nos sonhos de seu personagem:

(..) A voz tremida da velha parecia vir de dentro do travesseiro, uma voz sem corpo, metida em chinelas de lã: “Que seta? Não estou vendo nenhuma seta...”.
Misturando-se à voz, veio vindo o murmurejo das traças em meio das risadinhas.

¹⁹ JAUSS, Hans Robert. O prazer estético e as Experiências Fundamentais da Poiesis, Aesthesis e Katharsis. In: LIMA, Luis (org.). A literatura e o leitor - textos de Estética da Recepção. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

²⁰ TELLES, Lygia Fagundes, A Caçada. In: Antes do Baile Verde, 1965.

O algodão abafava as risadas que se entrelaçavam numa rede esverdinhada, compacta, apertando-se num tecido com manchas que escorreram até o limite da tarja. **Viu-se enredado nos fios** e quis fugir, mas a tarja o aprisionou nos seus braços. No fundo, lá no fundo do fosso podia distinguir as serpentes enleadas num nó verde-negro. (TELLES, Lygia Fagundes, A Caçada. Grifo meu).

Ao final do conto, o personagem já não pode mais se desvencilhar dos fios da tapeçaria. Ele adentra a loja de antiguidades uma última vez e a tapeçaria começa a ganhar vida. O cliente se vê dentro dela maravilhado por finalmente poder desvendar o mistério que tanto o transtornara. No entanto, no mesmo instante em que se descobre caça, o personagem é atingido pela seta do caçador e dá o seu último grito de dor.

A partir do conto de Lygia, traço um paralelo poético entre a vida do espectador e a obra de arte. Há no conto uma real intersecção entre as duas realidades, e a tapeçaria envolve o personagem em seus fios de tal maneira que o desafia a compreender em que ponto essa trama afeta sua vida. Ao final, ocorre uma sincronia ente vida e obra. A experiência estética presenciada pelo personagem envolve mais do que uma participação. Ao se sentir coautor da obra ou parte dela, o personagem experimenta a apropriação. Sua vida passa a existir na obra, enquanto a obra, por sua vez, só ganha vida ao olhar desse curioso observador, que podemos agora chamar de perscrutador.

2.5 Corpo, Subjetividade e Poder

Da mesma maneira que, nos desenhos apresentados, o emaranhado de corpos forma um todo que é múltiplo, baseado nas relações entre eles, o Contato Improvisação, citado anteriormente, também se desvencilha da ideia de centro e os corpos passam a existir na relação uns com os outros. Para Thais Gonçalves, o Contato Improvisação se elabora como “[...] uma dança-arte,” e “é a percepção de uma dança misturada com a vida, em sua potência de mover blocos de sensações, de mudar paradigmas, uma ‘dançamundo’”²¹.

Thais nos convida a pensar a ideia de misturas corporais, em acordo com Gilles Deleuze (2002), misturas não só entre pessoas, mas entre forças, ideias e partículas que se

²¹ GONÇALVES, Thais, Dança-mundo: uma composição de corpos, histórias e processos educacionais, 2011, p. 18.

contagiam através de um afeto mútuo. Somente assim, é que se provocam modificações de sentido e percepções diante do mundo, criando-se corpos ou vidas porosas em constante transformação.

Deleuze, por sua vez, amplia a noção de afeto para além da “afetividade”, podendo um corpo ser definido pela experiência, vivência e intensidade dos afetos que provoca ou se permite ser provocado. São nesses encontros, em que os códigos ficam aparentemente embaralhados, que se criam novas inclinações, passíveis de novas desconstruções:

(...) é pela velocidade e lentidão que a gente desliza entre as coisas, que a gente se conjuga com outra coisa: a gente nunca começa, nunca recomeça tudo novamente, a gente desliza por entre, se introduz no meio, abraça-se ou se impõe ritmos (DELEUZE, 2002, p. 128).²²

A subjetividade do corpo, portanto, não está dada nem cristalizada em uma determinada lógica, seja ela de mercado, grupo social ou classe. Ela consiste na capacidade desse corpo de se movimentar por outras identidades, agenciar diferentes tipos de afetos, e produzir novos processos de subjetivação²³. No contexto histórico da discussão em questão, a vida passa a ser compreendida como obra de arte:

(...) é a descoberta de um pensamento como “processo de subjetivação” (...), trata-se da constituição de modos de existência ou, como dizia Nietzsche, a invenção de novas possibilidades de vida. A existência não como sujeito, mas como obra de arte; esta última frase é o pensamento-artista. O importante é mostrar como se passa necessariamente de uma dessas determinações à outra: as passagens não estão dadas (...). (DELEUZE, Conversações 1992).

