

UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
INSTITUTO DE ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES

GIOVANNA CAPRA BRANDÃO MAIA

TECIDO

o texto, o têxtil, a tez

Brasília
2019

GIOVANNA CAPRA BRANDÃO MAIA

TECIDO

o texto, o têxtil, a tez

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Arte, da Universidade de Brasília, como requisito para obtenção do grau de Mestre em Arte.

Área de Concentração: Arte Contemporânea. Linha de Pesquisa: Poéticas Transversais.

Orientadora: Prof^a. Dra. Nivalda Assunção de Araújo.

Brasília

2019

A você, leitor
pois se não sou uma louca
sussurrando para o vazio
devo-o unicamente a você

AGRADECIMENTOS

A todos que pavimentaram o caminho pelo qual agora eu trilho.

A todos que me incentivaram a prosseguir quando eu não estava certa sobre o rumo escolhido.

À CAPES – Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – pela concessão da Bolsa de Mestrado.

À professora e Orientadora Nivalda Assunção de Araújo (PPG-Arte/UnB) pelo acompanhamento que possibilitou o desenvolvimento dessa pesquisa, sempre com interesse, sinceridade, assertividade e afeto.

Ao professor Vicente Carlos Martínez Barrios (PPG-Arte/UnB), pelos conhecimentos transmitidos e pelas contribuições decisivas na minha produção poética, e no modo de percebê-la.

Ao professor Marco Antônio Vieira (Arte/UFU) pelo interesse em meu trabalho, por seu olhar generoso, pelas parcerias de trabalho e pela amizade.

À Graça Ramos, pela orientação curatorial fundamental para minha pesquisa poética, guiando minha escrita rumo à poesia.

A todos os professores que fizeram parte da minha trajetória, cada qual deixando uma contribuição, durante esses mais de trinta anos de educação formal.

A Karine Dias, Havane Melo, Priscila Rampim e Léo Tavares, pela amizade e pela troca de experiências, angústias e alegrias. A todos os amigos e colegas que passaram a fazer parte da minha vida durante o Mestrado.

A todos os meus amigos, com os quais, entre encontros e desencontros, compartilho alegrias e tristezas.

A Maryella Sobrinho, Marina Manzur, Mônica Tachotte, Phil e Alice Lara.

Aos meus familiares, meus avós maternos e paternos, aos meus sogros.

Às minhas irmãs, com quem compartilho sangue, histórias e amor.

Aos meus pais, por tudo que são, por tudo que sou e serei.

A Du, o melhor companheiro de jornada.

Prolegómeno

Dado que a bruma, rija e seca como a língua de cachorro em dia de
suão, é que do alto, sobre o mar, nos vai fiando, qual fôssemos
triste e ressequida lã numa roca que parece não ter fim, é bom que
um livro que ora nasce de tal secura algum registro faça, sem clamor,
ao de leve

Arménio Vieira

RESUMO

A presente dissertação situa-se no espectro da Arte Contemporânea, dedicando-se aos aspectos práticos e teóricos da minha pesquisa poética. Nela são apresentados oito trabalhos, em linguagens diversas, estruturados a partir da ideia de tecido, aqui compreendido como um todo coeso formado por partículas mínimas, sejam fibras – num têxtil – palavras – num texto – ou células – na pele. Há nesse conjunto uma tentativa de favorecer um processo de retroalimentação entre teoria e prática, numa relação que se pretende não hierárquica entre escrita e fatura. Não apenas uma ferramenta para desvelar a obra, o processo de escrita se inseriu muitas vezes na gênese dos trabalhos aqui apresentados. A partir dessa estrutura inicial, outros trabalhos práticos vão sendo abordados por afinidades formais e/ou conceituais, bem como são inseridas as demais referências. Dentre elas, destacam-se a obra de Joseph Beuys, Mona Hatoum, Richard Long, além de frequentemente se insinuar uma noção de clássico, que, porém, chega a mim sobretudo por meio de ruínas, como um passado inatingível e decadente. Destaca-se ainda um interesse constante pela transitoriedade das formas que a matéria assume e nossa impotência diante dessas inevitáveis transformações.

Palavras-chave

Tecido, texto, matéria, ruína, reminiscência.

ABSTRACT

The following dissertation is situated in the spectrum of Contemporary Art, dedicated to the practical and theoretical aspects of my poetic research. In it are presented eight works, on varied languages, structured from the idea of tissue, here comprised of an cohesive whole formed by minimal particles, being fibers – on a textile – words – on a text – or cellules – on skin. Lies in this ensemble an attempt of favoring a process of retro nourishment between theory and practice, in a relation that intends to be non-hierarchical between writing and making. Not only a tool to unveil the work, the writing process have been inserted many times on the genesis of the works here presented. From this initial structure, previous works are being approached by formal and/or conceptual affinities, as well as other references. Among them, are highlighted the works of Joseph Beuys, Mona Hatoum, Richard Long, besides frequently insinuating itself on a notion of classic, that, however, comes to me especially from ruins, an unattainable and decadent past. Also stands out a constant interest for the transience of the forms the matter assumes and our impotency before these inevitable transformations.

