PORTO ARTE
Revista de Artes Visuais

v.26 n.46
Jul/Dez 2021
e-ISSN: 2179-8001

Rasgo como arte

Rip as art

Claudia Teresinha Washington
ORCID: 0000-0002-2755-8958
Universidade Federal do Rio Grande, Brasil

Resumo

O presente artigo trata da noção de rasgo desenvolvida em pesquisa realizada no Programa de Pós-graduação em Arte da Universidade de Brasília. O rasgo é tratado como uma ação artística que desestabiliza o espaço tautológico, definido como rede. Nesse movimento ele engendra outros espaços e corpos. Diferencia-se de procedimentos comuns em arte, como a dobra e o nó, pois pressupõe a ruptura das tramas. As suas formas e os seus usos em obras artísticas são um contraponto ao enclausuramento simbólico da arte. Rasgar é uma das ações mais elementares em reposta aos limites.

Palavras-chave

Arte. Rasgo. Espaço. Corpo

Abstract

This article deals with the notion of rip developed in a research carried out at the Programa de Pós-graduação em Arte da Universidade de Brasília. The rip is treated as an artistic action that destabilizes the tautological space, defined as a net. In this movement it engenders other spaces and bodies. It differs from common procedures in art, such as the fold and the knot, as it presupposes the rupture of the wefts. Its forms and uses in artistic works are a counterpoint to the symbolic enclosure of art. Ripping is one of the most elementary actions in response to limits.

Keywords

Art. Rip. Space. Body.

DOI: https://doi.org/10.22456/2179-8001.124259

PORTO ARTE
Revista de Artes Visuais

v.26 n.46
Jul/Dez 2021
e-ISSN: 2179-8001

Este artigo apresenta a noção de rasgo desenvolvida na pesquisa intitulada Rasgo: a arte de engendrar espaço, realizada entre 2015 e 2019 no Programa de Pós-graduação em Arte da Universidade de Brasília[1].

Nos detemos na ação de rasgar e na materialidade das coisas para vazar o espaço tautológico. Tratamos da rede como limite e do rasgo como uma ação artística que cria espaços singulares, onde nascem outros corpos. A investigação do rasgo revela maneiras pelas quais rompemos (rasgo e grito) ou conservamos (dobra e nó) os espaços. Rede, trama, dobra e nó nos ajudam a seguir as direções do rasgo.

A rede

A liberdade é uma prática e nada da estrutura das coisas garante o seu exercício (FOUCAULT, 1994). A teia é feita para caçar, a rede para pescar e elas podem ser rasgadas pelas presas.

Anne Cauquelin (2008) inscreve a arte contemporânea num regime enredado, o Regime da Comunicação. Esse regime se fundamenta na instabilidade e na desestabilização, exclui qualquer intenção por parte dos seus atores, privilegia o continente, isto é, os papéis e os seus lugares. A rede se repete indefinidamente, os seus diversos canais de conexões reproduzem sempre a mesma mensagem nas diferentes versões técnicas, a tautologia é a regra. O mundo reproduz indefinidamente sempre a mesma mensagem (há uma rede e você faz parte dela). O domínio atual da arte seria mais uma mistura de diversos elementos, os valores da arte moderna e os da arte que chamamos contemporânea, sem estarem em conflito aberto, estão lado a lado, trocam as suas fórmulas, construindo então, dispositivos complexos, instáveis, maleáveis, sempre em transformação. É impossível traçar precedentes para as rupturas numerosas e falhas profundas que caracterizam a arte contemporânea (CAUQUELIN, 2008). Véus e prisões nos envolvem e isto é invariável, o que varia é a intensidade das forças que operam, sua rigidez ou maleabilidade, por exemplo.

A rede não é descentrada. Ainda que a rede tautológica coexista com a disseminação de fluxos multidirecionais que atravessam fronteiras entre disciplinas e lugares, é uma rede redundante e paradoxal com centros de controle definidos, limitada, rígida, contínua, dobrável, maleável, variável, adaptável. O espaço é continente. A rede maleável e limitada (com doces centros duros) estabelece infindáveis planos e caminhos que estabilizam e escoam a vida como curso contínuo ao mesmo. Continente que nos enlaça feito múmias.

A engenharia (estradas, usinas, lagos artificiais) e o urbanismo são estruturas rígidas que ordenam a circulação dos corpos, conformam os lugares, assim como o tecido social, o sistema econômico, a normatização cultural e as instituições de todo o tipo, em cada local, em cada cultura e de diferentes formas. O espaço é resumido a uma série de confinamentos.

1- WASHINGTON, Claudia Teresinha. Rasgo: a arte de engendrar espaço. 2019. 221 f. il., Tese (Doutorado em Artes)—Universidade de Brasília, Brasília, 2019.

PORTO ARTE

Revista de Artes Visuais

v.26 n.46
Jul/Dez 2021
e-ISSN: 2179-8001

A coisa se aparenta com o "gato" na rede elétrica. Um bolo muito evidente de linhas desordenadas, indiscreto mesmo, do qual só vislumbramos a superfície ou um sutil rabisco entre as paralelas da norma técnica. Não é um buquê perfumado, tem cheiro de fio queimado.

O movimento é resistência ao sistema e simultaneamente plano de comercialização, é a circulação no mercado e também o conteúdo das obras (CAUQUELIN, 2008). Para a rede de comunicação mundial, como um sistema de confinamento, mesmo o corpo, o nosso único meio de negociar com o entorno e de reivindicar uma existência singular, é ultrapassado ou é obsceno. A radicalização da retirada do corpo em movimento do mundo entra em choque com as multidões que percorrem a Terra atravessando fronteiras. Nesse mundo, "o movimento (também) pode ser vetor de emancipação enquanto cultivo da produção singular de existência e ampliação dos territórios subjetivos" (GUATTARI, 1990, 27-28).

O rasgo acontece no movimento contrário à trama da rede.

Imperam as carapaças. Há cárceres. Na continuidade enredada produz-se uma guerra perpétua. Para se ter espaço, por menor que seja, pode ser necessário guardar um pouco do animal, ser feroz e não construir (SERRES, 1985). Produzir rupturas no tecido sensível das percepções e na dinâmica dos afetos é um objetivo estratégico na arte, para "mudar os referenciais do que é visível e enunciável, mostrar o que não era visto, mostrar de outro jeito o que não era facilmente visto, correlacionar o que não estava correlacionado" (RANCIÈRE, 2012, 64). Se a fissura pode mudar o consenso, se "toda situação é passível de ser fendida no interior, reconfigurada em outro regime de percepção e significação" (RANCIÈRE, 2012, 48) é pela arte que nos propomos a investigar formas de vazar esse espaço.

Embora não haja ainda remédio para os encarceramentos próprios da existência, a arte frente aos contextos endurecidos pode forçar caminho e atravessar os limites do seu próprio sistema, talvez os limites sociais. As pessoas, nos seus modos de fazer, reinventam no cotidiano os usos dos lugares, constituem espaços de movimentação possíveis de viver (lugares praticados) através das artes do fazer, da caça não autorizada e das táticas de resistência, escapando do planejamento e da homogeneização pela arte, como um meio de reorganizar o funcionamento do poder (CERTEAU, 1994). Reorganizar o poder é rasgá-lo considerando suas formas no espaço. A arte rasga a rede rija que confina a vida, cria passagens, vias de transporte, outras paisagens.

Paralelismo entre janelas vizinhas que facilitam a comunicação; a fresta entre as tábuas que deixa ver o quintal; a parede que esconde o jardim; o buraco da goteira; as cortinas que disfarçam o olhar e dão movimento aos vãos. Erosão, destruição, recorte, movimentos de terra, movimentos da Terra. Espaços transitórios. De que modos essas passagens participam do cotidiano? Que miragens projetam? Que anseios fazem emergir? Alguém deseja tapar os buracos? Alguém quer abrir uma porta ou janela? Transportar a casa? Mover montanhas? Furar o sistema?

