

Thaís Costa Oliveira Calheiros

Continuum: Ser e estar no mundo

Brasília, 2016

Thaís Costa Oliveira Calheiros

Continuum: Ser e estar no mundo

Trabalho de conclusão do curso de Artes Plásticas, habilitação em Bacharelado, do Departamento de Artes Visuais do Instituto de Artes da Universidade de Brasília. Orientadora: Profa. Dra. Iracema Barbosa de Almeida Lecourt

Brasília, 2016

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	6
1 DO CORPO	9
1.1 O corpo movente	9
1.2 O corpo manipulado	13
1.3. O corpo relacional	19
2 DO TEMPO	25
2.1. Tempo e mudança	25
2.2. Tempo e morte	29
2.3. Tempo e fluxo	35
CONSIDERAÇÕES FINAIS	40
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	42

AGRADECIMENTOS

A toda sutileza no Universo que nos desperta para o melhor.

A minha família – minha mãe Sheila e meu pai Arandir por terem me acolhido como filha e me guiado com amor, minhas irmãs Angélica, Cecília e Nathalia por serem meu solo e céu, meu cunhado Dhiego pelo companheirismo, e a todas as demais figuras familiares que me marcaram por seu exemplo de persistência, coragem e bondade, especialmente minhas avós Eva e Maria.

A todas as pessoas incríveis que tive a oportunidade de encontrar durante minha formação acadêmica na Universidade de Brasília, em especial a Camila de Araújo por sua amizade e energia radiante, a César Becker pelos ensinamentos, acolhimento e por ter me aparado quando precisei (literalmente), a Marcos Antony pelo exemplo, conversas e por carregar em si uma dose singular de sagacidade e leveza, ao prof. Miguel Simão por ter oferecido uma chance de crescimento sem par, que espero ter aproveitado; a Raíssa Studart pelos abraços contagiantes e encorajamentos e a todos os demais colegas que espalham um carinho que muito prezo e que envio de volta para seus corações. A minha incrível orientadora Iracema Lecourt por sua sensibilidade, sinceridade e parceria, sem a qual esse trabalho não teria se concretizado.

A todos os tropeços, dificuldades e outras tantas facilidades e auxílios que me trouxeram até este ponto com um nível seguro de sanidade mental e física. A todos os artistas que me elevaram, instigaram, provocaram e confortaram ao longo da vida, por meio de diversas áreas, além das artes visuais inclusive.

A meu melhor amigo e companheiro, com quem tenho o imenso prazer de partilhar essa existência, João Henrique, por muito mais do que posso colocar em palavras. Por tudo o que já percorremos e tudo o que ainda percorreremos.

Agradeço, enfim, pela oportunidade de aprendizado e crescimento que significa estar viva.

ÍNDICE DE IMAGENS

Figura 1. Pina Bausch, *Cafe Muller*, 1978. Fotografia por J. Paulo Pimenta.

http://www.pina-bausch.de/en/pieces/cafe_mueller.php Thanzteater Wuppertal

Figura 2. Pina Bausch, *Cafe Muller*, 1978. Fotografia por Anna Wloch

<http://annawloch.com/section/254215-Pina-Bausch.html>

Figura 3. Pina Bausch, *Cafe Muller*, 1978. Fotografia por Anna Wloch

<http://annawloch.com/section/254215-Pina-Bausch.html>

Figura 4. Camille Claudel, *A Idade Madura*, 1899

<http://www.musee-rodin.fr/fr/collections/sculptures/lage-mur-ou-la-destinee-ou-le-chemin-de-la-vie-ou-la-fatalite>

Figura 5. Thaís Oliveira, *Sem título*, 2011, imagem de acervo pessoal

Figura 6. Thaís Oliveira, *Sem título*, 2012, imagem de acervo pessoal

Figura 7. Thaís Oliveira, *Sem título*, 2012, detalhe, imagem de acervo pessoal

Figura 8. Thaís Oliveira, *Sem título*, 2014, imagem de acervo pessoal

Figura 9. Auguste Rodin, *Máscara de Camille Claudel*, 1882

<http://www.musee-rodin.fr/en/resources/educational-files/rodin-and-camille-claudel>

Figura 10. Auguste Rodin, *Assemblage: Máscara de Camille Claudel e mão esquerda de Pierre de Wissant*, 1895

<http://www.musee-rodin.fr/en/collections/sculptures/assemblage-mask-camille-claudel-and-left-hand-pierre-de-wissant>

Figura 11. Lygia Clark, *Bicho*, 1960. Still frames de vídeo produzido pelo Itaú Cultural

https://www.youtube.com/watch?v=lfitsC4m_dY

Figura 12. Lygia Clark, *Baba Antropofágica*, 1973. Still frames de vídeo produzido pelo Itaú Cultural

https://www.youtube.com/watch?v=_47gID1FwLc&t=7s

Figura 13. Lygia Clark, *Corpo Coletivo*, 1970. Still frames de vídeo produzido pelo Itaú Cultural

https://www.youtube.com/watch?v=GIZbO_TYwW0

Figura 14. Pina Bausch, *Cravos*, 1982. Still frames do filme Pina, de Wim Wenders

Figura 15. Brígida Baltar, *Casa*, 1997/2013

<http://www.nararoesler.com.br/usr/library/documents/main/34/brigidabaltar-gnr-portfolio.pdf>

Figura 16. Thaís Oliveira, *pedra de rio*, 2015, imagem de acervo pessoal

Figura 17. Thaís Oliveira, *pedra de rio*, 2015, detalhe, imagem de acervo pessoal

Figura 18. Thaís Oliveira, teste de composição com cascas de árvore, 2015, imagem de acervo pessoal

Figura 19. Thaís Oliveira, registro de flor durante secagem, 2015, imagem de acervo pessoal

Figura 20. Celeida Tostes, *Passagem*, 1979. Fotografia por Henry Stahl.

<http://bibliotecadigital.fgv.br/dspace/bitstream/handle/10438/2146/CPDOC2006RaquelMartinsSilva.pdf?sequence=1>

Figura 21. Thaís Oliveira, secagem de pétalas, 2016, imagem de acervo pessoal

Figura 22. Thaís Oliveira, secagem de pétalas, 2016, imagem de acervo pessoal

Figura 23. Thaís Oliveira, retalho de pétalas, 2016, imagem de acervo pessoal

Figura 24. Thaís Oliveira, *Retalho*, 2016, imagem de acervo pessoal

Figura 25. Thaís Oliveira, *Retalho*, 2016, detalhe, imagem de acervo pessoal

Figura 26. Andy Goldsworthy, *Cone de neve, Griese Fiord, Ellesmere Island*, 1989.

<http://www.galerieelong.com/artist/andy-goldsworthy>

Figura 27. Still frames do documentário Rivers and Tides

Figura 28. Giuseppe Penone, *Continuará a crescer, a não ser neste ponto*, 1968

<https://www.artsy.net/artwork/giuseppe-penone-continuera-a-crescere-tranne-che-in-quel-punto-it-will-continue-to-grow-except-at-that-point>

Figura 29. Giuseppe Penone, *Continuará a crescer, a não ser neste ponto*, 1985.

<http://www.nashersculpturecenter.org/art/exhibitions/exhibition?id=253>

Figura 30. Thaís Oliveira, *Continuum*, 2016, imagem de acervo pessoal

INTRODUÇÃO

“Mas onde renasce a simpatia, renasce a vida”.

Vincent Van Gogh

Essas palavras foram destacadas de uma das cartas do pintor a seu irmão Theo. Assim como em seu trabalho na pintura, ao redor de suas palavras se criou uma aura dificilmente desmistificada, que comumente leva à exaltação de questões autobiográficas em detrimento de seu trabalho e contribuição para a pintura e para a arte. Tentemos, entretanto, ir além disso. Essa frase endereçada a seu irmão em muito se relaciona com as páginas deste escrito, em que busquei refletir um pouco mais sobre a natureza de meus interesses enquanto artista em formação, e também sobre minha natureza enquanto ser existente no mundo.

A escolha da palavra “renasce” por si só já é bastante expressiva. Admite que houve uma morte, que algo chegou a seu fim, mas ainda é possível que se renove, se refaça, se reconstitua. Não se trata, portanto, de uma morte enquanto estado definitivo, mas sim um estado atual que sempre pode transmutar-se em outro. É um estado que traz consigo a ideia de continuidade. A condição para que esse renascimento aconteça é claro – a simpatia. Mas ainda há diferentes formas de entender a simpatia: o afeto nutrido uns pelos outros, a semelhança entre dois ou mais, a proximidade física, a compatibilidade entre corpos distintos... tomo a liberdade de resumir essas noções acerca da simpatia como o estabelecimento de laços entre uns e outros, conexões. O entrelaçamento das existências é que fazem renascer a vida, num processo contínuo.