Keywords

Tissue, text, matter, ruin, reminiscence

LISTA DE FIGURAS

| | |
|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----|
| FIGURA 01 – Capra Maia <i>As cutícula de David e as minhas</i> , registro de performance realizada em 2018..... | 27 |
| FIGURA 02 – Capra Maia, <i>As cutícula de David e as minhas</i> , registro de preparação para a performance..... | 28 |
| FIGURA 03 – Capra Maia, <i>Natureza-morta com cavalete</i> , 2019..... | 29 |
| FIGURA 04 – Capra Maia, <i>Natureza-morta com cavalete</i> , detalhe..... | 29 |
| FIGURA 05 – Mão do colosso de Constantino..... | 30 |
| FIGURA 06 – Michelangelo Buonarroti, <i>David</i> , detalhe da mão direita, 1501/1504..... | 31 |
| FIGURA 07 – Capra Maia, <i>Entropia V</i> , 2015..... | 34 |
| FIGURA 08 – Capra Maia, <i>Entrópicos I, II, III e IV</i> , 2016..... | 35 |
| FIGURA 09 – Registro da artista segurando uma tela, 2017..... | 38 |
| FIGURA 10 – Capra Maia, <i>Lição de anatomia</i> , 2016..... | 39 |
| FIGURA 11 – Capra Maia, <i>Lição de anatomia</i> , detalhe..... | 40 |
| FIGURA 12 – Capra Maia, <i>Lição de anatomia</i> , detalhe..... | 40 |
| FIGURA 13 – Registro da carcaça cujo os ossos foram utilizados em <i>Lição de anatomia</i> | 41 |
| FIGURA 14 – Registro de teste de organização dos ossos para utilizados em <i>Lição de anatomia</i> | 41 |
| FIGURA 15 – Capra Maia, <i>Lição de anatomia</i> , fechado..... | 42 |
| FIGURA 16 – Capra Maia, <i>Coleção de trouxas</i> , 2016..... | 43 |
| FIGURA 17 – Ann Hamilton, <i>Between taxonomy and communion</i> , 1990/1996..... | 44 |
| FIGURA 18 – Esquema da estrutura de um tecido com armação em sarja..... | 45 |
| FIGURA 19 – Joseph Beuys, <i>Schlitten</i> , 1969..... | 46 |
| FIGURA 20 – Capra Maia, <i>Kit Beuys</i> , 2016..... | 47 |
| FIGURA 21 – Capra Maia, <i>Kit Beuys</i> , detalhe..... | 48 |
| FIGURA 22 – Capra Maia, <i>Kit Beuys</i> , detalhe..... | 48 |
| FIGURA 23 – Capra Maia, <i>Kit Beuys</i> , fechado..... | 48 |
| FIGURA 24 – Capra Maia, <i>It suits me</i> , 2016..... | 51 |
| FIGURA 25 – Capra Maia, amostra do material utilizado em <i>It suits me</i> | 51 |
| FIGURA 26 – Mona Hatoum, <i>Hair Neaklace</i> , 2013..... | 52 |

| | |
|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----|
| FIGURA 27 – Mona Hatoum, <i>Recollection</i> , 1995..... | 53 |
| FIGURA 28 – Mona Hatoum, <i>Recollection</i> , detalhe..... | 54 |
| FIGURA 29 – Capra Maia, <i>As formigas e seus ovos</i> , 2019..... | 56 |
| FIGURA 30 – Capra Maia, <i>As formigas e seus ovos</i> , detalhe..... | 57 |
| FIGURA 31 – <i>Slide</i> de Pompeia: <i>Casa della Fontana Grande</i> , utilizado em <i>As formigas e seus ovos</i> | 60 |
| FIGURA 32 – <i>Slide</i> de Pompeia: <i>Tempio di Apollo</i> , utilizado em <i>As formigas e seus ovos</i> | 60 |
| FIGURA 33 – Película fotográfica do <i>slide</i> de Pompeia: <i>Casa del Fauno: Atrio</i> , utilizado em <i>As formigas e seus ovos</i> | 60 |
| FIGURA 34 – Moldura em papelão do <i>slide</i> de Pompeia: <i>Casa del Fauno: Atrio</i> , utilizado em <i>As formigas e seus ovos</i> | 60 |
| FIGURA 35 – <i>Slide</i> de Pompeia: <i>Calco di figura femminile</i> , utilizado em <i>As formigas e seus ovos</i> | 60 |
| FIGURA 36 – <i>Slide</i> de Pompeia: <i>Calco di cane</i> utilizado em <i>As formigas e seus ovos</i> | 60 |
| FIGURA 37 – Cópia em gesso de cão encontrado na <i>Casa di Orfeo</i> , Pompeia..... | 61 |
| FIGURA 38 – Capra Maia, <i>Cães de Pompeia</i> , 2018..... | 62 |
| FIGURA 39 – Capra Maia, <i>As formigas e seus ovos</i> , detalhe..... | 63 |
| FIGURA 40 – Capra Maia, <i>As formigas e seus ovos</i> , detalhe..... | 63 |
| FIGURA 41 – Capra Maia, <i>Inapta</i> , 2018..... | 65 |
| FIGURA 42 – Martha Rosler, <i>frame</i> de <i>Vital Statistics of a Citizen-Simply Obtained</i> , 1977..... | 66 |
| FIGURA 43 – Capra Maia, <i>Sem título</i> , 2018..... | 68 |
| FIGURA 44 – Johann Heinrich Füssli, <i>O artista levado ao desespero diante da grandeza dos fragmentos dos antigos</i> , 1778/1779..... | 69 |
| FIGURA 45 – Pé do colosso de Constantino..... | 70 |
| FIGURA 46 – Capra Maia, <i>Tânia</i> , 2019..... | 72 |
| FIGURA 47 – Capra Maia, <i>Rhagia</i> , 2019..... | 73 |
| FIGURA 48 – Capra Maia, <i>Rhagia</i> , 2019..... | 74 |
| FIGURA 49 – Capra Maia, <i>Rhagia</i> , 2019..... | 74 |
| FIGURA 50 – Capra Maia, <i>frame</i> de <i>Tecido: o texto, o têxtil, a tez</i> , 2018..... | 77 |