PORTO ARTE

Revista de Artes Visuais

v.26 n.46
Jul/Dez 2021
e-ISSN: 2179-8001

Rasgar

Rasgar é uma ação capaz de gerar espaços, de criá-los a partir de um movimento. No ato de rasgar há uma intenção e um movimento que rompem com a superfície das coisas, atravessando-as, criando espaços.

O tempo do rasgar é um tempo exato, calculável, mas o espaço gerado é indefinido. Podemos forjar o tempo distinto da clausura.

Se há uma determinação do corpo em função do ambiente, notadamente construído, há a ação deste para produzir o seu espaço e ampliar territórios. Rasgar é impingir forças contraditórias ou fricções intencionais e frequentes sobre as coisas, o rasgo é o resultado direto desse movimento. Ele pode engendrar vazios no cotidiano encouraçado a fim de fundar, sondar e penetrar outros espaços. Rasgar altera, mas não destrói, já que seria impraticável na totalidade das prisões. Não é corte, esgarça as fibras, pode dilacerar caixas, fragilizar e violentar. Rasgar é ação tátil, de contato, é audaz, certeiro, o seu tempo indefinível apesar de exato, é prática do lugar. Rasgar sem dilacerar é, também, engendrar confusão na superfície lisa das coisas, vazá-la. É não depender das linhas da trama, dos caminhos da rede, desligar do contínuo, desestabilizá-lo. Rasgar, como gesto espacial de separação, produz a condição para que se dê a sensação, o respiro, o conhecimento qualquer, ou outra coisa que careça de espaço para existir. Rasgar também é coisa do infinito e do tempo, como eles, separa o descontínuo do contínuo em direção ao vazio, não como as mãos que desatam os nós dos fios entrelaçados do espaço, com o intuito de analisá-los. Desatar e rasgar são reversíveis até certo ponto, mas enquanto no primeiro conserva-se as linhas da trama, no segundo é preciso reconstituir as fibras, cerzir ou remendar (SERRES, 1985). Rasgar e suturar (cerzir, atar, costurar, etc.) são conexos, ainda que se possa rasgar sem necessariamente cerzir, não há sutura sem rompimento, por rasgo, corte ou furo. Quando se trata de rasgos na pele, melhor seria cerzir-los. Todo o corpo é desdobramento da pele (MONTAGU, 1988), os seus orifícios, boca, ânus, vagina, não são rasgos, a pele é contínua e se dobra. Rasgar ignora o nó. O rasgo segue em todas as direções, é potencial vetor de permeabilidade e transposição de obstáculos. É como um leão que ruge subitamente numa biblioteca. O rasgo é o feito que não se diz só, ele é a borda do rasgado e o vazio. Por ele é possível sondar, penetrar, varar. Rasgar é objetivo, matérico e corpóreo, segue para todos os lados, por vezes incontrolável. Enquanto movimento de terra (tijolos, montanhas, argila) e sobre a Terra (miradas, caminhadas, marchas, mutirões, multidões), opera no espaço sobrepondo-se em arquitetura, paisagem, natureza, contextos tantos (social, histórico, científico) ou como grandes rasgos na crosta planetária – sismos que remodelam a superfície sobre a qual caminhamos. Rasgar não é pacífico. Se rasga pelas mais diferentes razões, o sistema enredado rasga outras redes mais autônomas, pelo controle através da violência. Rasgar também pode ser mexer com a resistência dos sistemas. O mesmo que nos oprime nos protege (portas, paredes, muros, distâncias, véus), a sua conduta depende do acordo entre intensidades, dureza dos corpos, maleabilidade, movimento. Se o lugar de origem da força, o centro de poder, pretender fazer valer a sua forma, sua severidade, ao passo que rasgos radicais o atinjam e a amplitude do vazio

PORTO ARTE

Revista de Artes Visuais

v.26 n.46
Jul/Dez 2021
e-ISSN: 2179-8001

ameace a sua continuidade, ele retorna com a negação total ou parcial do rasgo, através do controle dos fluxos. A contradição fundamental do rasgo é o motor para o atravessamento da rigidez das estruturas: um muro atravessa a cidade e há detentos nos jardins; construir caixas para vazar o liso; fechar a porta para penetrar, fender o chão, abalar estruturas.

Rasgar é uma das ações mais elementares em reposta aos limites.

Gritar

Maria Beatriz de Medeiros, no seu livro Aisthesis: estética, educação e comunidades, afirma que "arte é comunicação não linguística, voz do corpo e cor do grito" (2005, 79), e continua:

> O grito ao qual nos referimos não diz nada. (...) O grito da arte não grita nada. Ele é sopro escamoteado, voz catastrófica. Ele rasga a totalidade de nosso ser, de nosso corpo. Ele esvazia. Nega, por sua força, a totalidade dos corpos tensos (2005, 80).

A autora apresenta, nesta passagem, conformações entre corpo e ato em arte, a condição do primeiro impele a ação radical de rasgar, nesse caso, pelo grito, como sopro que esvazia e fende os corpos tensos. O contexto onde inscreve o grito/rasgo é o da linguagem que conforma o espaço esquadrinhado, aprisionante da palavra escrita, falada, pensada. Desde então, uma escrita sobre isto só pode ser rasgo ao sabor das circunstâncias de arte, pois corpos tensos e estruturas rígidas limitam a experiência. O grito é uma forma invisível de rasgo do espaço e da palavra.

Às vezes conseguimos captar silêncios que rasgam.

Silenciar

"... qualquer matéria, a rigor, vibra e conduz o som, sobretudo a carne" (SERRES, 1985, 42). É nela que se pode sentir os desgostos do silêncio imposto, um pesar generalizado quando se trata de uma cidade inteira.

Até àquele momento, durante todo o tempo de existência daquela cidade, e antes dela, se ouvia o choque feroz das águas de um imenso rio nas rochas magmáticas do leito. O som, aos poucos, foi perdendo força até que se calou definitivamente. Consternados os ouvidos estão, desde então, para os velhos do lugar. A voz de Tupã (guia dos nômades) ou Sete Quedas (conjunto natural de quatorze cachoeiras em meio ao Rio Paraná) foi atingida pelo alagamento causado no fechamento das comportas da barragem da Usina de Itaipu, em 1982, daí em diante submersas num gigantesco lago. A inundação mergulhou os corpos em silêncio profundo, antes imersos na ondulação incessante do som das quedas.

PORTO ARTE

Revista de Artes Visuais

v.26 n.46
Jul/Dez 2021
e-ISSN: 2179-8001

Aquele que é maturado com o rumor das águas nas rochas não conhece senão esse embalar. Tentem silenciar o mar. Imaginem estar num quarto em penumbra tranquila: subitamente o espaço é inundado por luzes intensas. É possível enxergar as paredes? Os rostos são reconhecíveis? O que há entre um vão e outro?

> Ana[2] : O rio Paraná era, antes das Quedas, o que ele é hoje, essa imensidão, até as quedas. Aí afunilava e caia num canal, que era o Canalão do Rio Paraná, um cânion. O Rio Paraná só voltava a ser navegável 60 quilômetros abaixo, onde foi construído o Porto Mendes. A água das Quedas, era a maior catarata do mundo em volume de água, depois das quedas era de uma fúria tão assustadora. Imagina tudo isso caindo num cânion de 100 metros. O que me impressionou sempre foi o Canalão, a grande violência dele. (Entrevista, *Trânsito à Margem do Lago*, 2010)

Silenciada também foi a promessa de construção de outra usina hidrelétrica nas proximidades da cidade. Essa geraria riquezas, servindo como moeda de troca quando da negociação com a população local. A usina nunca foi construída. O emudecimento forçado dessa cidade foi acentuado pelo impedimento de manifestações públicas, instituído pela ditadura da época. Múltiplos silenciamentos. O silêncio cela. Corte radical do frágil equilíbrio do corpo no espaço. Pedaço arrancado, dilaceramento, subtração. Silêncio que rasga. Princípio do (des)concerto taciturno das grandes intervenções da engenharia. Aplausos.

