



UNIVERSIDADE
ESTADUAL de LONDRINA

ALANA GENTIL CARANI

EPISTEME DE BRECHÓ:

CONTAMINAÇÕES, EMPRÉSTIMOS E DESGASTES NA
ARTE CONTEMPORÂNEA

ALANA GENTIL CARANI

EPISTEME DE BRECHÓ:
CONTAMINAÇÕES, EMPRÉSTIMOS E DESGASTES NA
ARTE CONTEMPORÂNEA

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado à
Universidade Estadual de Londrina - UEL, como
requisito parcial para a obtenção do título de
licenciada em Artes Visuais.

Orientador: Prof. Dr. Danillo Gimenes Villa.

Londrina
2025

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor, através do Programa de Geração Automática do Sistema de Bibliotecas da UEL

C261e Carani, Alana Gentil.

Episteme de Brechó: : Contaminações, empréstimos e desgastes na arte contemporânea / Alana Gentil Carani. - Londrina, 2025.
94 f. : il.

Orientador: Danilo Gimeses Villa.

Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Artes Visuais) - Universidade Estadual de Londrina, Centro de Educação Comunicação e Artes, Graduação em Artes Visuais, 2025.

Inclui bibliografia.

1. Episteme de Brechó é um relato das possibilidades abertas pela arte contemporânea enquanto terreno destituído de lógicas normativas, apontando para estratégias poético-conceituais que se fazem no destronamento dos usos primeiros. Como em sebos e brechós, tudo está disponível para a polissemia semântica das contaminações, empréstimos e desgastes. - TCC. I. Gimeses Villa, Danilo . II. Universidade Estadual de Londrina. Centro de Educação Comunicação e Artes. Graduação em Artes Visuais. III. Título.

CDU 7

ALANA GENTIL CARANI

EPISTEME DE BRECHÓ:
CONTAMINAÇÕES, EMPRÉSTIMOS E DESGASTES NA ARTE
CONTEMPORÂNEA

Trabalho de Conclusão de Curso
apresentado à Universidade Estadual de
Londrina - UEL, como requisito parcial para a
obtenção do título de licenciada em Artes
Visuais.

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Danilo Gimeses Villa
Universidade Estadual de Londrina - UEL

Profa. Dra. Elke Pereira Coelho Santana
Universidade Estadual de Londrina - UEL

Prof. Dr. Ronaldo Alexandre de Oliveira
Universidade Estadual de Londrina - UEL

Londrina, 30 de junho de 2025.

AGRADECIMENTOS

À minha mãe, Denise, meu pai, Álvaro, e meu irmão, Iago, por todas as formações de vida.

À minha avó, Célia, que me ensina tanto sobre as sobreforças. Ao meu avô, Júlio, pelo quintal e por sua constante busca pela beleza. À minha avó, There, que ainda sinto no meu âmagio.

Patrick, pelas madrugadas que descobrimos o mundo.

Às/aos amigos e *artistas-etc* que conheci e admirei ao longo deste curso: Alícia, Galindo, Hosken, Jaque e Spadini – se hoje posso entender que a amizade é espaço de desvio à subjetividade padrão, que existe uma possibilidade de técnica de *nós*, um terreno para os modos de vida partilhados, é pela transmutação de seus ensinamentos. Pelo amor que constituímos ao longo de nossas convivências. Tenho certeza dos planos de contraconduta a este sistema hegemônico (epistêmico, político e afetivo) porque conheço vocês.

À Isa Maria, companheira absoluta na constituição dos significados que não estão postos.

Danillo, pela constante generosidade, por nunca ter se recusado a fornecer acessos. Por ter partilhado mundos e, consequentemente, aos montes pensamentos mediúnicos. Por ter me ensinado curadoria, arte contemporânea e fenomenologia.

*Juízos racionais repetem juízos racionais
Juízos irracionais conduzem a novas experiências.*

Sol LeWitt, *apud* AGUILAR, 1996.

RESUMO

CARANI, Alana Gentil. **Episteme de Brechó:** contaminações, empréstimos e desgastes na Arte Contemporânea. 2025. 94 p. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Artes Visuais - Licenciatura) – Centro de Educação, Comunicação e Artes, Universidade Estadual de Londrina, Londrina, 2025.

A pesquisa “Episteme de Brechó: contaminações, empréstimos e desgastes na Arte Contemporânea” busca dar contornos a minha formação como artista e pesquisadora, acionada por curadorias, experiências mediativas e produções poéticas. A partir das lógicas internas de brechós e sebos, instrumentalizo operações para minha produção, tanto quanto para campos epistêmicos e ontológicos, pensando a arte contemporânea enquanto terreno *intersticial*. Contaminações, empréstimos e desgastes entram como procedimentos poético-conceituais de desvio à produção de conhecimento normativo. A metodologia adota características transdisciplinares, construída na articulação entre uma produção prático/teórica em artes visuais, experiência prática em projeto curatorial e oficina. A escrita do trabalho é também terreno de experimentação do pensamento, juntando textos derivados de instâncias diversas. As principais figuras de diálogo são Nicolas Bourriaud, Michel Foucault, Aby Warburg, Didi-Huberman, Ricardo Basbaum e artistas como Arthur Bispo do Rosário, Louise Bourgeois, Paulo Bruscky, Andy Warhol e Marcel Duchamp. A pesquisa busca criar registros de rompimento ao entendimento lógico neutralizado, constituindo campos relacionais – neste caso, acionando apropriações, desgastes e reconfigurações.

Palavras-chave: arte contemporânea, estética relacional, curadoria, brechó, artista-etc.

ABSTRACT

CARANI, Alana Gentil. **Thrift Store Episteme**: contaminations, borrowings and wear and tear in Contemporary Art. 2025. 94 p. Course Conclusion Paper (Graduation in Visual Arts) – Center of Education, Communication and Artes, State University of Londrina, Londrina, 2025.

The research project “Thrift Store Episteme: contaminations, borrowings and wear and tear in Contemporary Art” seeks to outline my training as an artist and researcher, driven by curatorship, mediative experiences and poetic productions. Based on the internal logic of thrift stores and used bookstores, I instrumentalize operations for my production, as well as for epistemic and ontological fields, thinking of contemporary art as an *interstitial* terrain. Contaminations, borrowings and wear and tear enter as poetic-conceptual procedures of deviation from the production of normative knowledge. The methodology adopts transdisciplinary characteristics, built on the articulation between practical/theoretical production in visual arts, practical experience in curatorial projects, and workshops. The writing of the work is also a terrain for experimentation with thought, bringing together texts derived from diverse instances. The main figures in dialogue are Nicolas Bourriaud, Michel Foucault, Aby Warburg, Didi-Huberman, Ricardo Basbaum, and artists such as Arthur Bispo do Rosário, Louise Bourgeois, Paulo Bruscky, Andy Warhol and Marcel Duchamp. The research seeks to create registers of disruption to the neutralized logical understanding, constituting relational fields - in this case, triggering appropriations, wear and tear, and reconfigurations.

Key-words: contemporary art, relational aesthetics, curatorship, thrift-store, artist-etc.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Na foto, eu e Henrique Jun Yoshida	17
Figuras 2 e 3 – Nas fotos, eu e Henrique Jun Yoshida.....	18-19
Figura 4 – Convite da exposição; a foto é um registro da noite em que visitamos ruínas	21
Figura 5 – Entrada da exposição.....	23
Figura 6 – Fotografia digital.....	23
Figura 7 – Fotografia digital.....	24
Figura 8 – Guache sobre papel	24
Figura 9 – Texto desenhado à faca e carbono na parede	25
Figura 10 – Textos datilografados com comentários manuscritos em sulfite	26
Figura 11 – Fotografia analógica	26
Figura 12 – Texto pintado e escorrido na parede.....	27
Figura 13 – Fotografias polaroid impressas em papel offset e coladas com C.M.C	27
Figura 14 – Texto escavado com parafusos.....	28
Figuras 15 e 16 – Fotografias analógicas sobre Chesterfield Terras Brasileiras.....	29
Figuras 17 e 18 – Casulos de traças alinhados.....	30
Figura 19 – Casulos de traça alinhados.....	33-34
Figura 20 – Série ‘Wabi-Sabi’	35
Figura 21 – Série ‘Wabi-Sabi’	36
Figura 22 – do alto do colchão eu vejo tudo que há de bom e ruim pro coração	37
Figuras 23, 24 e 25 – Fotografias da oficina <i>Curadoria e mediação em aproximações e usos</i>	40-41
Figura 26 – Arthur Bispo do Rosário vestindo o Manto da Apresentação	42
Figuras 27 e 28 – Bispo do Rosário, <i>Eu preciso destas palavras escrita</i> . Costura, revestimento, bordado, escrita. 126 x 208 x 10 cm.....	44
Figura 29 – Michael Craig Martin, <i>An Oak Tree</i> , 1973	48
Figura 30 – Impressão caderno de fichamentos, recorte e colagem.....	52
Figura 31 – Ateliê-arquivo de Paulo Bruscky.....	53
Figura 32 – Paulo Bruscky em seu ateliê-arquivo	54
Figura 33 – Tradução tortuosa sobre caderno achado.....	57-58

Figura 34 – Tradução tortuosa e datilografia sobre papel.....	59-60
Figuras 35, 36, 37 e 38 – Samba-canção, grafite, costura, datilografia e giz pastel seco sobre papel.....	61-62
Figura 39 – Livro em processo de emboloramento	63
Figura 40 – Livro em processo de emboloramento	64
Figuras 41 e 42 – Louise Bourgeois. <i>Ode à L'oubli</i> (Ode ao esquecimento), 2002. Livro ilustrado em tecido com 35 composições: 30 colagens em tecido e 5 litografias. 27 x 34 x 8,2 cm.....	65-66
Figuras 43, 44, 45 e 46 – Grafite, linha de costura, datilografia e colagem sobre papeis de carta.....	67-70
Figura 47 – Grafite em pó e óleo de linhaça, impresso em papel vegetal	73
Figura 48 – Zine	74
Figuras 49, 50, 51 e 52 – Grafite e papel bíblia.....	76-78
Figuras 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59 e 60 – Publicação <i>nova pele/velha cerimônia</i>	79-83
Figura 61 – Publicação <i>nova pele/velha cerimônia</i>	84
Figura 62 – Publicação <i>nova pele/velha cerimônia</i>	85
Figuras 63, 64, 65, 66, 67, 68 e 69 – Grafite, gravura em metal, colagem, tipos móveis, datilografia e clichês gráficos sobre papel.....	86-88

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

UEL	Universidade Estadual de Londrina
DaP	Divisão de Artes Plásticas

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	12
2	PRÓLOGO - <i>sonhei com danto e ele disse</i>	13
3	PRIMEIRO CAPÍTULO - Prometendo ruínas.....	14
	1. Curadoria.....	14
	2. Oficina.....	39
4	INTERLÚDIO – Carta à Arthur Bispo do Rosário.....	42
5	SEGUNDO CAPÍTULO - Quase-verdades: possibilidades epistêmicas.....	45
	1. Traduções desviantes.....	55
	2. Realocamentos contextuais.....	60
	3. Empréstimos e flashbacks.....	63
6	TERCEIRO CAPÍTULO - Nova Pele Velha Cerimônia.....	72
7	CONCLUSÃO – Inventado um fim.....	89
	REFERÊNCIAS	90

Introdução:

Episteme de Brechó é uma tentativa de relatar possibilidades abertas pela arte contemporânea enquanto terreno destituído de lógicas normativas, apondo para estratégias poético-conceituais que se fazem no destronamento dos usos de objetos e conceitos. Como em sebos e brechós, acredito, tudo está disponível para a polissemia semântica das contaminações, empréstimos e desgastes.

Para o trabalho de conclusão de curso, constitui um arranjo entre textos novos, textos antigos reescritos (derivados de outras instâncias, como exposições e portfólios), anotações, fichamentos, pensamentos, teorias e pressupostos que formam o campo da *Episteme de Brechó*. Deslocamentos, acúmulos e ressignificações estruturam a própria constituição operativa da pesquisa, pensada como espaço para experimentação do pensamento.

Busco, nesta pesquisa, constituir registros das experiências que vivi enquanto artista e pesquisadora em formação, *artista-etc*¹, em contato com a arte contemporânea como espaço de produção do pensamento.

¹ Conceito desenvolvido pelo artista, professor e teórico Ricardo Basbaum.

Prólogo²:

sonhei com danto e ele disse

esses dias, enquanto dormia, me veio um profundo esclarecimento: tinha entendido tudo que se há para entender sobre as teorias que estruturam a arte contemporânea. Era como se danto, nos termos da filosofia da arte, tivesse vindo soprar suas teorias em meu ouvido. um anjo que anuncia as palavras de salvação.. que alívio. tantas perguntas que, como elipses circulares, voltam a se comer e se comer e, ali, naquela espécie de instante-sonho, estavam respondidas.

o que a aceita? até quando a arte aceita? quando um objeto, um gesto, um entendimento conceitual vira arte e quando deixa de sê-lo? q uais barreiras, fronteiras e definições precisas que separam a arte da vida? o artista precisa se declarar artista para ser artista? a arte precisa se declarar arte para ser arte? a arte engana, salva, educa?

naquele ~~ponto~~ de quase-sonho/quase-realidade, onde nessas concepções fictícias, simbólicas e reais se transformam em uma única potência aglutinadora, verdadeira das lógicas de mão única, no quaseacordar, tudo fez sentido. a arte, como conceito geral, tinha se fechado na minha cabeça. estava perdoada quanto a qualquer espécie de engano ontológico, soltei a respiração como quem se exime da culpa de uma vida inteira.. idealizei: quando acordar, vou ter todas as respostas que preciso. na tentativa de criar uma linha de raciocínio, constiui constituída pela reordenação dos fatos, escaparam meus argumentos. mais uma vez tinha esquecido meu sonho por completo.. perdida, ~~po~~ afirmar:: temporariamente, numa espécie de espaço-tempo ocupado somente nas linhas de subjetivação própria, encontrei, de fato, a verdade-da-coisa..

² Arthur C. Danto (1924-2013), filósofo e crítico de arte norte-americano. Foi uma figura central na historiografia da arte contemporânea ocidental, desenvolvendo conceitos como o *mundo da arte*, dando destaque à atmosfera e contexto que constituem a história da arte; o *fim da arte*, em que aborda a transição histórica do fim das narrativas mestres e o início da arte contemporânea; e a *teoria dos indiscerníveis*, que investiga a diferenciação entre objetos aparentemente idênticos, mas com fundamentos ontológicos diferentes.

Prometendo ruínas:

1. Curadoria

Eu sempre estive trabalhando, mas nunca chamei de arte é a frase que inicia a música *Happens To The Heart*, composição de Leonard Cohen. Quando tento precisar as ideias em suas origens, em seus começos, essa ainda me cabe como a melhor resposta. Não sei a primeira vez que visitei um brechó, não sei a primeira vez que fiquei acordada de madrugada, não sei a primeira vez que conversei sobre ruína. O começo de uma pesquisa, no entanto, me parece mais factível de ser localizado. Uma pesquisa parece começar quando percebemos que existe, via ruptura e cisão do olhar neutro, uma extensão de ideias que nos interessam no mundo. Nesse sentido, o começo de uma pesquisa parece ser, também, o começo de uma movimentação que olha para trás e presentifica uma junção de operações, ações e ideias que existem a priori nas teias de relação eu-mundo. Quando entendemos que existe a possibilidade da cultivação de comportamentos criadores/ficcionalizantes e investigadores/mobilizantes. Talvez por isso a pesquisa em arte seja tão interessante. De certa forma, é horizontalizadora. Afirma a potência de arcabouços (contextualmente) subjetivos enquanto movimentos de perspectiva, construção e descoberta. Nos reinserimos no mundo a partir do *estado de pesquisa*, interessados na ativação e reconfiguração dos assuntos.

O termo *semionauta* é usado pelo curador e crítico de arte Nicolas Bourriaud algumas vezes. No livro *Estética Relacional*, no glossário final (2009, p. 151), o autor diz: “o artista contemporâneo é um semionauta, ele inventa trajetórias entre os signos”. No livro *Pós-produção*, também de Bourriaud, os *semionautas* são os artistas que, desde o começo dos anos 90, trabalham com a reinvenção de autorias alheias. De qualquer maneira, este termo aponta para características que me parecem fundantes na pesquisa em arte: aproximação arte e vida, desneutralização das subjetividades, tentativas de fluxos de inserção, aproximação entre recepção/produção. Outros termos interes-

santes para esclarecer estes movimentos de pesquisa também são usados por Bourriaud no livro *Pós-produção: dados e protocolos de uso*. Em uma leitura expandida, buscando articular estes termos, entendo que dado é aquilo que está posto no mundo, são fatos históricos, experiências materiais, leituras culturais, biografias, *coisas* talvez seja a melhor palavra, tudo que está incluído em nosso imaginário (social e individual) parece ser (em potencial) matéria para arte. Protocolos de uso são as tentativas transindividuais, as operações que reconfiguram essas coisas em movimentos de externalização contextuais. No livro *Estética Relacional*, Bourriaud nos coloca: “o artista habita as circunstâncias dadas pelo presente para transformar o contexto de sua vida (sua relação com o mundo sensível ou conceitual) num universo duradouro” (Bourriaud, 2009, p. 18-19).

Se assim podemos entender o começo, essa espécie arbitrária de ponto de partida que não diz sobre a temporalidade cronológica dos *dados* (para mim, a madrugada, o brechó e as ruínas), mas sobre a consciência de suas inserções no mundo a partir da invenção de *protocolos de uso* (aqui, pesquisas curatoriais e produções poéticas), começo na noite de vinte de dezembro de dois mil e vinte e dois.

Estava trabalhando na Divisão de Artes Plásticas (DaP) da Universidade Estadual de Londrina (UEL) desde o começo daquele ano. A DaP é um espaço público dedicado ao estudo, experimentação e exposição de arte contemporânea em Londrina, Paraná. Intimamente ligado ao curso de artes visuais da universidade - os chefes são professores do curso (neste momento, o cargo é de Danillo Villa, professor na universidade) e os mediadores, alunos - a DaP é um território amplo e alargado de produção de conhecimento. Gostaria de colar aqui o termo *Kunsthalle*, que conheci no livro *Uma Breve História da Curadoria*, do curador suíço Hans Ulrich Obrist. Apesar de alocado na vivência artística europeia, *Kunsthalle* aponta para espaços que funcionam como laboratórios de arte contemporânea, as curadorias experimentam, não têm características fixas ou imutáveis. Cada exposição amplia um tanto dos múltiplos contatos possíveis com a arte. A contemporaneidade indica características infundavelmente abertas, há a necessidade de um estudo constante, flexível e contextual. Minha experiência de estágio na DaP, desde o começo, dilatou o que eu podia entender sobre pesquisa em arte - produção, poéti-

ca, história, curadoria, mediação. No prefácio do livro *Uma breve história da Curadoria* (2010, p. 13), uma fala de Anne d'Harnoncourt, quando questionada sobre qual conselho daria a um curador jovem, diz:

[...] é uma questão de olhar, olhar e olhar e então olhar de novo, porque nada substitui o olhar [...] Não estou sendo, nas palavras de Duchamp, 'apenas retiniana', não é isso que quero dizer. Estou falando de estar com a arte. Sempre pensei que esta era uma bela frase de Gilbert & George: 'estar com a arte é tudo que pedimos'.

Acho que talvez essa seja a grandeza de um espaço público dedicado aos alargamentos de compreensão da arte contemporânea. Convivemos, diariamente, com a arte e seus movimentos relacionais, curadorias, expografias e mediações. Estudo que não se esgota no uso de metodologias únicas, mas na constante rearticulação. Cada exposição pede um tipo de deslocamento, *olhar, olhar e olhar e então olhar de novo*. Assim como cada visita ou grupo de estudantes pede que a abertura às experiências postas no espaço expositivo seja ampliada. Novos movimentos de conexão. A arte, em seus sentidos expandidos, parece implicar em uma radicalização de entendimento de mundo, sempre disponível às derivações. A arte exige uma espécie de disponibilidade, porque nunca se dá, inteiramente, a priori.

Erodições - toda ruína é uma promessa foi a primeira exposição realizada no espaço da DaP em 2023 e a primeira exposição que trabalhei, junto ao Danillo, em uma parceria curatorial. A exposição se iniciou em uma paisagem, espécie de inquietação conjunta. Entremeação de uma experiência cotidiana tornada simbólica. Na noite que comemoramos o aniversário do Danillo (20/12/23), saímos, pós-bar, eu, ele e Henrique Jun, antigo discente do curso, para visitar casas em processo de demolição. Invadimos uma casa grande, com piscina, na Avenida Santos Dumont, próxima ao centro de Londrina.