| | |
|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| FIGURA 51 – Capra Maia, <i>frame</i> de <i>Tecido: o texto, o têxtil, a tez</i> , 2018..... | 78 |
| FIGURA 52 – Capra Maia, <i>frame</i> de <i>Tecido: o texto, o têxtil, a tez</i> , 2018..... | 78 |
| FIGURA 53 – Anna Maria Maiolino, <i>Por um fio</i> , 1976..... | 80 |
| FIGURA 54 – Mona Hatoum, <i>Measures of distance</i> , 1988..... | 81 |
| FIGURA 55 – Capra Maia, <i>A pele e o pó: Terra convulsionada</i> , 2019..... | 84 |
| FIGURA 56 – Capra Maia, <i>A pele e o pó: Terra convulsionada</i> , detalhe..... | 85 |
| FIGURA 57 – Capra Maia, <i>A pele e o pó: Terra convulsionada</i> , detalhe..... | 85 |
| FIGURA 58 – Capra Maia, <i>frame</i> de <i>A pele e o pó: Terra convulsionada</i> | 86 |
| FIGURA 59 – Capra Maia, <i>frame</i> de <i>A pele e o pó: Terra convulsionada</i> | 87 |
| FIGURA 60 – Capra Maia, <i>Holes made by walking</i> , 2017/2019..... | 88 |
| FIGURA 61 – Richard Long, <i>A line made by walking</i> , 1967..... | 89 |
| FIGURA 62 – Capra Maia, <i>frames</i> de um vídeo de registro de uma caminha com sapatos utilizados em <i>Holes made by walking</i> | 91 |
| FIGURA 63 – Doris Salcedo, <i>Atrabiliarios</i> , 1993/2004..... | 93 |
| FIGURA 64 – Doris Salcedo, <i>Atrabiliarios</i> , vista aproximada..... | 93 |
| FIGURA 65 – Capra Maia, <i>Sobre os pés</i> , 2017/2019..... | 95 |
| FIGURA 66 – Capra Maia, <i>Sobre os pés</i> , vista lateral..... | 96 |
| FIGURA 67 – Capra Maia, <i>Em Entropia I</i> , 2016..... | 98 |
| FIGURA 68 – <i>Tapeçaria de Bayeux</i> , séc. XI..... | 99 |
| FIGURA 69 – Capra Maia, <i>frame</i> de <i>Gestos familiares: 01</i> , 2018..... | 102 |
| FIGURA 70 – Capra Maia, <i>frame</i> de <i>Gestos familiares: 01</i> , 2018..... | 102 |
| FIGURA 71 – Capra Maia, <i>frame</i> de <i>Gestos familiares: 01</i> , 2018..... | 103 |
| FIGURA 72 – Capra Maia, <i>frame</i> de <i>Gestos familiares: 01</i> , 2018..... | 103 |
| FIGURA 73 – VALIE EXPORT, <i>frame</i> de <i>...Remote...Remote...</i> , 1973..... | 105 |
| FIGURA 74 – Cariátides do templo <i>Erecteion</i> , Atenas, 421/401 a.C. | 106 |

SUMÁRIO

| | |
|---------------------------------------------------|-----|
| PRELÚDIO | 13 |
| TECIDO | |
| 1. <i>As cutículas de David e as minhas</i> | 27 |
| 2. <i>Lição de anatomia</i> | 39 |
| 3. <i>As formigas e seus ovos</i> | 56 |
| 4. <i>Inapta</i> | 65 |
| 5. <i>Tânia</i> | 72 |
| 6. <i>Tecido: o texto, o têxtil, a tez</i> | 77 |
| 7. <i>A pele e o Pó</i> | 84 |
| 8. <i>Sobre os pés</i> | 95 |
| EPÍLOGO | 107 |
| REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS | 110 |
| FELTRO | 117 |
| APÊNDICE | 139 |

PRELÚDIO

As cutículas de David e as minhas

Em retrospecto, me parece que um costume dos meus pais, apesar de relativamente raro, impactou decisivamente minha infância, repercutindo na minha produção poética, mesmo que não necessariamente de um modo explícito. Em ocasiões extraordinárias, um ritual específico era repetido: um projetor era retirado do maleiro, junto com uma maleta repleta de caixas e álbuns de *slides*, contendo tanto fotos de família – que eu, sendo a mais nova de quatro filhas, considerava antigas, visto minha irmã maior, seis anos mais velha que eu, ser pouco mais que um bebê na maior parte das fotos – quanto de pontos turísticos e obras de arte, *souvenirs* trazidos da Europa da viagem de lua de mel dos meus pais.

Os móveis da sala eram afastados, liberando uma das paredes, o equipamento era montado e, ainda antes de apagar as luzes, os primeiros trilhos de plástico cinza eram preenchidos pelos *slides* que seriam exibidos. Após uns instantes de escuridão, a luz do projetor, juntamente com o barulho característico do sistema de resfriamento do aparelho, dominava o ambiente. Partículas de poeira suspensa eram refletidas pela luz, criando uma atmosfera densa, povoada por constelações de pontos brilhantes.

Projetados na parede, seguiam-se então o meu pai barbudo em meio às ruínas da Acrópole de Atenas, minha mãe de chinelos na neve, os cachos da minha irmã mais velha e da *Sibila Delfica*, os dedos que não se tocam em *A criação de Adão*, a severidade de *Moisés*. As obras de Michelangelo tinham presença sempre assegurada, visto o apreço especial do meu pai pelo artista. Um *slide* em específico mostrava a mão direita de *David*, e, para ele, as cutículas em suas unhas eram incrivelmente impressionantes, sendo sempre mencionadas. Tal ênfase e insistência possivelmente contribuíram para que eu associasse as cutículas à perícia do artista, de modo que por muito tempo as tive como parâmetro de genialidade.