Isso foi algo que comecei a reconhecer ao me aproximar do campo da dança durante um longo período, anterior à graduação. É verdade que as variadas aulas de que fiz parte, desde a infância, de maneira alguma me fizeram uma profissional em qualquer estilo específico. No entanto, contribuíram muito para minha formação enquanto sujeito interessado não só pelo movimento do corpo que dança, mas pelas inúmeras danças silenciosas dos corpos que coabitam o mundo. Dançando passei a notar a diferença entre o mover-se e o mover-se junto a outros, e como cada passo não era apenas meu, mas nosso. Percebi que nos alterávamos uns aos outros, integralmente, a partir desta partilha.

Outra dessas experiências fundamentais, agora tratando da trajetória com as artes visuais, foi o engajamento com a escultura. Desenvolvendo trabalhos na tridimensionalidade, junto a pessoas tão queridas, em situações diversas e às vezes adversas, fui refletindo sobre – e sendo também ensinada a refletir, por palavras e exemplos – meu processo de trabalho no campo das artes, por um lado (o que o faz, do que ele necessita, no que ele consiste), e meu processo de trabalho enquanto vetor de ações no mundo (como me conecto com o mundo, como escolho me conectar ou não a essas outras existências que o habitam, como ser parte consciente desse complexo tecido da vida).

Ao iniciar a composição deste texto final todo esse conjunto de aprendizados progressos foi percebido em retrospectiva, a partir dos trabalhos teórico-práticos desenvolvidos até aqui. Durante o processo destacaram-se dois núcleos de interesse recorrentes: o corpo e o tempo. Em torno deles o escrito foi composto, reunindo obras e artistas que já trouxeram tais discussões à tona no campo da arte (Pina Bausch, Camille Claudel, Auguste Rodin, Lygia Clark, Brígida Baltar, Celeida Tostes, Andy Goldsworthy e Giuseppe Penone), teóricos que contribuíram para a construção de pensamentos acerca destes assuntos (como Merleau-Ponty, na filosofia e Tim Ingold, na antropologia) e os trabalhos teórico-práticos que realizei durante o curso.

Não houve a pretensão de apresentar as referências cronologicamente, ou de realizar uma análise teórica e histórica aprofundada de todas elas (o que está além do meu alcance no momento), mas sim apresentá-las à medida em que se mostravam pertinentes ao diálogo que se buscava desenvolver naquele ponto, partindo dos eixos “corpo” e “tempo” e delineando seus respectivos subtítulos, encontrando questões comuns e desenvolvendo essas questões tanto quanto me foi possível nos dois capítulos que compõem o trabalho.

No capítulo um é apresentado o eixo temático “corpo”, em que busco expor as percepções que tenho do corpo segundo três ramificações: *o corpo movente*, em que trato da característica essencial do corpo enquanto dotado de movimento; *o corpo manipulado* em que trato de outros corpos gerados por esse corpo movente anterior (como nos processos escultóricos que tanto me envolveram), e *o corpo relacional*, em que abordo o corpo e seu aspecto intrínseco de relação – consigo, com outros e com o mundo.

No capítulo dois é trazido o eixo “tempo”, em que trago considerações sobre as diferentes maneiras com que percebo o tempo com relação aos corpos, sendo estas divididas entre os subtítulos *tempo e mudança*, em que relaciono a percepção do tempo às mudanças materiais que notamos por meio dos sentidos; *tempo e morte*, em que relaciono a percepção do tempo aos ciclos vitais e seu término; e *tempo e fluxo*, em que trato da continuidade do tempo e das existências que nele se fazem.

Ao final busco apresentar os possíveis seguimentos dos trabalhos aqui expostos, quais outras questões poderiam se anunciar a partir deste ponto, para onde os esforços aqui reunidos parecem conduzir o trabalho, aproveitando para lembrar a mim mesma de que onde há simpatia, troca e generosidade, há vida.

1. DO CORPO

Nesse capítulo apresento o eixo “corpo” como a base das investigações produzidas, pensadas e percorridas até esse ponto. Ele foi dividido em três momentos: o corpo movente, em que trato da característica essencial do corpo enquanto dotado de movimento; o corpo manipulado em que trato de outros corpos gerados por esse corpo movente anterior e o corpo relacional, em que abordo o corpo e seu aspecto intrínseco de relação – consigo, com outros e com o mundo.

1.1 Corpo movente

Primeiramente vejo o corpo como uma forma de existir no mundo, de percebê-lo e atuar sobre ele, sendo que o que possibilita minha ação direta sobre o mundo é o caráter material que compartilhamos. Impossível projetarmos essa forma de existir sem o corpo.

Imaginando que eu não fosse dotada (ou que não fôssemos dotados) de uma existência material, penso que ouviria conversas das quais não tomaria parte; notaria as coisas a meu redor, sem a possibilidade de conhecê-las em seu nível mais profundo¹. Talvez seriam como sombras, e eu, outra sombra, passando por elas. Ouvindo alguém chorar não poderia me aproximar, sondar os motivos de sua dor, ou oferecer um abraço que aconchegasse. Viveria todos os eventos ou em agonia ou em desinteresse, em uma realidade sempre alheia. A maneira como percebo o corpo (humano, meu corpo), então, é intimamente associada a essa ideia, de que a materialidade compartilhada entre meu corpo e o mundo é o que me permite efetivamente habitá-lo, pertencer a ele e agir nele: o corpo seria a minha (e a nossa) maneira de manifestação no mundo.

O corpo é ainda o manipulado e o manipulador, pois, se por vezes percebo que o direciono a tal ou tal ação, por outras vezes é a própria ação que direciona ou mesmo redireciona a intenção. Noto que o diálogo entre esses dois aspectos é ininterrupto. Quando por exemplo caminho, há ocasiões em que encaminho meu corpo em um sentido, em uma direção, com um fim. Mas em outras tantas ocasiões são meus pés que buscam um caminho em que há folhas secas para estalar, ou raízes salientes que encaixem em sua forma côncava, no meio dos pés. Há também vezes em que as mãos atraem o resto do

¹ Ao discutir sobre a matéria e materialidade como objetos de estudo, o antropólogo Tim Ingold afirma que a estrada para o entendimento está na participação prática (INGOLD, 2011, p.20). O conhecimento mais profundo das coisas faz referência a esse nível de envolvimento prático– com as coisas e entre as coisas.

corpo para mais perto de um trecho com arbustos para tatearem as folhas enquanto os pés seguem adiante.

O corpo também é uma espécie de filtro do mundo. O mundo se dá porque nossos sentidos-consciência absorvem este mundo como uma esponja, ao mesmo tempo em que se expressam nele. Filtro o mundo, conheço-o e chego a, em alguns pontos, compreendê-lo, a partir do corpo. O mundo torna-se então meu mundo. Como dito por Merleau-Ponty:

Visível e móvel, meu corpo conta-se entre as coisas, é uma delas, está preso no tecido do mundo, e sua coesão é a de uma coisa. Mas, dado que vê e se move, ele mantém as coisas em círculo a seu redor, elas são um anexo ou um prolongamento dele mesmo, estão incrustadas em sua carne, fazem parte de sua definição plena, e o mundo é feito do estofado mesmo do corpo. (MERLEAU-PONTY, 2014, p.15)

O corpo é ativo, é ação no mundo (e esse mundo também é corpo, em uma escala maior e mais complexa – é organismo em constituição); é a ação sobre o que me é aparentemente externo, ou seja, o que parece extrapolar seus próprios limites, e esse limite seria a pele, mas, sendo tátil, a pele não é tanto um limite quanto uma interface, que me põe efetivamente no mundo, pois me põe, literalmente, em contato com ele, e não permite que me retire; e esse contato também altera a mim, pois me faz consciente dos meus sentidos, como eles são alterados, como também internamente se alteram entre si (o tato e o olho, a audição e o paladar, conversam entre si). Sendo ativo e transformando-se continuamente, o corpo é essencialmente móvel: a ausência de movimento é a ausência de vida².

A mobilidade é condição mesma da vida; seja no campo perceptível ou imperceptível. O que julgamos ser um objeto imóvel estabelece relações de troca, de reformulação, de destruição, mesmo numa escala microscópica. Toda relação é essencialmente movimento: uma troca feita entre duas ou mais partes, simultâneas ou subsequentes. Nada é plenamente imóvel, nem mesmo a matéria orgânica “morta”. Se lembrarmos que na morte do corpo há ainda a vida dos elementos que o constituem, que então diluem-se novamente na natureza por intermediários diversos, desde a relação com os gases aos vermes que nele encontram alimento, isso então é compreensível. O corpo é

² Também segundo Tim Ingold (idem, 2011, p. 72), “onde há vida há movimento”, e esse movimento é exatamente o de tornar-se, o renovar-se ao longo de um caminho. Dessa maneira o movimento seria a própria vida.

móvel, quer macroscopicamente quer microscopicamente, e o próprio fluxo vital evidencia isto.