> Margarida[3]: Fazia parte do evento mostrar a iluminação da barragem à noite... Tudo apagado. Apagaram as luzes do local onde nós estávamos para poder acender as luzes lá. Elas vão se acendendo, algumas luzes bem fraquinhas e vai aumentando o brilho. E daí a gente vê a beleza da construção, do tamanho. Para nós, aquilo começa a doer muito... e quando as luzes começaram a ficar mais fortes... eu olho de lado assim, para ver... estávamos todos chorando, chorando pela mesma causa... porque quando vimos todo mundo em silêncio vendo aquela beleza, nós pensamos no que tínhamos perdido, o que está adormecido em baixo d'água. (Entrevista, Trânsito à Margem do Lago, 2010)

Com a morte da música, calada a fúria das águas nas rochas, mineral e mineral, o lugar se enche de slogans, caixas intermináveis se desdobram.

2- Ana é moradora de Guaíra desde antes da inundação do Rio Paraná. O uso apenas do primeiro nome foi a maneira definida para citar colaboradores do Projeto *Trânsito à Margem do Lago* na maioria dos relatos.
3- Margarida descreve uma visita feita às instalações da Usina da Itaipu. Ela é moradora de Guaíra desde antes da inundação do Rio Paraná. O uso apenas do primeiro nome foi a maneira definida de citar colaboradores do Projeto Trânsito à Margem do Lago na maioria dos relatos.

PORTO ARTE

Revista de Artes Visuais

v.26 n.46
Jul/Dez 2021
e-ISSN: 2179-8001

> A audição mergulha no silêncio e na surdez (SERRES, 1985, 137).
> (...)
> Que chamado, grito, fogo, animado, móvel, intenso agudo, tem poder de lançar um fluxo que derruba os obstáculos e é depurado pelos filtros deles? (SERRES, 1985, 142).

Resta a lembrança da sala de teatro que abria as suas portas por onde se via as Quedas, ouvia-lhes os urros, e também a esperança fantástica do rompimento da represa com o retorno do monstro adormecido.

Dobrar

Da pele apreendemos os véus, dobrados sobre eles mesmos, sobre outros, como a tenda, definida pelo fechamento do espaço, "fechada (...) faz como que um círculo e volta sobre si" (SERRES, 1985, 52). A crosta, a montanha, e mesmo a bruma, nos enfaixam ou nos encouraçam. Sabemos apenas a clausura, isolamento, caixa-preta, prisão, confundimos o respiro do poro com janelas e portas geometrizantes. As prisões, variantes dos mais leves véus, desdobram-se: som e palavra dominam o espaço, penetram na pele porosa e vibrante; arquitetura, engenharia, urbanismo, direito – estradas, pontes, cidades, casas, usinas, portos, muros, concretizam limites embrutecidos, delimitam o espaço, definem o trânsito dos corpos, domesticam a paisagem; formas sociais, sistema econômico, regime de comunicação, "invólucros históricos" (SANTOS, 2005), modos de produção. "Jamais desejaremos nada senão a sua reabertura" (SERRES, 1985, 53). As dobras expressam no limite com o rasgo.

> É talvez no limite que a textura aparece melhor, antes da ruptura ou da dilaceração, quando o estiramento já não se opõe à dobra, mas expressa-a em estado puro, de acordo com uma figura barroca (...). Também aí a dobra repele a fenda e o buraco; não pertence à mesma visão pictural. (DELEUZE, 2000, 69)

A dobra afeta as matérias, determina, forma. Os espaços de dobra, do véu, são negadas pelo rasgo, neles não há fenda, buraco. Fenda e buraco pertencem também a uma visão pictural diferente do mesmo espaço plano. Porém, enquanto a dobra conserva, o rasgo destrói a continuidade, por isso consideramos que o resultado do rasgo não pertence a uma visão pictural, mas a uma relação performática e escultural com o espaço. Rasgar é tátil. É coisa do corpo e do mundo. Rasgar subentende o limite, algo entre, que será o objeto do rasgo, desencadeando a partir da sua ruína relações antes impossíveis.

Rasgo e dobra pertencem ao mesmo espaço, enquanto o rasgo gera o vazio a dobra permanece rede. Se os véus podem ser rasgados, nem todo o véu precisa sê-lo, pois alguns são necessários. Importa observá-los e experimentá-los (flexíveis, rígidos, leves, pesados, porosos, densos), dar testemunho dos seus domínios, calcular os

PORTO ARTE
Revista de Artes Visuais

v.26 n.46
Jul/Dez 2021
e-ISSN: 2179-8001

seus impactos. Suspeitar dos véus. No que tange aos rasgos podemos dizer que não se pode confundir energia com agressividade. As forças materiais duras nos rodeiam, nos ameaçam e nos fazem viver, às vezes nos abrigam (SERRES, 1985). O rasgo convive com o véu e a dobra. Através da pele aprendemos a dobra, o limite do espaço contínuo antes do rasgo.

Dar nó

O nó, inserção ou meio.

> (...) situação "entre"
> (...) uma sequência alinhada sobre um segmento reto que separa os grãos, ou
> povoa os espaços onde ambos estão inseridos (73)
> (...) um espaço-entre.
> (...) no discreto e na continuidade, mais no primeiro do que no segundo
> (...) O separado fará um nó melhor do que o inseparável? (74)[4]

Nó não é rasgo: O entre no rasgo, não é o caminho de um lado ao outro, porque não se trata de um entre dois lados. O entre é a estrutura rígida, uma carapaça desse mesmo mundo. Há variação de refinamento do entre: da pele (nosso suposto entre sutil, aquilo mesmo que somos, tecidos em dobras) às paredes, estradas, barragens, leis – são deformações do espaço, paisagens. O espaço-entre é invariante está esgotado de inúmeros caminhos já tramados, uma infinitude que segue em todas as direções possíveis, comportadas num sistema. O espaço-nó é cheio de regras locais. O nó povoa os espaços, o nó amarra.

O rasgo sugere, em certa medida, o dilaceramento do entre, como ação local. A ação de rasgar não é revolucionária, pois não pressupõe a resistência, direciona-se ao atravessamento dos limites da resistência das estruturas. Não é uma relação entre forças passivas, considera a resistência dos materiais, não para variar as texturas, mas para romper ou dilacerá-las, no sentido contrário da dobra, sem descartá-la como possibilidade.

"Se é preciso imaginar dobraduras, invaginações, situações extraordinariamente complexas que generalizam a prática e a noção de nó em todas as dimensões imagináveis" (1985, 75), rasgar abre caminho para o inimaginável, sem perder contato com o sistema enredado que antes isolava o espaço.

O enclausuramento simbólico da arte

"Um conceito é a expressão de um mundo possível dentro de um campo perceptível, ainda assim, a arte permanecerá indizível" (MEDEIROS, 2005, 47). Na etimologia da palavra conceito está o sentido de "conter completamente". O espaço tautológico da

4- SERRES, 1985. Trecho editado com inserções da autora.

PORTO ARTE
Revista de Artes Visuais

v.26 n.46
Jul/Dez 2021
e-ISSN: 2179-8001

arte, no regime da comunicação (Cauquelin, 2008), é uma das formas do fechamento da arte, que tende a voltar-se para si mesma e reproduzir os caminhos e os lugares.

"A arte está envolvida num enclausuramento simbólico além do enclausuramento físico do *in situ" (MEDEIROS, 2005, 103). A autora diz que, devido aos séculos de distanciamento da arte em relação ao grande público, mesmo na rua ela acontece como se estivesse dentro de uma redoma imaterial.*

Esse enclausuramento simbólico também pode ser inferido na abordagem de Jorge Luis Brea sobre as formas da escultura que tem como base o monumento (forma institucionalizada da escultura). O monumento, como totem, faz parte da estrutura do mito.