Essa mão projetada na parede era colossal, maior do que eu era então, magra e eternamente pequena, a mais baixa na escada formada pelas quatro filhas. Essa mão me enchia de assombro, rendilhada de veias e tendões, quase viva, porém de pedra.

Pedra, ou, mais precisamente, mármore. Um fragmento retirado de uma pedreira de Carrara em 1464 e desde então modificado pelas forças da natureza e de seres humanos, por meio da ação de cinzéis, pedras, ácido, água, vento, pó e até mesmo o ar. Nessa trajetória, destaca-se o período de 1501 a 1504, quando Michelangelo Buonarroti o desbastou, cinzelou, poliu e lustrou até que este assumisse a forma pela qual é hoje conhecido, criando filas intermináveis em frente à *Galleria dell'Accademia*.

Quando estive em Florença, fui a essa fila. Após uma hora de espera, decidi que, uma vez que já tinha passado tanto tempo, esperaria até o fim. Esse pensamento me manteve firme por inacreditáveis quatro horas. Havia evidentemente uma grande expectativa, contudo, quando finalmente estava diante do *David*, a verdade é que foi bem frustrante. Me forcei a ficar contemplando a peça, buscando a sensação que povoou a minha infância, além de um desejo de justificar a longa espera. O arrebatamento, porém, não veio, e eu não passei mais de cinco minutos diante da obra.

Possivelmente, um dos motivos da minha indiferença foi o fato de eu ter visto anteriormente a réplica instalada na *Piazza della Signoria*, localização original da peça. Diante da cópia, fui tomada por uma euforia, ao contemplar pela primeira vez aquela figura colossal, e um tanto viva, exposta às intempéries, manchada de mofo e desgastada pelo tempo.

Refletindo sobre a monumentalidade das cutículas de *David*, olho para as minhas. Esse texto, evidentemente, não foi escrito ininterruptamente, e muito menos na sequência que agora se apresenta. Ele foi entremeado de pausas – para pensar, para buscar referências, por distração, por exaustão. Nesse instante, enquanto escrevo, ao meu lado esquerdo, encontra-se um pequeno monte de pele. Isso porque eventualmente minha escrita é interrompida por um mau hábito do qual não consigo me livrar, o de constantemente arrancar minhas cutículas, seja por ansiedade, tédio ou mesmo compulsão. Um dedo toca o outro, sinto uma irregularidade na pele, a atenção muda seu foco, o pensamento se esvai, a escrita para.

Essa pele, sistematicamente aglomerada em pequenos montes, costumava ser descartada quando os momentos de escrita eram interrompidos. Contudo, enquanto escrevia sobre a grandiosidade das cutículas de *David*, não pude deixar de pensar nas minhas, formando esses insignificantes amontoados de pele, efêmeros, pueris e para alguns até mesmo repulsivos. Possivelmente esse asco – para mim um tanto injustificado – resulte da lembrança da nossa própria finitude, como um indesejado *memento mori*. Partes que soltam de nosso corpo, já nos anunciando a inevitável dispersão da matéria que nos compõe.

Tenho o hábito peculiar de acompanhar do meu carro o processo de decomposição de animais atropelados nas pistas da cidade. Fazendo sempre o mesmo percurso, é possível perceber claramente o corpo ainda aparentando vida se convertendo, com o passar dos dias e dos carros, numa mancha preta no asfalto.

Certa vez, um cão de médio porte – possivelmente uma mistura de *rottweiler* – foi atropelado perto da casa dos meus pais. Por algum motivo, seu corpo não ficou na pista, mas na grama do canteiro central, onde, do meu carro, em minhas constantes idas e vindas, observei seu gradual processo de decomposição.

Após um longo período desde o ocorrido, tudo o que eu via eram ossos, um material que me interessava mas que, por motivos das mais diversas naturezas, eu hesitava em recolher. Acima de tudo, me parecia uma profanação. Contudo, apesar disso, certo dia, após um estalo sobre uma obra que poderia utilizar o material, fui tomada por uma urgência de coletá-lo antes que alguém o fizesse. Sem nenhum tipo de planejamento fui à casa dos meus pais e me encaminhei para o local com apenas dois sacos plásticos de mercado, um para colocar os ossos e outro para servir de luva.

Já estava no fim da tarde, a luz do sol se pondo agredia os meus olhos e os carros passavam constantemente em alta velocidade, fazendo o meu corpo vibrar com o deslocamento do ar. Minha primeira impressão diante da carcaça foi que os ossos estavam cuidadosamente embalados por uma cama de pelos.

Comecei recolhendo cuidadosamente os ossos da coluna, fascinada com o seu perfeito encaixe, desmontando-a vertebra por vertebra. Me ocorreu repentinamente, numa referência direta a Rembrandt, que aquela era a minha primeira lição de anatomia e, no mesmo instante, soube que esse seria o título do trabalho.

Após a coluna, que estava relativamente limpa, recolhi alguns ossos que estavam espalhados ao redor da carcaça, evitando a parte mais difícil. Apesar de não haver mais carne, ainda havia pelo e couro embalando parte do esqueleto, além do cheiro característico de morte e uma microfauna composta essencialmente por pequenos insetos. Conforme eu recolhia os ossos mais superficiais, novas camadas de matéria iam se revelando, tornando a tarefa cada vez mais desagradável, sendo necessário para prosseguir escavar uma mistura de pelos, terra e vermes, unidos por uma substância marrom pegajosa, possivelmente o que

restou da carne apodrecida. Os impulsos mais primários do meu corpo torciam meu pescoço em direção às minhas costas e prendiam a minha respiração.

Gradualmente, a mesma urgência que me compeliu a buscar o material parecia agora me repelir, de modo que não recolhi toda a ossada, deixando parte dela para trás. Iniciou-se então um longo processo de limpeza, acompanhado por um constante sentimento de repugnância.