Da mesma forma ele é nossa primeira mídia, aqui dita enquanto meio. Nosso primeiro meio de fazer, interpretar, refletir ou fazer-se, interpretar-se, refletir sobre si. Sob essa ótica (fazer-se fazendo, interpretar-se interpretando e refletir sobre si refletindo sobre o outro) relembro a importância das experiências de dança que ajudaram a moldar essa noção: de que os movimentos percebidos são um conjunto inseparável dos imperceptíveis; que o giro antes de ser do tronco é do impulso dos pés; que não se ganha equilíbrio sem uma atenção interna que o garante; que toda ação deve ser reflexiva para que se torne esclarecida quanto a sua própria intenção; e que a ação reflexiva gera o reconhecimento do(s) próprio(s) movimento(s), tanto meus quanto os do próprio mundo.

Tais ponderações me aproximaram do trabalho da coreógrafa e dançarina alemã Pina Bausch, uma referência no mundo artístico contemporâneo.



Figura 1 - Pina Bausch, Cafe Müller, 1978. Fotografia de J. Paulo Pimenta.



Figura 2 - Pina Bausch, Cafe Müller, 1978. Fotografia de Anna Wloch.



Figura 3 - Pina Bausch, Cafe Müller, 1978. Fotografia de Anna Wloch

Quando Pina Bausch dança em sua coreografia *Café Müller* (1978), é possível perceber uma conexão, ou melhor, uma totalidade nos movimentos de seu corpo. Como se os braços saíssem do umbigo, a coluna dos pés, a cabeça do peito. Ao mover-se, ela toda está entregue e atuante naquele movimento, integrando totalmente o corpo, reconhecendo o corpo como um todo, sendo um todo. Seu mover-se não é apenas um mover dos músculos, é um mover de si, por inteiro. Toda sua intenção está naquele momento – me parece. Seu movimento é íntegro.

Da mesma forma, em diversos de seus trabalhos, e especialmente a partir dos comentários de dançarinos que compunham sua companhia, é possível perceber essa necessidade de agir a partir da intenção, e conectando o movimento, deixando mesmo que este parta do estado interno que, não sei se é interpretado, mas visivelmente vivido. Os dançarinos muitas vezes são dirigidos a partir desses pequenos movimentos internos (mentais, emocionais e físicos) para gerar-gestar os movimentos vistos. Incluo um depoimento contido no filme *Pina* (2011), do diretor Wim Wenders, a esse respeito, partindo de um membro da companhia de Pina Bausch “Tanztheater Wuppertal”, Lutz Förster:

“Depois de um ensaio horrível de ‘Ifigênia’, Pina não me disse nada na avaliação. Antes do espetáculo, ela foi ao camarim e disse, como sempre ‘Lützchen, seja lindo’. E respondi, como sempre, ‘Pinchen, divirta-se’. À porta ela se virou e me disse ‘Não esqueça, você precisa me assustar’. Aquilo fez minha cabeça girar. Foi mais eficaz do que três horas de conversa”.

Novamente ela relembra que não basta o esticar os braços e encolhê-los, nem caminhar até um ponto x ou y, nem mesmo fazer uma pirueta perfeita. Todos os movimentos devem nascer e se desenvolver integralmente e integralmente a partir da intenção e através dela.

Essa noção de agir integralmente, vivenciada nas experiências com dança e reconhecida principalmente nos trabalhos de Pina Bausch, permitiu reconhecer e dar mais atenção a movimentos constantes e involuntários do organismo, que normalmente escapam da minha percepção. Normalmente sou alheia à própria respiração, às contrações, expansões, subidas e descidas que a tornam possível, e conseguir acompanhar todos esses pequenos atos exige uma atenção altamente direcionada, não impossível, mas difícil – embora extremamente importante. O pensamento voltado para os movimentos

internos contribuiu de igual maneira para construir um respeito pelo corpo enquanto um sistema altamente complexo que tanto me constitui quanto é constituído por mim, que tanto recebe do mundo quanto dá ao mundo; como na respiração, inspiro e expiro, tomo e devolvo.

Outro aspecto que me interessa está vinculado ao reconhecimento dessa relação constituído-constituído, interesse que cobre justamente meu corpo e como ele pode se tornar mais reflexivo e consciente de suas próprias possibilidades, impossibilidades, bem como da repercussão ou não repercussão de suas ações. Uma pergunta costumeiramente formulada, a exemplo disso, seria “como posso, por esse corpo, atuar no mundo (que é outro corpo em escala espantosamente maior) ”?

1.2 O corpo manipulado

A partir do contato com a escultura no curso de Artes Plásticas na Universidade de Brasília, mais especificamente na experiência da disciplina de escultura, duas noções se confrontaram: a do corpo que se move e a do corpo que se fixa. Ao longo da disciplina, entretanto, percebi que esse confronto foi apenas ilusório. Para perceber o equívoco dessa ideia foi necessário despertar a consciência acerca do processo pelo qual a própria matéria passa, tanto a minha quanto a da argila, ou cera, ou madeira. Atuando com esses materiais, nesses materiais, e em constante diálogo com as pessoas que faziam parte daquele contexto, cheguei ao entendimento de que os corpos se alteram mutuamente.

Ao começar o processo de talha direta isso se tornou mais potente e palpável. Se, ao final do percurso, obtinha uma forma “estática” (já que mesmo isso não se garante a respeito dos constituintes do mundo material) mesmo assim o trajeto tomado até esse ponto era totalmente movimento. Era também dança, de certa forma, mediada pelo bloco que era então atacado; como na dança, a talha necessitava do gesto, da intenção, do movimento, do rodear, do refletir. E a palavra “atacado” aqui é importante, pois diz de uma ação específica que em sua natureza e em sua etapa inicial, que é a da conformação de um bloco em outras formas subsequentes, é violenta e dinâmica. Não bastava colocar-me diante do bloco; era necessário sondá-lo em sua forma primeira (e sondá-lo requer o ato de contorná-lo, apalpá-lo, virá-lo em outras direções, de ponta cabeça, etc.).

Da mesma forma não bastava sulcá-lo numa só direção. Lidando com um corpo-volume nosso próprio corpo é colocado em desafio. Se o acertarmos num ângulo ele nos obriga a investir sobre outro. Se o olharmos somente de cima ele logo nos lembra de que nosso ponto de vista, quando fixo, é insuficiente para compreendê-lo, e nos empurra para outra perspectiva. Se o vazarmos, abrímos uma fenda, em um ponto, ele nos provoca a consciência de que essa ação modifica não só as formas que vemos, mas também o que não vemos no lado oposto. E o mais interessante é que esse corpo-volume seria antes o resultado do que se tira. Uma escultura talhada é essencialmente formada pelo resultado de suas ausências infligidas.

Quando nos deparamos com um objeto gerado por um processo de talha, que é basicamente a elaboração de uma forma pela subtração da matéria de um volume inicial, estamos nos deparando com o que foi deixado deste volume inicial, e também com cada lasca que foi dele retirada, cada ferida nele provocada, tudo o que passou a lhe faltar. Ao talhar infligimos ausências à totalidade material que inicialmente nos confronta e que confrontamos.



Figura 4 - Camille Claudel, *A idade madura*, 1899, Bronze, 121x181x73cm, Museu Rodin.

As esculturas de Camille Claudel foram a mim apresentadas como um possível diálogo com questões que me interessaram quando comecei a manipular os materiais em sua tridimensionalidade. Em *Idade madura*, 1899, percebi as formas e a matéria em seu

fluxo temporal, seu ciclo e seu movimento, mesmo sendo estática. O corpo representado, reconhecível e imediato: a possibilidade de identificação. Um que leva, um que é levado, um que é deixado – e qualquer um poderia ser meu próprio corpo – mas há uma diferença crucial: estes estão aparentemente petrificados em seu próprio ciclo inconcluso. Flagramos um momento do “entre”, o meio da ação, a quem foi dada (ou de onde se tomou) uma forma. Essa compreensão do movimento indicado, ou latente, contribuiu para responder a preocupação anterior, de como conciliar a ideia de corpo enquanto móvel, dotado de mobilidade, e o corpo fixo, dotado de estabilidade.

Os trabalhos então iniciados por mim iam nesse sentido, de representar os corpos humanos, dotados de movimento, no meio de um caminho ou ação que, possivelmente, remeteria a essas questões referentes ao fluxo, à mudança, ao ciclo, e como, influenciada pelas experiências na dança, esse gesto latente poderia lembrar ou indicar a intenção interna que o estava gestando. Por algum tempo mantive em foco essa tentativa de representação dos corpos humanos, de diferentes maneiras e em diferentes materiais, principalmente pelo recurso da talha, a formação pela retirada.



Figura 5 - Thaís Oliveira, Sem título, 2011, Talha em cera, 32x18x19cm. Experiência de Escultura 1.



Figura 6 - Thais Oliveira, Sem título, 2012, Talha em madeira, 58x20x22cm. Desenvolvida durante estágio no ateliê de escultura da Universidade de Brasília.



Figura 7 - Thais Oliveira, Sem título, 2012, Talha em madeira, 58x20x22cm, detalhe. Desenvolvida durante estágio no ateliê de escultura da Universidade de Brasília.