Figura 1 – Na foto, eu e Henrique Jun Yoshida



Fonte: Fotografia tirada por Danillo Villa no dia em que visitamos a casa em ruínas.

Um cenário atmosférico se constituía, experiência coabitada de dados concretos: embriaguez, madrugada, paisagem das brechas, daquilo que se abre no vazio-potência. A decadência de uma casa com tons aristocráticos, os tijolos amontoados, os estribos expostos. A constatação de que o que sobra são os azulejos azuis do banheiro pela metade. A poeira aproxima sujeira e luz. Uma estrutura interrompida aponta que uma *coisa* é sempre um conjunto sobreposto de outras *coisas*. Existem disposições entorpecentes nos amontoados. Tudo que está posto no mundo, em algum momento, se abre em sua própria reconfiguração.

Figuras 2 e 3 – Nas fotos, eu e Henrique Jun Yoshida





Fonte: Fotografias tiradas por Danillo Villa no dia em que visitamos a casa em ruínas.

Formou-se um arranjo de assombro partilhado. Nos sentíamos fantasmas de uma mesma sensação. A curadoria tomou princípios de formação ali, no desejo de olhar, derivar e pesquisar esse cenário visual/conceitual/poético.

Uma exposição de arte, segundo Nicolas Bourriaud, é um espaço para a produção de sociabilidades específicas. Um dispositivo relacional que integra espaços livres dos entendimentos normativos externos, gera outras ordens lógicas, *favorece um intercâmbio humano diferente das zonas de comunicação que nos são impostas* (Bourriaud, 2009, p. 23). Cria-se, numa exposição de arte, *um domínio de trocas particular*, (Bourriaud, 2009, p. 24) a confecção de um campo investigativo. Em uma entrevista a Hans Ulrich Obrist, Walter Hopps, curador estadunidense, diz: *"eu realmente acredito em - e, claro, espero por - apresentações radicais ou arbitrárias, nas quais considerações interculturais ou intertemporais sejam extremas, independentemente dos artefatos que temos [...] as hierarquias convencionais começam a se deslocar"*.

É interessante pontuar que não estou pensando a curadoria enquanto prática fechada, encerrada nela mesma enquanto plano de ação ou hierarquização de conhecimento, o que pude experienciar foram movimentos curatoriais e

desejo, aqui, falar de gestos/vivências curatoriais. *Erodições* nasceu em uma curadoria de afetação, pensamento da ordem colante/contaminante, ruína como invocação mobilizadora - como expandir este campo perceptivo?

Foram selecionados trabalhos dos artistas Aline Dias, Fábio Alcover, Francisco Mallmann, Glayson Arcanjo, Julia Raiz, Natália Tardin, Paulo Abrão, Stefanie Schneider, Stela do Patrocínio, Vinícius D'Amico de Alcântara e uma série de fotografias minhas de nome *do alto do colchão vejo tudo que há de bom e ruim para o coração*.

A ideia de ruína, como conceito operativo na constituição desta curadoria, passou a ser um campo aberto, poderia dizer expandido, para eu observar e propor interações nas várias circunstâncias que derivam de uma exposição, desde sua idealização até a qualidade e a intenção dos registros que podemos produzir dela.

Este arranjo de sujeitos e as suas disponibilidades na constituição da exposição, que permitem propor modos de colocá-los em diálogo com o espaço e com os visitantes, tem habitado em mim desde a montagem em 2023. Cada uma das produções me forneceu instrumentos de percepção e inteligibilidade, movimentos de reificação que se prolongam continuamente. Um tanto do que hoje vejo sobre o mundo está nas relações que pude estabelecer com este conjunto. A fim apenas de um recorte pontual, para o estabelecimento da pesquisa, trago com mais ênfase, além da série de fotografias que expus, os trabalhos de Aline Dias e Stefanie Schneider, artistas que são referências diretas no que chamo *Episteme de Brechó*.

Permitindo que questões como o tempo, o corpo, a infância, a memória e os desejos sejam constituídos como materialidades em ruína e assim aderindo à experiência que tivemos na madrugada do dia 20, desenvolvemos um pouco mais o campo perceptivo relativo à exposição *Erodições*. Seguem alguns registros:

Figura 4 – Convite da exposição; a foto é um registro da noite em que visitamos ruínas



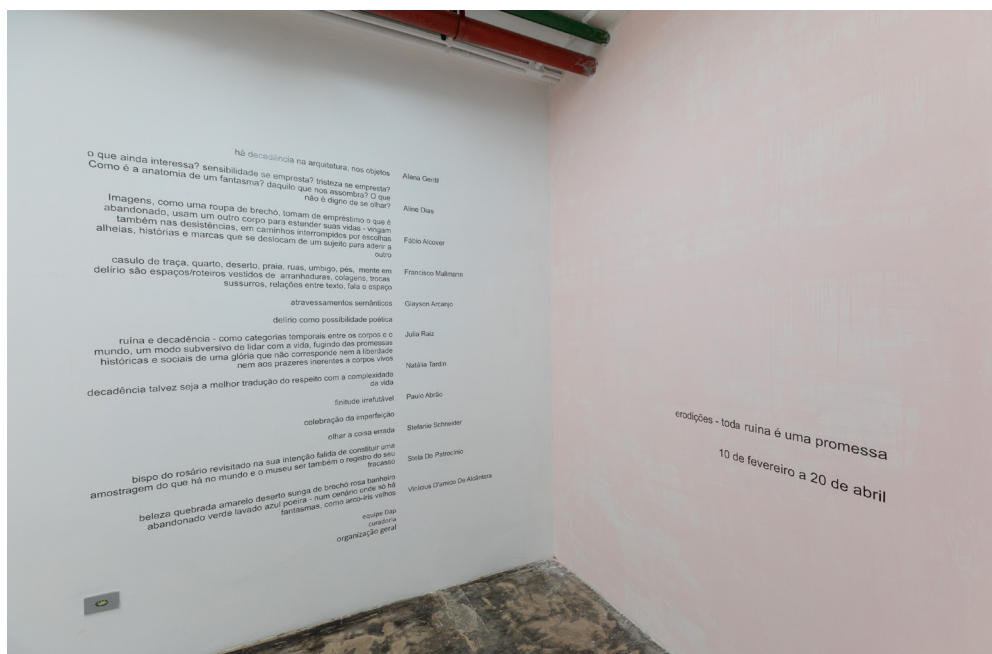
Fonte: Convite desenvolvido por Danillo Villa.

Texto de plotter:

Erodições - toda ruína é uma promessa

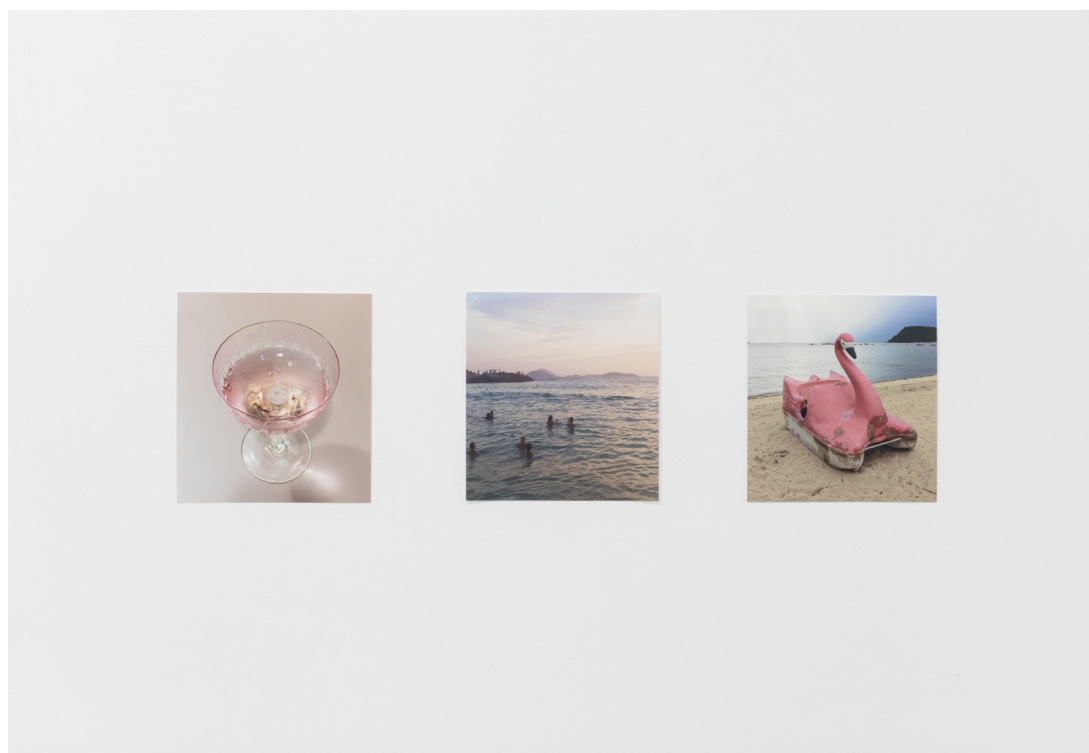
*há decadência na arquitetura, nos objetos
o que ainda interessa? sensibilidade se empresta? tristeza se empresta?
como é a anatomia de um fantasma? daquilo que nos assombra?
o que não é digno de se olhar?
imagens, como uma roupa de brechó, tomam de empréstimo o que
é abandonado, usam um outro corpo para estender suas vidas - vingam
também nas desistências, em caminhos interrompidos por escolhas alheias,
histórias e marcas que se deslocam de um sujeito para aderir a outro
casulo de traça, quarto, deserto, praia, ruas, umbigo, pés, mente em delírio
são espaços/roteiros vestidos de arranhaduras, colagens, trocas sussurros,
relações entre texto, fala e espaço
atravessamentos semânticos
delírio como possibilidade poética
ruína e decadência - como categorias temporais entre os corpos e o mundo,
um modo subversivo de lidar com a vida, fugindo das promessas históricas e
sociais de uma glória que não corresponde
nem à liberdade
nem aos prazeres inerentes a corpos vivos
decadência talvez seja a melhor tradução do respeito com a complexidade
da vida
finitude irrefutável
celebração da imperfeição
olhar a coisa errada
bispo do rosário revisitado na sua intenção falida de constituir
uma amostragem do que há no mundo e o museu ser também o registro
do seu fracasso*

Figura 5 – Entrada da exposição



Fonte: Foto por Fábio Alcover.

Figura 6 – Fotografia digital



Fonte: Natália Tardim, 2018. Sem título. Impressão em papel Hahnemühle Matte Fibre 200g, 15 x 15 cm (cada). Fotografia de Fábio Alcover.

Figura 7 – Fotografia digital



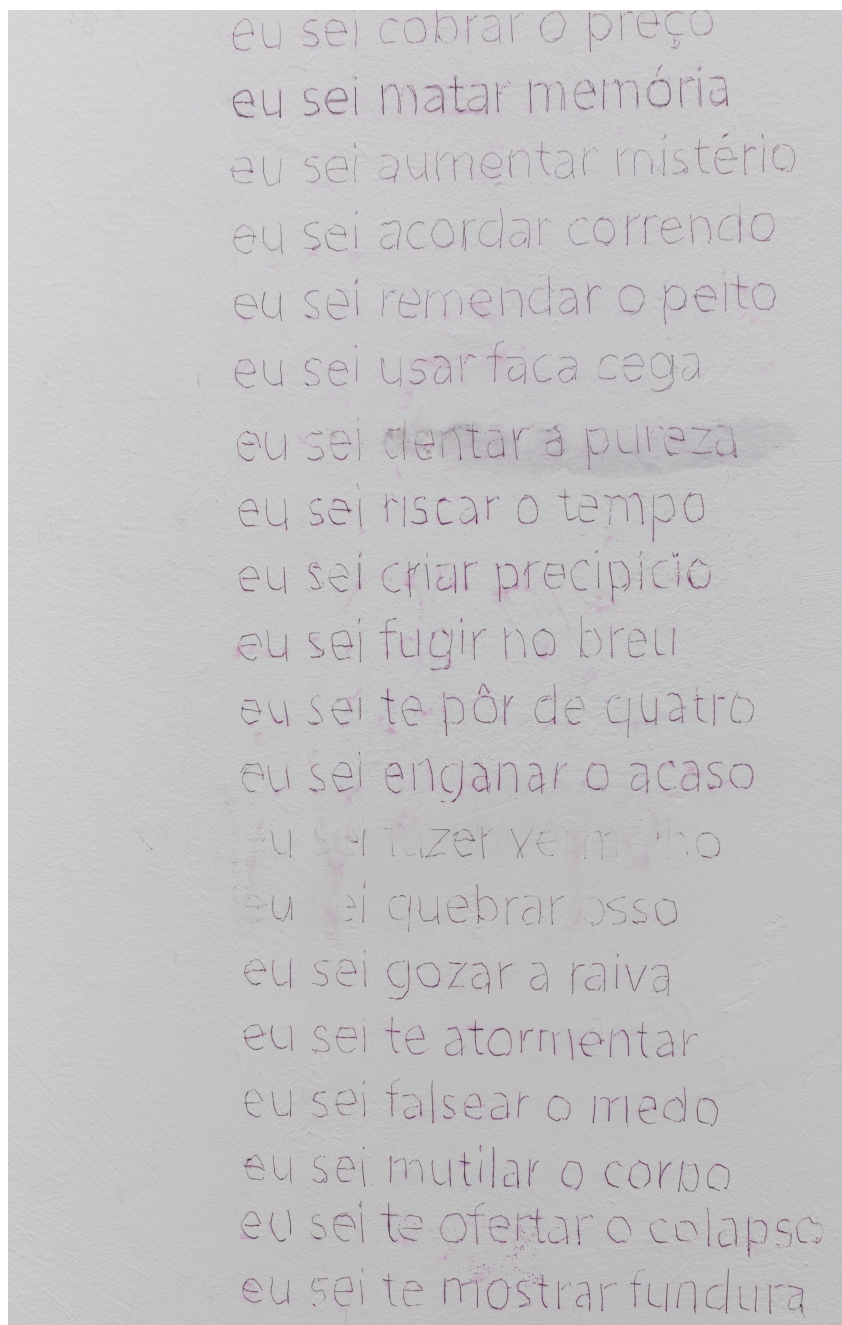
Fonte: Glayson Arcanjo, desde 2006. Poemas para mar. Impressão em papel Hahnemühle Matte Fibre 200g. 30 x 40 cm. Fotografia de Fábio Alcover.

Figura 8 – Guache sobre papel



Fonte: Fábio Alcover, 2022. Infâncias emprestadas. 115 x 81 cm (cada). Fotografia de Fábio Alcover.

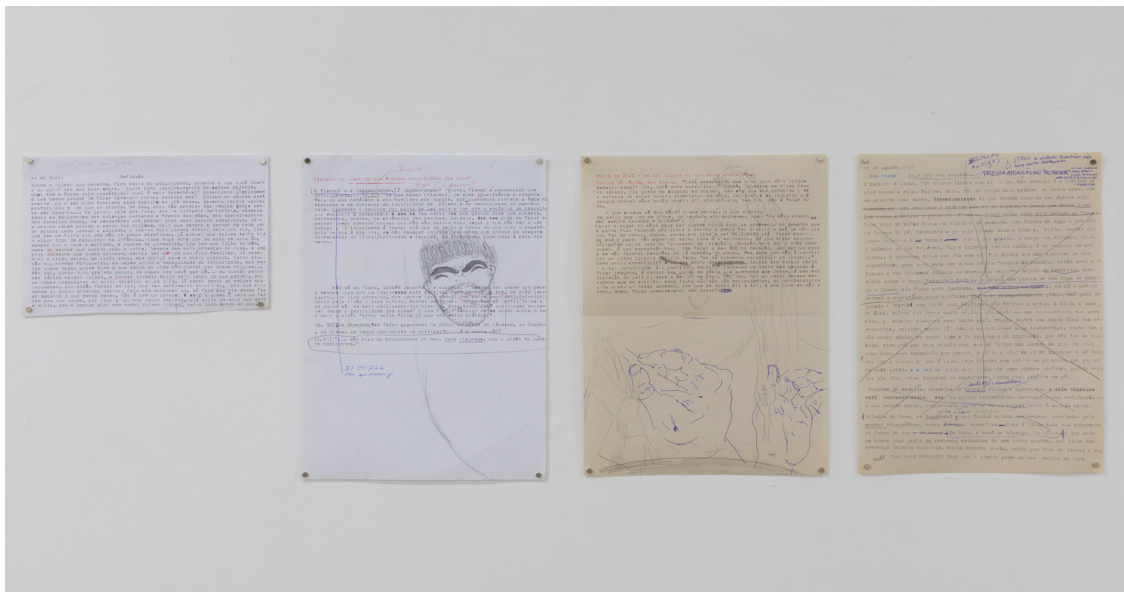
Figura 9 – Texto desenhado à faca e carbono na parede



eu sei cobrar o preço
eu sei matar memória
eu sei aumentar mistério
eu sei acordar correndo
eu sei remendar o peito
eu sei usar faca cega
eu sei dentar a pureza
eu sei riscar o tempo
eu sei criar precipício
eu sei fugir no breu
eu sei te pôr de quatro
eu sei enganar o acaso
eu sei tazer vermelho
eu sei quebrar osso
eu sei gozar a raiva
eu sei te atormentar
eu sei falsear o medo
eu sei mutilar o corpo
eu sei te ofertar o colapso
eu sei te mostrar fundura

Fonte: Francisco Mallmann. Da revista: Palavra - Sesc: Literatura em revista, 2022, ano 12, número 11. p. 48-49. Fotografia de Fábio Alcover.

Figura 10 – Textos datilografados com comentários manuscritos em sulfite



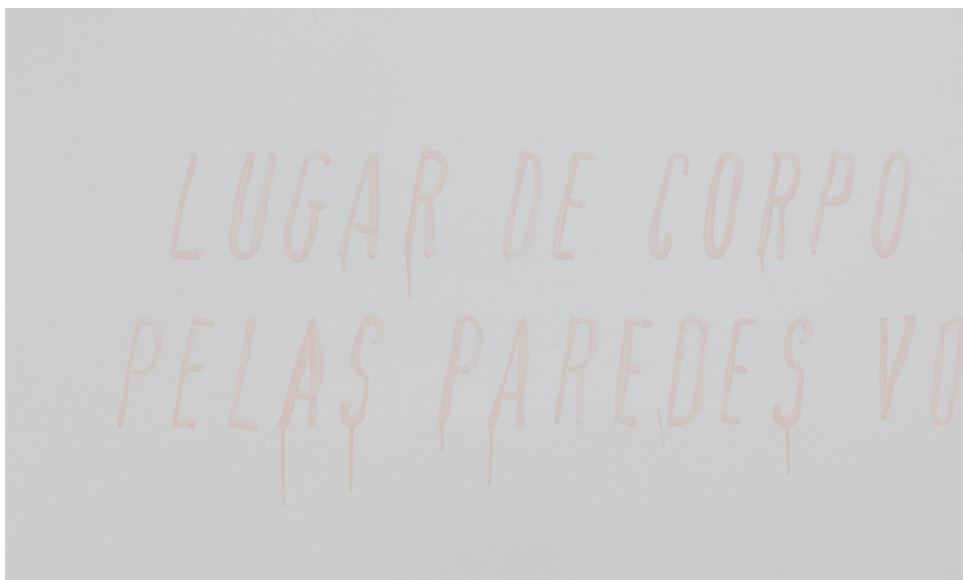
Fonte: Vinícius D'Amico de Alcântara, 2021-2022. Desterritorializando. Dimensões variadas. Fotografia de Fábio Alcover.

Figura 11 – Fotografia analógica



Fonte: Paulo Abrão, 2022. Vitrojo: apropriações do acervo fotográfico do retratista sapopemense Almiro da Silva. Impressão em papel Hahnemühle Matte Fibre 200g. Dimensões variadas. Fotografia de Fábio Alcover.