Jorge Luis Brea sugere haver na arte dois movimentos, um movimento centrípeto e um movimento centrífugo que traça uma espiral aberta em crescimento, cujos limites não aparecem fechados (1996). Esse movimento representa a tendencia da arte em abandonar seu centro estabilizado na lógica do monumento, para submeter-se às tensões de um impulso chamado por ele de utópico-crítico, o qual apresenta formalizações do espaço capazes de levar, por sua própria estrutura espacial, à modos de organização social mais livres. (1996, 14)[5]

Simultaneamente, o movimento centrípeto se volta para o monumento, para o totem. Se o simbólico[6] é a incarnação do imaginário em sua aterrizagem sobre o real (BREA, 1996) a incarnação do imaginário mítico ocidental na arte é clausura.

O monumento expressa uma função simbólica e ritual, participa da organização da concepção de mundo refletindo e reforçando a ordem social. Fundamentado no esquema do duplo negativo de Rosalind Krauss, Jorge Luis Brea posiciona graficamente a Instituição-Arte num campo circular em movimento centrífugo, voltada sobre si e cercada pelas tensões do Mundo, da Terra, do espaço público e da Razão Pública. (BREA, 1996)

Através de uma representação gráfica explica o funcionamento do espaço do monumento, os movimentos representados seguem em dois eixos com um centro duro, o monumento. Tal representação respeita as regras do espaço plano, com eixos horizontal e vertical. O monumento demarca um território e expressa suas regras imutáveis. Ali, convivem movimentos contrários à partir do mesmo eixo, demonstrando tanto o enclausuramento simbólico quanto a busca por vazá-lo.

Consideremos ainda outra relação entre o mito e a arte:

> A arte nasce do vazio, a arte nasce da falência, como nasceu o mito, como nasceu a narrativa, a fotografia nasce sempre sobre a falência, de um ser que está ausente, pode estar presente, mas ele está

5- Tradução nossa.

6- No simbólico habitam signos que expressam os acordos fixados por uma coletividade no intercâmbio, nos momentos de encarnação do imaginário sobre o real. (...) O símbolo é o registro das formas, mas também das instituições, da lei, das linguagens encarnadas em estruturas (BREA, 1996, 6).

PORTO ARTE

Revista de Artes Visuais

v.26 n.46
Jul/Dez 2021
e-ISSN: 2179-8001

ausente dele mesmo. (D'ANGELO, 2016)

Arte e mito não se confundem, o mito nasceu e continua a se reproduzir, a arte nasce todo dia, outra. O mito encarcera a arte e esta não para de evidenciar suas prisões.

Buscamos uma arte que pressiona os seus próprios limites, no sentido da ampliação das suas possibilidades de intervenção no mundo, de remodelar a paisagem e de fazer surgir outros modos de relação. Uma arte politicamente implicada e institucionalmente envolvida.

O movimento desregrado dos corpos desestabiliza e perturba o mundo do mito, pois age no real, transformando-o.

A arte de rasgar

Há quem vigie e busque um olhar, uma ameia, fissura ou lacuna, outro sonha, e no sonho recorta uma falsa janela no muro. (SERRES,1985)

A performance de Saburo Murakami Passagem (Tsūka) de 1956, realizada durante o 2.º Gutai Art Exhibition em Tokyo, é um exemplo do envolvimento do corpo inteiro no ato de rasgar. O artista atravessa painéis de papel enfileirados e sustentados por molduras de madeira. Após a ação ele declara ter nascido uma segunda vez (MURAKAMI, 1956-2017). A Arte[7] Gutai se fundamenta na ação do corpo concreto e da matéria, a Gutai não altera a matéria, dá vida à matéria sem distorcê-la. Ela presa pelo automatismo e o desejo do artista (GUTAI, 1956). A performance é a resposta da Gutai à guerra e à arte feita até então. A colisão do corpo no papel revela ao mesmo tempo a fragilidade e a dureza acontecendo.

A performance Passagem (1956) é uma experimentação do corpo inteiro rasgando, é uma ação que questiona o estatuto do corpo e da arte no mundo pós explosões nucleares, pós-guerra. É uma arte tátil do corpo todo, é uma experiência íntima para ser vista. Para a Gutai rasgar não é distorcer. Para a Gutai se cria o espaço.

Os Concetti Spaziale de Lucio Fontana, realizados entre 1949 e 1962, a, eram telas cortadas e também rasgadas, a concepção dos rasgos vinha das relações com o espaço pictórico. Nelas podemos ver bem as circunstâncias dos rasgos, a sua borda emoldurando os espaços.

A obra de Marcel Duchamp Étant Donnés: 1. La chute d›eau, 2. Le gaz d'éclairage... de 1966, instalada no Philadelphia Museum of Art, propõe que o olhar penetre os buracos para dar sentido ao que se apresenta do outro lado. É o olhar que deve penetrar os buracos para dar sentido ao que se apresenta do outro lado. No manual de instruções para a montagem da obra, manuscrito assinado pelo artista, a minuciosa descrição nos revela quinze operações de montagem e esquadrinha o espaço da instalação. Paisagem, tijolos e porta: piso de linóleo xadrez, exatidão angular, armações, luzes direcionadas para o céu, reflexão e transparência. Nuvens no céu de vidro fosco, luz azul, papelão, planos verticais. Caixas fechadas, selos de fita adesiva. Interior. Exte-

7- Arte Gutai (*Gutai Art*), traduzido da versão inglesa do manifesto Gutai, 1956.

PORTO ARTE

Revista de Artes Visuais

v.26 n.46
Jul/Dez 2021
e-ISSN: 2179-8001

rior. Motor. Disco perfurado. Caixa chanfrada com lâmpada fluorescente. Todos móveis. Blocos numerados. Painéis. Barras de aço fixas. Painéis que correm horizontalmente e separadamente para permitir tirar fotos. Grampos e Parafusos. Painéis com ligeiro ângulo côncavo. Repousos sobre o solo. Bordas. Molduras. Veludo preto. Nu sem antebraço ou perna. Delicadeza e incidências. Pontos: cotovelo na vara de madeira, braço do nu levantado. Nu no lugar, abaixo a pequena aba da dobradiça que suporta a barra (espinha dorsal) sem forçar. Perna. Perna na barra de ferro... por baixo até a junção com a coxa... junta não muito precisa escondida por galhos e folhas mortas.

Nenhuma palavra sobre os sucessivos rasgos da porta, muro, corpo, paisagem.

O artigo Case Open and/or Unsolved (WALLIS, 2005) relaciona Étant Donnés: 1. La chute d›eau, 2. Le gaz d'éclairage... (1966) ao assassinato da atriz Elizabeth Short, cujo corpo desmembrado foi encontrado em janeiro de 1947, em Los Angeles, Califórnia. Fotografias do corpo em pedaços teriam inspirado a figura da mulher em Étant Donnés: 1. La chute d›eau, 2. Le gaz d'éclairage... (1966). No artigo, o autor nos lembra que o Surrealismo usava partes de manequins em suas proposições, ele estabelece um paralelo entre os manequins e o corpo da atriz assassinada. O autor segue a tratar do erotismo e da violência na obra do artista. As imagens parecem mesmo terem sido exploradas por Marcel Duchamp para compôr Étant Donnés: 1. La chute d›eau, 2. Le gaz d'éclairage... (1966). Nas fotos o corpo desmembrado de Elizabeth Short aparece espetacularmente disposto, suas partes distribuídas pela relva alta, as pernas abertas mostrando o sexo lembram *A Origem do Mundo (1866) de Gustave Courbet. A imagem recorrente do sexo aberto não corresponde ao rasgo, pois a vulva se desdobra, pelos pubianos e numerosos receptores sensoriais a tornam ultra sensível, ela está pronta aos prazeres das dobras, ao erotismo das peles, não ao rasgo. A pele é tecido e se rasgado causa dor, morte, violência. A ilusão de continuidade do corpo nu na obra de Duchamp não é mais possível, ele é pedaço recortado pelo buraco na parede de tijolos. Uma escultura diasparagmática*[8].