Inicialmente escovei o material a fim de retirar e desgrudar todo o tipo de resíduo sólido. Troquei o saco plástico por uma luva cirúrgica, que rapidamente rasgou. Substituí por outra, que voltou a rasgar, mas nesse ponto, tal fato não me preocupou mais, visto que a escovação gerava respingos para todos os lados, e, considerando que eu vestia uma regata e estava sem máscara ou óculos, luvas novas me pareciam desnecessárias, já que àquela altura o meu corpo estava tomado por gotículas com resquícios da carcaça.

Finalizado esse processo, persistia uma substância gelatinosa grudada nas articulações dos ossos. Coloquei o material numa mesa de jardim enquanto fui buscar um balde de alumínio para ferver o material e tentar retirar essa gordura. Quando voltei, me deparei com uma das minhas cadelas, uma vira-lata de médio porte, roendo um dos ossos. Aquilo era macabro em tantos sentidos que num ato brusco tentei impedi-la. Evidentemente, ela se assustou e fugiu, sendo terrivelmente difícil alcançá-la e recuperar o osso.

Assim, já era noite quando comecei a ferver a ossada e o ambiente, mesmo aberto, foi gradualmente sendo tomado pelo mormaço fétido que saía do balde. Em pouco tempo, a água estava turva, num tom amarelado e com uma camada espessa de gordura esbranquiçada espumando na superfície. Parecia que eu estava fazendo uma sopa de morte.

Após trocar a água duas vezes e reiniciar o processo, meu pai chegou do trabalho. Como eu poderia explicar o que eu estava fazendo? Não me lembro o que eu disse, mas certamente não foi algo como “isso é arte”, afinal, como aquela sopa repulsiva poderia se comparar às colossais cutículas de *David*? Contudo, independentemente do que ele pensasse a respeito, pouco depois voltou com sabão em pó e água sanitária e, sem perguntar nada, os adicionou à mistura do balde. Trocamos a água mais algumas vezes até que ela permanecesse limpa durante toda a fervura. Nos pareceu uma boa ideia deixar os ossos de molho na água sanitária e assim o fizemos.

Finalizada a limpeza, voltei apressada para casa, pois eu já estava atrasada para minha aula. Apesar do horário, tomei um banho rápido e lavei os cabelos, mas aquele cheiro estava impregnado na minha pele, e continuei a senti-lo por cerca de três dias.

Quando sentei para assistir a aula, pude finalmente relaxar. Mas apesar do corpo parar, minha mente continuava revivendo o dia, e paulatinamente comecei a ficar incomodada, pensando que eu deveria ter sido mais cuidadosa com o processo de limpeza, e então fui pesquisar que tipo de medidas eu deveria ter adotado e a quais riscos eu tinha me exposto ao manipular um cadáver.

Conforme eu lia, minha pressão ia baixando diante da terrível lista de doenças das quais eu já me considerava portadora. Comecei a suar frio e sentia que ia desmaiar a qualquer momento até eu ter a clara convicção de que eu ia morrer naquela noite mesmo. Encostei a cabeça na mesa me sentindo próxima da morte, incapaz até mesmo de pedir ajuda ou fazer uma ligação. A consciência da total falta de controle sobre o meu corpo me deixava mais nervosa, e, conseqüentemente, mais ofegante e sem fôlego.

No meio dessa que foi a minha primeira crise de pânico, repentinamente, um fiapo de razão veio ao meu socorro e me pareceu estranho que eu só tivesse começado a passar mal depois de ler sobre os riscos que corri. Buscando me apegar à perfeita lógica dessa constatação, me convenci de que tudo o que eu sentia – apesar de fisicamente real – era resultado de um estado psicológico e decidi que no dia seguinte marcaria exames para descobrir como estava a minha saúde. Apesar disso, meu corpo ainda não tinha entendido, e precisei de mais um bom tempo para me acalmar.

As Formigas e seus ovos

Quando me mudei da casa dos meus pais pedi para eles os *slides* e o projetor que tanto marcaram a minha infância, e os guardei no meu ateliê, que fica na casa deles. Lá ficou um bom tempo esquecido, até que um dia percebi um resíduo estranho saindo da caixa em que ficava, uma espécie de poeira misturada com restos de folhas trituradas, unidas por uma substância aglutinante. Imediatamente percebi que tinha alguma coisa errada, mas inicialmente não toquei na caixa.

Passados alguns dias, me conformei que deveria fazer algo a respeito, então tirei a caixa da estante onde estava guardada e a levei para uma mesa. Quando abri, me deparei com um formigueiro repleto de espécimes grandes, com cerca de um centímetro cada e de cor avermelhada. Elas também me perceberam e andavam freneticamente de um lado para outro no espaço reduzido da caixa.

Os trilhos de plástico cinza tornaram-se o ambiente perfeito, quase um formigueiro pré-fabricado, e elas estavam entranhadas em toda parte. Num dos cantos da caixa, havia um amontoado de ovos, semelhante a grãos de arroz cozidos, entremeados por uma substância marrom pegajosa. Inicialmente senti repulsa e fiquei num impasse de como me livrar daquilo. Mas então percebi que as formigas, cientes do perigo, começaram a tentar fugir e, para tal, cada uma delas foi até o ninho e carregou consigo um ovo.

Tal gesto me comoveu. Eu não poderia simplesmente exterminá-las. Assim, as levei para o jardim enquanto pensava em um lugar para soltá-las, para que elas pudessem recomençar suas vidas. Contudo, durante minha hesitação, muitas formigas já estavam saindo da caixa e, nesse instante, meu pai saiu de casa para ir para o trabalho. O que imagino que ele viu, foi sua filha totalmente impotente com uma caixa tomada por uma praga. Ele estava de terno e com um sapato social com sola de madeira, e, despreocupado com seu horário, decidiu de imediato que resolveria o meu problema.