Figura 12 – Texto pintado e escorrido na parede



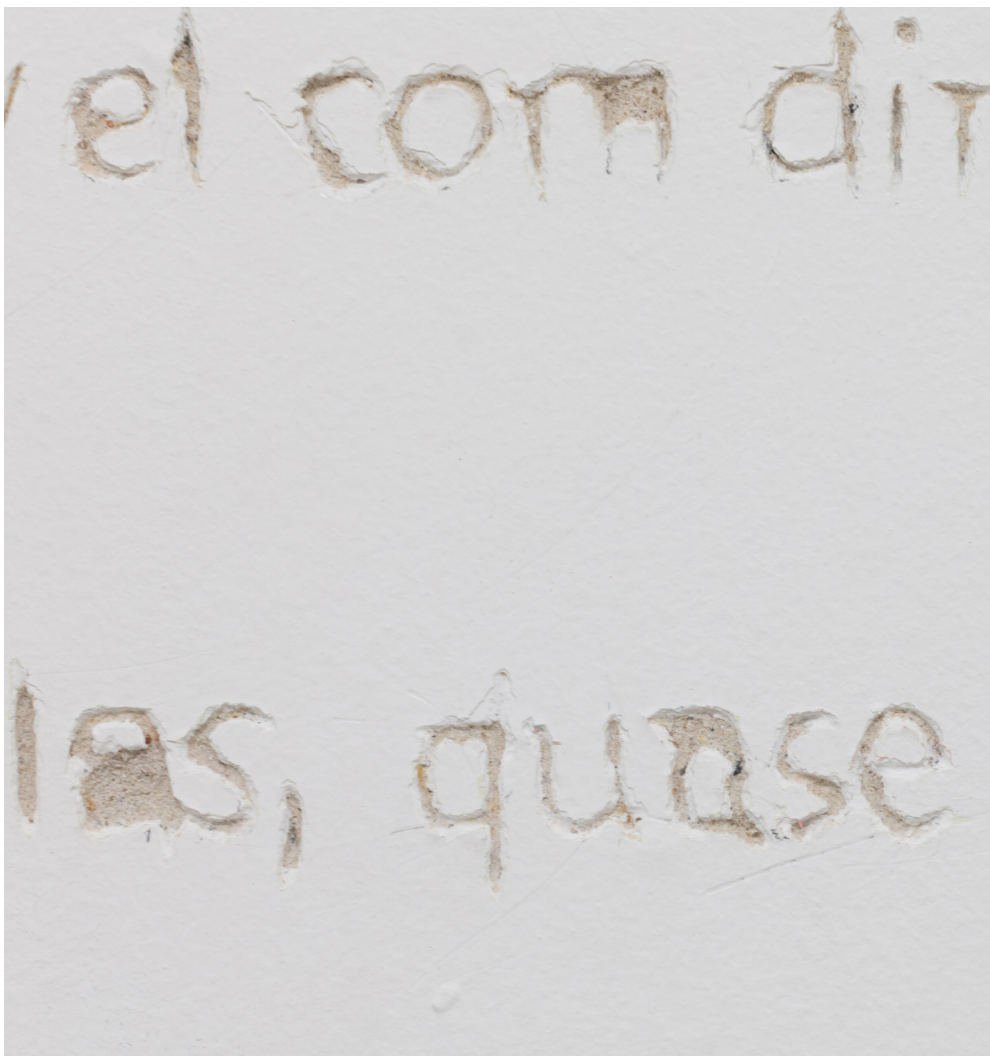
Fonte: Stella do Patrocínio. Do livro: Reino dos bichos e dos animais é o meu nome. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2001. p. 52. Fotografia de Fábio Alcover.

Figura 13 – Fotografias polaroid impressas em papel offset e coladas com C.M.C.



Fonte: Stefanie Schneider, 2005. Série 'Wabi-Sabi'. Dimensões variadas. Fotografia de Fábio Alcover.

Figura 14 – Texto escavado com parafusos



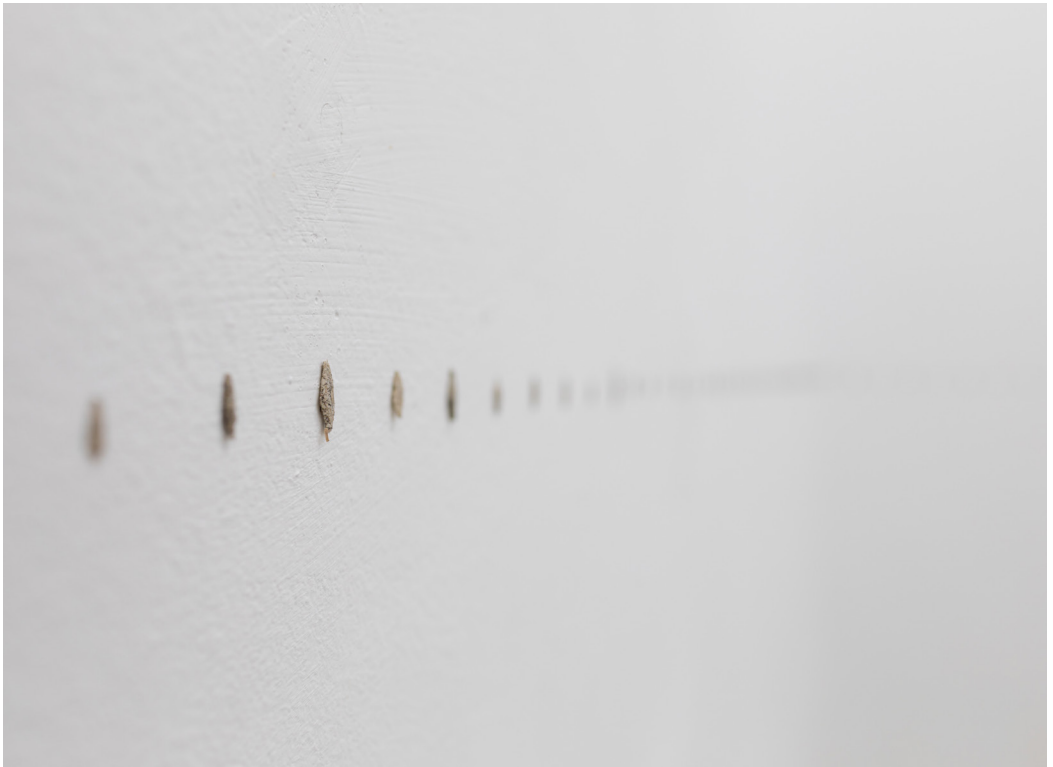
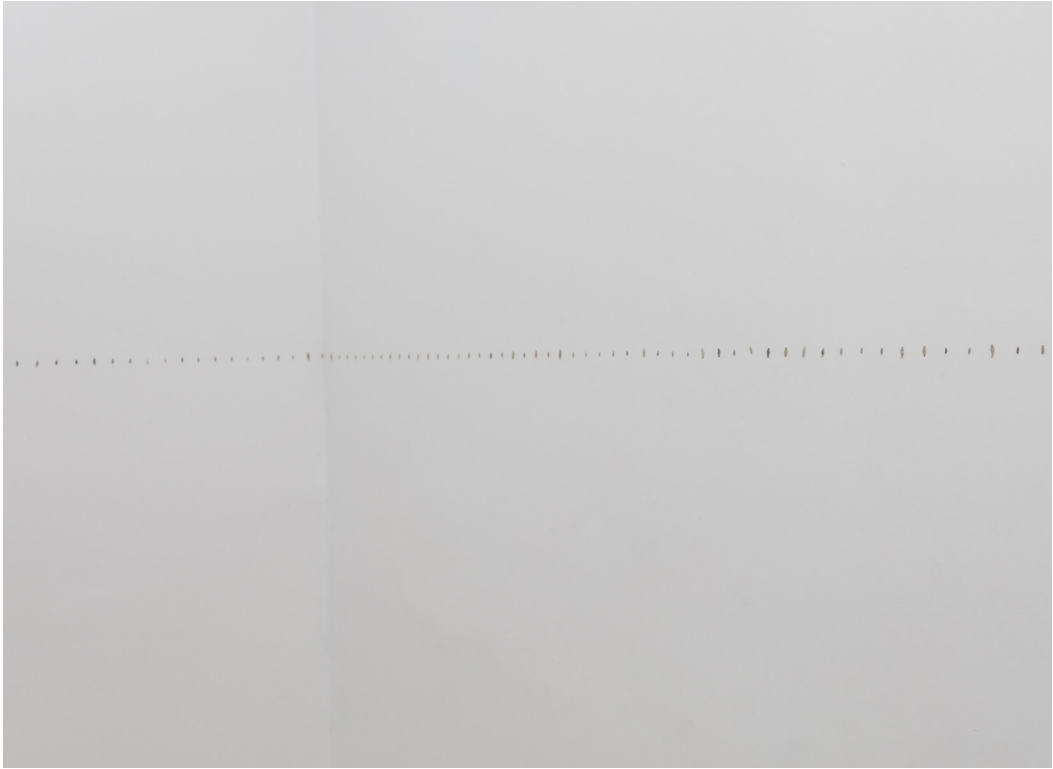
Fonte: Julia Raiz. Do livro: Metamorfoses do Sr. Ovídio. Curitiba: Arte & Letra, 2022.
p. 47-49. Fotografia de Fábio Alcover.

Figuras 15 e 16 – Fotografias analógicas sobre Chesterfield Terras Brasileiras



Fonte: Alana Gentil, 2020. do alto do colchão eu vejo tudo que há de bom e ruim pro coração. Impressão em papel Hahnemühle Matte Fibre 200g. 7 x 11 cm (cada).
Fotografias de Fábio Alcover.

Figuras 17 e 18– Casulos de traça alinhados



Fonte: Aline Dias, desde 2005. Traças. 801 cm de extensão. Fotografias de Fábio Alcover.

Texto catálogo:

A ruína é um desvio perceptivo, um desvio do fim e, paradoxalmente, constitui a aparência de suas estruturas - escapa da história-destino, da linearidade, da falsa simplicidade das relações causa e efeito. A ruína cria caminhos entre as coisas, serve a este propósito, têm uma disponibilidade para nossos afetos, nossa necessidade de constituir o que somos, são âncoras e ao mesmo tempo documentam nossa deriva. As ruínas incorporam a possibilidade de descontinuar o curso da história, sendo superfície-e-escavação a um só tempo. A ruína abre um espaço criativo ao submeter toda materialidade a revisões e interpretações, acentuando sua inutilidade. Em algum momento se sobrepõe a tudo, injetando disponibilidade às interações de toda ordem. O que se tinha como inteiro, isolado, na ruína, imersivamente, faz convocações do tipo estomago agressão paixão inversão e não tenho mais estômagos para isso e você sucumbir a guardar um pouco que um novo dia virá, virá?

Ruína tende ao impossível, se esfacela no tempo e depende de corpos vivos a lhe emprestar energia. A ruína incorpora uma diluição, como uma película de poeira sobreposta aos objetos, ela os indefine, destrona, ridiculariza seus usos primeiros. Construimos cemitérios, fazemos amor sobre os destroços de nossos antepassados, herdamos, usamos e sujamos seus leitos. A ruína pressupõe uma dupla violação, sempre é o que sobra e sempre atesta uma luta perdida contra o tempo. Ruína também é matéria nascente baseada em destruição. São nossas ações de escolha, de substituição e descarte que a geram, não nos interessa olhar para ela como uma instância deslocada da vida, tentando destacar qualidades e registros temporais datados, mas como material de fisicalidade difusa cujo funcionamento, quando acionado, diz respeito ao tempo contínuo da subjetivação.

Nas trocas entre as subjetividades é preciso constituir situações de empatia, que são avessas a dar as costas. Os conteúdos serão considerados da forma mais corpórea possível, o que implica em trocas a partir de presenças efetivas, no corpo a corpo, nas equivalências entre corpos reais, texturas, ranhuras, biografias, convocatórias de presença que gerem reflexões partilhadas, situações especulares, um uso que não preze a eficiência do meio, sua uniformidade, mas a possível transgressão - a contaminação pelo afeto. Foi a partir desta imprecisa rede que a equipe DaP propôs, aos artistas, modos expositivos, e parcerias na execução das propostas para a realização dessa exposição. À DaP coube a tarefa de ser a parte física dos conceitos, o corpo visível, raspado, ferido, que aceita a aderência de algumas imagens para fazer saber a importância das revisões das relações que estabelecemos, para fazer ver a complexi-

*dade dos atravessamentos das linguagens - literatura, desenho, fotografia, e objeto, em relação com as
paredes incorporando a história do espaço.
(Carani; Villa, Erodções – toda ruína é uma promessa, no prelo).*

Que qualidade de rastros estes artistas imprimiram em nossas percepções? Como fomos afetados? Os textos sobre os artistas, constituídos em reuniões diárias com o Danilo, tentavam associar afetações e leituras. Como dizer o que aconteceu conosco? Imersos que estávamos no campo de possibilidades que era a junção daqueles artistas. Aqui estão algumas fotos e fragmentos de textos sobre Aline Dias, Stefanie Schneider e também sobre o meu trabalho *do alto do colchão eu vejo tudo que há de bom e ruim pro coração*:

Mesmo marcando sutilmente uma roupa, a percepção que temos quando notamos o micro estrago, o furo, ou a encontramos atrás de algum móvel, é de que a traça venceu. São permanentes indícios de uma ruína em curso.

Figura 19 – Casulos de traça alinhados



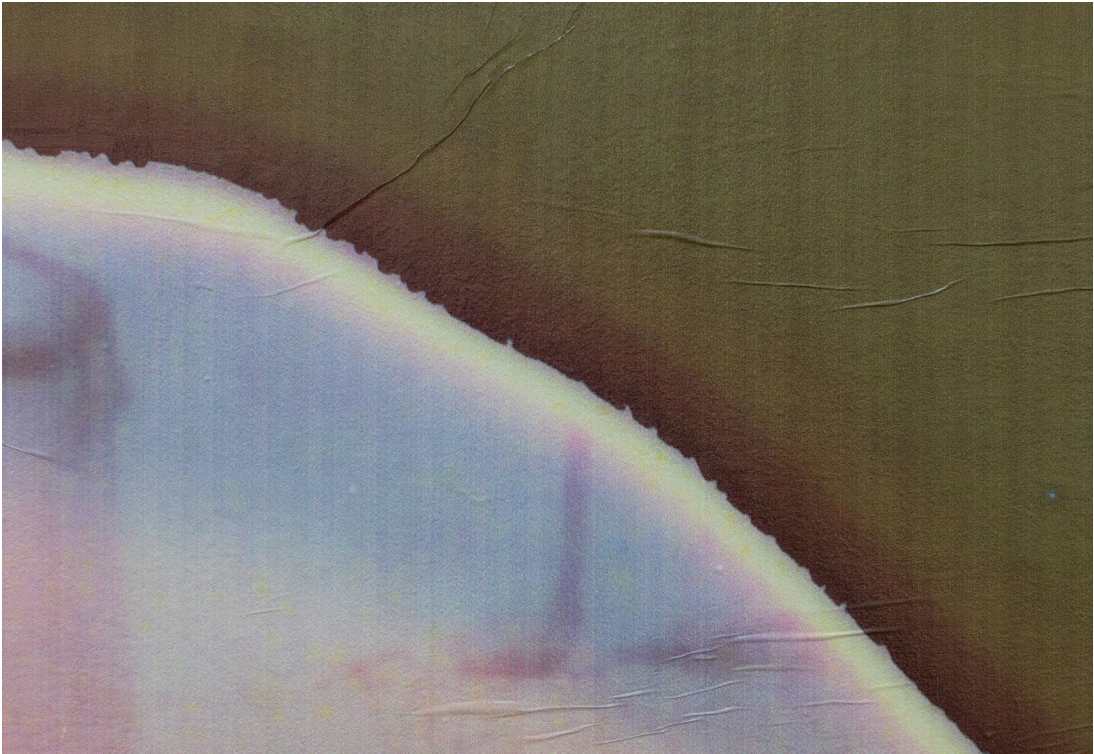
Fonte: Aline Dias, desde 2005. Traças. (Detalhes).

Traças são originadores contínuos de ruína. Aline investiga o agenciamento comportamental que as traças instauram com sua presença. O trabalho se constitui na coleta dos casulos (na sua própria casa, em museus e livrarias) que, em sua abundância ou escassez, indicam o projeto de limpeza, conservação e manutenção do espaço. As traças sugerem o perigo iminente que corremos nas nossas tentativas de controle. Afirma-se, na constituição do trabalho, um paradoxo: quanto menos traças, menor o impacto e tamanho do trabalho. Quanto mais traças, maior o indicativo que o projeto de assepsia, neutralização e cristalização dos espaços humanos é falho.

É a observação crítica dos comportamentos que respondem às indagações deste trabalho, quem trabalha de, alguma forma antropofágica, se empodera a partir do que constrói/come/destrói? - o verme come e constitui o buraco onde se esconde. A traça comendo a cartilha sugere que o conhecimento pode ser guardado no estômago, nas fezes.



Figura 20 – Série ‘Wabi-Sabi’



Fonte: Stefanie Schneider, 2005. (Detalhes).

Stefanie nos aponta a beleza das coisas não-convencionais e as experiências viabilizadas pelas ruínas, a possibilidade de fuga das definições precisas. Usando polaróides vencidas, assumiu as mutações químicas e contaminações como princípio ético/político estruturante.

Em sua série Wabi-Sabi a artista busca experienciar outras temporalidades, implicando em diferentes modos de processar informações, comportamentos, afetações e sensorialidades. Os materiais refletem, nesse sentido e profundamente, o pensamento zen budista. Stefanie apresenta seu declínio químico-físico, evidenciando a aceitação da interferência contínua do tempo

A experiência humana não-idealizada realiza-se em seu completo - características importantes na ética-artística de Stefanie que, se posicionando contra a ideia tradicional de eficácia, evidencia o desmoronamento da perfeição na sociedade ocidental capitalista.

A fotografia analógica entra aqui como espera, como aparição, como imprevisibilidade frouxamente controlada - o deserto, a areia, o pó, passam a ser camadas dessas imagens que sobrepõem destrui-

ções. A ruína não está previamente configurada, mas tem espaço amplo para se realizar. Nesse sentido, o sujeito que a manipula assume subjetividade de bordas gastas, sem definições exatas de espaço-tempo, atravessando as categorias e constituindo novas verdades - a artista, ao mesmo tempo, registra a cultura humana em estado de fragmentação/desligamento e nos oferece como alternativa uma outra experiência de constituição da realidade: mais crua, mais lenta, mais suja. Experimentar a imagem de Stefanie é aceitar a falência dos antigos modelos, o que implica no surgimento de outras potências: onde há ruína, há chance.

Figura 21 – Série ‘Wabi-Sabi’



Fonte: Stefanie Schneider, 2005. (Detalhes).

Figura 22 – do alto do colchão eu vejo tudo que há de bom e ruim pro coração



Fonte: Alana Gentil, 2020. (Detalhes).

A artista reivindica, nas pequenas fotos que expõe, o direito de cada um constituir a própria imagem de si - fotográfica, filmica, através da moda ou da literatura, por exemplo. Acho que gosto do meio das coisas. Acho que não nasci nem pra vida nem pra morte. Nem pro bonito nem pro feio. Nasci pra ruína. Praquilo que transcende a materialidade da coisa-mesmo-da-coisa-usada. Lembro que tenho corpo: 1 - pelo pulmão cansado, 2 - pela garganta arranhada, 3 - pelo riso dói-barriga. Tomo teu tempo para que tome o meu, pra que tome vinho comigo, pra que, junto de mim, se torne ruína, aí vamos lamber os restos, os destroços e o todo-além de tudo o que sobrou e enfiar a cabeça na janela pra sentir o vento.

Pensemos a ruína como a impossibilidade de uma separação concreta entre sujeito e objeto - o corpo, onde as subjetivações se manifestam, permanece aberto para os acontecimentos, sem nenhuma intenção de pureza: a menos que seja pensado como filtro e a retenha, como sugere Alana, pelo tempo de uma madrugada.

O mundo contemporâneo, de acordo com o artigo Media e Melancolia - o trágico, o grotesco e o barroco de Moisés de Lemo Martins, são estruturalmente fragilizado e se faz acompanhar por uma dupla perda: aquilo que nunca se teve e a espera do que nunca se terá. A ruína, nesse contexto, se caracteriza como um descaminho, uma desorientação criativa que se expande para outras direções além de passado e futuro.