O anti monumento à migração de Doris Salcedo Shibbolet de 2007 é uma rachadura no chão da *Turbine Hall da galeria Tate Modern. Ele demarca a presença de uma ruptura na sociedade homogênea, da catástrofe das fronteiras (visível no vazio e na ruína), do abismo que se estabelece frente a existência de um outro diferente e indesejável. A rachadura no chão da Turbine Hall da galeria Tate Modern é uma perturbação no espaço que o torna não acolhedor, é como uma saudação de boas-vindas ao contrário. Olhar no fundo da rachadura dá a sensação da catástrofe, de estar ao mesmo tempo no seu epicentro e fora dela. Para a artista há uma malha mantendo as pessoas fora ou dentro, mantendo as pessoas longe, assim como a malha metálica que segura as paredes da rachadura conservando aberta a Terra.*

Na guerra entre gileaditas e efraimitas os gileaditas tomaram as passagens do Jordão que conduziam a Efraim.

8- O diasparagmos é o desmembramento violento do corpo comum nos mitos. Retornaremos a este ao tratar da Experiência n.º 2 (1931) de Flávio de Carvalho.

PORTO ARTE

Revista de Artes Visuais

v.26 n.46
Jul/Dez 2021
e-ISSN: 2179-8001

> Sempre que um fugitivo de Efraim dizia: "Deixem-me atravessar", os homens de Gileade perguntavam: "Você é efraimita?" Se respondesse que não, diziam: "Então diga: Chibolete". Se ele dissesse: "Sibolete", sem conseguir pronunciar corretamente a palavra, prendiam-no e matavam-no no lugar de passagem do Jordão. Quarenta e dois mil efraimitas foram mortos naquela ocasião. (BÍBLIA SAGRADA, 2000)

No shibbolet há derrotados e triunfantes, Doris Salcedo se coloca no lugar do derrotado, no lugar da vítima, ela mesma não pronuncia shibbolet, sua obra é um lembrete de que nem todos estamos felizes (SALCEDO, 2007). "O shibboleth trabalha sempre na fronteira que são estes «de» e estes «à» como

tantos shibbolet que podemos compreender, seja como si, seja como shi – e que pode sempre se inverter" (STIEGLER, 1994, 14). O Shibboleth (2007) de Doris Salcedo convida os triunfantes a colocarem-se no lugar dos derrotados, a alterarem sua postura altiva para olhar para baixo e perceber que estamos em ruínas.

A intervenção de Rubens Mano, Vazadores de 2002, desdobra a arquitetura e com certa astúcia formal rompe as paredes do Pavilhão da Bienal de São Paulo, no Parque do Ibirapuera. Rasgo na face rígida da instituição artística. Abrir e entrar ou evadir. No espaço recém-aberto persiste o controle do tempo e dos movimentos. Caixa sobre caixa, sobre caixa. Rubens Mano propôs dois atravessamentos, um simbólico e outro físico. O primeiro foi barrado pelo controle patrimonial do Estado de São Paulo.

Pressupunha uma abertura no piso do segundo andar do Pavilhão da Bienal no Parque do Ibirapuera. A vaga retangular sob os pés suportaria uma grade de ferro por onde seria possível ver o fluxo do andar inferior, bem como de baixo para cima. Mas também interpelaria o caminhar ereto dos passantes, desestabilizando o espaço liso moderno. O caminhar não seria impedido, o chão continuaria ali nada seguro. O fluxo vertical do olhar deslocaria a atenção dos corpos. Só o olhar passaria, se bem que poderíamos vazar nossos corpos líquidos pelo gradil entre níveis. O olhar superior talvez se achasse mais poderoso que o inferior surpreendido com o observatório elevado. Entre eles a grade. Os pés sem chão titubeariam claudicantes. Os passantes sob ela assombrados veriam no céu as solas. Fazer o ar passar, arejar, avolumar o espaço com a retirada de material. A grade, necessária capa, pele e encaixotamento sem a qual o corpo despencaria, é armadilha tramada no chão. Posso dizer deslocamento, ação de retirar um calço e, em consequência, a estabilidade ou o equilíbrio de algo; deslocamento no espaço ou tempo; diferença, discordância, distanciamento. Seria um respiro, corte, passagem. A arquitetura rasgada. O segundo atravessamento, esse então realizado, foi como um rebatimento da fenda engendrada no solo para o plano horizontal da parede. Uma caixa de vidro e armação metálica entremeada na parede, ligando o dentro e o fora do pavilhão da Bienal de São Paulo. Câmara de transição, cuja entrada/saída requer a descoberta, a vontade de abrir a parede como quem abre uma porta, não havia nada que indicasse a abertura, mas uma curiosidade tátil poderia levar ao encontro com a abertura, à entrada no corredor, para ir ou vir. A arquitetura, desdo-

PORTO ARTE
Revista de Artes Visuais

v.26 n.46
Jul/Dez 2021
e-ISSN: 2179-8001

bra-se, avança, mas também é rompida. É passagem onde brincam o liso, o reflexo e a translucidez. Célula. Cápsula. Casulo. Não há contradição aparente, mas o controle institucional sobre o fluxo manifesta o rasgo. Essa ruptura teve várias implicações; de saída, deve-se considerar que ao limite físico do trabalho, situado na borda do prédio, sobrepõe-se o limite da própria instituição. E a evasão de renda provocada por aqueles que ingressarão sem pagar? E o perigo de alguém sair do prédio levando alguma coisa roubada. A diretoria da instituição impôs limites ao trabalho. Deveria haver controle da situação e, para tanto, um segurança ficaria nas imediações, noite e dia (FARIAS, 2002). Nessa sobreposição de caixas o artista continua a construir as suas, instituiu a vigilância a outros quatro artistas: coloca uma mesa e duas cadeiras na obra de cada um deles e contrata um segurança para vigiar e lhe comunicar qualquer ocorrência. Parece levar ao extremo as relações de controle e vigilância. Mais que um rasgo na arquitetura Vazadores (2002) provocou um rasgo institucional, desde a 25.ª edição do evento não são mais cobrados ingressos. Ainda que a intenção do artista fosse criar conexões e não rupturas.

No campo das experiências coletivas no espaço público o Corpos Informáticos (Brasília, 2017) promove na cidade de Brasília uma ação protesto, uma composição urbana, com participação de estudantes da Universidade de Brasília. Na tarde que antecede a votação na Câmara dos Deputados para definir a abertura de processo de impedimento da presidente, o grupo parte a pé da Universidade de Brasília em direção à Explanada dos Ministérios, onde a construção de um muro divide o espaço em duas porções, entrincheira-o como campo de batalha. Festivamente trajados e munidos de grandes tecidos coloridos, bastões com algodão doce, birutas ao vento, o grupo provocativo segue brincando e explicitando seu posicionamento. Logo que adentra à Explanada dos Ministérios é parado por policiais. Todos são revistados. A abordagem causa um certo constrangimento, a divisão entre homens e mulheres, no momento da revista, tomou um teor ridículo e ofensivo, a pergunta com tom autoritário: – "Senhora, a senhora é mulher?", exemplifica o lado anedótico do ocorrido. Os objetos que carregavam foram apreendidos sob a alegação de serem armas em potencial, o grupo é liberado e sentenciado sobre as contínuas interpelações policiais à frente, dali até o muro. Após o ritual de constrangimento e intimidação, o grupo segue seu destino. No muro, um jogo improvisado começa, bolas de tecido passam de um lado ao outro, sem jogadores fixos, pontos, ou perdedores. Logo chega a polícia que determina o tempo para permanência no local: cinco minutos. Controle do tempo e do espaço pela lei. Rei e letra estão intimamente ligados e envolvidos em duas tensões conjugadas e opostas: uma que vai da norma à anomia e a outra que, da anomia, leva à lei e à regra (AGAMBEN, 2004). O autor também demonstra que a lei, na figura do Estado, prevê sua própria ruptura caracterizada pelo estado de exceção. Maria Beatriz de Medeiros, em seu artigo Performance, Charivari e Política (2014) trata da potência política da arte ao pensar a linguagem e o Caos, sugere que a política da arte vira o tempo do avesso, o atravessa, ronda e faz buraco. A autora conclui que a performance que gera aisthesis, foge da linguagem e de definições, faz política sem líder. Fazer política sem líder é abandonar o mito.