Ele foi até a minha direção e começou a pisar nas formigas, com seu solado fazendo um barulho seco e constante contra o cimento. Fiquei perplexa e paralisada, incapaz de dizer que eu não queria que ele fizesse aquilo, de lhe contar meus planos da mudança do formigueiro, possivelmente por já imaginar qual seria sua reação se eu o fizesse.

Ele então virou a caixa de cabeça para baixo e o barulho de suas solas se tornou frenético, pois ele queria evitar que as formigas alcançassem a grama. Eram tantas, e tal era o

esforço do meu pai, que, mesmo sem que ele pedisse, me senti compelida a ajudá-lo a esmagá-las, e assim o fiz, até que não sobrasse nenhuma.

Com sua missão cumprida, meu pai foi para o trabalho e eu continuei na calçada, olhando para o cimento tomado pelos minúsculos corpinhos, sentindo o enorme peso da minha omissão. Sobretudo, não conseguia entender o motivo pelo qual eu tinha participado da chacina. Aquelas formigas, sem nenhum tipo de controle sobre seus destinos, buscando em seu desespero salvar não apenas a si, mas também a promessa de um recomeço, eram o meu reflexo, e uma das forças opressoras a esmagá-las fui eu mesma.

Porém, minha reflexão foi interrompida por pássaros com expressões cruéis e cantos ameaçadores que chegaram para devorar o que tinha restado das formigas e seus ovos e em poucos minutos o chão estava limpo, não havendo mais lá os vestígios da minha culpa. Tratei então de limpar o projetor, os slides e os trilhos, além de conseguir uma caixa nova, que passou, desde então, a ficar guardado na minha casa.

Inapta

Inapta surgiu a partir da perspectiva de ser considerada inapta para assumir um cargo público. Após ser convocada, foi necessário realizar uma extensa série de exames admissionais, me obrigando a ser interrogada, despida, apalpada, perfurada e penetrada pelos profissionais das mais variadas especialidades médicas.

Finalizadas essas micro sessões de agressão e humilhação, cada especialista que eu visitava me entregava dois documentos diferentes: um Atestado de Saúde Ocupacional para meu exame admissional e uma outra lista de exames e procedimentos para eu buscar corrigir ou remediar todas as inadequações do meu corpo.

Gradualmente ficou muito claro que tudo aquilo não passava de uma grande encenação. Contudo, a otorrinolaringologista que consultei não estava a par do procedimento padrão e me entregou apenas um documento, segundo o qual quase fui considerada inapta, por apresentar uma fenda incomum entre as minhas cordas vocais.

Após me examinar com outra especialista, consegui ser aprovada, contudo, esse adjetivo permaneceu ecoando na minha cabeça, e cada mal passo ou deslize que dei desde então veio acompanhado da lembrança dessa definição: inapta.

Desde o ocorrido, no início de 2017, ainda na sala de espera, se delineou na minha mente um desenho que eu faria sobre o ocorrido. Entretanto, apenas durante o primeiro semestre de 2018 o executei. Este se desdobrou numa série, e foi desse modo que acabou se entremeando às mãos de *David*, visto ser o mesmo período em que iniciei a escrita de *As cutículas de David e as minhas*. Enquanto escrevia sobre a mão colossal que tanto me deslumbrava quando criança, percebi que ela tanto me fascinava quanto oprimia. Na infância, quando projetada na parede, aquela mão era maior do que eu. Contudo, permaneceu sendo, mesmo depois que cresci.

Um ser humano fisicamente pequeno diante de uma obra monumental. Assim, sendo a mais nova de quatro filhas, sou eternamente pequena, ainda “a mais baixa na escada formada pelas quatro filhas”, mesmo tendo hoje a mesma estatura das minhas irmãs. Na infância, café com leite nas brincadeiras, sempre protegida e defendida, poupada de resolver qualquer problema que se apresente. Assim, um enorme sentimento de incapacidade frequentemente me possui sempre que sou confrontada com questões próprias da vida adulta. Em síntese, inapta.

Enquanto me dedicava à *Inapta*, percebi que o vocábulo permitia formar a palavra “tania”, o nome da minha mãe. Tratou-se de uma feliz coincidência por vários motivos, mas principalmente por minha mãe ser tão inapta quanto eu. Além disso, *Inapta* consiste essencialmente numa ficha onde marcamos as peculiaridades de um corpo específico – muitas vezes, vistas como desvios ou defeitos – semelhante a documentos utilizados por seguradoras de carro. Assim, abordar o corpo da minha mãe fez todo o sentido, visto a enorme quantidade de procedimentos cirúrgicos aos quais ela já foi submetida e exames que ela frequentemente faz.

Ela é hipocondríaca, mas não totalmente sem motivo. Ela sofria de asma, e minha infância foi marcada pelo pavor que eu sentia durante suas crises. Ela teve um câncer de tireoide e outro no intestino, o que a fez passar a seguir a lógica de que, sempre que possível, convém retirar órgãos prescindíveis à nossa sobrevivência, evitando assim a possibilidade de que eles se convertam num vetor para a propagação de doenças.

Talvez, tal convicção possa se dever também ao fato de seu único irmão ter morrido aos doze anos por causa de um apendicite. Desde então ela tem vivido sob a sombra intransponível do filho perfeito, que, morrendo jovem, tornou-se insuperável. Já o era em vida, filho homem, bom aluno, bom filho, interessado nas geringonças do pai. Minha mãe, por sua vez, inapta.