Na contemporaneidade, a nossa situação é, pois, de desconforto e mal-estar: os passos por onde vamos a caminho deixaram de poder apoiar-se em «rocha, cabo ou cais» (Sophia Mello Breyner), que nos garantam um fundamento sólido, um território conhecido e uma identidade segura, e são hoje de desequilíbrio e inquietação, figurando a condição humana como enigma e labirinto, sendo os nossos passos incertos, ambivalentes e desassossegados, no permanente movimento de uma viagem de travessias sem fim. (Martins. 2011. p. 56)

Como, num mundo fragmentado e transitório, podemos nos beneficiar do enigma, do labirinto e da viagem de travessias sem fim? Alana sugere algumas experiências na madrugada: macarrão gelado, cigarro solto, o vizinho varrendo a calçada, o colchão sem lençol, o final do vinho, os gatos, as roupas no chão, imagens que associam solidão e absurdo, o vento frio, as baratas, a escuridão, as esquisitices humanas, a falta de relação com a rotina estabelecida pelo trabalho diurno - ninguém está completamente submetido pela moralidade depois de uma certa hora e a solidão pode ser mais bem aproveitada para outros fins; há, no trabalho de Alana, como possibilidade à crise existencial, a aceitação da incompreensão e a liberdade que a falta de raízes comuns gera. Para o apoio de suas fotos, Alana usou

2. Oficina

Também me interessa pontuar a possibilidade de um circuito ampliado. Bourriaud aponta que a curadoria arranja (essa me parece a palavra mais precisa) um território. Gera lógicas próprias, programa o espaço para uma elaboração coletiva de sentido, enquanto se nutre, justamente, pelas possibilidades de transferência relacional com os sentidos externos. A partir do conteúdo conceitual desenvolvido pela exposição, criamos - equipe DaP da época, Danillo Villa, Isabella Maria Piccolo Estevão e Isabela Cisne - uma oficina, *Curadoria e mediação em arte: aproximações e usos*. A ideia era decodificar a exposição, desmembrando seus princípios em palavras e imagens que poderiam ser manipuladas por quem fizesse a oficina. Fantasmas, solidão, nostalgia, prazer, delírio, subversão e brechó: a partir dos conteúdos postos, discutimos, no primeiro dia de oficina, os aspectos constitutivos, coletivos, históricos e estéticos das exposições de arte na contemporaneidade. A curadoria é um campo perceptivo e epistêmico que precisa ser habitado, deslocado entre mãos, olhos e bocas para se concretizar enquanto possibilidade de inserção e reificação do mundo. No segundo dia, os participantes da oficina levaram objetos, produções, textos e atos, de autorias próprias ou alheias, associados às palavras e aos trabalhos do *Erodições* para compormos uma exposição de derivações. Os arranjos curatoriais, quando postos no mundo, tornam-se território de experimentação do pensamento, disponíveis às reativações e ampliações. Quando pensadas em seu sentido relacional, mediações são atos sociopolíticos, isto é, a posse da obra de arte passa para as mãos de quem faz seu uso.

"[...] a arte representa uma atividade de troca que não pode ser regulada por nenhuma moeda, nenhuma "substância comum": ela é a distribuição de sentido em estado selvagem". (Bourriaud, 2009, p. 59).

Figuras 23, 24 e 25 – Fotografias da oficina *Curadoria e mediação em arte: aproximações e usos*





Fonte: Fotografias de Isabela Pascon

Ricardo Basbaum, no livro *manual do artista-etc*, aponta que há uma agitação de assuntos problematizados pela atuação do sujeito-artista. Também nas mediações, como uma operação de interesses no mundo:

[...] sua ação transforma-se numa intervenção precisa ao mobilizar instabilidades do campo cultural (regiões da cultura que permitem problematizações, conflitos, paradoxos), por meio de uma inteligência plástica que torna visível uma rede de relações entre múltiplos pontos de oposições, onde o trabalho de arte é um dispositivo de processamento simultâneo e ininterrupto, e nunca uma representação, destas relações. (Basbaum, 2013, p. 27).

Arranhaduras, contaminações, desvios, entulhos. *Toda ruína é uma promessa* foi o começo de um projeto de mundo contextual. *Episteme de brechó* se prolonga no desejo pelas discontinuidades narrativas e pela liberação dos corpos das essencializações afirmadas pelos dispositivos de poder. A arte contemporânea, enquanto espaço de pesquisa, têm espessuras densas e sugere que o movimento poético não reside apenas na produção de objetos/gestos/atos isolados, mas na ativação de um circuito matérico-conceitual. As estruturas de produção - artista, identidade - mediador e escolhas - curador são membranosas e se contaminam em desdobramentos.

Interlúdio:

Carta à Arthur Bispo do Rosário

Figura 26 – Arthur Bispo do Rosário vestindo o Manto da Apresentação



Fonte: <https://museubispodorosario.com/arthur-bispo-do-rosario/>

ã arthur bispo do rosário,,

você tem respostas claras, mas eu fico aqui me perguntando que coisa é essas que vai nos salvar. nunca fui de acreditar em nada. com cérebro móvel por vezes não sei dizer nem o que é mundo.. todo dia ele me parece mudar de forma, mas me sinto bem sabendo que você está fazendo os registros necessários para que a coisa toda se fixe, arquivando, recolhendo, apotando e identificando tudo aquilo que é vida. acho que por vezes a gente precisa codificar tudo que vê para perceber tudo que conhece. ando pensando: a arte é uma troca para o entendimento de mundo. o que você acha disso?

te digo: tenho dificuldade de entender quase tudo. fico sentindo como se uma pele grossa, envelhecida, de camadas arenosas me barrasse o contato com o resto-tudo e se eu quiser entender, raciocinar, preciso abrir buracos de aproximação, feridas com o risco de infecção para que ela respire e entre em contato, sámesmo

bordando e escrevendo, tornando matéria todos os conceitos, objetos e fatos. só mesmo assim para entrar em contato com aquilo que nos passa ou pelos pés ou pelas mãos ou pelos olhos. que tipo de lógica interna a gente precisa engendrar para reinserir as coisas em seus lugares de coisas? imagine isso: a realidade é uma maçã que só se pode tornar maçã no momento em que é mordida, engolida, deglutinada e processada.

às vezes eu me imagino como um monge. me fundando, desterritorializada, nas minhas verdades cerimoniais. é um exercício que gesto de fazer na vida quando vivida sozinha. também me imagino traça. passando pelas coisas, comendo e acumulando na barriga até que a coisa se torne eu também. fico pensando nos seus movimentos, pegando o mundo para criar . ele tá aí, né? posto. mas, para sua descoberta, parece ser preciso, de alguma maneira, o inventar de novo. acho que talvez para sempre e talvez para todos.

há uma urgência do potê tico que nos ultrapassa, seja em tamanho ou densidade e daí nos colocamos, as conexões neurais, os corpos e as mãos em ritmo de trabalho constante para que esse oceano infindável seja minimamente experimentado. acho que a gente chama do jeito que pode e, no fim, qualquer tipo de nomeação parece continuar inadequada.

bispo, será que a gente só tem lugar no mundo quando escava ele com as próprias mãos?

Figuras 27 e 28 – Bispo do Rosário, *Eu preciso destas palavras escrita*. Costura, revestimento, bordado, escrita. 126 x 208 x 10 cm.



Fonte: <https://museubispodorosario.com/acervo-2/eu-preciso-destas-palavras-escrita/>. Acesso em fev. 2025.

Quase-verdades: possibilidades epistêmicas

A forma de uma obra de arte nasce de uma negociação com o inteligível que nos coube.
(Bourriaud, 2009, p. 30).

Penso obsessivamente, falo obsessivamente, desenho obsessivamente, percebo obsessivamente. E acho que sempre fui assim. Sinto essa necessidade, todo dia, de explicar o que é mundo. Como se o mundo pudesse caber numa argumentação infinita. E, quase sempre, percebo que, de um dia para o outro, o mundo mudou de forma. Tenho que entender tudo de novo e, de novo, vou ter que explicar. Também porque só entendo quando explico. O pensamento se faz no meio do caminho, do estômago para a boca. Não preciso a origem de minhas demandas, mas sei que acontece no corpo mesmo. O cérebro enfia suas garras nos dedos, pernas, pescoço que começam a ficar inquietos e quando vejo já re-raciocinei um amontoado de vezes.

Talvez esteja tentando falar de um cérebro que é também corpo. Ou cérebro revestido de corpo e corpo revestido de cérebro. Separados por linhas sócio-históricas, cérebro/corpo são categorizações que sofrem com o acúmulo dos revestimentos culturais - estão contaminados de suas sobreposições. Um trecho no texto da Vigésima Terceira Bienal de São Paulo, que teve como tema *A desmaterialização da arte no final do milênio*, diz: *"se os sentidos se desimplicarem de sua assinalada especificidade, o mundo se abre, as regras se embaralham, as pessoas passam a lutar por liberdades sensoriais minando de dentro poderes arbitrariamente instituídos"*. (Aguilar, 1996, p. 24).

A rachadura entre um A e um B, o seu entremeio, a possibilidade do A emprestado pelo B e do B contaminado pelo A, a concretização de sua coexistência e sua dupla relativização, qual o conhecimento das brechas?

No livro *Estética Relacional*, Nicolas Bourriaud descreve a arte contemporânea como uma espécie de interstício. Interstício é o intervalo que existe entre um ponto e outro, a fenda, um pequeno abismo que tem como dimen-

são extensiva o intervalo que provoca, um conceito fundamentalmente caracterizado por seu não-pertencimento, pela suspensão. Se relaciona com os entendimentos comuns ao tecido social que estamos inseridos, mas escapa, borra e suja, internamente, os movimentos de coerência externa. Lógicas circunscritas em codificações intencionalmente produzidas, criadas, inventadas - geram relações entre os sujeitos e os outros componentes que podemos processar dentro da nossa inteligibilidade: vida, mundo, corpo, transcendentalidade, e todo o resto.

Sol Lewitt (*Sentenças sobre Arte Conceitual*, 2006, p. 205), artista estadunidense, coloca: *artistas conceituais são mais propriamente místicos do que racionalistas, eles chegam a conclusões que a lógica não pode alcançar*. Nicolas Bourriaud coloca a arte como ferramenta política para a liberação das subjetividades. Alcía Gomes, amiga e artista, me disse em uma conversa algo como: *arte contemporânea existe mais a cada vez que é discutida*. A afirmação é, portanto, de um espaço permanentemente derivante. A arte contemporânea aceita, por suas vias de abertura, as contaminações, sobreposições e os desgastes. Campo de quase-verdades, possibilitadas pelos movimentos de ficcionalização, simbolização e transfiguração ontológica.

Quais campos de conhecimento são propiciados pela arte contemporânea que, em sua experiência histórica, opera destituída das lógicas normativas? Bispo do Rosário, Marcel Duchamp, Andy Warhol, Nicolas Bourriaud, Arthur Danto, entre tantos outros/as/es apontam as estratégias poético-conceituais que abrem espaço na forma como constituímos nossos entendimentos de mundo. Ao explorar a lógica interna de espaços como brechós e sebos, acionando seus procedimentos contextuais e apontando para as reconstituições falhas, os acúmulos, os desgastes, as trocas, os empréstimos e outros atravessamentos de códigos, entendo que estou estruturando meus próprios interesses poéticos-conceituais.

Como se arranjam as próprias condições de produção, criação e invenção do conhecimento? Qual o campo em que se circunscreve os pré-requisitos a serem preenchidos para que algo seja inserido na positividade de estruturas inteligíveis de um determinado contexto? No artigo *A impossibilidade de pensar certas coisas: analisando o conceito de episteme em Michel Foucault* de Daniel Luis Cidade Gonçalves (2018, p. 157) é posto que, para Foucault, a

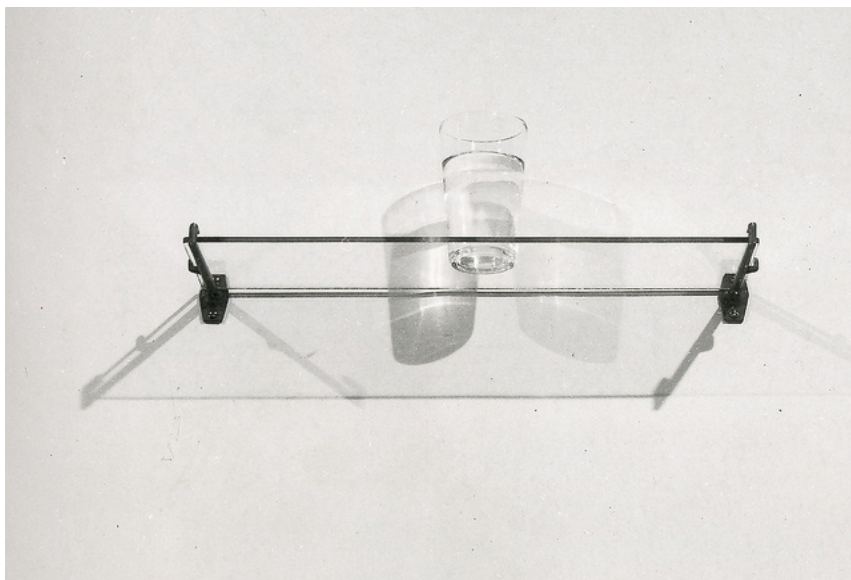
episteme é “[...] *um espaço de dispersão, um campo aberto e, sem dúvida, indefinidamente descritível de relações*”.

Foucault coloca que os códigos socializados historicamente configuram processamentos não-subjetivos, que se desdobram, internamente, em possibilidades subjetivas. Os enunciados possíveis a nós nos são anteriores, nossos entendimentos linguísticos, culturais, sociais. O que vemos e o que não vemos do mundo. Existe aqui, no entanto, um aspecto relacional do conhecimento: a definição de episteme foucaultiana não aponta o que existe ou deixa de existir, o que é ou não a verdade, a discussão é sobre o que recortamos de visível num certo amontado de possibilidades. Foucault indica que não existem sujeições essenciais, estabilidades racionais, mas uma complexa relação de deslocamentos históricos potencialmente anacrônicos, possivelmente deslocados do agora-experienciável.

Estejamos disponíveis para o que acontece no presente, que sempre ultrapassa a priori nossas faculdades de entendimento (Bourriaud, 2009, p. 147). A arte contemporânea, por seus arranjos de coisa em si, parece ser, entre um conjunto de outras coisas, um dispositivo capaz de acionar distorções e provocar as configurações de conhecimento em suas normatizações societárias. Produz sugestões de subjetivação e lógicas que estão transitando nos entremeios das fronteiras categóricas, criando territórios de probabilidades e possibilitando a experimentação do pensamento.

Dentro dos arranjos epistêmicos permitidos pelos fundamentos da arte contemporânea, tudo parece estar relativizado em um campo relacional de disponibilidades. Isto é possível de se ver no trabalho *An oak tree*, do artista Michael Craig-Martin, que articula uma argumentação para alterar percepções do que possa parecer objeto/fato.

Figura 29 – Michael Craig-Martin, An oak tree, 1973



Fonte: <https://thewholegardenwillbow.wordpress.com/2013/05/02/an-oak-tree-michael-craig-martin/>

Abaixo, um texto³:

Diálogo An Oak Tree

Pergunta – Para começar, você poderia descrever esta obra?

Resposta – Sim, claro. O que fiz foi transformar um copo d'água em um carvalho sem alterar os acidentes do copo d'água.

Pergunta – Os acidentes?

Resposta – Sim, cor, sensação, peso, tamanho...

Pergunta – Para você o copo é um símbolo do carvalho?

Resposta – Não, não é um símbolo. Eu mudei a substância física do copo d'água para a do carvalho.

Pergunta – Parece um copo d'água...

Resposta – Sim, é claro que parece. Eu não alterei a aparência. Mas não é um copo d'água. É um carvalho.

Pergunta – Você pode provar o que fez?

³ Tradução livre

Resposta – Bem, sim e não. Eu digo que mantive a forma física do copo d'água e, como você pode ver, eu mantive. Entretanto, como sempre se busca a prova de mudança física em termos da forma alterada, esta prova não existe.

Pergunta – Você simplesmente não chamou este copo d'água de carvalho?

Resposta – De jeito nenhum. Não é mais um copo d'água. Eu alterei sua substância. Chamá-lo de copo d'água seria impreciso. Pode-se chamá-lo de qualquer coisa, mas isso não altera o fato de que seja um carvalho.

Pergunta - Esse não é só um caso como a roupa nova do imperador?

Resposta - Não. Com a roupa nova do imperador as pessoas diziam ver algo que não estava lá porque achavam que deveriam. Eu ficaria surpreso se alguém me dissesse que viu um carvalho.

Pergunta – Foi difícil efetuar a mudança?

Resposta – De jeito nenhum. Mas foram anos de trabalho antes de me dar conta de que poderia fazê-lo.

Pergunta – Quando foi exatamente que o copo d'água se transformou num carvalho?

Resposta – Quando eu coloquei água no copo.

Pergunta – Isso acontece sempre que enche de água o copo?

Resposta – Não, claro que não. Apenas quando eu tenho a intenção de transformá-lo num carvalho.

Pergunta – É a intenção que causa a transformação?

Resposta – Eu diria que ela precipita a transformação.

Pergunta - Você não sabe como você faz?

Resposta - Isso contradiz o que eu acho que sei sobre causa e efeito.

Pergunta - Parece, para mim, que você está dizendo que fez um milagre. Não é esse o caso?

Resposta - Estou honrado que você ache isso.

Pergunta – Mas você não é a única pessoa capaz de fazer isso?

Resposta – Como vou saber?

Pergunta - Você conseguiria ensinar outros a fazer isso?

Resposta - Não. Isso não é algo que dê para ensinar.

Pergunta - Você considera que ter efetuado a mudança do copo de água para um carvalho constitui uma obra de arte?

Resposta - Sim.

Pergunta - Precisamente, qual é a obra de arte? O copo de água?

Resposta - Não existe mais um copo de água.

Pergunta - O processo de transformação?

Resposta - Não tem nenhum processo envolvido na transformação.

Pergunta - O carvalho?

Resposta - Sim, o carvalho.

Pergunta - Mas o carvalho só existe na mente.

Resposta - Não. O carvalho está fisicamente presente, mas na forma do copo de água. Como o copo de água é um copo de água específico, o carvalho também é específico. Conceber a categoria 'carvalho' ou imaginar um carvalho é não entender e experienciar o que parece ser um copo de água como um carvalho. Assim como é imperceptível, também é inconcebível.

Resposta - Este carvalho em particular existia em outro lugar antes de tomar a forma de um copo de água?

Pergunta - Não. Este carvalho não existia previamente. Eu também devo apontar que ele não teve e nunca terá qualquer outra forma além do copo de água.

Resposta - Até quando continuará sendo um carvalho?

Pergunta - Até que eu mude.

Se Foucault nos indica que a constituição do que entendemos de mundo nos circunscreve a linhas relacionais entre códigos fundamentais de uma cultura que abarca diversas visões de mundo em um só território-episteme, a ruína, os brechós e os sebos, em seus aspectos constitutivos, parecem nos esclarecer as possibilidades de associação dos códigos destituídos de seus usos primeiros, perspectivados enquanto matéria de criação. Suas operações internas, se aceitas enquanto operações simbólicas, organizam lógicas intersticiais. Acúmulos, desgastes, trocas, empréstimos: o brechó aceita deslocamentos ontológicos, como a Fonte de Duchamp, o objeto desviado de seu primeiro discurso, com camada de perspectiva sobre si mesmo. *Tudo está coberto por poeira, e a poeira permite pensar o mundo* (Didi-Huberman, 2001, p. 67, apud Dias, 2009a, p. 84).

Buracos, mofos, rastros de traça e manchas, estou tentando falar de um aspecto carne da história. *A ideia de uma memória compreendida como material, o material das coisas em si* (Didi-Huberman, 2013, p. 139). As categorizações lineares, cronológicas e evolucionistas da história são codificações artificiais, mas que se pretendem, nas narrativas de poder, como únicas, verdadeiras e essenciais.

Os brechós possibilitam o atravessamento dos tempos que, por sua permanente ruína em curso, implicam na obsolescência, nos destronamentos e na presentificação infectada dessas operações. Aby Warburg, em seu desejo de entendimento de mundo, projetou o *Atlas Mnemosyne*, perspectiva epistêmico-organizacional da iconografia humana inscrita em um panorama não-normativo de tempo.

O *Atlas* opera num conhecimento por associações não fixas, como num brechó, expandidas cada vez que se monta um conjunto novo de imagens, assim como, alguns anos antes, Warburg montou uma biblioteca que não operava por categorizações alfabéticas ou numéricas, mas por uma espécie de boa vizinhança dos conceitos, pelas aproximações e seus arredores simbólicos. Os arranjos nos oferecem inteligibilidades provisórias ativas que nos instrumentalizam em seus trânsitos, em seus anacronismos presentificados, na relativização de hierarquias determinantes. A proposta epistêmica de Warburg, segundo Didi-Huberman, oferece-nos a possibilidade das reconfigurações contínuas.