PORTO ARTE

Revista de Artes Visuais

v.26 n.46
Jul/Dez 2021
e-ISSN: 2179-8001

Certas dessas proposições artísticas contemporâneas exploram os sistemas – como o sistema de arte ou o tecido social – revelam seus fluxos, evidenciam seus limites, através de um movimento físico rasgam conceitos e espaços cristalizados. Assim como Flávio de Carvalho e Celeida Tostes, o Corpos Informáticos rasga o espaço com o corpo inteiro.

Experiência n.° 2 - Mito, Multidão, Arqueologia

A ação de Flávio de Carvalho Experiência n.º 2 de 1931, realizada em São Paulo, rasga a massa. De boné na cabeça, em sentido contrário ao de uma procissão católica, o artista cria com o corpo uma passagem na multidão, o bloco uniforme é rasgado num único sentido.

No seu livro Experiência n.º 2: realizada sobre uma procissão de Corpus-Christi: uma possível teoria e uma experiência, ele disseca o mito do pai ancestral em religião e pátria, fetichismo e totemismo, para o autor não há esperança para a humanidade à não ser pelo abandono do mito. A Experiência n.º 2 (1931) rasga o ordenamento simbólico do rito da procissão, ataca o espaço do mito, o espaço do monumento, num posicionamento radical frente ao espaço público e às relações de poder expressas nesse espaço.

No capítulo *Análise* (Carvalho, 1931) ele expõe os mecanismos, fases e séries da procissão (multidão que por fim o persegue). Atribui uma certa ordem de laços a ela, relaciona maleabilidade, persistência e determinismo aos seus componentes. Nela, forças agressivas se anulam. Seu método esfacela a multidão compacta através de diagramas triádicos que compõe pares antitéticos como laços afetivos.

Descreve equações. Parametriza. Sugere o abandono do mito, não só da figura do herói, mas, principalmente, do uso público das suas formas. Mergulhado num panorama arqueológico, por ele mesmo apontado como ilusório, pesca emoções que compõem um conjunto enigmático. O processo psicológico funciona como uma gaze contínua, uma base hipotética que une os pedaços sem encher os vazios. Neste caso, a análise é uma amarra imprecisa. A proposta de Flávio de Carvalho de juntar ação e dizer, não pretende substituir a coisa pela palavra, é concebida sob influências deformadoras, conservando os vazios dos rasgos da ação.

Sua ação, longe de um impulso desmedido frente à massa, foi finamente planejada. Flávio de Carvalho se refere à procissão como massa. Seu relato de penetrar a multidão, numa zona distintamente hostil, é povoado de tensão, surpresa, violência, perigo, astúcia, agressividade, carícias, movimento, tempo e formas. Foi de início uma caminhada de observação, olhares e toques, que aos poucos tornou-se fuga. Estavam sempre presentes forças a se contradizer, contrastar.

Entre estratégia de engenharia (medição, cálculo) e tática ancestral (fuga): o corpo sempre alerta, os músculos tensos, rígidos. Não perdia nada ao seu redor, mesmo o que não via. Surpreendeu os elementos da procissão que na passagem não tiveram tempo de raciocinar nem mesmo de pressentir o seu intento de atravessar. No momento do perigo escolheu o ataque para estabelecer a dúvida. Procurava perfurar a

PORTO ARTE

Revista de Artes Visuais

v.26 n.46
Jul/Dez 2021
e-ISSN: 2179-8001

crosta astuciosa. A rede, o véu apresenta-se enquanto multidão, massa e malha humana rasgada pela ação do artista. Um rasgo que nasce de uma pressão profunda, é defesa contra a extinção, usa o que há de mais violento e de mais genial para manter vivo o protesto.

Quando estava em meio à multidão percebeu a formação de um anel de pessoas em torno dele, um anel de proteção mútuo, era muito mais ofendido e ameaçado por àqueles que estavam mais distantes, enquanto os mais próximos se detinham frente a ele. "Parece que em redor das nações, dos grupos dos homens, dos objetos do mundo, das coisas do universo, se forma uma tensão de superfície, alguma coisa de defensivo, protetora, que evita a desintegração e protege contra o desmanchar, contra uma mudança no aspecto" (CARVALHO, 1931, 111). Essa característica conservadora da multidão foi também relatada pela artista Mariana Brites (Alla Soub) sobre a performance Pelos Pêlos[9] (2013):

> Ao caminhar pela rua, o corpo estranho, cria uma rede de afeto em uma caminhada com muitas pessoas. Está protegido por uma malha humana que protege de violências maiores que a curiosidade: ação policial ou abusadora. (...) Todas aquelas pessoas juntas criavam uma rede e nós só estávamos ali no meio.

Os contextos e intenções são bem diferentes entre as ações, enquanto Flávio de Carvalho desfaz o liame, Mariana Brites cria laços com a multidão. Por outro lado, a reação inicial da multidão nas duas situações foi semelhante, a geração de um limiar entre o estranho e o grupo, algo que o protege e o isola. Rasgar esse limiar seria o movimento de abandono da rotina, para a liberdade, o encantamento e a fantasia. É o começo de um novo mundo onde a relação de dependência dos corpos frente aos objetos – repetição de movimentos sequenciais infindáveis – é substituída por uma "sugestividade criativa".

Não que essa "sugestividade criativa" resolva à questão, para Flávio de Carvalho o que ocorre é a substituição da rotina por outra teoria, um pouco mais precavida contra possíveis despotismos. A fantasia se afasta da ordem estabelecida, mas o processo da sua ascensão é o mesmo que o da velha rotina: depreciação do que está em cima e elevação do Eu, da personalidade, o processo de mundanismo. "A fantasia do revoltado fora da rotina tem a vantagem de ser criadora" (CARVALHO, 1931, 115).

O ato por ele medido de penetrar na multidão, a seu tempo tornou-se incontrolável, os sentidos foram alterados. Após a perseguição pelas ruas, acoado num vão entre prédios a mente do artista finaliza a sua fuga da multidão enfurecida em diasparagmos (desmembramento violento do corpo) ao imaginar braços, dedos e mãos surgindo de uma multidão ausente que o rasgavam aos poucos, sentindo alguém enfiar o dedo num dos seus olhos e puxar a pele rasgando. Flávio de Carvalho é engolido pela

9- Coletiva Tete-a-Teta, Alexandra Martins e Mariana Brites, Corpo, Performance e Política, Brasília (DF), 2013.

PORTO ARTE

Revista de Artes Visuais

v.26 n.46
Jul/Dez 2021
e-ISSN: 2179-8001

estrutura do mito. Diasparagmos como "o desejo sem fim da humanidade face à sugestibilidade do mundo objetivo que cria um potencial, um início de fantasia capaz de desarranjar o organizado" (CARVALHO, 1931, 140).

Eurídice e Orfeu foram rasgados radicalmente em pedaços e dispersos pelos Infernos ou levados pela correnteza, eles provaram do diasparagmos tão frequente nos mitos (SERRES, 1985). Ela, na sua segunda morte, é desmembrada pelas forças dos Infernos e ele rasgado pelas mulheres. "O diasparagmos equivale à análise (...), ele diz o contrário de construir ou de ligar" (1985, 133). Para Flávio de Carvalho, a análise é uma gaze contínua, atadura para os rasgos, ela parece funcionar no avesso do exemplo acima. Nos dois casos, análise gaze contínua e análise diasparagmos, uma localidade singular se estabelece, onde os pedaços se agrupam e onde a unidade se dilacera. Em *Pelos Pêlos (2013) essa localidade singular se dá pela união dos corpos das artistas, onde os inteiros se agrupam para, também, dilacerar as unidades.*

A violência se apresenta no furor da multidão, tanto nos jovens da procissão quanto nas mulheres que rasgaram Orfeu, na balbúrdia feminina e nos gritos de lincha. A exemplo da análise, a violência do som também é ambivalente, se o grito agride, o silêncio também pode fazê-lo.