A noção de um poder que aprisiona o indivíduo no corpo se delinea a partir de uma lógica capitalista que produz uma subjetividade consumista. Uma lógica que configura um sujeito dócil e submisso. Esse ‘poder soberano’ aos poucos consolidaria um comportamento disciplinar geral, estabelecendo normas ou padrões mais aceitos a serem seguidos²⁴.

²² DELEUZE, Gilles. Espinosa e nós. In: ESPINOSA: filosofia prática. São Paulo: Escuta, 2002. In: GONÇALVES, Thaís, Dança-mundo: uma composição de corpos, histórias e processos educacionais, p. 9.

²³ DELEUZE, Gilles. (1972/2000). Michel Foucault. In G. Deleuze, Conversações (pp.105-147). Rio de Janeiro: Editora 34.

²⁴ FOUCAULT, Michel, Microfísica do Poder, Ed. 17, 2002, p. 147.

No entanto, o poder disciplinar, segundo Foucault ²⁵, possui um caráter relacional, microfísico. É um sistema cuja dinâmica circula e os indivíduos exercem ou sofrem sua ação, o que confere ao sujeito uma possibilidade discursiva. Esse poder disciplinar não concebe modelos pré-definidos cujo efeito sobre os corpos-sujeitos seria direto e indiscriminável. Para ele, o poder não age apenas por meio da repressão, da exclusão, do impedimento. Estes seriam mecanismos insuficientes ou frágeis. “Se ele é forte, é porque produz efeitos positivos em nível do desejo (...) e também em nível do saber. O poder, longe de impedir o saber, o produz” ²⁶. Justamente pelos vínculos que ele inaugura é que se consolida, tornando cada vez mais difícil enfrentar um possível desprendimento.

Ainda assim, por mais rígidos que tendam a se constituir, esses jogos de poder se modificam ao longo do tempo e da história, precisamente pela riqueza das relações estabelecidas entre as microestruturas envolvidas. Devemos, portanto, compreender esse fluxo de um ponto de vista dinâmico, cogitando a coexistência de diversos pensamentos e ações, em múltiplas direções, passíveis de modificação ²⁷.

Essa potência transformadora do corpo acontece, principalmente, por tratar-se de um corpo subjetivo, formado por experiências, razão, afetos e memória. Um corpo que é capaz de encontrar “linhas de fuga”, experimentações que enfatizam espaços de criação, que redefinem as formas de exercício do poder.

Dado que o poder possui um caráter relacional, e que os indivíduos exercem ou sofrem sua ação, podemos considerar que o poder existe também na subjetividade. Citando Stuart Hall:

O sujeito ainda tem um núcleo ou essência interior que é o seu “eu real”, mas este é formado e modificado num diálogo contínuo com os mundos culturais “exteriores” e as identidades que esses mundos oferecem [...] A identidade, então, **costura** (...) o sujeito à estrutura. Estabiliza tanto os sujeitos quanto os mundos culturais que eles habitam, tornando ambos reciprocamente mais unificados (...). ²⁸ (HALL, 2006, p. 11-12. Grifo meu).

²⁵ FOUCAULT, Michel, *Microfísica do Poder*, Ed. 17, 2002, p.147.

²⁶ *Idem*, p.148.

²⁷ DELEUZE, Gilles. *Espinosa e nós. Crítica e clínica*. São Paulo: Ed. 34, 1997.