Quais as características epistêmicas dos espaços que abarcam uma multiplicidade de objetos e uma multiplicidade de relações possíveis entre eles? Paulo Bruscky parece oferecer uma resposta com a constituição de seu ateliê-arquivo/casa-biblioteca, mantido por ele desde os anos 1960. Em 2004, Bruscky foi convidado a deslocar, em sua integridade, o espaço para uma das salas especiais da vigésima sexta Bienal de São Paulo. Na ocasião, Moacir dos Anjos escreveu: *“Por todos os seus cômodos (incluindo banheiro e cozinha) espalham-se estantes, gavetas e caixas. Nelas estão depositados livros (de arte, de história ou poesia), catálogos, trabalhos já feitos (de outros ou seus), projetos (concretizados ou não), fotografias, cartas, jornais, discos, fitas, documentos diversos, vídeos, dossiês de artistas e o que mais informe ou registre a sua obra”*. Numa estimativa aproximada, o arquivo é composto por cerca de 70 mil itens, incluindo latas vazias de cerveja e uma das maiores coleções internacionais do *Fluxus*⁵.

Figura 31 – Ateliê-arquivo de Paulo Bruscky



Fonte: file:///C:/Users/genti/Downloads/26%C2%AA%20Bienal%20de%20S%C3%A3o%20Paulo%20-%20Artistas%20Convidados%202004.pdf. Acesso em: jun. 2025.

⁵ *Fluxus* foi um movimento artístico-cultural de múltiplas manifestações - performance, música, artes visuais, etc - iniciado no começo dos anos sessenta por George Maciunas. Rejeitava os valores tradicionais da arte. Maciunas via o *Fluxus* como um “niilismo da arte”: *“Antiarte é Vida, é a natureza, é a verdadeira realidade - é o único e o todo. A chuva é antiarte, um espirro é antiarte”*. Apesar de concentrado em Nova Iorque, artistas de vanguarda do mundo inteiro participaram do movimento.

Moacir dos Anjos indica sobre o trabalho: *"se a desordem do material recolhido aparenta desleixo, ela é sobretudo índice da impossibilidade (e impropriedade) de organizar – observados os parâmetros de catalogação bibliográfica e artística vigentes – a complexa relação de contaminação e contiguidade ali enxergada por Paulo Bruscky"*. Desestabilizando categorizações rígidas que, artificialmente produzidas, se pretendem narrativas totalizantes, o ateliê-arquivo é, a um só tempo, arte e vida.

Figura 32 – Paulo Bruscky em seu ateliê-arquivo



Fonte: file:///C:/Users/genti/Downloads/26%C2%AA%20Bial%20de%20S%C3%A3o%20Paulo%20-%20Artistas%20Convidados%202004.pdf. Acesso em: jun. 2025.

Nicolas Bourriaud indica que “a forma da obra contemporânea vai além de sua forma material: ela é um elemento de ligação, um princípio de aglutinação dinâmica” (Bourriaud, 2009, p. 29). Destituir os códigos e gerar relações de codificação, *territórios livres*⁶, semânticas próprias a cada operação de associação nas possibilidades infindáveis de rearranjo entre um conjunto de termos culturais.

Cenário material e conceitual, brechós e sebos (e suas marcas simbólicas, como mofos, manchas e contaminações enquanto território expandido), pensados em seus termos operacionais, são um espaço de disponibilidade (em prateleiras próximas, Turma da Mônica e Foucault ativam uma linha relacional): alteram a distância entre o que é segmentado em aspectos organizacionais, como o ateliê-arquivo de Bruscky ou o *Atlas Mnemosyne* de Warburg.

1. Traduções desviantes

Samuel Beckett, dramaturgo e escritor irlandês, operava por uma espécie de movimentação pelo desvio. Martin Esslin, no livro *O teatro do absurdo*, aponta que Beckett, como forma de recusa aos acessos *raciocinais* evidentes, buscava abrir espaços, criar lacunas e construir armadilhas internas em sua escrita. Era como se, nas arapucas linguísticas, pudesse se desviar das associações previsíveis, conceituações fixas e ferramentas axiomáticas socioculturais. Habitante de um tempo histórico específico, a Europa pós-segunda guerra, Beckett experienciou um movimento de subjetivação coletiva marcado pela perda de sentido. Numa angústia metafísica generalizada, uma porção societária entendia que suas verdades fundamentais não passavam de balizas temporárias; sensação descrita por Albert Camus como um *exílio irremediável*: não existia mais, dentro dessa conjuntura toda, um ponto de partida seguro, tampouco um ponto de chegada possível. Um dos recursos utilizados por Beckett para a ampliação das imprecisões possíveis era a tradução. Em grande parte, escrevia primeiro em francês, língua que lhe era estrangeira para, posteriormente, se autotraduzir em inglês, língua que lhe era materna - também praticava o caminho inverso, traduzindo-se nas duas dire-

⁶Referência à vigésima sexta Bienal de São Paulo, que tinha como eixo curatorial a orientação *Território Livre*.

ções. A partir dessa movimentação contínua, no vai-e-vem de uma estrutura linguística e outra, o autor possibilita a subversão simultânea das duas línguas, criando falhas e abismos gramaticais, ortográficos e semânticos. *Onde não há certeza não pode haver significados definidos - e a impossibilidade de se jamais atingir a certeza é um dos principais temas das peças de Beckett* (Esslin, 2018, p. 78). É nesse arranjo epistêmico-social que o autor desgasta os recursos discursivos da sociedade ocidental até que se transformem na experiência ambígua, incerta e inerentemente estrangeira do teatro do absurdo.

Nas letras grandes, decoradas, desenhadas com tom envelhecido e enfeitadas por maçãs empilhadas e ursos de pijama de um caderno de caligrafia de uma criança alemã, comprei minha infância que, posta sobre a mesa promocional no sebo de uma grande avenida, custou um real e setenta e cinco centavos. O desejo de compra foi gerado pela identificação completa com aquilo que, apesar de todos os esforços, não pude entender. Nunca cheguei perto de aprender alemão. É conteúdo que só me pertence por despertencer. É o movimento de expropriação simbólica de poder habitar, momentaneamente, uma configuração de pensamento que, de fato, não seja minha. Emprestei, então, de modo falho, as tentativas de apreensão da linguagem (pensando na virada linguística, a linguagem é instrumento constitutivo da nossa experiência com a realidade) por essa criança desconhecida. A ideia era criar camadas de imprecisão que me desviassem dos caminhos semânticos esperados. A estranheza, por vezes, parece ser o caminho para as possibilidades de entendimento.

Figura 33 – Tradução tortuosa sobre caderno achado

Im Baum im
grünen Bett-
chen hoch oben

Da kommt die
Liebe Sonne
am Himmel

Warum nicht
und wirft ihm
Strahlen ins
Gesicht, der

den Schnabel und singt
ein Lied gar wundervoll.
Er singt aus voller
Kehle. Der Apfel rührt
sich nicht im Bett. Und
wer kommt jetzt gegangen?
Es ist der Wind, den

ruft: ich danke schön, Herr
Wind!



Wachterschrecken auf.
Er springt vom Baum
herunter grad in die
Schürze vom dem
Kind. Das hebt ihn
auf und freut sich und

Na árvore e na ca-
ma, Vêdes, lá no alto
o d'mor estrondeia.
há d'mor no céu, é d'i
que o d'mor Brilha, lá
o querido sol surge su-
bindo. Oh, Sol d'mor

Por que não joga ra-
ios no seu fusto?
Sol, faça isso. Você
sabia que ele foi ques-
tionado assim? mas
o Anjo não se move
olha, tem um passa-

-fo vindo e senta na áf-
Vofe. Passarinho, Vã
cé tem que cantar. Cla-
fo! isso acorda ele. O pa-
ssarinho estica o Bico
e canta uma música
que é maravilhosa e
gostosa. ele canta d

plenos Pulmões. Anfel
Não se mexe na cama
É quem vem agora? É o
Vento. Eu já sei, ele não
beija e não canta, mas
assobia num tom dife-
rente. Ele coloca os

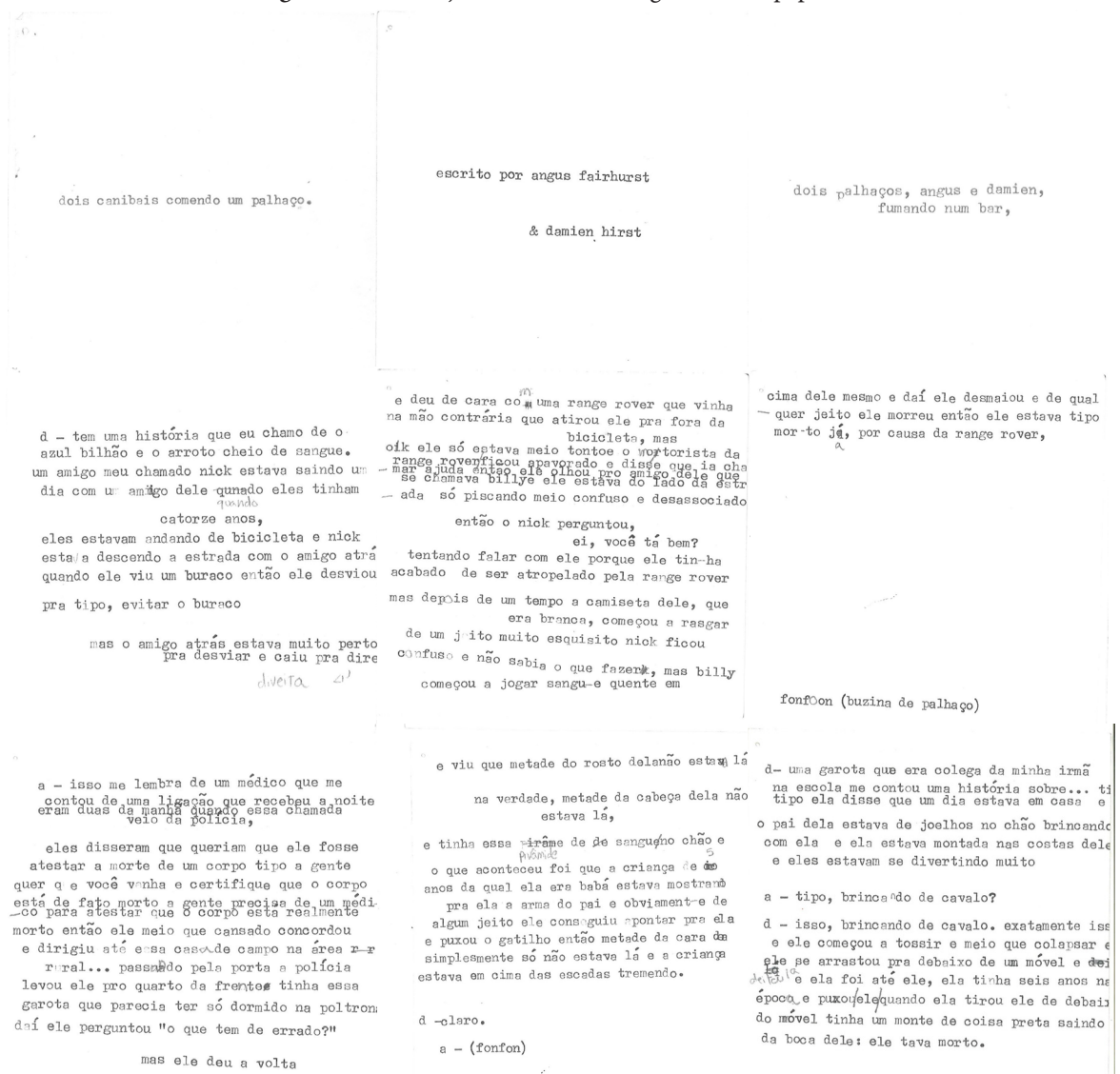
bracos dos dois lados
abre os bochechas e
carrega e realmente...
O Anfel acorda em es-
tado de choque. ele pu-
la da árvore direto para o
arental. isso o eleva e

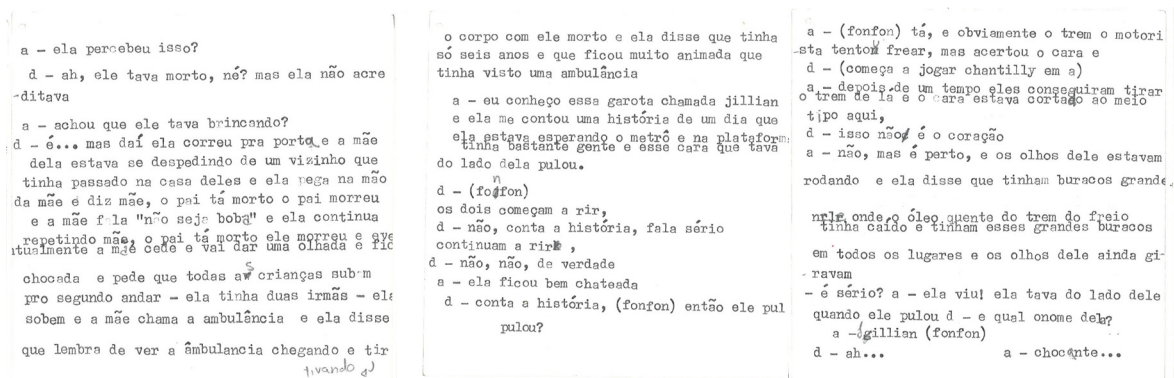
o fenova e grita: Mui-
to obrigado, Senhor
Vento!

Fonte: Alana Gentil, 2023.
comprei minha infância no brechó, custou 1,75
21 x 29,5 cm.

A minha primeira experiência com uma tradução desviante, no entanto, foi o trabalho *dois canibais comendo um palhaço*, uma publicação que fiz em 2022 a partir do vídeo *A Couple of Cannibals Eating a Clown* dos artistas britânicos Damien Hirst e Angus Fairhurst. Enquanto assistia ao vídeo, que versa sobre a morte num cenário irônico e decadente, datilografava as falas num fluxo de consciência. A operação ficcional era que, a partir do momento que tornasse o texto um material físico, que ele me exigisse certo embate para sua confecção, ele passaria por uma transfiguração de autoria partilhada, também me pertencendo.

Figura 34 – Tradução tortuosa e datilografia sobre papel





angus fairhurst/damien hirst, 1993
vídeo, 22 minutos

Fonte: Alana Gentil, 2022
dois canibais comendo um palhaço
10 x 10 cm.

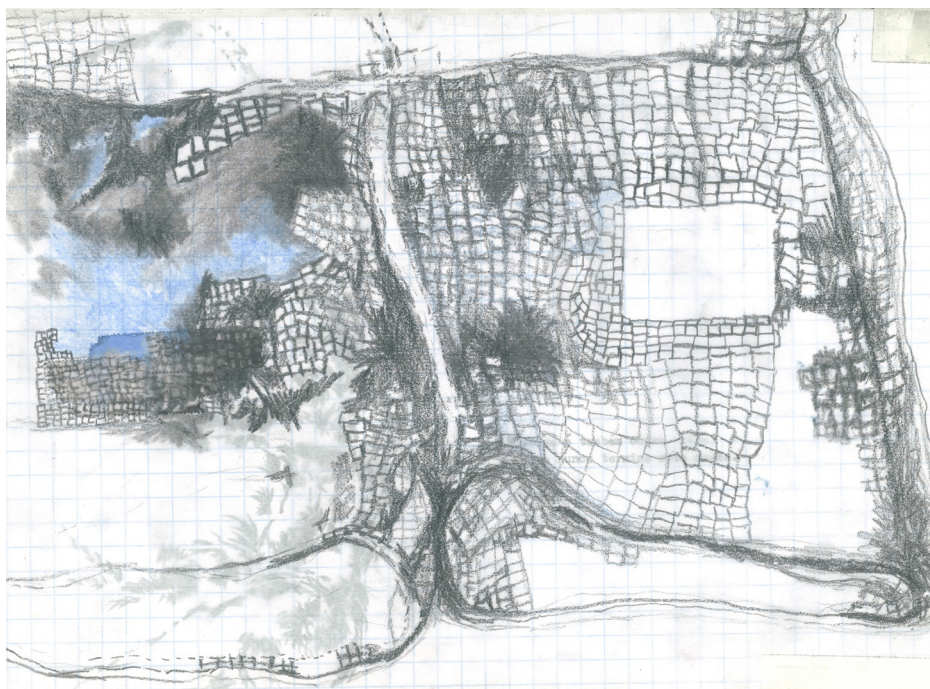
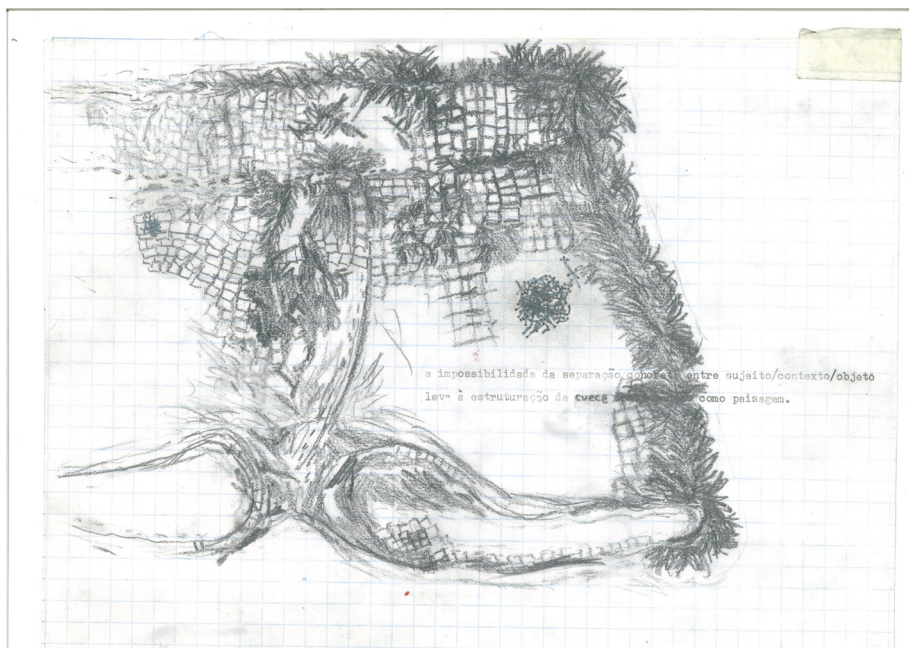
2. Realocamentos contextuais

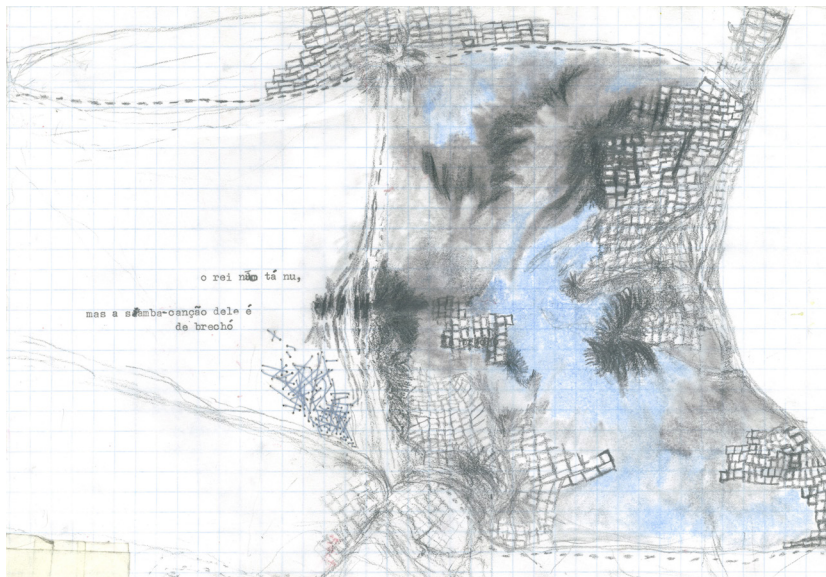
Pós-produção é como Nicolas Bourriaud caracteriza produções na arte contemporânea que potencializam a reativação distorcida de formas que já estão, de alguma maneira, postas no mundo. Objetos e discursos, disponibilizados enquanto dados, tornam-se matéria de criação para realocamentos contextuais.

Trata-se de tomar todos os códigos da cultura, todas as formas concretas da vida cotidiana, todas as obras de patrimônio mundial, e colocá-las em funcionamento. Aprender a usar as formas [...] é, em primeiro lugar, saber tomar posse delas e habitá-las. (Bourriaud, 2009a, p. 14).