Figura 8 - Thais Oliveira, Sem título, 2014, Talha em madeira, 23x10x10cm. Desenvolvida durante estágio no ateliê de escultura da Universidade de Brasília.

Então apresentou-se outra questão, a relação entre o corpo-volume-total em relação ao corpo-volume-fragmento. Recorrendo então a dois trabalhos de Rodin, tento esclarecer a questão. O(s) corpo(s) anterior(es): braços, tronco, cabeça, pernas, articulados na forma humana, a exemplo disso *A idade madura* e de Camille Claudel.



Figura 9 – Auguste Rodin, *Máscara de Camille Claudel*, 1882, Gesso, 35x20x20cm, Museu Rodin.

Este outro corpo-forma: a parte que, sendo parte, traz em si mesma o todo que poderia integrar. É memória da forma humana total, mas sendo dela um membro que foi tomado isoladamente, apresentado em si, torna-se um outro corpo possível, igualmente total.

As linhas na máscara são evidências e índices: do molde em que o gesso foi despejado para, ao estabilizar-se, gerar o duplo; índice de que o próprio molde foi composto por fragmentos, e em que pontos se dividia; ao manter nítidas essas marcas é ainda evidência de que houve um original de quem foi copiado; e ainda dos outros corpos que guiaram todo esse caminho, no processo de fazê-la. O objeto estático se torna uma síntese das ações que o produziram. O estático fala das ações, denuncia as ações que o gestaram. A forma aqui é explícita quanto à síntese dos processos que culminaram no objeto, pela escolha de manter aparentes os vestígios das etapas (modelagem, moldagem,

fundição). Declara abertamente como o rosto surgiu não tanto como representação, mas como uma apresentação. O objeto, então, carrega em sua materialidade apreensível seu processo de fazimento.

Ainda outra possibilidade de manipulação – nova forma dada a anteriores formas:



Figura 10 – Auguste Rodin, Assemblage: Máscara de Camille Claudel e mão esquerda de Pierre de Wissant, 1895, Gesso, 32x26x28cm, Museu Rodin.

O que poderia ser tido como permanente é tensionado. Essa forma já estável, em gesso, fundida em gesso e já sólida poderia ser o fim do processo. Ao agregar a mão, porém, esse objeto passa a ter outra configuração. Não mais o fim da forma: ela pode ser rearranjada, recombinação, deslocada de seu contexto, passar por ainda outras transformações além do momento de seu suposto fim. O processo de tornar-se é no máximo suspenso, mas não propriamente encerrado. Aqui é pontuado que, também no aspecto macroscópico/visível a matéria está sempre se tornando, tanto a manipulada quanto a não manipulada. Supondo que a máscara ou a mão não fossem alteradas, e que suas marcas apenas estivessem confirmando pelo que haviam passado até aquele ponto (a modelagem, a moldagem e a fundição), não se pode esquecer (nem sei se seria possível

esquecer) o caráter material do corpo-forma. A matéria estável-sólida não deixa de estabelecer troca, mesmo que em uma escala microscópica.

Outra colocação possível seria quanto ao diálogo das partes que também gera um todo. A junção de duas partes forma outro todo, que não é o da máscara isolada nem o da mão isolada, mas dessas duas partes em relação que remete à própria natureza da matéria, sempre relacional, sempre em troca. Nesse aspecto me pergunto como me conscientizar da relação contínua da minha própria existência enquanto imersa nela.

1.3 O corpo relacional

No tópico anterior disse que cheguei ao entendimento de que os corpos se alteram mutuamente³. Gostaria de retomar essa ideia desenvolvendo-a e mostrando como ela se tornou um interesse crescente, integrando o processo de trabalho e recorrentemente me lembrando do caráter relacional da própria vida. Retornando à relação com os materiais, como eles se modificam e me modificam durante a minha relação com eles, tomo o exemplo da primeira experiência na disciplina de escultura I com a modelagem em terra.

A proposta era que cada aluno fosse à parte externa da sala, cavasse uma porção de terra, a umedecesse e a modelasse. Durante cada etapa as mãos aprendiam a se comportar de uma forma. O ato de cavar exigia mais força, gestos mais repetitivos, quanto fosse necessário para tirar terra suficiente da sua cova. O ato de umedecer a terra exigia do tato que ele encontrasse o ponto de plasticidade mais adequado na massa improvisada, nem tão seca que não se conformasse num volume nem tão úmida que virasse lama; ele deveria encontrar o meio. O ato de modelar começou a exigir a minúcia dos dedos, o contornar do volume pequeno de terra que se relacionava com a mão, a atenção ao fato de que, ao produzir uma concavidade, pressionou a terra em um ponto e ali ela se faz mais compacta; me atentava à fragilidade dessa forma sendo gerada, o que conseguiria fazer com ela e o que não se conseguiria.

O ato de modificar a terra em massa e a massa em forma também modificou o meu próprio sentir, como minhas mãos reagiam a terra em cada uma dessas etapas. Nesse sentido é que digo que os corpos se alteram mutuamente. Aquele corpo-protótipo em fazimento, da porção de terra úmida, alterou meu corpo enquanto era alterado por mim.

³ 1º parágrafo do tópico “O Corpo manipulado”, p.5

Da mesma forma, quando pressionei uma porção de argila, ela me mostrou como era diferente da terra e como minhas mãos, braços, abdome e pés eram chamados a outra postura para abordá-la, pois sua densidade era outra. Não sendo granulosa como a terra, os dedos podiam deslizar sobre sua superfície criando vestígios das digitais, que poderiam então desaparecer enquanto essa mesma superfície tornava-se mais e mais ressecada com o passar do tempo. Meus dedos passavam a fazer parte daquilo que tocavam, e a argila que permanecia preenchendo as linhas das minhas mãos me diziam que esse era um caminho duplamente percorrido, uma troca que constituía e ainda constitui um aprendizado.

Assim, aprender a pedra e aprender a madeira, como se faz o corte em uma e em outra, como um material permite um grupo de gestos e outro um grupo diferente, todas essas condições dos materiais e suas próprias materialidades foram vividos na relação com eles, relação frequentemente mediada pelas diferentes ferramentas que cada material pede. As estecas, ferramentas para modelagem, interagiam com a plasticidade da argila a seu próprio modo, enquanto as goivas com suas lâminas em aço, usadas para a talha, interagem de outro modo igualmente próprio, tanto com a matéria-volume para qual seu corte é direcionado quanto com a mão que a manuseia. Mesmo essa experiência de ter em mãos um instrumento de corte modifica a maneira como percebo a matéria que me constitui. O aço parece aumentar a fragilidade da pele e da carne que ela reveste. Cada contato com diferentes materiais me ensina sobre suas características e sobre as minhas.

Outras duas vivências contribuíram para fortalecer esse interesse pelo aspecto relacional do corpo e de suas atividades: a da monitoria na disciplina de escultura e a oportunidade de criação coletiva junto ao coletivo de escultura e intervenção urbana Coletivo Aia⁴. Durante o período de monitoria reconheci o importante aspecto da interação entre as pessoas que se encontravam naquele espaço de investigação que era tanto individual quanto coletivo, e como essas duas instâncias nos são fundamentais, não apenas como artistas em formação (existiria artista formado, completo?), mas antes como formas de vida coexistindo no mundo e coabitando o mundo. Percebi igualmente que acompanhar os processos alheios é ainda um processo, e que criar em diálogo nos ensina sobre nós próprios, sobre o que fazemos, sobre aqueles que ocasionalmente caminham

⁴ O Coletivo Aia foi um coletivo de escultura e intervenção urbana formado por estudantes de Artes Plásticas, Museologia e Arquitetura da Universidade de Brasília, tendo desenvolvido trabalhos no período de 2011 a 2013.

conosco e aqueles que caminham em outras direções. O fato é que todos inevitavelmente caminham, e esse caminho se constitui de todas as trocas nele estabelecidas.

O período de atividades junto ao Coletivo aconteceu paralelamente à vivência na monitoria. Essas atividades eram pautadas na linguagem da escultura, desenvolvendo trabalhos de intervenção urbana que tinham como base a relação do ser humano com o ambiente e meio ambiente. O trabalho junto ao coletivo ensinou outro tanto sobre esse campo relacional que não era apenas o que ocorria no limite do meu próprio corpo, nem da relação entre pessoas-corpos, mas entre mim e o que me circunda, o ambiente onde me faço e que faço quando intervenho sobre ele, e como essa separação nítida entre o que sou eu e o que é esse ambiente, pensado como algo externo, é equivocada. Nada me é externo, no sentido de alheio, se habitamos o mesmo mundo e nos desenvolvemos da mesma maneira, embora cada forma de vida o faça a seu tempo e segundo suas próprias condições. O constante estado de relação é conosco, com outros, com o corpo total do mundo.

Nos trabalhos de Lygia Clark e em seus escritos esse estado de relação aparece recorrentemente, como é notado nas obras *Bichos*, 1960, *Caminhando*, 1964, *Eu e o Tu*, 1967, *Corpo Coletivo*, 1970, *Baba antropofágica*, 1973, *Rede de elásticos*, 1974, para dizer apenas alguns.