²⁸ HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

O corpo criativo é fruto dessa inter-relação entre poder e subjetividade. Ele age nesse espaço em que é circunscrito por movimentos, instabilidades e vibrações. O corpo tensiona as fronteiras materiais, abstratas e temporais do espaço ao ser inventivo, propositivo e questionador. A capacidade criativa do corpo abrange inclusive o potencial de questionar a relação inicial (entre o poder e a subjetividade) que o propulsionou a agir de forma transformadora.

Associado a isso, o fio de costura no trabalho desenvolvido pode se preencher também de uma referência à capilaridade do poder (Foucault, 2002) ou a “mundos culturais exteriores” (Hall, 2006), que ao adentrarem o território bidimensional do desenho, estipulam balizas aos corpos desenhados. Os movimentos desempenhados por essas figuras podem sugerir tentativas de desprendimento diante de tais amarras. Tentativas insuficientes, já que a linha está agora intrinsecamente ligada à sua formação, tornando infinita a luta entre os elementos.

Mas, partindo dessa perspectiva, o fio também pode ser percebido como extensão do desenho, no sentido dentro-fora, se encarado como uma expurgação provocada das relações dos corpos entre si, e da relação dos corpos com sua linha originária/externa. Assim, a linha pode se manifestar como o resultado desse encontro embaraçado de percursos variados e cada vez mais indefinidos.

Por fim, é importante ressaltar ainda que esse caráter relacional e transformador, atrelado à subjetividade do corpo, estende-se para além da associação do desenho ao elemento fio e alcança o suporte. O suporte, ao assumir sua nova disposição no espaço e desagregar-se de sua antiga formatação industrial, demanda uma composição qualitativa de superfícies, que por sua vez, buscam elos e combinações produzindo novas texturas. A ação do suporte reconstrói a superfície da parede a qual está agregado, e propõe ao percurso da obra uma condição de instabilidade ligada ao acaso. Seu rearranjo espacial provoca encontros e desencontros, trajetos e desvios, que motivam uma natureza embrionária a essa estrutura. O suporte, portanto, é um novo corpo poroso, que reintegra esse cruzamento entre o interno e o externo, que impulsiona tensões e dinamismos entre suas múltiplas partes.

3 “Entrelinhas” - Método e Reflexões

A necessidade de se promover um vínculo na relação dos elementos: Corpos, Fio (ou linha de costura), Espaço e Suporte, fez com que as primeiras investigações desenvolvessem duas ou mais composições plásticas numa mesma conjectura. Da mesma maneira que, para Roland Barthes, na narrativa os núcleos ou as *microsequências* se concatenam para harmonizar sua totalidade, os desenhos partiram de pequenos focos compositivos que pudessem motivar uma extensão de si mesmos.

O teste de combinações entre dois ou mais suportes numa mesma composição, necessariamente, levou o desenho a explorar a representação de ações corporais que dialogassem com esse suporte e com os agenciamentos entre os suportes vizinhos. (Figura 9). Ao agregar vários suportes numa mesma composição e compor uma narrativa plástica advinda desta ação, fez-se necessário explorar diferentes qualidades de texturas, de modo que cada suporte trouxesse em si uma particularidade, seja ela de cor, de textura ou formato.

Para que a superfície dos suportes se comunicasse com a superfície da parede, procurei utilizar tons pastéis em papel artesanal e papel para desenho 200g/m² que variaram de branco, cinza claro, creme, rosa, verde-chá. Optei também pela transparência do papel vegetal e até tons terrosos como a do papel Kraft. O entrosamento dessas duas superfícies foi manipulado por meio da quebra do formato industrial de cada suporte. Assim, suas extremidades são concebidas através do gesto e assumem formas orgânicas, singulares, que, ao se disporem no espaço e se inter-relacionarem, atravessam também a ideia de um corpo de natureza embrionária, citada anteriormente (Figura 10).

À medida que a articulação entre os suportes se estruturava na superfície da parede, pude notar uma proposição de movimentos e percursos passíveis de novos reajustes, que, por sua vez, implicariam em novos trajetos a esse suporte no espaço. Alguns suportes se sobrepuseram uns aos outros e criaram uma terceira textura, enquanto outros acentuaram um avanço ao plano tridimensional, gerando janelas, frestas e intervalos ao percurso construído (Figura 11).