Na seção de itens promocionais de até 3 reais, comprei uma samba-canção azul. Existia ali uma espécie de atmosfera. Um caráter. Algum significado maior a ser descoberto. A cueca já não era, de fato, cueca. Estava perspectivada. Se o sujeito não se separa do objeto, a estruturação da cueca como paisagem se esclarece.

Figuras 35, 36, 37 e 38 – Samba-canção, grafite, costura, datilografia e giz pastel seco sobre papel





Fonte: Alana Gentil, 2023

toda coisa é também outra coisa, a cueca nunca termina nela mesma
Dimensões variáveis.

Quais são as correspondências configurativas da imagem-cueca? A samba-canção, em uma sociedade estruturada por princípios patriarcais, tem a sua identidade cultural marcada pelo exercício de poder. O sujeito-objeto da cueca é a figura masculina não problematizada, símbolo-chave para entendimentos normativos que fabricam e fazem a manutenção da sociedade capitalista e suas correspondências forçosamente essencializadas de gênero e sexualidade: existe um campo simbólico da cueca que diz sobre nossas paisagens de controle. *Pós-produzir* a cueca, habitar sua forma e tomar posse

dela, é adentrar o espaço de transfiguração ontológica da coisa. No brechó, mofam-se os significados primeiros, as idealizações e as intenções de eternidade. O rei pode não estar nu, mas usa samba-canção com mancha na virilha.

3. Empréstimos e flashbacks

Gosto de usar aquilo que já foi usado. Dez, cinco, trinta vezes. O caminho percorrido pelo objeto abre um terreno de significâncias passíveis de serem percorridos na *pós-produção*. Possibilidade de exercitar a operação distorcida que existe no movimento entre a expropriação e a apropriação, acionamentos sempre incompletos (costura, não junta - contamina). Se a sedimentação fornece materialidade à história (buracos de traças, mofos, poeiras), o tempo que temos é o dos anacronismos, *modo temporal das sobredeterminações* (Didi-Huberman, 2013, p. 274).

Aceitar os destronamentos em suas manifestações, assim o mofo reintegra as perdas de sentido presentes nos conceitos, nos contextos, incluindo o tempo como parceiro artístico. *mofado I - Marcel Duchamp* inicia uma série de trabalhos cuja operacionalidade consiste em admitir livros embolorados como conceitos em constituição.

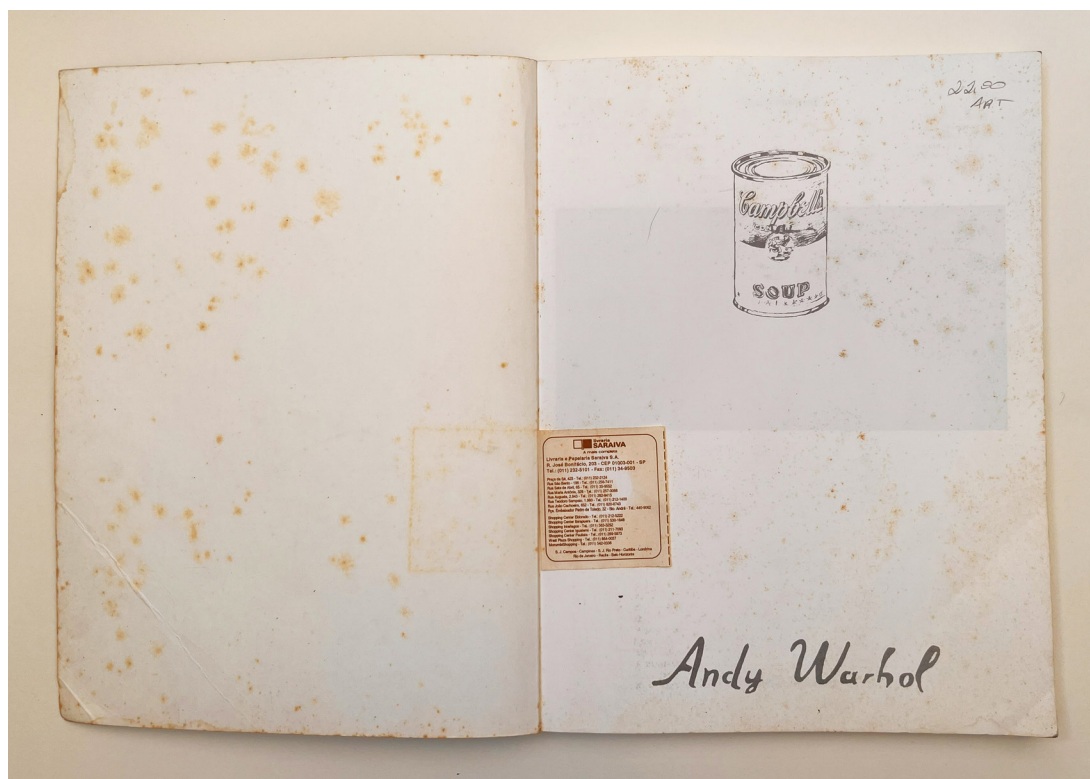
Figura 39 – Livro em processo de emboloramento



Fonte: Alana Gentil, 2025
mofado I - Marcel Duchamp
15,9 x 22,7 cm.

Há um tempo, talvez o tempo em que comecei a pensar que existia pesquisa, comecei a visitar brechós e sebos com as mesmas intenções de quem busca respostas nos oráculos. Esses dias entrei no sebo perto de casa procurando *Fernão Capelo Gaivota*. Danillo, meu professor e orientador, tinha comentado uma vez como esse livro tinha impactado sua autoimagem em relação ao mundo na adolescência. Sentia que era um pouco equivalente ao que Hermann Hesse fez comigo aos 16, quando descobri *Demian*. Pontualmente, minha tentativa era de habitar a cabeça de *danillo-adolescente* sendo *alana-adulta-orientanda-de-danillo*. A moça do sebo me disse que estava na ala promocional e alguém acabara de comprar. Saí com um livro do que se tornou o *mofado II* – Andy Warhol.

Figura 40 – Livro em processo de emboloramento



Fonte: Alana Gentil, 2025
mofado II - Andy Warhol
30 x 44,7 cm.

Warhol utilizava a distorção de fatos biográficos como método de trabalho, assumindo um comportamento criador que torna tudo disponível, assim quase tudo é digno de ser reproduzido, pode-se deformar o mundo para torná-lo reconhecível, permitir-se tudo, comportar-se como máquina de ficção, ironizando as linhas entre o real e imaginário.

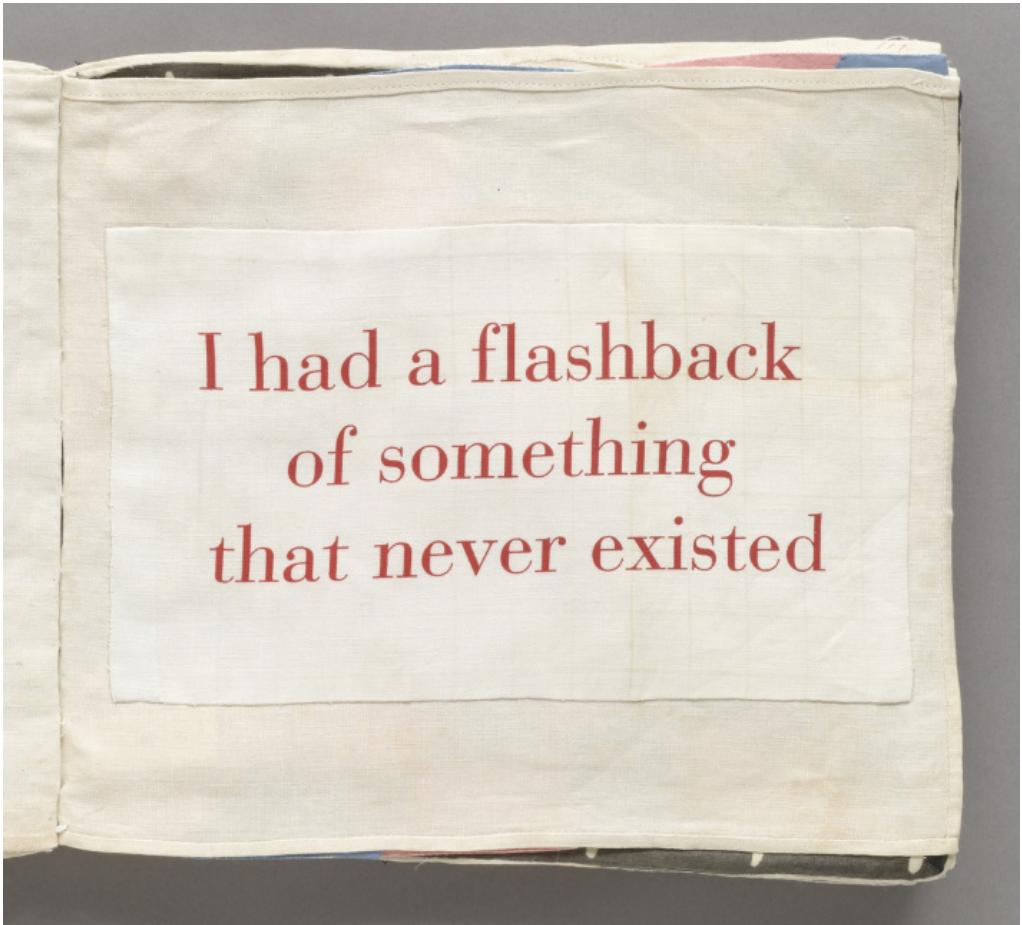
A lembrança aqui é entendida como matéria informe e a memória é, desde sempre, criação: o sentido não está em sua presença isolada, mas é construído posteriormente, em sua atualização através da experiência presentificada. O Warhol mofado, com sua integridade comprometida, faz mais sentido porque parte de sua significação está em colapso.

Louise Bourgeois, em *Ode ao esquecimento*, diz de um flashback de algo que nunca existiu. O sujeito-eu, aqui, é uma função organizadora do trabalho. No artigo *Louise Bourgeois por Robert Mapplethorpe: Sobre Autoria e Fantasia*, Ruy Ludovice discorre sobre os *biografemas*⁷: objetos fragmentados da biografia que, na sua impossibilidade reconstitutiva, tornam-se dados ficcionais. O passado, mais do que uma história concreta, torna-se recurso. Mais do que a verdade de um sujeito empírico fechado, há a criação deliberada de um vocabulário que se estende para além do particular. A autoria do sujeito passa a pesar como ordem de sentidos numa busca discursiva. Memória que também pertence a outros. O objeto atualizado, tendo recebido camadas espessas de tempo, deslocado do contexto que lhe confere brilho, poder, converte-se fundando novas circunstâncias.

Figuras 41 e 42 – Louise Bourgeois. *Ode à Loubli* (*Ode ao esquecimento*), 2002. Livro ilustrado em tecido com 35 composições: 30 colagens em tecido e 5 litografias. 27 x 34 x 8,2 cm



⁷ Conceito desenvolvido originalmente por Roland Barthes no livro *Sade, Fourier, Loyola*



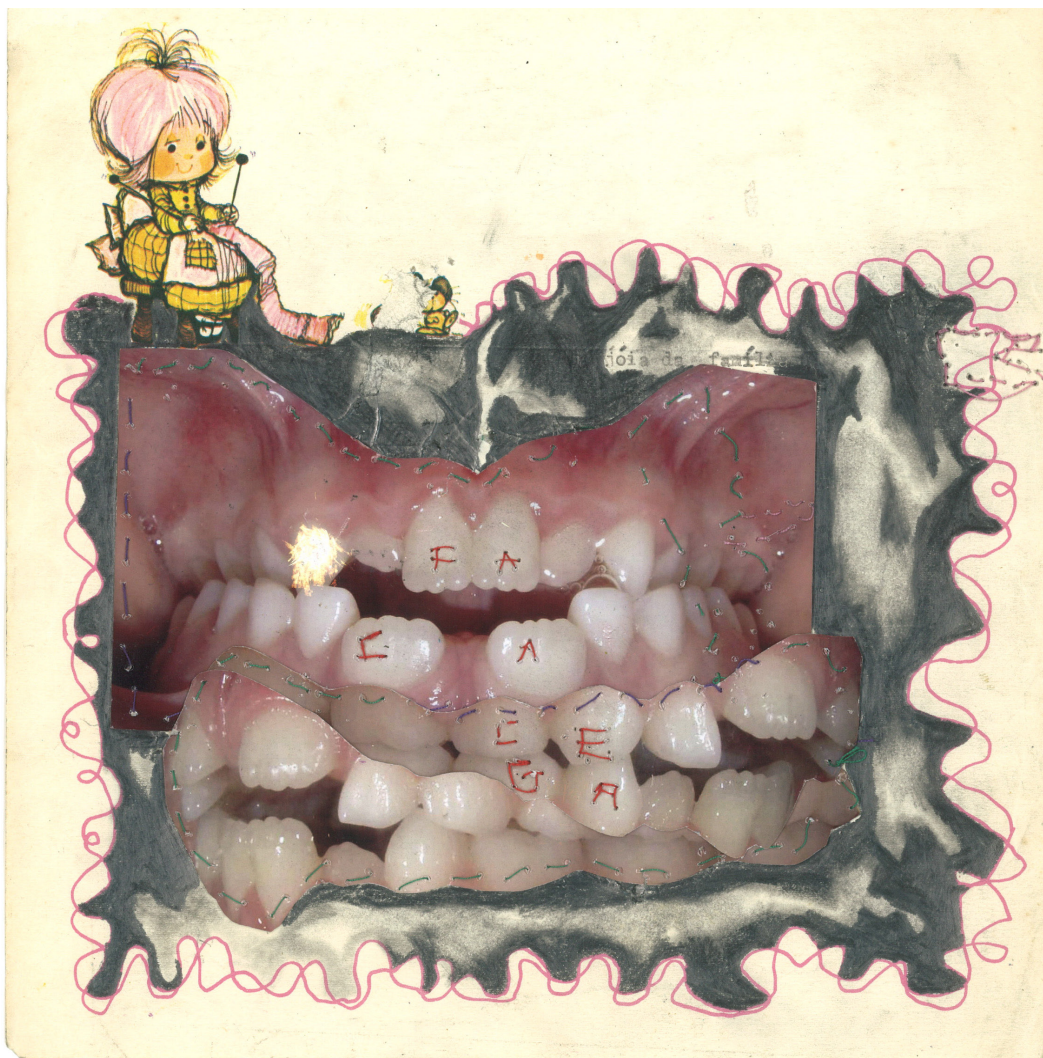
Fonte: <https://www.moma.org/collection/works/98531> / <https://www.moma.org/collection/works/126528>. Acesso em: jan. 2025.

you gave me the family jewels and I broke them, even though they were fake é uma série de desenhos desenvolvidos em 2024. No circuito percorrido por alguns papéis de carta, *vó (filha) - mãe (filha) - eu (filha)*, desenhei e costurei meus dentes pré-tratamento ortodôntico. Os papéis de carta passaram a ser imagens-dispositivo: se nos retiramos de uma certa pureza das funções, penso a inserção no campo da biografia como inserção num campo de probabilidades relacionais. Os papéis de carta ativam heranças: são indícios da socialização feminina normativa. Datilografei neles a eterna sensação de inadequação. Visitas ao que não se pode apaziguar: os aniversários em que chorei, as mentiras que contei, o brinco que perdi - a indisposição eterna ao que deveria ser. *facacega*, palavra bordada no trabalho, passa a ser um biografema, texto/tentativa de dar nome ao sujeito-eu deste trabalho, bicho

com dentes que não cabem na própria boca.

facacega é bicho ruim. matou o pai, cuspiu na mãe e vomitou a avó. dizem que facacega anda por aí com espinho no bolso e só cumprimenta espetando. facacega nasceu com os dentes amarelos e os olhos roxos. facacega é tipo bicho que rasteja tipo traça ou inseto ou larva. disseram pra facacega que ela nunca ia conhecer o amor e facacega só não acreditou porque é naturalmente desconfiado. facacega é escorpiano bravo e tem unha roída. facacega gosta de comer até o estômago estourar.

Figuras 43, 44, 45 e 46 – Grafite, linha de costura, datilografia e colagem sobre papeis de carta.





eu pensei que

de

nasci de coração fraco
estômago cheio

já posso

Escrever para você é bacana...

...mas receber resposta...

...é uma delícia!





Fonte: Alana Gentil, 2024

(Série) você me deu as joias da família e eu quebrei, ainda bem que elas eram falsas (facacega)
Tamanhos variados.

A arte contemporânea sabota na procura por espaço, é um entendimento permanentemente derivante. Suas operações simbólicas, ficcionalizantes e transfigurativas são aberturas para mecanismos que não podem ser dominados por lógicas preexistentes - não se partem de definições fixas, apenas balizas temporárias. Gerar relações no mundo, em um campo tradicionalmente destinado à representação das relações.

Em *Estética Relacional*, Nicolas Bourriaud nos aponta que o chamado *fim da arte* (termo desenvolvido por Arthur Danto para dar limite entre moderno/contemporâneo e inúmeras vezes reinterpretado) é, na realidade, o fim de sua concepção ligada ao sentimento de posse. Se por muito tempo se acreditou que a função da obra de arte era semelhante à aquisição de um território, como valor de capital, contemporaneamente *ela se apresenta como uma duração a ser experimentada, como uma abertura para a discussão ilimitada* (Bourriaud, 2009, p. 20). Os objetos de um brechó aceitam as possibilidades de movimento: trocas, revisões, esquecimentos, sobreposições, deslocamentos e relativizações. A poeira de Didi-Huberman, o tempo de Aby Warburg, as codificações próprias possibilitadas pelo desgaste de outras coisas de Bispo do Rosário e Samuel Beckett. Contaminações, empréstimos e mofos formam campos de quase-verdade, possibilitados pela ficcionalização-simbolização-transformação ontológica da arte. Pedacos de matéria colocados em uma perspectiva de textura aberta que, por sua própria estrutura, se faz infundável. Mais do que purezas categóricas, o que temos é contexto diante de contexto, os realocamentos e os vai-e-vem que nos mantêm em uma espécie de ponto de partida que, no exercer de sua potencialidade máxima, está sempre instável.

Nova Pele Velha Cerimônia

[...]. O menor ato de criação espontânea é um mundo mais complexo e revelador que qualquer metafísica - (Artaud, 1983a, p. 28, apud Soares; Hur, 2017).

Eu tenho olheiras profundas e a madrugada como cenário simbólico e atmosférico, paisagem da vida quando vivida sozinha. Nas noites, convivo fictionalmente com sujeitos que articulo nos meus brechós internos: Lou Reed, Leonard Cohen, Júpiter Maçã e Paulo Leminski. Nestas horas, desenho, fotografia e gravura entram como estado de descoberta, busca pela experiência matérica e o aspecto reflexivo das práticas poéticas: desfazer rigores que me separam de minha própria existência.

ondas de rádio e outros desejos eletrônicos é, a princípio, uma tentativa de registrar frações da noite - as luzes que piscam acima dos prédios, antenas, dispositivos urbanos de transmissão, espaço-tempo simbólico. A madrugada dispõe, nas suspensões dos entendimentos diurnos, um estado de conhecimento contextual. O título é empréstimo deslocado da música *Lycanthropia*, composição da banda santista *Harry*, pioneira na cena do eletrorock brasileiro. Se a música funciona como disparador-imagético (*ondas de rádio estão me enlouquecendo*⁸), é também dado de constituição do espaço ateliê.

⁸ Todos os trechos de música que eram originalmente em inglês estão aqui em tradução livre.

Figura 47 – Grafite em pó e óleo de linhaça, impresso em papel vegetal



Fonte: Alana Gentil, 2024
ondas de rádio e outros desejos eletrônicos
29,7 x 42 cm.

Este desenho se desdobrou em um zine de nome *radio waves*. Do outro lado do papel, dispus trechos do clipe *Superstar* (regravação de uma música dos *Carpenters* pela banda pós-punk *Sonic Youth*), fotografias do prédio em frente à minha janela e recortes da série *do alto do colchão*, registros do cotidiano-madrugada.

Figura 48 – Zine



Fonte: Alana Gentil, 2024
Zine desdobrado do desenho *ondas de rádio*.
Impressão sobre papel pólen.