A série *Bichos* consiste em vários objetos relacionais feitos em alumínio e dobradiças que seriam então manuseados e reconfigurados a partir desse manuseio. Quando distante do toque do sujeito o que seria um bicho, como o próprio título sugere, um organismo vivo, passa a ser bicho-morto ou bicho-latente, e não o bicho-vivo que se torna enquanto é dobrado e desdobrado, torcido de um lado para outro, bicho-movente O bicho, portanto, só é bicho no próprio contato, ou seja, durante a relação com o outro.



Figura 11 – Lygia Clark, *Bicho*, 1970, objeto de alumínio e dobradiças. Still frames de vídeo produzido pelo Itaú Cultural em São Paulo – SP, durante a exposição Lygia Clark: uma retrospectiva, 2012.

É visto que o espaço de relação da série *Bichos* é mais circunscrito ao lidar com o objeto. Em algumas obras posteriores que passam a ser proposições, no entanto, esse espaço de relação se expande para além daquela travada entre o corpo-eu e o corpo-objeto. Em *Baba Antropofágica*, 1973, por exemplo, a artista traz a seguinte proposição: uma pessoa se deita no chão. Em volta, pessoas que estão ajoelhadas põem na boca um carretel de linha, tendo disponíveis várias cores. Então começam a puxar a linha da boca, que, desenrolando do carretel, cai sobre a pessoa deitada. Esse movimento continua até que o carretel se esvazie. Depois, tirando o emaranhado de linhas que cobriu o corpo daquele que estava deitado, tenta-se quebrar esse emaranhado, que é a “baba antropofágica”. A proposição como pensada por Lygia Clark se seguiria de um momento em que os envolvidos trariam sua experiência da proposição.



Figura 12 – Lygia Clark, *Baba Antropofágica*, 1973, proposição coletiva com linhas. Still frames de vídeo produzido pelo Itaú Cultural em São Paulo – SP, durante a exposição Lygia Clark: uma retrospectiva, 2012.

Nesse caso, ao colocar o carretel de linha na boca, o carretel é parte da boca, e ao puxar a linha do carretel, puxa-se *de dentro*, mais de dentro que da cavidade da boca. A impressão obtida ao assistir a proposição em fluxo foi a de ver os participantes passarem por uma mutação de humano para aracnídeo, tirando de si o fio com que tecem. O fio

passa a ser também do corpo, e essa percepção vem pelo ato contínuo de puxar de dentro da boca a linha que não mais seria puxada do carretel, mas antes tirada simplesmente de si. Essa impressão foi reforçada ao ler o que a artista relata a respeito do ato: “A linha sai plena de saliva e as pessoas que tiram a linha começam por sentir simplesmente que estão tirando um fio, mas em seguida vem a percepção de que estão tirando o próprio ventre para fora.”. (FIGUEIREDO, 1996, p. 223).

Ao compartilharem as experiências há ainda um estágio em que a relação com a linha e o dentro do corpo, e a extensão desse dentro ao que a linha toca, ou seja, o corpo deitado, perpassa a experiência de si, para com o material e para com o outro, que é então compartilhada. A percepção que se tem, de si e do outro, é modificada durante a relação. “(...) e assim vou me elaborando através da elaboração do outro...” (idem, 1996, p. 223).

Em *Corpo coletivo*, 1970, há semelhantes questões. Nessa proposição os participantes – que passam a ser um dos suportes da obra – vestem macacões coloridos que são costurados um ao outro em diferentes pontos, formando um conjunto que passa a se mover no espaço.



Figura 13 – Lygia Clark, *Corpo Coletivo*, 1970, proposição coletiva com macacões coloridos. Still frames de vídeo produzido pelo Itaú Cultural em São Paulo – SP, durante a exposição Lygia Clark: uma retrospectiva, 2012

Ao costurar o macacão, se costura o corpo, e ao se costurar ao outro, se desmembra o próprio corpo em outros. Não é mais ser em si mesmo, mas ser membro, ser no todo, ser o todo, gerando tanto uma comunidade temporária quanto um organismo temporário. A obra não é um objeto, mas antes a relação entre os elementos, a ação no tempo, a relação entre as pessoas. Não existimos efetivamente sem nos relacionarmos, não há como admitir que sou, sozinha. O “outro” é condição para o “eu”, o “eu” é a condição para o “outro”.

Digo que em qualquer instante em que colocamos o “eu” e o “outro” em lados opostos do mundo, ou em mundos diferentes, ou separados os dois por qualquer obstáculo que ergamos entre eles, estamos profundamente equivocados quanto à natureza da nossa existência, que tanto atravessa quanto é atravessada por outras, todo o tempo. E a falta dessa consciência é nociva. É o que nos empurra com rapidez absurda para nós mesmos. Tolhe nossa visão de todo e foca nossa visão da parte – nossa parte – que simplesmente não existe em si mesma. Se ver destacado do emaranhado de fios que compõem a vida é se guiar por uma visão adoecida. Quando separo o sangue nas minhas veias da seiva nos veios das árvores, os problemas começam.

O caráter relacional do corpo (que é o meu corpo, a matéria-corpo que manipulo ou o corpo-mundo) é assim reconhecido e enfatizado, apontando o tempo como o veículo de toda relação, de toda ação, de toda troca e desenvolvimento dos corpos.

2. DO TEMPO

Falar sobre o tempo pode ser muito difícil. Não consigo dizer “o tempo é isto...”. Não consigo fazer com que ele caiba em minhas palavras. Santo Agostinho escreveu: “*O que é, por conseguinte o tempo? Se ninguém me perguntar, eu sei; se o quiser explicar a quem me fizer a pergunta, já não sei*”.⁵ Esse descompasso entre sentir o tempo e conseguir defini-lo acaba sendo familiar. Mas sei que ele é, pois consigo percebê-lo, senti-lo.

Consigo perceber o tempo enquanto ele atravessa os corpos e enquanto os corpos o atravessam, se fazem nele, por ele, mergulhados nele. O corpo da montanha é constituído através do tempo, assim como as fendas nas rochas, o leito dos rios e o tronco das árvores. Enquanto corpos estamos imersos no tempo, e sinto que essa é a principal fonte da dificuldade em defini-lo. No entanto, posso apresentar os modos segundo os quais ele é percebido por mim.

Um deles é perceber o tempo pela mudança, pelo contraste entre um momento e outro (o antes e o depois dos corpos, humanos ou não). Outro é a percepção do tempo pela morte, onde se conectam o tempo e a fatalidade dos corpos que, sendo, estão fadados a deixar de ser. O último é a percepção do tempo enquanto fluxo, em que a impermanência e a continuidade andam juntas.

2.1 Tempo e mudança

Minha atenção aos corpos naturalmente carrega uma atenção ao tempo. Acompanhar seu processo de mudança, transformação, mobilidade é acompanhar o tempo que provoca essas transformações, e o tempo através do qual elas acontecem.

Diria que o reconhecimento do próprio tempo se dá pelo reconhecimento dos corpos. Dizemos ter passado um dia quando a massa gigante da Terra dá uma volta em si mesma (o que torna possível distinguirmos dia e noite, mudança entre um e outro), e que se passou um ano quando completa a órbita em torno do Sol (o que provoca a alteração do clima e a nossa percepção das diferentes estações). Sem a relação entre eles, ou sem o reconhecimento dessa relação, suspendem-se as noções de dia e noite.

⁵ Citação contida no artigo *O problema do tempo: apontamentos metafísicos e físicos*, de Rocha, G. e Silva, A. L. da. Publicação na revista *Conexões*, 2012.

Em uma obra intitulada *Cravos*, 1982, Pina Bausch coreografa uma sequência que incorpora por gestos as estações do ano, apresentada pelos dançarinos em uma linha que atravessa o palco enquanto esses gestos são executados. A dançarina que começa essa seção coreográfica anuncia: “Logo vai ser primavera de novo. Grama baixa. Então vem o verão. Grama alta. Sol. Então vem o outono. Folhas caindo. E então... o inverno! Primavera. Verão. Outono. Inverno!”⁶.



Figura 14 - Still frames do filme *Pina*, de Wim Wenders, 2011.

Nessa coreografia vejo a passagem do tempo, e o reconhecimento dessa passagem pela mudança em cada estação. Cada gesto encarna essa mudança: na primavera os braços produzem a linha baixa da grama; no verão a linha é alta e a mão se eleva, apresentando o sol; no outono o sol se transforma na folha, caindo ao lado da árvore; no inverno aproximam-se os braços e o corpo treme de frio. O que se destaca são os diferentes estágios nas quatro estações, mais que a passagem de uma para outra. O tempo é percebido pelas diferenças entre um momento e outro.