Os corpos desenhados se inserem na dinâmica entre os suportes e buscam entremear essa narrativa enviesada, em que os ‘trechos’ se sobrepõem, se misturam, e se

afastam de uma possível “leitura linear” das imagens. As ligações entre os elementos estimulam direções ao olhar do espectador que se corrompem, se desviam ou produzem alternativas, antes mesmo de seu trajeto ser concluído.

Em alguns suportes explorei um excesso de formas e figuras que ocupassem quase toda a área do papel. Em outros, essa aglomeração estava cercada por uma área livre que configura espaços intercalares à composição. Os espaços intercalares tomam para si a responsabilidade de criar lacunas ou ‘entrelinhas’ nessa narrativa imagética e oferecem a ela respirações e pausas entre um bloco compositivo e outro, modificando a cadência do olhar do espectador sobre a mesma.

Procurei designar ações aos corpos desenhados no espaço circunscrito do suporte (Figura 12), de modo que esses se comportariam como personagens, agentes do desencadeamento de sequências. Dessa forma, os corpos, no exercício de suas ações, comporiam uma dramaturgia no desenho.

O termo ‘dramaturgia’ pode ser comumente empregado no sentido do texto que se cria para uma cena, porém, aqui ele é utilizado no sentido de um discurso que se manifesta através do corpo, neste caso, dentro da narrativa plástica. Para Marcelo Evelin: “Dramaturgia para mim foi, inicialmente, o modo de tornar visíveis os pensamentos do corpo, um corpo não mais compreendido pelo virtuosismo e a expressividade, não mais modelado na representatividade, mas um corpo que fala por si, colocado no centro do terreno instável da criação contemporânea”²⁹. É nesse entendimento de que os conteúdos se originam no corpo e dilatam seus sentidos através do encontro com outro, que correlaciono a ideia de dramaturgia neste trabalho plástico.

Como já posto anteriormente, a composição visual foi construída partindo da ideia de corpos que transpõem sua subjetividade para o movimento relacional, e que se inserem em determinado espaço. Estes corpos não se desvencilham de sua condição de desenho, portanto sua estrutura plástica é colocada em evidência. Os corpos desenhados são formados por linhas e traços e seu espaço circundante é o suporte do papel. A fim de entranhar a linha de costura à linha bidimensional do desenho, destaquei traços finos e

²⁹ EVELIN, M. Acasos são rastros ao contrário. In A. Bardawil, *Tecidos afetivos*, p.31. Fortaleza, 2010.

contínuos que se associassem formalmente à esse fio concreto. Para isso, utilizei materiais como lápis aquarelável, pastel-seco, nanquim, e a própria aquarela com pincéis afilados.

Em alguns suportes a linha transpassou a composição de forma independente, tecendo uma trajetória própria (Figura 13), enquanto em outros trechos os corpos se relacionavam diretamente com ela (Figura 14). Assim, a linha estabelece uma ação que é incorporada a outra ação (a dos corpos em movimento). Ela se introduz na essência do desenho e produz ritmos, tensões que provocam à dinâmica, interna e externa, da composição novos deslocamentos.

Existe, portanto, um desejo de que esse fluxo difuso apresentado pelos elementos explicitados anteriormente (corpos no desenho, linha [fio], suporte e espaço), suscite uma mobilidade adjacente ao olhar do espectador e o convide a experimentar diferentes níveis de entrosamento com a estética dessa narrativa plástica.

Conclusão

Considerando a trajetória investigativa desta pesquisa plástica, pude perceber o quão infinita é a potencialidade de um estudo, seja ele de ordem teórica, poética ou prática. Ao aprofundar o desejo de discutir um objeto de pesquisa e transformá-lo em pensamento-ação, podemos continuamente avaliar e refletir a respeito de suas provocações e seus possíveis sentidos.

Mesmo após meses de imersão empreendidos sobre as mesmas questões, seria impossível declará-las esgotadas. Pelo contrário, pude intensificar a noção de que há uma grande responsabilidade do artista em relação às imagens que produz, e que é primordial uma preocupação consciente com os discursos implícitos ou explícitos em seu trabalho, bem como suas possíveis consequências no encontro com novos olhares. Sendo assim, o questionamento concernente ao papel do fruidor na criação esteve próximo neste processo, embora seja possível perceber certo hermetismo na arte, que por vezes refreia a capacidade criativa do espectador em perceber sua própria experiência nesse encontro.