Ela e seu pai nunca se deram bem e minha avó intermediava a relação, mantendo-a relativamente pacífica. Assim, depois que ela morreu, nada mais atenua o atrito entre os dois. Porém, na verdade, eles apresentam muito em comum, a começar por terem paraganglioma, uma doença rara, que minha mãe porta com certo orgulho. Frequentemente ela diz que seus paragangliomas doem, fato curioso por ser uma dor não sentida quando ela ignorava a existência dessa condição. Evidentemente, a mera consciência da presença desse tumor é motivo suficiente para que ele passe a ser percebido, contudo, visto a numerosa quantidade de sintomas que ela frequentemente alega apresentar, essa dor acaba sendo camuflada entre tantas outras e se converte em mais uma de suas inúmeras e costumeiras queixas diárias.

Quando minha mãe tinha cerca de dezoito anos, um rapaz a convidou para sair. Ela falou para a minha avó, que decidiu costurar um vestido para que ela usasse na ocasião. Nenhuma das duas, porém, falou sobre o assunto com o meu avô. Imagino que minha mãe esperava que minha avó se encarregasse dessa tarefa. Esta, contudo, possivelmente foi adiando a conversa, esperando o momento adequado, até irremediavelmente deixá-lo passar. Chegando o dia, minha mãe vestiu sua roupa nova, porém não saiu. Assim que seu pretendente chegou e meu avô soube que sua filha intencionava sair com um homem, ele ficou enfurecido, a xingando aos gritos, que logo se misturaram aos dela enquanto ele a surrava com um cinto, até que o seu vestido rasgasse, e depois sua pele, manchando o tecido de sangue. Tudo isso na frente do rapaz.

Minha avó materna se casou contra a vontade da família. Eles viam meu avô como aventureiro – o que, de fato, ele era. Em 1957, os dois vieram para a grande desolação convulsionada pela construção da nova capital. Estavam cativados pela promessa de crescerem junto com a cidade. Inicialmente, moravam na Cidade Livre, numa casa simples de madeira. Fino pó vermelho dominava o ambiente, tomando móveis, tecido, pele, ar e narinas. Se mudaram várias vezes, sempre guiados pelos sonhos fantasiosos do meu avô. Momentos de fartura intercalavam a escassez. Num período difícil, minha avó possuía um único par de sapatos que a acompanhou por cerca de dois anos. De tanto uso, as solas furaram, tornando o calçado constante motivo de incômodo: não apenas funcional – sujando e calejando seus pés – mas, sobretudo, social. A constrangiam por revelar sua frágil situação financeira.

Na arquitetura, os atlantes são esculturas de figuras masculinas que exercem a função de uma coluna. Ao sustentarem um edifício, o fazem com seus braços musculosos, rijos, tendões e veias saltadas, rosto e corpo contorcidos devido ao descomunal esforço ao qual foram condenados. Já as cariátides, sua versão feminina, sustentam o entablamento da construção na cabeça. Ao contrário dos atlantes, não demonstram o esforço, que, evidentemente é tremendo. Suas faces permanecem impassíveis quando confrontadas com a mesma tarefa. Elas resistem, inquebrantáveis à passagem do tempo, às tormentas, às estações que se intercalam trazendo os extremos do frio e do calor.

TECIDO

As cutículas de David e as minhas

O Artifice em mirá-la não cessava...
E em pôr-lhe as mãos, perplexo duvidando,
Se tocava marfim, ou viva Carne¹

Ovídio

Em *As cutículas de David e as minhas* (fig. 01) narro trechos de memórias da minha infância enquanto a mão direita de *David*, de Michelangelo Buonarroti, é projetada sobre mim. Para tanto, é utilizado um antigo projetor de *slides*, pelo qual vi essa mesma imagem inúmeras vezes.



Figura 01. Capra Maia, *As cutículas de David e as minhas*, registro de performance, 2018. Fotografia da artista.

Trata-se de uma apresentação roteirizada e ensaiada. Além de necessitar de uma parede e iluminação apropriada para a projeção, objetos específicos também são utilizados, sendo eles um banco alto recoberto com pó de mármore e uma roupa clara, de algodão cru (fig. 02).

¹ *Metamorfoses*, Livro 10, fábula 8ª, versos 379 ao 381.



Figura 02. Capra Maia, registro de preparação para *As cutículas de David e as minhas*, 2018. Fotografia da artista.

O banco faz parte de uma série de objetos e móveis que venho cobrindo com camadas de pó de mármore e cola, compondo a instalação *Natureza-morta com Cavalete* (fig. 03 e 04). Apesar dessa finalidade específica, eles têm sido recombinaos em outros trabalhos, como o caso aqui abordado. Tratam-se principalmente de objetos usuais em ateliês, nos quais crio uma textura áspera, repleta de micro concavidades, que, como anteparos para poeira, vão gradualmente depositando partículas em sua superfície, modificando as peças conforme o tempo passa.



Figura 03. Capra Maia, *Natureza-morta com cavale*, instalação, 2019. Fotografia de Mateus Lucena.



Figura 04. Capra Maia, *Natureza-morta com cavale*, instalação, 2019. Fotografia de Jean Peixoto.

O pó de mármore é recorrente na minha produção, tanto por seus aspectos físicos – coloração, peso, textura, granulação – quanto pelos significados que ele sugere. Trata-se do resíduo de um material que desde a antiguidade está imbricado à história da arte, sobretudo no que se refere à escultura e à arquitetura. Contudo, o mármore que utilizo não aparece como bloco, mas pulverizado. Trata-se de uma característica que resulta da atividade mecânica de extração e corte da rocha, assumindo aspecto semelhante ao que o material teria se fosse exposto ao intemperismo químico, físico e biológico, que, contudo, o dispersaria em seu desgaste lento e constante, ao corroer o bloco gradualmente.