Caminhando por trajetos cotidianos frequentemente compartilhava essa impressão. Encontrava uma árvore cheia de folhas, e dias depois essa mesma árvore não

⁶ Fala extraída da versão coreográfica apresentada no filme *Pina* de Wim Wenders, 2011.

apresentava nada que não fossem seus galhos destacados contra o céu. Não acompanhava a continuidade desse processo, portanto só distinguia dois momentos isolados – o antes e o depois – e era o contraste entre um e outro que tinha mais impacto. Em um momento a copa estava cheia e em outro não havia folha nenhuma, e não vi quando caíram. Esse “entre” me escapava.

Se dar conta do tempo pelo contraste é percebê-lo como mudança, e mudança que passa sempre despercebida. Nessa condição somos sempre emboscados pelo que se apresenta ali, surpresos pela forma presente que tomou o lugar da anterior que julgávamos conhecer. Ligamos o tempo à forma, à matéria, às transformações pelas quais passa, à surpresa que sentimos ao passar novamente por um determinado lugar e constatar que ele não é mais o mesmo. Essa percepção do tempo está sempre denunciando que o tempo faz “outros” a partir do que conhecemos, enquanto esses mesmo “outros” nos dão a noção de tempo. Quando me deparo com uma árvore com sua casca coberta de musgo, as cicatrizes de suas podas sofridas, suas raízes crescidas, as folhas caídas ao redor, me deparo com seu próprio tempo de vida e com o próprio tempo. Seu estado me fala dessa temporalidade em que estamos imersos.

A obra *Casa*, 1997/2013 da artista Brígida Baltar me provoca esse mesmo pensamento. Nessa obra a artista coleta ao longo de dezesseis anos o pó de tijolo de sua casa em 240 frascos de vidro que foram dispostos em uma caixa de madeira.



Figura 15 - Brígida Baltar, *Casa*, 1997/2013, pó de tijolo em 240 frascos de vidro, 120x68x7cm

Todas essas coletas de um mesmo espaço são também coletas de momentos distintos. O contraste temporal é também um contraste material, tonal. É a própria matéria que nos dá a dimensão visível e sensível do tempo. Sem o contato com a matéria o tempo se torna uma abstração e um conjunto amorfo de lembranças. O contato com a matéria é que estrutura um certo sentido de cronologia, o antes e o depois, o agora e o que já foi, o agora e o que ainda vai ser. A percepção do tempo, portanto, se dá na percepção da materialidade das coisas e suas sucessivas transformações.

Tal atenção às mudanças materiais-temporais é algo que definitivamente acompanha meu cotidiano. Percebo o tempo quando passo numa calçada que antes estava livre, e agora salpicada de jamelões (de novo). Percebo o tempo quando minha sombra se torna mais alongada, olho para trás e vejo o sol se pôr novamente. Percebi o tempo quando era criança e minhas roupas não me cabiam mais, pela transformação do meu próprio corpo. E quando passo por uma rua cheia de ipês cor de rosa. E outra de ipês amarelos. E outra de ipês brancos. Percebi o tempo quando caminhei pela grama e vi caminhos estreitos formados com muita paciência e insistência pelas formigas. E aos finais de semana. E na fruta que apodrece. E na flor que seca. E na pele da minha avó. Na tinta do portão, nas folhas caindo, e eu, caindo de sono. Na cera derretida. No fim do dia. No “até mais”.

Essa questão se apresentou fazendo meus trabalhos, de modo que passei a coletar elementos dentro desses caminhos diários. Comecei a coletar cascas de árvores, folhas, galhos, pedras, conchas, pétalas de flores. Entre as pedras, aquelas encontradas na água se tornaram as preferidas, pois são (em suas marcas, porosidades e vazados) a presença do curso do rio, do tempo do rio, até aquele ponto em que foram retiradas dele. As cascas de árvore caídas eram o tempo da árvore seca, oposta à vitalidade das outras que a circundavam. Por fim, as flores – caídas e caindo – me mostraram talvez o maior dos contrastes, entre o que está vivo e o que está morto.



Figura 16 – Pedra de rio, coletada em 2015, 5x3x4cm



Figura 17 – Pedra de rio, coletada em 2015, 5x3x4cm



Figura 18 – Teste de composição com cascas de árvore, 2015, dimensões variadas



Figura 19 – Registro de flor durante secagem, 2015

2.2 Tempo e morte

Durante uma das primeiras experiências de coleta dos materiais encontrei uma pétala violeta caindo. Não pude me contentar com observá-la, então a roubei para mim. Cabia exatamente na ponta do meu dedo indicador e sua umidade de flor recém caída fez com que ela continuasse ali, em um encaixe perfeito: a curva da pétala abraçava o volume da ponta do dedo. Deixei de olhá-la para continuar andando. Após atravessar a rua olhei novamente: seu violeta era pintado de manchas escuras. Andei até a outra quadra, olhei mais uma vez: o violeta era agora mais preto que violeta. Andei um pouco mais, e ela havia rasgado, escurecido e encolhido. Sua morte, já real, era então evidente. Percebi que a pétala que morre hoje é minha pele, acelerada.

Minha pele também passa por esse mesmo processo. Está viva, saudável, e mesmo assim a cada instante ela sofre a ação do tempo. O sol a mancha e o frio a resseca. As linhas se acentuam cada vez mais, embora isso possa passar despercebido aos meus olhos.

Com o tempo ela se tornará fina e frágil, e também manchada. Quando morrer será natural que essa camada mais externa do corpo denuncie o que se passa assumindo um tom violáceo de hematoma, que só se tornará mais escuro. O que diferencia minha pele da pétala é que o seu tempo é um pouco mais curto, e isso me permite acompanhar o que lhe acontece com mais acuidade, mas em se tratando do deixar de ser somos uma só.

Isso consiste no outro modo de percepção do tempo: o tempo ligado à fatalidade, o devorador de todas as coisas, amigo íntimo do luto, não o antes e o depois, mas o começo e o fim, a ruptura. Essa é a percepção do tempo de mãos dadas com a morte. É o que nos conecta a todos os seres que assim como nós deixarão de ser, enquanto nos separa deles por nutirmos a ideia da morte: “*Paul Valéry sugeria que o homem (...) difere do animal porque ruma... ‘a ideia de morte’*”. (DIDI-HUBERMAN, 1998, p.73). A ideia de morte é que nos faz sentir o tempo com temor ou mágoa.

Nesse contexto o tempo se apresenta como uma sombra que se posta logo à frente dos passos e ao mesmo tempo atrás deles, anuvia o futuro nos fazendo incertos dele, enquanto se mantém em nosso encaixo. E então desprezamos o tempo, nos ressentimos dele como irmão e amigo da morte que é, como um sádico e devorador de tudo o que conhecemos ou poderíamos conhecer. Ele parece se divertir com nosso luto. Mas podemos por muito tempo nutrir essa ideia de tempo quase como uma entidade, dotada de sentimentos e necessidades tão humanas quanto as nossas?

Esse é o tipo de ideia que encontramos nos mitos – forças desconhecidas e incompreensíveis que são forjadas segundo a forma humana. No mito grego⁷ o tempo é personificado por Cronos, titã filho de Gaia (Terra) e Urano (Céu). Castrando seu pai a pedido de sua mãe, Cronos é amaldiçoado por ele, predizendo que este seria também traído por seus filhos. Temendo que a maldição se cumprisse, Cronos comia seus filhos, gerados por Rhea, sua esposa. Essa é a natureza do tempo que é acompanhado da ideia de morte, o que cria para destruir, o que engole sua prole por proteção.

Por mais que seja uma imagem que expressa com vigor o que usualmente sentimos com relação ao tempo, sabemos que ele não é uma entidade, uma personificação humana, e não podemos julgá-lo como se assim o fosse. O tempo e a morte são parâmetros forjados pela própria vida, e numa relação dialética também forjam a ideia de vida. Sem a ruptura

⁷ Narrativa contida no artigo *O conceito de tempo, do misticismo aos dias modernos*, de Elcio Abdalla, professor do Instituto de Física da Universidade de São Paulo.

apresentada pela morte ou não teríamos uma concepção do que é a vida na matéria, ou essa seria radicalmente diferente. Paralelamente, sem o conhecimento da vida e o que ela proporciona, não teria se forjado a ideia de morte ou a de tempo. São princípios que apenas se formam um em relação ao outro. A vida pressupõe a morte e é ainda a morte que sacraliza a vida e o tempo.



Figura 20 - Celeida Tostes, *Passagem*, 1979, performance. Fotos por Henry Stahl.

A obra *Passagem* de Celeida Tostes me parece sintetizar a tensão entre vida, tempo e morte, por colocar o corpo em contato com uma matéria que remete ao nosso destino (a argila, que vem da terra) mas em uma forma que remete à nossa origem, o ventre materno. Nessa performance a artista entra nessa grande forma oval, modelada em argila, e duas assistentes passam a completar essa forma até o topo, encerrando o corpo vivo no ventre falso que poderia muito bem ser um túmulo. O nascimento carrega a morte.