Uma das considerações que identifico como mais fecunda a essa pesquisa é a potente conexão entre conteúdos de diferentes áreas, e que compartilham inquietações de espantosa semelhança. É interessante observar a maneira com que os enunciados se aproximam e se agregam, consubstanciando um novo percurso reflexivo. Diante dessa percepção, cresceu o desejo de conciliar ainda mais as proposições de tais áreas numa mesma premissa. Como, por exemplo, de que maneira a composição plástica poderia afetar a composição estética ou dramática da cena? Ou ainda, que provocações diretas a obra poderia reverberar no corpo criativo do espectador, caso fossem alteradas significativamente suas dimensões? Que interações criativas entre obra e espectador podem ser elaboradas, concreta ou subjetivamente?

As discussões são inúmeras e cabe à pesquisa e ao pensamento artístico obstinar suas reflexões para que ela constantemente fertilize novos terrenos poéticos. Para isso é imprescindível que o trabalho assuma o desafio de se avaliar frente a outras perspectivas e críticas, fortalecendo assim a potência de se reinventar de forma salutar.

Referências Bibliográficas

BARTHES, Roland, Introdução à Análise Estrutural da Narrativa, p.42. In: **Análise Estrutural da Narrativa** – Petrópolis: Vozes, 2011.

BENJAMIN, Walter, O Narrador - Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. **Magia e técnica, arte e política, ensaios sobre literatura e história da cultura**. São Paulo: Brasiliense, 1985.

CALVINO, Italo, **Seis Propostas Para o Próximo Milênio** – Lições Americanas.. Companhia das Letras, 1990.

COUTINHO, Sonia. **As filhas de Pandora: imagens de mulher na ficção** / Rosana Ribeiro Patrício – Rio de Janeiro: 7Letras; Salvador, BA: FAPESB, 2006.

CUNHA, Antonio Geraldo, **Dicionário Etimológico da Língua Portuguesa**, Ed. Nova Fronteira, Rio de Janeiro, 2010.

DELEUZE, Gilles. (1972/2000). Michel Foucault. In: **Gilles Deleuze Conversações**. Rio de Janeiro: Editora 34. 7ª reimpressão 2008, da 1ª edição 1992.

DELEUZE, Gilles. Espinosa e nós. In: **ESPINOSA: filosofia prática**. São Paulo: Escuta, 2002.

DUCHAMP, Marcel. O Ato Criador. In: **A nova arte**. BATTCOCK, Gregory (org). Coleção “Debates”, 1965.

EVELIN, M. Acasos são rastros ao contrário. In: A. Bardawil, **Tecidos afetivos**. Fortaleza, 2010.

FOUCAULT, Michel, **Microfísica do Poder**. Org. e trad. Roberto Machado. – Rio de Janeiro: Edições Graal, 1979. Ed. 17ª, 2002.

GONÇALVES, Thaís, **Dança-mundo: uma composição de corpos, histórias e processos educacionais**, Universidade Federal do Ceará– UFC, 2011.

HALL, Stuart. A identidade cultural na pós-modernidade. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

HARRIS, Tom. **Como Funcionam as Aranhas**, In: “HowStuffWorks”. Autores do HowStuffWorks. Link: <http://ciencia.hsw.uol.com.br/autores-howstuffworks.htm>, Publicado em setembro de 2000, atualizado em 28 de novembro de 2013.

JAUSS, Hans Robert. O prazer estético e as Experiências Fundamentais da Poiesis, Aesthesise Katharsis. In: LIMA, Luis (org.). **A literatura e o leitor - textos de Estética da Recepção**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

KURY, Mario da Gama, **Dicionário de Mitologia Grega e Romana** / Mario da Gama – 8.ed. – Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2008.

LEITE, Jáder F. e DIMENSTEIN, Magda. Mal-estar na psicologia: a insurreição da subjetividade, In: **Revista Mal Estar e Subjetividade**, versão impressa. v.2 n.2. Fortaleza set. 2002.