Rosalind Krauss, com sua espécie de entendimento expandido, possibilitou-me a movimentação deslocada e circular dos arranjos entre operação, conceito e ação. Krauss anuncia um certo esgotamento semântico das limitações fixas sugeridas pela linguagem em qualquer sentido purista. Reafirma a forma em seu sentido operacional, passível de se articular pelo agir poético específico e contextual (2022, p. 136), *“isto porque, no pós-modernismo, a práxis não é definida em relação a um determinado meio de expressão (...) mas sim em relação a operações lógicas dentro de um conjunto de termos culturais para o qual vários meios (...) podem ser usados”*. As relações entre objeto/operação/processo/matéria/ficcionalização/simbolização são infundáveis e se reificam no exercício dialógico da coisa que a cada gesto (matérico, conceitual, formal, referencial, etc.), se expande.

Dentro de algumas das probabilidades de articulação, tenho pensado em

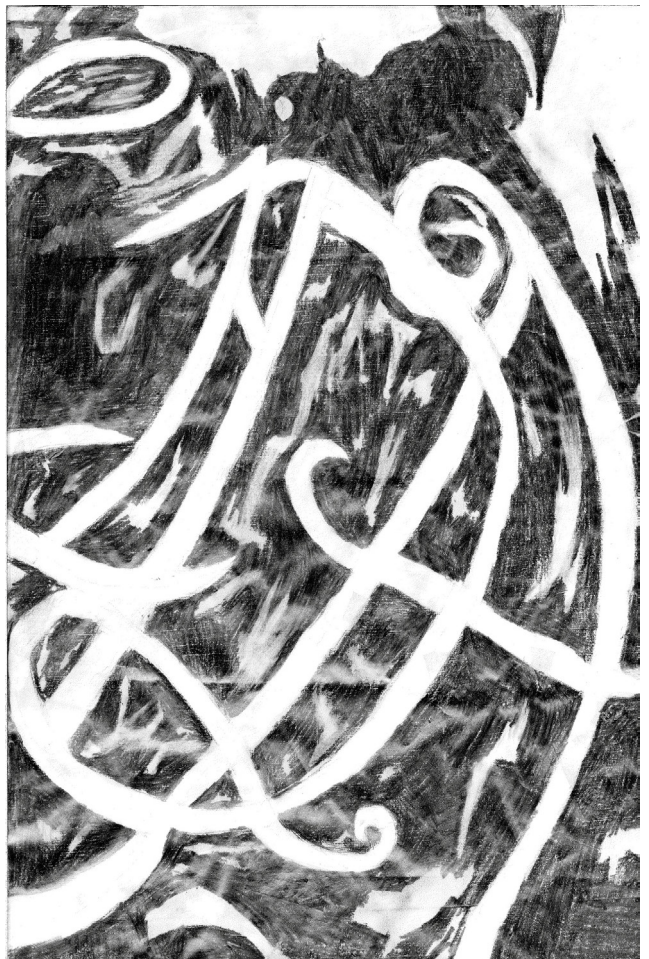
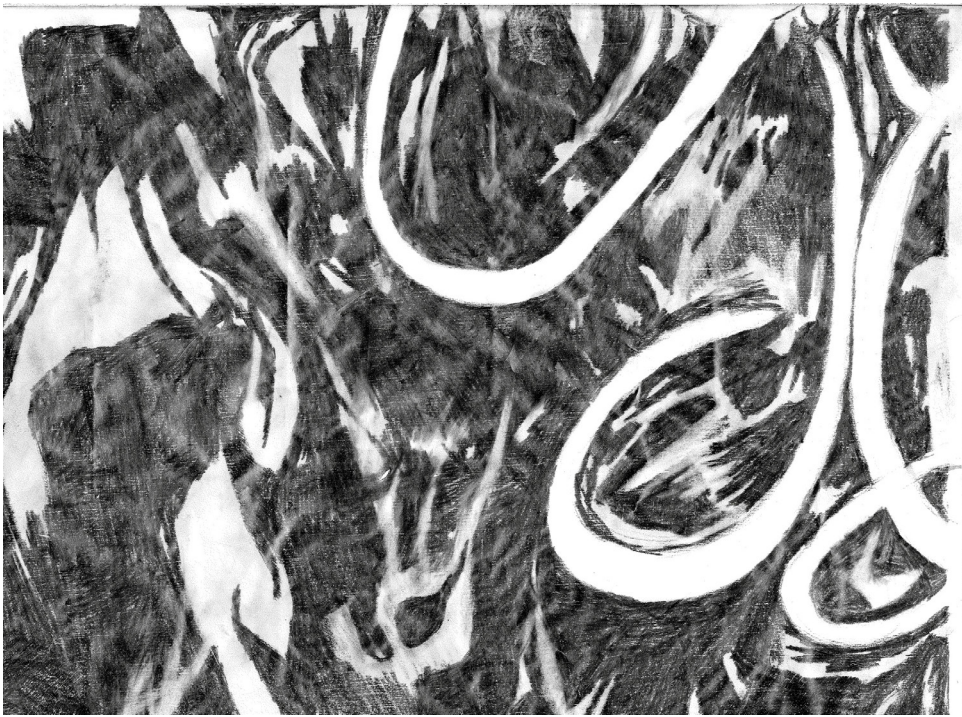
algo como: objeto = madrugada, operação = desenho e escrita, processo = repetição e contaminação, matéria = grafite, ficcionalização = traça-monge, simbolização = nova pele velha cerimônia

Na exposição *Erodições*, descrita no primeiro capítulo da dissertação, expus uma série de fotografias intitulada *do alto do colchão vejo tudo que há de bom e ruim pro coração*. O título do trabalho deriva da música *Happens to the heart*, composição de Leonard Cohen. As fotos registram experiências corpóreo-comportamentais de um tipo de campo atmosférico constituído por elementos que se repetem - a noite, o quarto e a embriaguez: recorte de um cotidiano na madrugada. Estou tentando falar de um território implicado nos hábitos, preceitos existenciais, rotinas, repetições, possível de ser adentrado nas relações operação-matéria.

teu retrato é poeira, luminosa/nebulosa, brilha tanto e ninguém vê é uma frase derivada da composição *Oração de um suicida*, dos irmãos Paulo e Pedro Leminski. A letra da música descreve o sujeito habitante dum mundo bonito que está intrinsecamente desconectado da vida posta diante dos olhos. Também compunha uma coletânea da banda curitibana *Blindagem* que conheci ainda criança, no carro da minha mãe. Desde então, a letra me volta como dado identitário constituinte, como cenário simbólico que empresto, engulo e partilho. O trabalho foi realizado com grafite e borracha sobre papel bíblia. Repetidamente, sem hierarquias operacionais, desenhava, apagava e fazia sujeira.

Figuras 49, 50, 51 e 52 – Grafite e papel bíblia







Fonte: Alana Gentil, 2024
teu retrato é poeira: luminosa/nebulosa, brilha tanto e ninguém vê
123 x 78 cm.

Bourriaud aponta que a obra de arte interessa a Guattari enquanto materialização de existências, vetor da subjetivação, capaz de *desterritorializar* nossa percepção antes de *re-ramificá-la*. Algo como um *operador de bifurcações na subjetividade*. (Bourriaud, 2009, p. 139). Esta é uma tentativa de descrever meu comportamento criador/existenciário: quando com músicas, fumaça, álcool e desenho cultivo um cenário simbólico, que acredito gerar um estado de conhecimento-experiência.

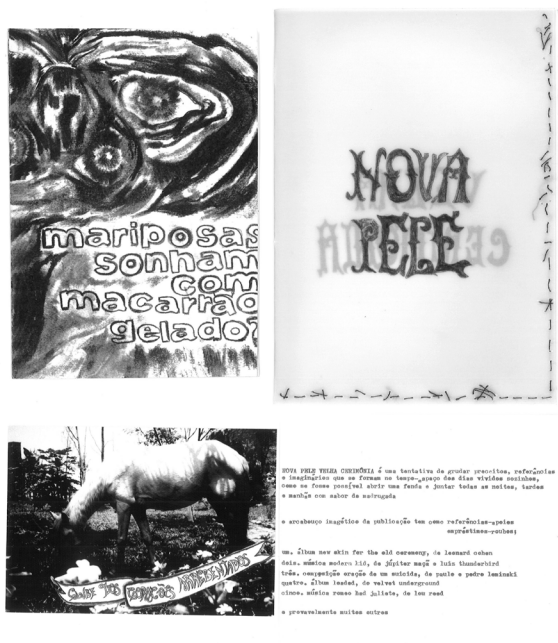
No texto *O campo expandido: arte como ato filosófico*, é indicado que a abertura proposta pela arte na sociedade contemporânea é a de produtora de um pensamento "selvagem", não-normatizado por categorizações rígidas, mas cultivado em estados *corpo-mente*, *cérebro-matéria*, *operação-rito*. Parece que podemos construir, no que for ateliê - no sentido, espaço de pro-

dução - dispositivos agenciadores de percepção. É preciso esclarecer que a coisa envolve o corpo todo, é comportamental, é existencial.

Os conceitos traça e monge são tentativas de nomear configurações auto-fabulativas dos meus desenhos. É frequente minha busca por redes relacionais que possam compor meu arcabouço imaginário - prática poética como abertura do trânsito entre as fronteiras, *totalidade-mundo* (Oititica, 2019, p. 95). O aspecto "monge", emprestado das experiências budistas de Leonard Cohen, encontra-se na figura que vive no terreno de seus próprios preceitos, desterritorializado da temporalidade externa. Inserir-se no desenho, na ação poética como estado de monastério - mobilização de gestos ritualísticos, modos de subjetivação que se sedimentam na repetição da vida quando vivida sozinha. Desenhar entra, então, como estado de descoberta, tentativa de arrancar as camadas de epiderme que nos separam do mundo. Quando desenho, me arrebento. Mão, cara e lençol sujo.

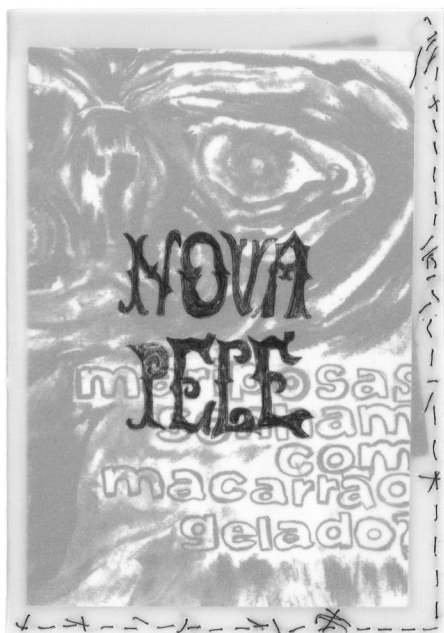
A publicação *nova pele velha cerimônia* é uma tentativa de grudar preceitos, referências e imaginários que se formam nesse tempo-espço. Coletânea de quando a vida se fixa nos deslocamentos de meus próprios rituais contínuos.

Figura 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59 e 60 – Publicação *nova pele/velha cerimônia*



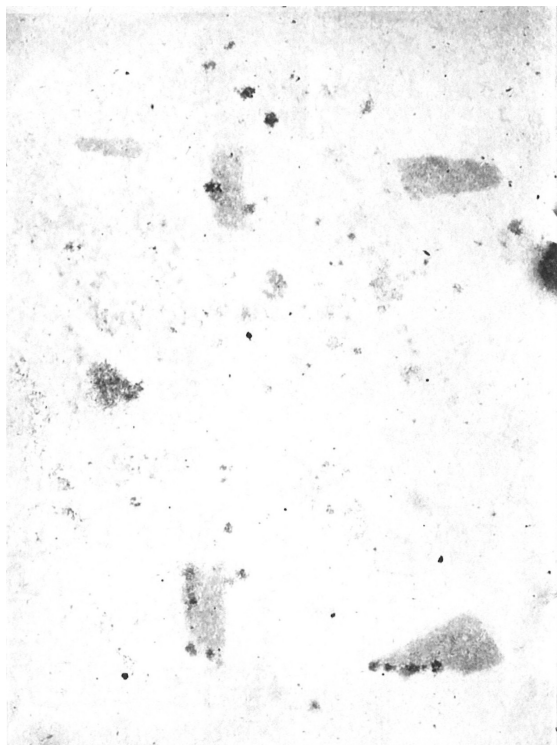
Fonte: Alana Gentil, 2024

1. Livreto *mariposas sonham com macarrão gelado?*
2. Capa *nova pele/velha cerimônia*
3. Card *clube dos corações arrebentados*
4. Texto de contextualização da publicação



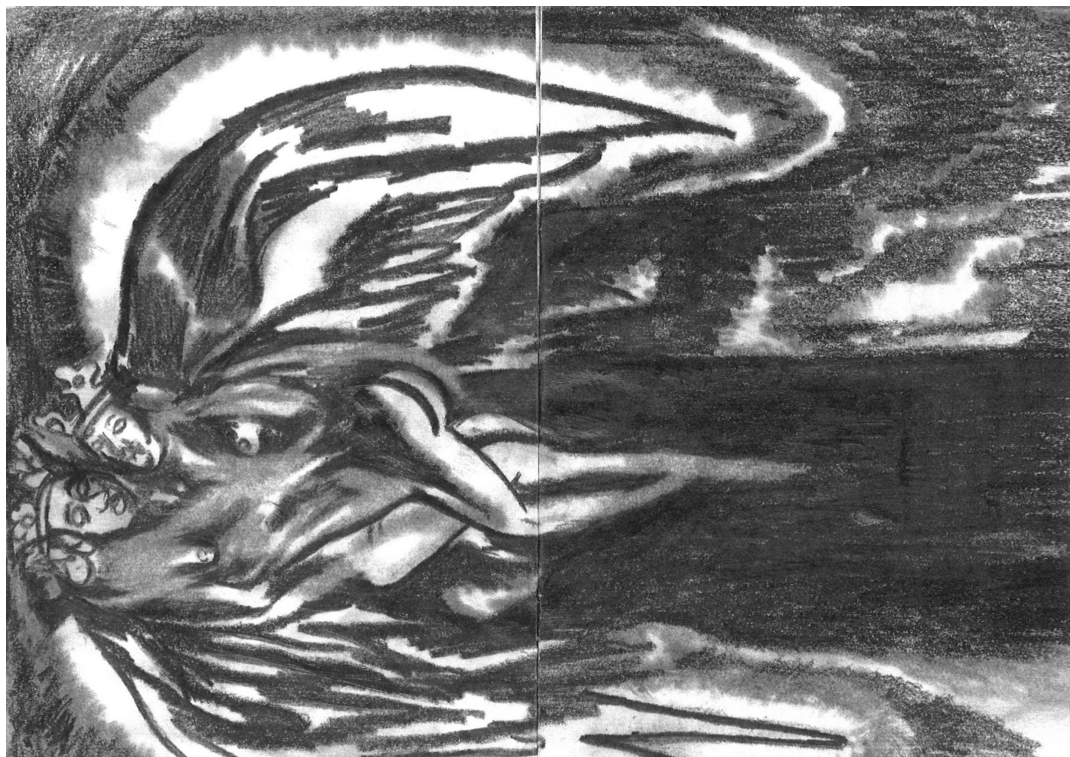
Fonte: Capa nova/velha cerimônia. 17 x 12 cm.





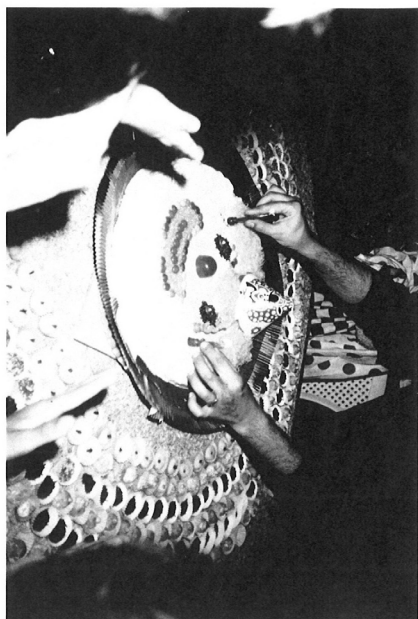
mariposas sonham com macarrão gelado?

alana gentil





retrato de poeira





Fonte: Páginas do livreto *mariposas sonham com macarrão gelado?* 15 x 10,5 cm.

Mariposas um dia foram traças, e traças são originadoras contínuas da ruína. Estou retomando imagens produzidas pelos trabalhos de Aline Dias e Stefanie Schneider, a criação de espaços empoeirados, assombrosos, quase fantasmáticos. Aline investiga o agenciamento comportamental das traças. As polaroides vencidas de Schneider criam etapas de transfiguração da imagem baseada no desgaste-ruína da matéria. Entramos, então, numa espécie de devir-traça: come, guarda na barriga, contamina. As traças desenhando quando corroem. Estou tentando apontar para alguns dos meus próprios gestos na produção visual, desenho sujando e abrindo espaço, penso emprestando e tornando meu. Existe um ato que volta para as ruínas. Tomando o mofo como operador simbólico, no acúmulo das camadas de imprecisão, fazemos uma aproximação warburguiana: o tempo dos fantasmas (*daquilo que persiste em sua repetição*) e dos corpos (*daquilo que passa por estado transformante*), desgaste e renovação da matéria. Neste sentido, enumerar as referências é uma tentativa de pontuar os empréstimos deslocados como dados constitutivos de um terreno relacional.

Figura 61 – Publicação *nova pele/velha cerimônia*

NOVA PELE VELHA CERIMÔNIA é uma tentativa de grudar preceitos, referências e imaginários que se formam no tempo-espaço dos dias vividos sozinhos, como se fosse possível abrir uma fenda e juntar todas as noites, tardes e manhãs com sabor de madrugada

o arcabouço imagético da publicação tem como referências-apeios empréstimos-reuben;

um. álbum *new skin for the old ceremony*, de leonard cohen
dois. música *modern kid*, de júpiter maçã e luiz thunderbird
três. composição oração de um suicida, de paulo e pedro leminski
quatro. álbum *loaded*, de velvet underground
cinco. música *romeo had juliete*, de lou reed

e provavelmente muitos outros

Fonte: Alana Gentil, 2024

Texto de contextualização da publicação. 10,5 x 12 cm.

nova pele velha cerimônia é uma tradução desviada de *New Skin for The Old Ceremony*, álbum de Leonard Cohen. O desenho que abre esta publicação é uma repetição imprecisa de sua capa. A imagem usada por Cohen é de uma hierogamia, ritual sexual entre um deus e uma deusa ilustrado no Rosário dos Filósofos, tratado alquímico publicado em 1550. *modern kid* é o título de uma música do cantor psicodélico gaúcho Júpiter Maçã que carrego tatuada nos joelhos, a letra pontua uma espécie de orfandade existencial das gerações pós-modernas (*toda criança moderna perderá sua mãe tão cedo quanto tragicamente, e a cada manhã a infância canta a dor*). *Oração de um suicida* retorna na frase retrato de poeira, abaixo da fotografia de um pavão que encontrei entre minhas fotos de família. O desenho da fumaça subindo é uma cópia distorcida da capa do álbum *Loaded* do Velvet Underground. Considero Lou Reed, vocalista e compositor da banda, uma espécie de companheiro de alma. Também é dele a frase que fecha a publicação, na música *Romeo had Juliette*, que descreve um amor trágico em Nova Iorque, Reed diz *vou levar*

*manhattan num saco de lixo que diz escrito em latim "é difícil dar a mínima hoje em dia" (em minha tradução desviada, *difficile est dare assis diebus*).*

Figura 62 – Publicação *nova pele/velha cerimônia*



Fonte: Alana Gentil, 2024

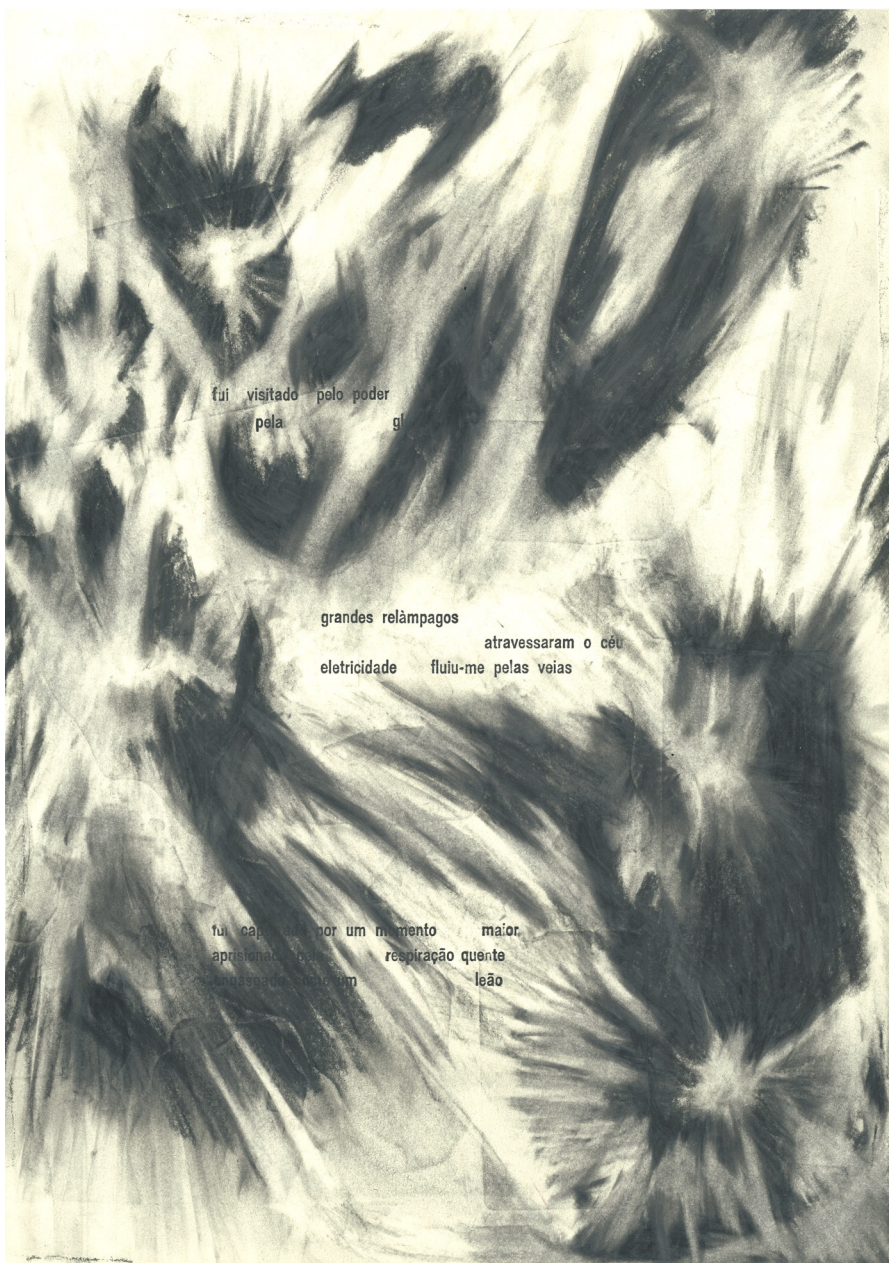
Card clube dos corações arrebentados. 8 x 11,5 cm.