Dependendo do material com que lidamos isso se acentua ou se suaviza. Manipulando materiais como a argila ou a terra, na modelagem, a morte dá um salto a cada hora. Esses materiais não fazem questão de esconder essa realidade. Quando lidando com a talha em materiais como a pedra ou a madeira, podemos nos afastar um pouco mais dessa temporalidade fatal, eles nos dão um pouco mais de segurança. Ao coletar os materiais por onde passava não havia muito o que afastar ou burlar. Eu já coletava pequenas mortes; estavam todas ali, matéria presente e vida dissolvida. Por mais que as

cascas ou galhos parecessem em bom estado, o fato de estarem separadas de sua fonte já atestava seu óbito.

Dentre esses materiais as pétalas são, até o momento, as que fazem mais evidente a fragilidade dos corpos, e por ser um ciclo de tempo menor, é mais possível acompanhá-lo e de me conectar a ele. O nosso ciclo é tão curto quanto, só não nos damos conta disso. A fragilidade da nossa constituição é a mesma, só tendemos a ignorar esse fato. E a nossa reintegração ao mundo, à terra, é tão certa quanto, só evitamos pensar sobre. E a continuidade que decorre dessa integração é a mesma. Iniciei um processo de coleta e secagem das pétalas na disciplina de Ateliê 2 da Universidade de Brasília, tentando processar essas pequenas mortes e realizar algum trabalho com elas.



Figura 21 - Secagem de pétalas de jasmim, 2016, registro de processo



Figura 22 - Secagem de pétalas de sibipiruna, 2016, registro de processo

Antes as pétalas compunham a flor, e agora apenas me restava observá-las individualmente, isoladamente. Essa é outra marca do tempo como fatalidade. Seu desfazimento não implica apenas no deixar de ser da matéria, mas no deixar de ser dos nexos que ela antes estabelecia. A morte também desata os laços conhecidos e isola o que antes era um conjunto. O caso das flores é só mais um desses laços desatados. Outros deles são os gravetos que antes eram galhos, as cascas que antes eram pele para o corpo da árvore, as pessoas que antes eram próximas. Ver a separação desses conjuntos em decorrência da morte passou a ser um problema para mim.

Juntei duas pétalas de paineira e as costurei. À essas costurei outras duas pétalas, de sibipiruna. Atravessei mais duas pétalas, brancas, de pata-de-vaca. E uma antiga pétala de ipê amarelo. Ainda outras de paineira. Percebi que a costura das pétalas gerou um retalho e seu contorno e curvatura (provocada pela linha repuxada) se assemelhavam ao dorso da minha mão. Cobri a mão com o retalho e outra vez percebi a fragilidade dessas pétalas cuidadosamente costuradas como sendo a fragilidade da minha pele. No entanto me senti satisfeita pois conectando-as umas às outras me senti subvertendo o curso do tempo-morte. Que ele engolisse e separasse o que pudesse. Eu faria minha parte ligando o que estivesse a meu alcance. “Pelo menos durante a costura reparo seus estragos”, pensei.



Figura 23 - Retalho de pétalas, 2016, dimensões variadas. Registro de processo para a disciplina Ateliê 2

Passei a separar as pétalas de acordo com suas árvores de origem, tentando respeitar as diferenças entre uma e outra e também continuando a reconectar os elementos que foram isolados de seu todo em ocasião de sua morte, fragmentos causados pelo tempo. Me dei conta dos ipês que começavam a florir durante as caminhadas e passei a dar preferência para a coleta dessas flores, pois seu ciclo natural se aproxima ainda mais do nosso. Algo sobre as flores que só teria a chance de recolher nesse período do ano fez com que elas fossem mais apropriadas como material, mais emergenciais, mais preciosas.



Figura 24 - Thais Oliveira, Retalho, 2016, Flores de ipê rosa costuradas, 36x24cm. Experiência de Ateliê 2



Figura 25 - Thais Oliveira, Retalho, 2016, Flores de ipê rosa costuradas, 36x24cm, detalhe. Experiência de Ateliê 2

Sua preciosidade, como a da vida como um todo, se constata pela eminência do seu deixar de ser. Da mesma maneira a preciosidade do tempo vem da compreensão, intuição e angústia que nos provoca a certeza da morte – é ela que torna o tempo urgente. A emergência provocada por um ipê branco florido (que usualmente só permanece assim por um período de três dias) é da mesma natureza de ir a um enterro, ou se aperceber do envelhecimento: o tempo está acabando. E ainda assim é o ipê que passa a mudar essa visão, quando me lembra, com suas flores caindo, que no próximo ano ele volta a florir. A morte se transforma um ponto no ciclo, mais um trecho do que ponto. Entendo que as coisas não deixam de ser, antes elas deixam de estar.

2.3 Tempo e fluxo

Se em um momento me encontro vivendo o luto por tudo o que em torno de mim morreu – laço, momento, coisa ou pessoa – no momento seguinte percebo uma serenidade frente a tudo isso. Minha percepção do tempo chega a outra instância em que a morte não é mais um ponto final, mas uma vírgula. Nessas horas apenas consigo perceber o tempo como um rio, seu curso carregando pedras, agindo um sobre a outra e outra sobre um continuamente. Ao invés da linha reta imposta aos seres vivos percebo um círculo. A morte enquanto fim é suspensa

Quando disserem que meu corpo não tem mais vida, um sem número de microrganismos proliferarão nele, dele, de dentro para fora. Na minha matéria morta encontrará alimento todo tipo de verme, que passará a viver do que fui temporariamente. Vou além – cada átomo de cada elemento que hoje compõe meu corpo continuará sendo, isso quer dizer, sendo, trocando, transformando. A percepção de ruptura se dissolve na percepção da continuidade.

Os trabalhos de Andy Goldsworthy são uma referência em se tratando dessa noção de continuidade material e temporal, e no documentário *Rivers and tides*, 2001, dirigido por Thomas Riedelsheimer, foi possível acompanhar um fragmento de sua produção desenvolvidas em quatro países e quatro estações diferentes. Ver seus trabalhos no processo de seu fazimento, e não contar apenas com as fotografias de registro ou com os objetos finais intensificaram as questões de fluxo e ciclo que eles carregam, e como a continuidade e a impermanência são gêmeas.

A preocupação com o fluxo, o reconhecimento de um ciclo ininterrupto do qual fazemos parte enquanto constituintes do mundo, a destruição como mais uma etapa desse ciclo (não como sua interrupção), despontam recorrentemente ao observar seu processo de trabalho e seu discurso sobre esse processo. Quando trabalha com a água ela é abordada em diferentes estados, trazendo a cada trabalho um estágio de seu ciclo natural (rio, chuva, gelo, mar, maré, veículo). Ao criar formas usando gravetos, atravessados uns nos outros, traz a precibilidade daquele material que irá sucumbir e retornar ao chão de onde saiu. Criando situações com os materiais, abarca a temporalidade natural a eles. O trabalho integra o ciclo.



Figura 26 - Andy Goldsworthy, Cone de neve, Griese Fiord, Ellesmere Island, 1989, Díptico C-prints, 99,1x73,2 cm; 24,1x15,9 cm, Edição de 7, Galeria Lelong



Figura 27 - Still frame do documentário Rivers and Tides, 2011. Construção com gravetos desaba.

Ao falar de sua obra no documentário o artista diz: “*Eu quero entender aquela energia que tenho em mim e que também sinto nas plantas e na terra. A energia na vida que está correndo, pelo fluxo, pela paisagem. (...). Crescimento, tempo, mudança, e a ideia de fluxo na natureza*”⁸. Seu entendimento dessas questões acontece no durante dos trabalhos, abraçando sua construção e seu desfazimento. Uma ode ao colapso, à instabilidade dos seres e à mutabilidade da vida. O tempo em seus trabalhos não surge como representação e sim como apresentação, e além disso a apresentação de um processo que é constante.

Tratando da continuidade e tempo também trago a referência da obra *Continuará a crescer, a não ser neste ponto*, de Giuseppe Penone (fig. XIX e fig. XX). O que me chamou a atenção nesse trabalho é o fato de a relação entre ele e o tempo vir à frente. A obra está sempre em via de se realizar, e é essa a sua existência – o que vem a ser, muito mais que “o que é”. O ciclo do metal desafia o ciclo do vegetal, mas ali estão eles em contato e em troca, fazendo e desfazendo um ao outro.



Figura 28 - Giuseppe Penone; *Continuará a crescer, a não ser neste ponto*; 1968, Bronze e árvore, 40x9,8x13cm, Nasher Sculpture Center, Dallas



Figura 29 - Giuseppe Penone; *Continuará a crescer, a não ser neste ponto*; 1985, Bronze e árvore, 40x9,8x13cm, Nasher Sculpture Center, Dallas.

⁸ Fala do artista no documentário *Rivers and Tides*, 2011, dirigido por Thomas Riedelsheimer. Tradução livre.