LESSA, Fábio de Souza. **Expressões Do Feminino E A Arte De Tecer Tramas Na Atenas Clássica**. Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2011.

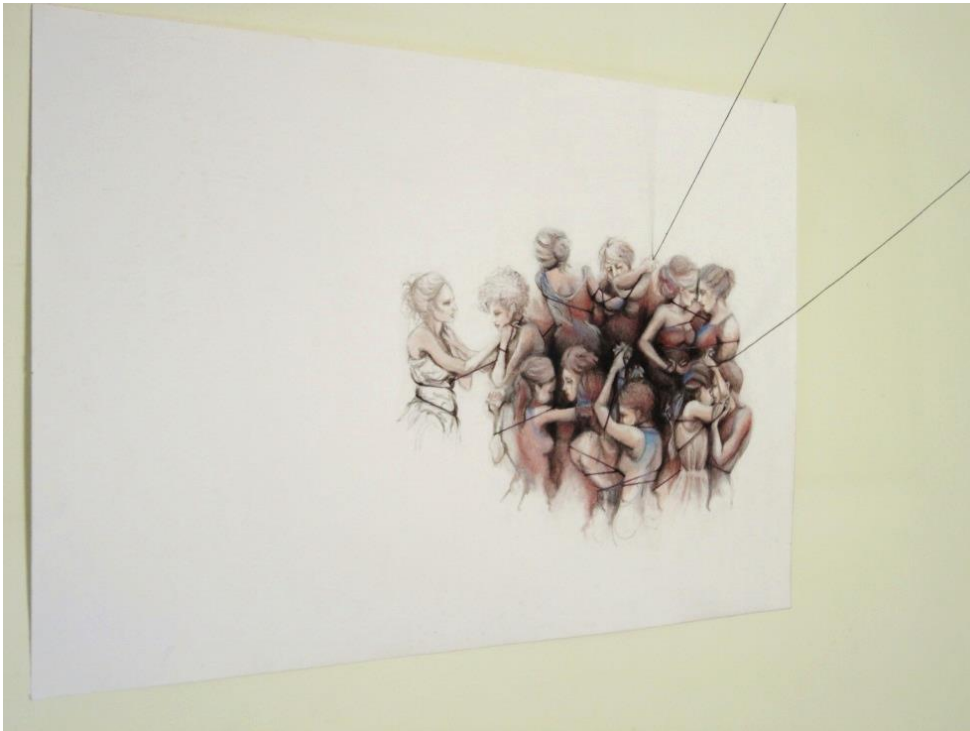
MACHADO, Ana Maria, O Tao da Teia - sobre textos e têxteis, In: **Texturas**, Rio de Janeiro, Nova Fronteira, pp. 11-51, 2003.

MENARD, René, **Mitologia Greco – Romana vol. II**; tradução Aldo Della Nina. — São Paulo : Opus, 1991.

TELLES, Lygia Fagundes, A Caçada. In: **Antes do Baile Verde**, 1965. Livros do Brasil, 1970.

WÖLFFLIN, Heinrich. **Conceitos fundamentais da história da arte: o problema da evolução dos estilos na arte mais recente**. Martins Fontes, 2000.