No corpo em desacordo, prestes a se romper, é a sensação que lhe condiciona a vida. Dilacerar é analisar: A abstração recorta o corpo que sente, suprime o gosto, o olfato e o tato, conserva apenas a vista e o ouvido, intuição e entendimento. "Abstrair significa menos sair do corpo do que o rasgar em pedaços: análise" (SERRES, 1985, 21). Recordo estarrecida do Tiradentes Esquartejado (1893) de Pedro Américo nas primeiras lições de História na minha escola primária, chamada de 31 de Março, referência ao golpe militar de 1964. De qualquer forma o que me chocava era o corpo em pedaços estampados em cores no livro, a coxa enfiada em estacas, a cabeça no alto parecia avistar o horizonte, um herói nacional em pedaços, um mito. Depois fiquei sabendo que não só o herói foi morto e esquarteja, temos ainda: Paraguai (1864-70) Canudos (1896-97); o Bando de Lampião (1938-65); Contestado (1912-16), e a exposição pública de corpos estilhaçados em todas as lutas cruentas. A experiência quase diária de procurar minúcias sangrentas naquela imagem retorna agora à minha mente, talvez esteja desde então no meu corpo sabedor do que procura.

***O Muro* e *Passagem* - Fragilidade, Dureza, Terra**

A obra de Celeida Tostes *O Muro* de 1983, planejada para a 17.ª Bienal Internacional de São Paulo, no Parque do Ibirapuera, envolveria o movimento de corpos aprisionados através da cidade, rasgando o tecido social. A proposição da artista tornou-se, um rasgo nas estruturas rígidas sociais, um vetor de permeabilidade e transposição de obstáculos tão vigoroso que não pôde ser realizada, sob pena de produzir vazios imensos impossíveis de sutura. Em Passagem de 1979, a artista, em seu apartamento no Rio de Janeiro, depois de horas reclusa num envoltório de argila construído ao seu redor, ela vaza pelas paredes de barro rasgadas, para nascer de novo saída do ventre da terra.

PORTO ARTE
Revista de Artes Visuais

v.26 n.46
Jul/Dez 2021
e-ISSN: 2179-8001

> Muro, muralha, fortaleza, proteção, separação. Muro é comunicação cortada. É defesa, mas pode ser prisão. O muro traz consigo o estigma da dualidade. Delimita o espaço entre um e outro. É um espaço de exclusão. O mecanismo de exclusão do muro é o mecanismo do exílio, da purificação do espaço urbano. Para mim o muro é um símbolo da construção do homem. (TOSTES, 1979-2014, 82)

Em 1983, Celeida Tostes, em resposta ao convite para expor na 17.ª Bienal Internacional de São Paulo, propôs a construção de um muro gigantesco que rasgaria o espaço desde a olaria da penitenciária de São José do Rio Preto, passando pelos jardins do Parque Ibirapuera até o interior do prédio da Bienal. Durante o transporte, da penitenciária até a Bienal, os tijolos demarcariam o trajeto ao caírem do caminhão. O processo corresponderia à produção dos tijolos pelos detentos na olaria do presídio, à construção, por presos em regime semiaberto dum muro nos jardins do parque Ibirapuera em continuidade dentro da Bienal; além disso, uma urna transportaria ao pavilhão mensagens dos presos. O público que lesse os recados poderia respondê-los, também por escrito, depositando as mensagens em outra urna. No último dia da Bienal as duas urnas seriam abertas, expondo as mensagens. A artista previa que, ao fim do evento, os tijolos fossem doados para a comunidade mais próxima do Ibirapuera. Além disso, como ia contar com a ajuda do sistema penitenciário de São Paulo para realizar a obra, dispunha-se, como contrapartida, a montar de oficinas de cerâmica em presídios femininos. Nada disso aconteceu. Após invejar o seu projeto à Bienal a artista foi desconvidada. (SILVA; COSTA, 2014)

Demarcar no espaço os limites construídos, fazer os corpos enclausurados circularem pela cidade e atravessar os jardins da arte. Uma passagem física seria criada, uma nova via comunicativa estabelecida. A terra e os corpos reclusos seriam movidos, rasgariam a cidade, ocupariam os jardins. Imenso espaço transitório. *O Muro* (1973) permearia a cidade e abriria caminho para as palavras presidiárias. Seria o furo no sistema. A rigidez crescente dos tijolos de adobo entraria em contraposição à sua maleabilidade primeira, o caráter orgânico, a fragilidade – argila, esterco, capim e palha. Uma obra nômade alimentando-se dos resíduos da cidade sedentária (CARERI, 2002).

O joão-de-barro, como nós, edifica caixas refinadas ao redor de seu corpo, mas tão logo os seus filhotes possam voar abandona o ninho em espiral, deixa a edificação engenhosamente construída com terra e saliva. Celeida Tostes, praticante dos atravessamentos do espaço – muros que vazam prisões, penetrações no ventre da terra, conheceu bem as casas dos pássaros. Estudou minuciosamente a composição e o processo construtivo, tentou reproduzi-los com os seres humanos, mas a mistura resultou fraca. Para quem sabe voar não bastam paredes sólidas. Sem apego ou culpa a ave abandona a caixa. Em Passagem (1979) Celeida Tostes, despojada de si, cobre o seu corpo de barro para adentrar à terra. Diz ter perdido o sentido de tempo. Mineral, animal, vegetal, ela não soube dizer o que foi, nem onde estava, nem por onde passou. Espaço. Sem história. “O escuro, os sons, a dor se confundiam” (1979-2014, 52). Transmutada,

PORTO ARTE

Revista de Artes Visuais

v.26 n.46
Jul/Dez 2021
e-ISSN: 2179-8001

a artista rasga a capa de barro que a envolve, volta, abandona-se. Ela saiu e voltou. A artista rasga os espaços, produz estruturas que rasgam, abre caminhos, mergulha no mineral, constrói efêmero. Mistura barro, bosta, capim, cuspe, palha para construir como o joão-de-barro uma casa para deixar.

Sua obra nos faz refletir sobre as relações frágeis entre a Terra e Mundo. Rasgar deixa a fragilidade exposta, evidencia apenas o que já se apresenta. Instabilidade a beira do rompimento, persistência precária. A fragilidade não precisa ser necessariamente franzina, debilitada, sem ânimo ou pouco resistente, mas é bem possível que caia em falta e seja leviana, ainda que acompanhada de certa solidez e potencialidade de rasgar. Os diamantes são duros, capazes de riscar qualquer outro mineral ou substância, exceto o igual a si. Os diamantes são frágeis, que podem ser facilmente fragmentados sob a ação de um choque, rompem sem aviso. Os diamantes são gerados sob altas pressões factíveis apenas no interior do planeta, dessas mesmas altas pressões surgem os diamantes de sangue de corpos escravizados. Diferente dos diamantes riscamos os nossos iguais em todas as direções. E pensar que ele, rocha sem coração, não fere os seus pares. Dureza, fragilidade e deformação dos corpos são assertivas do rasgar. Se deformar é sair da forma, rasgar é uma ação anti pasteurização, por alterar a forma um dia desejada. Desencaixar não dá no mesmo, pois trazemos em nós as memórias do canto escuro intacto, a parede compacta, dura e lisa, a lei, o limiar.

Continuidade do rasgo

Não seremos conclusivos acerca do rasgo, nos interessa mantê-lo como uma noção, preferimos guardar o que ele tem de imediato, inesperado e impulsivo. Num contexto de rápida alteração dos espaços de vida, intensificação do controle e seguidos confinamentos, considerar o rasgo enquanto prática artística é posicionar a arte no campo dos embates, pelo impulso libertário que lhe é próprio.

Referências

ANA: depoimento [jan. 2010]. Entrevistadores: C. Washington e L. De Araújo. Guaíra-PR, 2010. Entrevista concedida ao Projeto Trânsito à Margem do Lago, FUNARTE, 2010.

AGAMBEN, Giorgio. *Estado de Exceção*. Trad. Iraci D. Poleti. 2. Ed. São Paulo : Boitempo, 2004.