A árvore prossegue crescendo e engolindo a mão, e continuará assim até encerrar seu próprio ciclo de vida, que pode ultrapassar em muito a vida humana, talvez em séculos. Ao secar, morrer, cair, a mão de bronze que tem um ciclo ainda maior, poderá ser engolida pelo solo, arrastada pela água, enterrar-se no chão que vai se sedimentar por cima dela. As idades e ciclos então estarão superpostos: o ciclo da vida humana (do artista que inseriu ali aquele elemento estranho), o ciclo da vida vegetal que crescendo abraça a forma da mão, e o ciclo de vida do bronze, que pode atravessar os anteriores e presenciar ainda outros mais. Presencia o fluxo e o integra ao mesmo tempo.

Durante essa percepção do tempo-fluxo o “como” das coisas é muito mais valorizado que o “que” das coisas. Não passa a importar tanto o objeto final, mas as escolhas, meios, caminhos, modos pelos quais ele passa a existir. O mais importante ao confrontar uma forma, um traço, uma imagem, um corpo, é que aquilo com que me defronto não é, mas está, e como aquilo, o que quer que seja, é a presença de tudo pelo que já passou até aquele ponto.

Quando passei a coletar flores de ipê foi exatamente o que senti. Recolhia naquela ação todos os seus anos, todas as suas flores, todas as suas sementes, todos os seus galhos, todas as suas podas, todas as chuvas e ventos a que se submeteu, e a primeira folha do broto ainda estava ali, pois a árvore adulta é o mesmo broto. O mais importante não era quantas coletasse, em quanto tempo, mecanizar a ação, mas tentar me manter atenta a esse estado mental: naquele momento estava em contato com o próprio tempo.

A coleta e o acompanhamento da secagem das pétalas, seguida de sua costura, continuou a reforçar esse estado. As pétalas presentes em minha mesa estão ainda conectadas a árvore de onde caíram, a tudo o que foi vivido por ela. Vejo sua cor desbotar do branco para o ocre como as folhas que de lá vão voltar a cair. Comparo a textura de agora com a que ela já teve, e nessa comparação entra minha pele, e as linhas das minhas mãos. Sobreponho uma pétala a outra e a atravesso com a agulha, e estou costurando-as novamente ao galho de onde saltaram. Costuro uma terceira pétala e então estou sendo costurada à calçada onde andei para coletar as flores. Sigo costurando e a linha atravessa tudo o que já fui, e o que sou, até esse ponto. E a tarefa continua.

Reconhecendo a importância da continuidade, dos “comos” mais que dos “quês”, da trajetória mais que o ponto final, decidi destacar o processo da costura como o próprio trabalho, e trazê-lo para o contexto da exposição de diplomação, incorporando ainda a

possibilidade de dividi-lo com outras pessoas, configurando na galeria uma pequena estação de trabalho (mesa, cadeiras, materiais de costura e as pétalas) que pode ser vista como uma instalação interativa, em que o trabalho é o próprio processo de trabalho.



Figura 30 - Thais Oliveira, Continuum, 2016, Instalação interativa, dimensões variadas, Galeria Espaço Piloto da Universidade de Brasília

Todos os modos de perceber o tempo aqui abordados partem de percepções e contatos com o mundo, e não tenho nenhum deles por definitivo. São estágios que perpasso, ora me demorando em um, ora me demorando em outro. Mas embora a coleta, a secagem e a costura das pétalas atravesse as percepções anteriores (o tempo ligado à mudança e ligado à fatalidade da morte), acredito que essa tarefa se aproxime de uma maior serenidade e aceitação desse tempo sempre corrente, que se configura justamente na sensação do tempo enquanto fluxo. É uma tarefa de continuidade, de ser círculo, de abraçar a natural impermanência das coisas.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao encerrar o capítulo anterior com a noção de tempo contínuo, em fluxo, é um tanto contraditório buscar aqui o arremate das ideias, já que não vejo como algum trabalho poderia chegar ao fim. O próprio exercício de escrever esse texto reafirmou a impressão de continuidade, pois ao escrever sobre trabalhos já realizados, refletir sobre o contexto em que foram feitos e colocá-los em diálogo com diversas obras, acabou por intensificar a impressão de que nenhum deles estava realmente finalizado; estavam apenas continuando seu desenvolvimento no tempo e no espaço. Assim sendo tento aqui delinear algumas possibilidades de desenvolvimento do trabalho a partir desse momento atual.

Em retrospectiva dos trabalhos desenvolvidos até agora percebi que a talha me faz falta. Sinto falta de mergulhar com as goivas em espaços ociosos, de fazer um caminho através da matéria estável, de um conjunto de gestos que convoca o meu “todo” a expandir-se para que se torne possível a descoberta das formas. A costura de certa forma é o oposto desse gesto – é mais intimista, introvertida, diria inclusive que é mais serena. Sendo assim gostaria de explorar modos de aproximar a natureza de gestos normalmente gerados no processo de talha e o conjunto de gestos do processo da costura; perceber como esta tarefa poderia se transformar (ou não) a partir disso, testando outras escalas, materiais, desacelerando as etapas, apressando-as.... Enfim, tentando expandir uma ação já conhecida ao domínio daquelas que ainda não conheço, ou fundir duas já conhecidas gerando um híbrido.

Acrescento que se tornou nítido para mim que a proposta da costura das pétalas é uma proposta que exige tempo. Todo trabalho o exige, é verdade, mas ao trabalhar com materiais que são acompanhados em seu processo de fazimento, desfazimento e refazimento cíclico, o tempo acaba tomando a frente como matéria prima fundamental, convocando o trabalho à continuidade. Me intriga a possibilidade de chegar novamente aos ipês brancos que visitei (ou mesmo outros, que ainda não visitei), ano após ano e continuar esse processo de trabalho. Talvez mantenha essa investigação como um processo paralelo a outros. Gostaria de continuar reconectando esses fragmentos, caminhando com eles, apropriando-me deles, percebendo-os através do tempo.

Por fim, gostaria de me envolver com e/ou propor projetos que partem das questões levantadas ao longo desse trabalho teórico-prático e que estabeleceriam ações coletivas, buscando expandir esse princípio da costura de elementos – até agora de certa

forma limitada às pétalas – para o tecer de laços entre uns e outros. A ideia me atrai muito, pois não consigo pensar em algo mais monótono e letal que o trabalho exclusivo, de si para si, que inclusive negaria o que foi discutido ao longo dessas páginas.

Na dificuldade de encontrar palavras mais eloquentes para concluir esse escrito, opto por reconhecer a perspectiva que hoje tenho diante da vida e das minhas escassas experiências com o campo da arte, forjada por encontros e desencontros, embates e resoluções, sempre em conjunto com todas as formas de vida que me atravessam – e as quais atravesso: todos seguimos juntos ou não seguimos.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABDALLA, Elcio. O conceito de tempo: do misticismo aos dias modernos. **Revista Usp**, São Paulo, v. 81, n. 81, p.50-57, maio 2009. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/revusp/article/viewFile/13730/15548>>. Acesso em: 29 out. 2016.

DIDI-HUBERMAN, Georges. O rosto e a Terra: onde começa o retrato, onde se ausenta o rosto. **Porto Arte**, Porto Alegre, v. 9, n. 16, p.61-82, maio 1998. Mensal.

FIGUEIREDO, L. (org.) **Cartas**: 1964 - 1974. 1 ed. Rio de Janeiro: UFRJ, 1996. 264 p.

INGOLD, Tim. **Being alive**: Essays on movement, knowledge and description. 1 ed. Londres: Routledge, 2011. 270 p.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **O olho e o espírito**. 1 ed. São Paulo: Cosac e Naify, 2013. 192 p.

PINA. Direção de Wim Wenders. Produção de Erwin M. Schmidt, Gian-piero Ringel, Wim Wenders. Realização de Hanway Films. Roteiro: Wim Wenders. Música: Thom. [s.i.]: Neue Road Movies, 2011. (106 min.), DVD, son., color. Legendado.

RIVERS AND TIDES. Direção de Thomas Riedelsheimer. Produção de Annedore V. Donop. Realização de Mediopolis Film. Música: Fred Frith. [s.i.]: Skyline Productions Ltd., 2003. DVD, son., color.

SILVA, Adilson Luiz da; ROCHA, Glauber. O problema do tempo: apontamentos metafísicos e físicos. **Conexão**, Três Lagoas, v. 9, n. 1, p.481-491, jun. 2012. Disponível em: <http://www.aems.edu.br/conexao/edicaoanterior/Sumario/2012/downloads/2012/logica/O_PROBLEMA_DO_TEMPO_APONTAMENTOS_META-FÍSICOS_E_FÍSICOS.pdf>. Acesso em: 21 nov. 2016.

SILVA, Raquel Martins. **O relicário de Celeida Tostes**. 2006. 161 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Programa de Pós Graduação em História, Política e Bens Culturais, Fundação Getúlio Vargas, Rio de Janeiro, 2006. Disponível em: <<http://bibliotecadigital.fgv.br/dspace/bitstream/handle/10438/2146/CPDOC2006RaquelMartinsSilva.pdf?sequence=1>>. Acesso em: 08 nov. 2016.