Figura 1



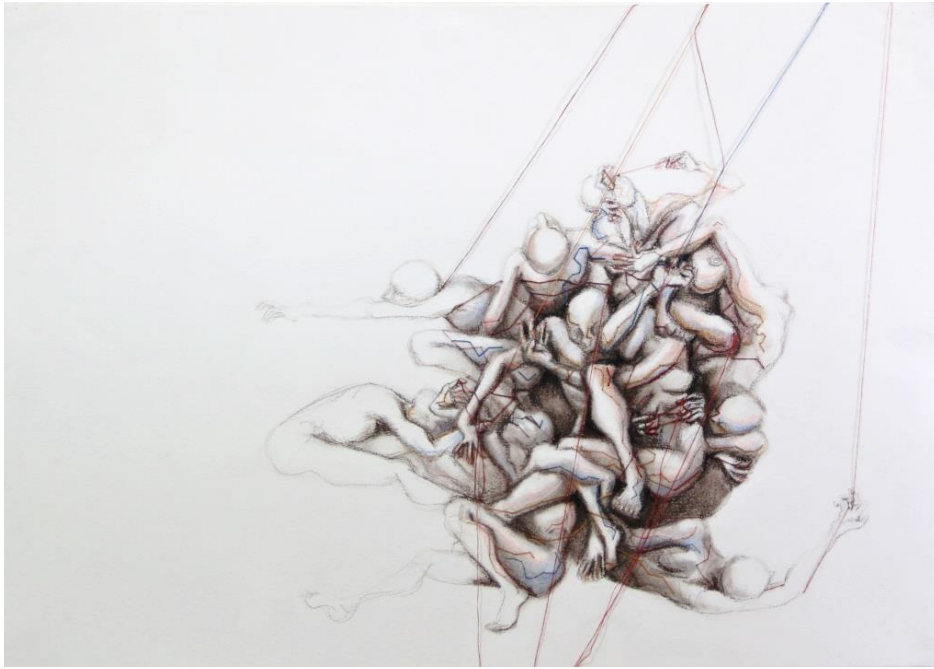
Primeiros Trabalhos. Pastel seco e linha de costura sobre papel (desequilíbrio entre um excesso de formas contraposto a uma área livre de qualquer forma).

Figura 2



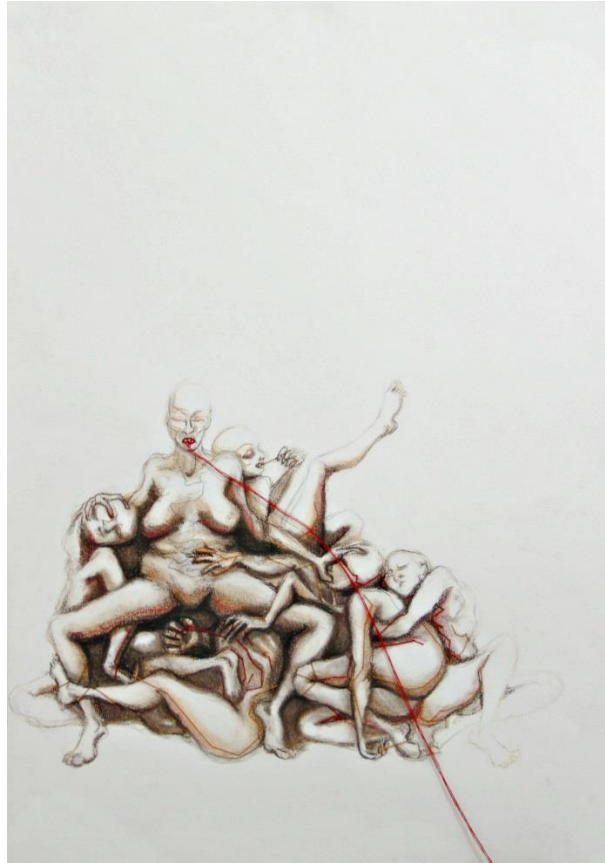
Primeiros Trabalhos. Pastel seco e linha de costura sobre papel (os corpos possuem características específicas, figuram sujeitos singulares).

Figura 3



Trabalhos posteriores. Pastel seco e linha de costura sobre papel (corpo múltiplo)

Figura 4



Trabalhos posteriores. Pastel seco e linha de costura sobre papel (mistura de corpos agindo e reagindo uns sobre os outros formando um corpo maior).