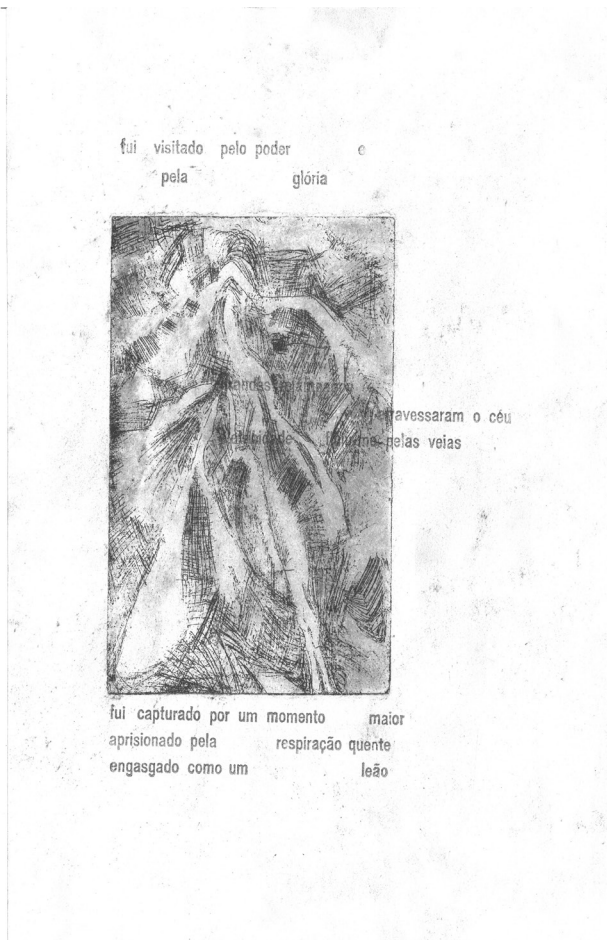
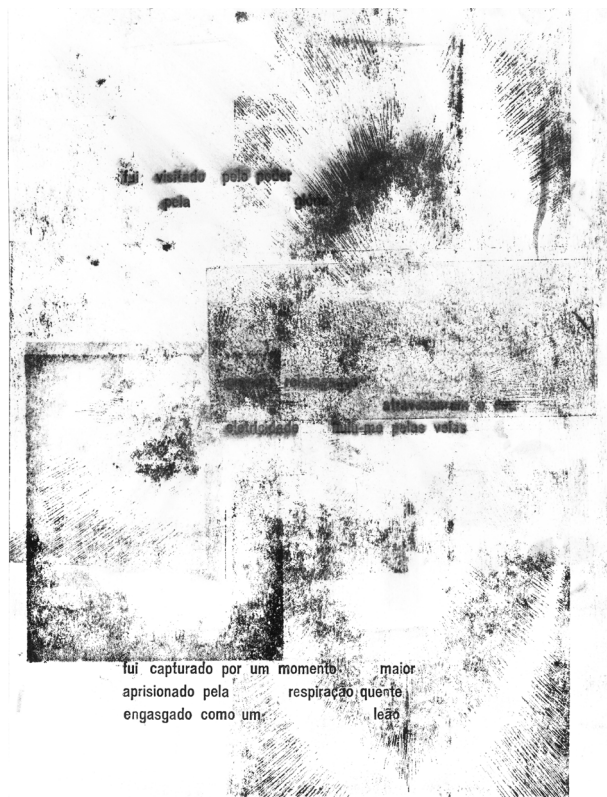
clube dos corações arrebentados é a tentativa de transfigurar, fazer passar de um estado a outro, as autorias individuais desses diferentes sujeitos (Lou Reed, Paulo Leminski, Leonard Cohen, Júpiter Maçã) em um mesmo espaço simbólico de partilha. Algo como um clube para angustiados, para os desacostumados à vida. Vontade de coletar, em um mesmo cenário atmosférico, todos estes sujeitos.

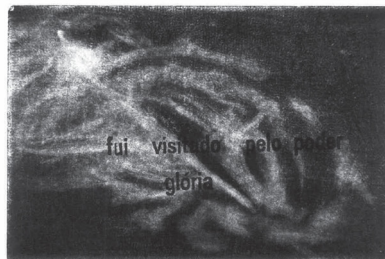
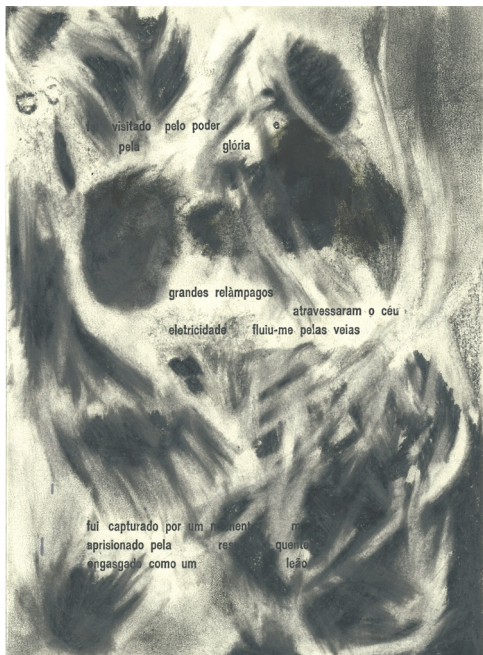
luzbranca / calorbranco: o fogo do céu é o raio é um políptico composto por desenhos, gravuras e transcrições que se iniciou na aproximação com o álbum *White Light/White Heat* lançado em 1968 pela banda Velvet Underground. A letra da primeira música descreve uma luz branca/calor branco que bagunça a cabeça, faz cócegas no pé, deixa-nos insanos, drena os cérebros e nos enche de surpresas, algo que nos preenche de um desconhecido engrandecedor que nos destitui do que antes tínhamos. Observando trovoadas, iniciei o trabalho. Entraram também, no jogo relacional da coisa, dois empréstimos: um

texto em tipografia móvel composto por trechos recortados da poesia *Poder e Glória - a situação* (de Lou Reed) e o texto em máquina de escrever extraído de *O México e a Civilização*, em que Artaud descreve formas perceptivas dos Tarahumaras, povo originário de Chihuahua, em contraposição às formas perceptivas do Ocidente, forçosamente e violentamente normatizadas.

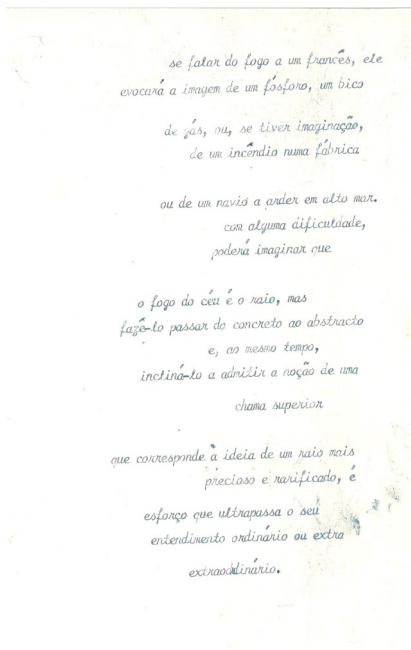
Figuras 63, 64, 65, 66, 67, 68 e 69 – Grafite, gravura em metal, colagem, tipos móveis, datilografia e clichês gráficos sobre papel







grandes relâmpagos
atravessaram
eletricidade fluiu-me pelas veias



fui capturado por um momento maior
aprisionado pela respiração quente
engasgado como um leão

Fonte: Alana Gentil, 2025
luzbranca / calorbranco: o fogo do céu é o raio, 2025.
Dimensões variadas.

A noite é uma das formas de alcançar a *desterritorialização perceptiva*, assim como escutar um álbum completo de Lou Reed.

Inventando um fim

Quando entrei no curso de artes, há quatro anos e meio, pensava não ter uma prática artística. Entendo, agora, que cultivei comportamentos existenciários que se tornaram matéria e produção em um território operativo, afetivo, contextual e com possibilidades de imersões, como num brechó. A arte contemporânea se expande cada vez que é experienciada, não se encerrando na produção de objetos, nem na produção de teorias. A liberdade reside justamente nas feridas ontológicas que não se fecham em um circuito conclusivo, restando-nos aceitar os procedimentos de brechó como indicadores de novas realidades temporárias possíveis.

Para caracterizar um trabalho, o meu ou outros, preciso discutir especificamente o circuito que o sustenta, o campo relacional ativado por ele, seja histórico, biográfico ou ficcional. Este texto é uma busca pela destituição das lógicas normativas quando se estabelecem enquanto verdade, um plano de contraconduta ao que restringe as experiências.

De fato, não existe uma imagem específica que possa resumir a coisa: é na transitoriedade, na possibilidade de se descobrir potencialidades do tipo cabeça-corpo/cérebro-prazer que minha produção acontece. Nos rituais das madrugadas, Bourriaud, Basbaum, Cohen, Lou Reed, Aline Dias, Júpiter Maçã se entranharam nas materialidades com as quais desenhei, costurei, gravei meus trabalhos. Perceber isso foi um dos grandes ganhos desta pesquisa. Procuro por um estado de pensamento/estado de corpo que nos é negado com a institucionalização da existência humana racionalizada. Que cada um assuma seu próprio brechó.

Referências

AGUILAR, Nelson. A Era da desmaterialização. In: **Catálogo da 23ª Bienal de São Paulo**. São Paulo: Fundação da Bienal de São Paulo, 1996. p. 20-27.

ANJOS, Moacir dos. O Ateliê como arquivo. In: **26ª Bienal de São Paulo: Artistas convidados**. BIENAL DE SÃO PAULO. São Paulo: Fundação da Bienal de São Paulo, 2004. p. 272-277.

ARTAUD, Antonin. O México e a Civilização. In: ARTAUD, Antonin. **Os sentimentos atrasam**. Lisboa: Hiena Editora, 1993. p. 40-52.

BASBAUM, Ricardo. **Manual do artista-etc**. 1. ed. Rio de Janeiro: Azougue, 2013.

BOURRIAUD, Nicolas. **Estética relacional**. Tradução de Denise Bottmann. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

BOURRIAUD, Nicolas. **Pós-produção**: como a arte reprograma o mundo contemporâneo. Tradução de Denise Bottmann. São Paulo: Martins Fontes, 2009a.

BRITTO, Ludmila. **O ateliê/arquivo de Paulo Bruscky**: um acervo vasto de quase tudo. Disponível em: <http://www.revistaohun.ufba.br/pdf/ludmila.pdf>. Acesso em: jan. 2025.

BRUSCKY, Paulo; NAVAS, Adolfo Montejó. **Poesis Bruscky**. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

CARANI, Alana; VILLA, Danillo. **Erodições** – toda ruína é uma promessa. (no prelo).

CULTURAL, Itaú (Org.). **Bispo do Rosário** - eu vim: aparição, impregnação e impacto. São Paulo: Itaú Cultural, 2023.

DANTO, Arthur C. Crítica de arte após o fim da arte. **Revista Estética e Semiótica**, v. 3, n. 1, p. 82–98, 2013. Disponível em: <https://doi.org/10.18830/iss-n2238-362X.v3.n1.2013.05>. Acesso em: jan. 2025.

DIAS, Aline Maria; AMARAL, Julia Ancona. Insetos, mofos e vermes: aproximação entre vida doméstica e práticas artísticas. **Revista Feminismos**, [S. l.], v. 10, n. 2 e 3, 2022. DOI: 10.9771/rf.v10i2e3.45106.

DIAS, Aline. Capítulo 1: Traças. In: DIAS, Aline. **Marcas e restos: concentração e organização de vestígios cotidianos**. Orientador: Eduardo Vieira da Cunha. 2009. Mestrado (Mestrado em Poéticas Visuais) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Rio Grande do Sul, 2009.

DIAS, Aline. Cubo de poeira. In: **ENCONTRO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISADORES EM ARTES PLÁSTICAS**, 18. 2009a, Salvador. Disponível em: https://anpap.org.br/anais/2009/pdf/cpa/aline_maria_dias.pdf.

DIAS, Aline; RAYCK, Diego (org.). **Pão ganha pão**. 1. ed. Vitória: Proex UFES, 2024.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **A imagem sobrevivente**: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto / Museu de Arte do Rio de Janeiro, 2013.

ESSLIN, Martin. **O teatro do absurdo**. Tradução de Barbara Heliodora. 1. ed. rev. e aum. Rio de Janeiro: Zahar, 2018.

FILHO, Paulo Venâncio. **Marcel Duchamp**: A Beleza da indiferença. 1. ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 1986.

GONÇALVES, Daniel Luis Cidade. A impossibilidade de pensar certas coisas: analisando o conceito de episteme em Michel Foucault. Argumentos: **Revista de Filosofia**, Fortaleza, v. 10, n. 20, p. 152–165, jul./dez. 2018. Disponível em: https://repositorio.ufc.br/bitstream/riufc/38516/1/2018_art_dlcgon%C3%A7alves.pdf. Acesso em: jan. 2025.

GRUTMAN, R. Beckett: a quintessência da autotradução? (trad. Bianca Walsh e Simone Vieira Resende). **Tradução em Revista**, n. 16, 2014, pp. 1-11.

HAPPENS TO THE HEART. Intérprete: Leonard Cohen. Composição de Adam Cohen; Leonard Cohen. In: **Thanks for the Dance**. Intérprete: Leonard Cohen. Nova Iorque: Columbia Records; Legacy Recordings, 2019. 1 faixa (4 min e 33 s).

HIRST, Damien; FAIRHURST, Angus. **A couple of cannibals eating a clown**. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ei9ULTP6m8o&t=642s>. Acesso em jan. 2025.

HONNEF, Klaus. **Andy Warhol: 1928-1987 - A comercialização da arte**. Colônia: Taschen, 2005.

KRAUSS, Rosalind. A escultura no campo ampliado. **Arte & Ensaios**, Rio de Janeiro, 23 abr. 2022. Disponível em: <https://revistas.ufrj.br/index.php/ae/article/view/52118>. Acesso em: jan. 2025.

LEWITT, Sol. Sentenças sobre Arte Conceitual. In: **Escritos de Artistas - Anos 60/70**, COTRIM, Cecília; FERREIRA, Glória (org.). Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006. p. 205-207.

LOADED. [Compositor e intérprete]: **The Velvet Underground**. Nova Iorque: Cotillion Records, 1970. Álbum (55 min e 30s).

LUDWICE, R. Louise Bourgeois por Robert Mapplethorpe: sobre autoria e fantasia. **Rapsódia**, v. 1, n. 12, p. 145-164, 2018. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/rapsodia/article/view/153441/150037>. Acesso em: jan. 2025.

LYCANTHROPIA. Composição de Francisco César Di Giacomo; Richard Kraus. In: **Fairy Tales**. Intérprete: Banda Harry. São Paulo: Wop Bop, 1988. 5ª faixa (5 min e 02 s).

MARTINS, Moisés de Lemos. Media e melancolia – o trágico, o grotesco e o barroco. In: Acciaiuoli, M & Babo, M.A. (coords.). **Arte & Melancolia**. Lisboa: Instituto de História da Arte/Estudos de Arte Contemporânea e Centro de Estudos de Comunicação e Linguagens, pp.53-65, 2011.

MODERN KID. Intérprete: Júpiter Apple (Júpiter Maçã/Flávio Basso). Composição de Flávio Basso; Luiz Thunderbird. In: **EP Modern Kid**. Intérprete: Júpiter Apple. Porto Alegre: J.A.C.K. Júpiter Apple Corporation And Kingdom, 2009. Single (3 min e 39 s).

MONTEIRO, Juliana de Moraes. **Aby Warburg**: um fantasma espreita a arte contemporânea. Arte ConTexto, 2013. Disponível em: https://artcontexto.com.br/artigo-edicao02_juliana_monteiro.html. Acesso em: fev. 2025.

NEW SKIN FOR THE OLD CEREMONY. [Compositor e intérprete]: **Leonard Cohen**. Nova Iorque: Columbia Records, 1974. Álbum (36 min e 46 s).

OBRIST, Hans Ulrich. **Uma breve história da curadoria**. Tradução de Ana Resende. São Paulo: BEÍ, 2010.

OITICICA, Hélio. O q faço é música. In: Hélio Oiticica: **Experimentar o experimental**, LACERDA, Marcos; COHN, Sérgio (org.). 1. ed. Lisboa: OCA, 2019. p. 93-96.

ORAÇÃO DE UM SUICIDA. Intérprete: Ivo Rodrigues. Composição de Paulo Leminski; Pedro Leminski. In: **Blindagem**. Intérprete: Banda Blindagem. Rio de Janeiro: Gravadora Continental, 1981. 1 faixa (3 min e 58 s).

QUILICI, C. S. **O campo expandido**: arte como ato filosófico. Sala Preta (USP), v. 14, p. 12-21, 2014.

ROMEO HAD JULIETTE. Intérprete: Lou Reed. Composição de Lou Reed. In: **New York**. Intérprete: Lou Reed. Nova Iorque: Sire Records, 1989. 1 faixa (3 min e 10 s).

Saint Clair, E., & Ribeiro, J. V. V. Wabi-Sabi, a arte da imperfeição: estética japonesa e alteridade cultural. **Revista Poiésis**, 17(28), 205-218, 2018.

SOARES, Flávia de Bastos Ascenço; HUR, Domenico Uhng. O Corpo encarcerado na obra de Antonin Artaud. **Mnemosine**, Rio de Janeiro, v. 13, n. 1, 2017. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/mnemosine/article/view/41709>. Acesso em: maio. 2025.

WADE, Simeon. **Foucault na Califórnia**: filosofia e LSD no Vale da Morte. Tradução: MELHADO, Felipe; DELMANTO, Júlio. São Paulo/Londrina: Elefante/Grafatório, 2024.

WHITE LIGHT/WHITE HEAT. [Compositor e intérprete]: **The Velvet Underground**. Nova Iorque: Verve Records, 1986. Álbum (40 min e 18 s)

YOUTH, Sonic. Superstar. Youtube, 7 de out. de 2009. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=Y21VecIldBI&list=RDY21VecIldBI&start_radio=1. Acesso em: fev. 2025.