BREA, José Luiz. «Ornamento y utopia - Evoluciones de la escultura en los años 80 y 90» *in*: *Arte, proyectos y ideas*. ANO IV, num. 4, Universidad Politécnica de Valencia – Vice Rectorado de Cultura, Mayo de 1996.

CARERI, Francesco. *Walkscapes – el andar como practica estetica*. Land & Scapes Series. Barcelona: Editor GG, 2002.

CARVALHO, Flávio. *Experiência n.º 2: realizada sobre uma procissão de Corpus-Christi: uma possível teoria e uma experiência*. Rio de Janeiro: Nau, 2001.

CAUQUELIN, Anne. *Arte contemporânea: uma introdução*. São Paulo: Martins Fontes,

PORTO ARTE

Revista de Artes Visuais

v.26 n.46
Jul/Dez 2021
e-ISSN: 2179-8001

2005.

CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano*. Petrópolis: Ed. Vozes, 1994.

COLETIVA TETE-A-TETA. Alexandra Martins e Mariana Brites. Corpo, Performance e Política, Brasília (DF), 2013. Disponível em: <http://www.uneb.br/enlacandosexualidades/files/2015/07/relatos-experiencia-pelos-pelos.pdf>. Último acesso em: 20/12/2018.

D›ANGELO, Biagio. Áudio. 1:11 h. Arquivo do autor. Palestra de Renata Azevedo Requião no Colóquio Retina Internacional Movimentos Autofotobiografemáticos. Museu Nacional da República de Brasília. Programa de Pós-Graduação em Arte – UNB, #14.ART-UnB, Université Saint Denis – Paris VIII, Capes. 2015.

DELEUZE, Gilles. *A dobra: leibniz e o barroco*. Tradução: Luiz B. L. Orlandi. 2.ª edição. São Paulo: Papirus, 2000.

DUCHAMP, Marcel. *Manual of Instructions for the assembly of Étant donnés: 1° la chute d›eau, 2° le gaz d›éclairage...*, 1966. Medidas: 29.5 x 25 x 4.5 cm. Doação de Cassandra Foundation, 1969. Disponível em: http://www.philamuseum.org/exhibitions/324.html?page=3>. Último acesso em: 5 nov 2015.

ESPAÇO E PODER. «Entrevista de Michel Foucault a Paul Rabinow». Tradução de Heloísa Buarque de Holanda e Lucia 212Canedo, *in*: *Cidade – Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, n° 23. IPHAN, p. 138-145, 1994.

FARIAS, Agnaldo. «São Paulo, Ó Quão Dessemelhante!» *in*: *Catálogo da 25.ª Bienal de São Paulo – Iconografias metropolitanas*, livro Cidades. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, p. 250-251, 2002.

FONTANA, Lúcio. Página do artista no website do museu Guggenheim. Disponível em: <https://www.guggenheim.org/artwork/artist/lucio-fontana>. Último acesso: dezembro de 2018.

FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO. 25° Bienal de São Paulo, 2002. Disponível em: <http://www.bienal.org.br/post.php?i=349>.Último acesso em: 5 nov 2015.

GUATTARI, Felix. *As três ecologias*. Campinas, SP: Papirus, 1990.

GUTAI ART MANIFESTO. Disponível em <http://web.guggenheim.org/exhibitions/gutai/data/manifesto.html>. Último acesso em: 20 dez 2018.

JUÍZES 12. O Conflito de Jefté contra Efraim, *in*: *Biblia Sagrada*, Nova Versão Internacional, Copyright © 1993, 2000, Biblica.

MARGARIDA: depoimento [jan. 2010]. Entrevistadores: C. Washington e L. De Araújo. Guaíra-PR, 2010. Entrevista concedida ao Projeto Trânsito à Margem do Lago, FUNARTE, 2010.

MEDEIROS, Maria Beatriz de. *Aisthesis: estética, educação e comunidades*. Chapecó: Argos, 2005.

MEDEIROS, Maria Beatriz de. *Bernard Stiegler: reflexões (não) contemporâneas*. Chapecó: Editora Argos, 2007.

MEDEIROS, Maria Beatriz de. «Performance, Charivari e Política», *in*: *Revista Brasileira de Estudos da Presença*, Porto Alegre, v. 4, n. 1, p. 47-59, jan./abr. 2014. Disponível em:<http://www.seer.ufrgs.br/presenca>. Último acesso em: 10 agosto 2015.

MURAKAMI, Saburo. ARTCOURT Gallery. Tenmabashi, Kita-ku, Osaka, 2017.

PORTO ARTE

Revista de Artes Visuais

v.26 n.46
Jul/Dez 2021
e-ISSN: 2179-8001

POSSÍVEL. Glossário de termos leibinizianos. Disponível em: <http://www.leibnizbrasil.pro.br/leibniz-glossario.htm>. Último acesso em: 20 dez 2015.

RANCIÈRE, Jacques. *Le partage du sensible : esthétique et politique*. Paris: La Fabrique éditions, 2012.

SALCEDO, Doris. Shibboleth. Tateshots, vídeo, color, 2007, 5:06 min. Disponível em: <https://www.tate.org.uk/art/artists/doris-salcedo-2695/doris-salcedo-shibboleth>. Último acesso em: 29 nov 2018.

SANTOS, Milton. *Da Totalidade ao Lugar*. São Paulo: Edusp, 2005.

SERRES, Michel. *Os cinco sentidos: filosofia dos corpos misturados – 1*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2001.

SILVA, Raquel; COSTA, Marcus de Lontra (Orgs.). *Celeida Tostes*. Rio de Janeiro: Memória Visual, 2014.

VÍDEO. Marcel Duchamp›s installation «Étant donnés» at the Philadelphia Museum of Art in Philadelphia, color, 1:25 min. Disponível em: <https://youtu.be/nzMznyyLwyM>. Último acesso em: 5 nov 2015.

WALLIS, Jonathan. «Case Open and/or Unsolved: Étant donnés, the Black Dahlia Murder, and Marcel Duchamp's Life of Crime», *in*: *Rutgers Art Review*, Vol. 20, Rutgers The State University of New Jersey, Department of Art History, 2003. Disponível em: <https://www.academia.edu/8791977/_Case_Open_and_or_Unsolved_%C3%89tant_donn%C3%A9s_the_Black_Dahlia_Murder_and_Marcel_Duchamp_s_Life_of_Crime_>. Último acesso em: 10 dez 2018.

WASHINGTON, Claudia Teresinha. Rasgo: a arte de engendrar espaço. 2019. 221 f. il., Tese (Doutorado em Artes)—Universidade de Brasília, Brasília, 2019.

17.ª BIENAL INTERNACIONAL DE SÃO PAULO. Catálogo. Editora: Maria Otilia Bocchini, São Paulo, 1983. Disponível em: <http://issuu.com/bienal/docs/namea77ef4>. Acesso em: 5 nov 2015.

PORTO ARTE
Revista de Artes Visuais

v.26 n.46
Jul/Dez 2021
e-ISSN: 2179-8001

Claudia Teresinha Washington

Pesquisadora associada do Institut ACTE – Arts Créations Théories Esthétiques (eixo de pesquisa Arts, science et societés), École des Arts de la Sorbonne, France. Membro do grupo de pesquisa Observatório de Arte Pública, meio ambiente e novos gêneros, Universidade Federal do Rio Grande, Brasil. Claudia Washington é uma artista que explora os espaços como campos de tensões e fluxos materiais, sociais e geológicos. Seu trabalho inclui: instalações no espaço público, performances, trabalhos coletivos, exposições em museus, pesquisa acadêmica. Neles incorpora fotografia, instalação, desenho, traje, textos e vídeo, inclinados ao estabelecimento de situações participativas. Doutora em Arte, pela Universidade de Brasília – UnB e Mestre em Arts Plastiques et Création Contemporaine pela Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne.

Como citar: WASHINGTON, . C. T. . Rasgo como arte. *PORTO ARTE: Revista de Artes Visuais*, v. 26, n. 46, 2022.

Doi:https://doi.org/10.22456/2179-8001.124259.