Figura 5



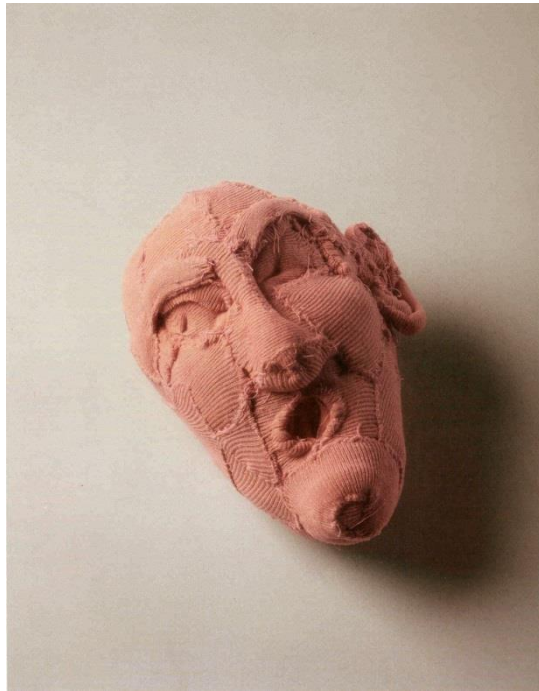
Letters of Thanks, Chiraru Shiota, the Museum of Art, Koch, 2013.

Figura 6



Labyrinth of Memory, Chiraru Shiota. La Sucrière, Lyon, 2012.

Figura 7



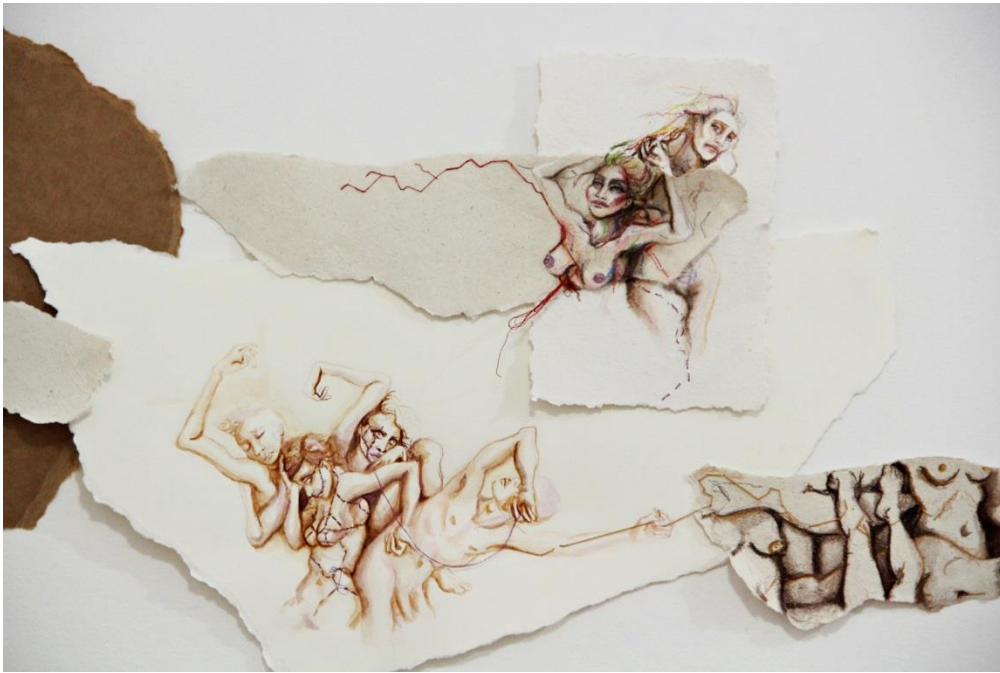
Louise Bourgeois. Pierre 1998. Fabric, 8 3/4 x 5 3/4 x 5 3/4 inches.

Figura 8



The Woven Child, 2002, fabric, stainless steel, glass, and wood, 70 x 35 x 21 inches. Stoddard Acquisition Fund, 2005.

Figura 9



Entrelinhas, 2013, detalhe (agenciamento entre suportes vizinhos).

Figura 10



Entrelinhas, 2013, detalhe (suporte/corpo embrionário).

Figura 11



Entrelinhas, 2013, detalhe (sobreposição de suportes, avanço ao plano tridimensional).

Figura 12



Entrelinhas, 2013, detalhe (ações designadas aos corpos).

Figura 13



Entrelinhas, 2013, detalhe (linha transpassa a composição de forma independente e tece uma trajetória própria).

Figura 14



Entrelinhas, 2013, detalhe (os corpos se relacionam diretamente com a linha de costura)