Assim, o fato do mármore estar em pó interessa também pelos sentidos que invoca, seja como subproduto da indústria de pedras ornamentais, seja remetendo à resquícios de tempos passados, visto em ambos os casos ser possível compreendê-lo como um índice: da ação do homem ou da passagem do tempo.



Figura 05. Mão do colosso de Constantino. Museu Capitolino, Roma. Disponível em: https://commons.wikimedia.org/wiki/Colossus_of_Constantine

O mármore é um tipo de rocha metamórfica formada a partir do calcário (SILVA, 2016) e sua perenidade garantiu que vislumbres do passado nos alcançassem, mesmo que muitas vezes em ruínas. Fragmentos, como os membros do acrólito² de Constantino (fig.05), cujo a mão gigantesca assombrou Michelangelo, repercutindo no seu *David*, que, por sua vez, repercute em mim.

Apesar de todas as vezes que, seguindo um hábito familiar, víamos a mão colossal de *David* (fig.06), o fazíamos logo depois de ver a peça inteira, de modo que minha memória registrou esse fragmento de um modo especial. Talvez pela ênfase que meu pai dava ao falar de suas veias saltadas, dos tendões e, acima de tudo, das cutículas.



Figura 06. Michelangelo Buonarroti, *David*, detalhe da mão direita, 1501-1504, mármore, 517 x 199 cm. Galeria da Academia de Belas Artes, Florença. Disponível em <https://commons.wikimedia.org/wiki/Michelangelo>

Assim, é como fragmento que essa mão aparece em *As cutícula de David e as minhas*, reverberando o aspecto fragmentário em que ela se apresenta na minha memória. Uma reminiscência, que em si já é incompleta e não articula o passado necessariamente como ele foi. De acordo com Walter Benjamin, a memória

² Tipo de escultura comum na antiguidade greco-romana em que os membros da figura eram feitos em materiais nobres, geralmente mármore ou marfim, e o tronco em madeira, muitas vezes coberto com tecido, deixando aparente apenas as extremidades: mãos, pés e cabeça. (CHILVERS, 2001)

não é um instrumento para a exploração do passado; é, antes, o meio. É o meio onde se deu a vivência, assim como o solo é o meio no qual as antigas cidades estão soterradas. Quem pretende se aproximar do próprio passado soterrado deve agir como um homem que escava. (1995, p. 239)

Para Benjamin, não haveria como se acessar o passado em sua totalidade, podendo-se, contudo, ser articulada uma compreensão, mesmo que temporária, sobre ele. Para o autor, os fragmentos do passado são reconstruídos pelo agora, ao que acrescenta que “...um acontecimento vivido é finito, ou pelo menos encerrado na esfera do vivido, ao passo que o acontecimento lembrado é sem limites, porque é apenas a chave para tudo o que veio antes e depois” (1996, p. 37). Tal pensamento foi válido no processo de elaboração de *As cutículas de David e as minhas*, em que ficionei memórias de infância, reconstruindo-as a partir de uma distinção entre pedra e pele, um interesse pessoal de pesquisa, que, sobretudo por meio da prática, propõe reflexões acerca das diferenças entre um tempo geológico e biológico.

Nessa busca arqueológica do meu passado, desenterrei essa mão que em *As cutículas de David e as minhas* se repete insistentemente por meio de vinte e dois fotolitos e um filme positivo projetados sobre o meu corpo. Os fotolitos foram adaptados ao formato do projetor utilizado na performance e intercalam-se ao *slide* original – um *souvenir* intitulado “*David: particolare*” proveniente de uma série dedicada à obra de Michelangelo. Os fotolitos foram a solução encontrada para replicar a imagem do *slide* original, do qual possuo apenas uma unidade.

O projetor permite a exibição de *slides* em sequência, numa quantidade determinada pelos espaços contidos no trilho próprio para o equipamento. A transição entre uma imagem e outra é acompanhada por um barulho característico do acionamento do trilho, além de um breve momento de escuridão. Tratam-se de elementos que me interessavam no trabalho, sendo necessário, portanto, cópias do *slide* da mão de *David*, de modo que os fotolitos foram a solução encontrada. As imagens resultantes apresentam um aspecto reticulado em preto, sobre um fundo transparente. Já o original exibe uma imagem de ótima qualidade, própria de uma projeção de um filme positivo, numa cor amarelada, devido à passagem do tempo.

A fim de aumentar a área de projeção da imagem sobre o meu corpo, me pareceu adequado vestir roupas claras, de modo que para tal optei pelo algodão cru. Trata-se de um material recorrente na minha produção, remontando tanto à minha

formação em *Design* de Moda – em que este é utilizado para construir peças pilotos – quanto à pintura, que pode utilizar a lona de algodão como suporte.

Com todos os elementos devidamente preparados, as luzes são apagadas e a performance começa. Após ligar o projetor, inicio uma narrativa pré-estabelecida e, enquanto falo, o equipamento é acionado, projetando sobre mim repetidas vezes a mão direita do *David*. Vou passando os *slides*, mas, apesar disso, a imagem permanece inalterada. Enquanto isso, recito um texto adaptado do primeiro tópico do *Prelúdio* da presente dissertação. (disponível no apêndice A)

As cutículas de David e as minhas foi um trabalho concebido invertendo a ordem comum do meu processo criativo até então, segundo o qual a prática sempre antecedia a escrita. Invariavelmente, eu costumava escrever sobre os meus trabalhos apenas após eles estarem concluídos – ou, eventualmente, durante processo, quando o caminho que eu pretendia seguir já parecia bem definido.

Isso pelo menos até antes do início de 2018, quando eu me guiava essencialmente pelo seguinte método: assim que minhas referências pessoais chegavam num impasse, gerava-se uma demanda por pesquisa, que envolvia tanto obras de artistas, quanto técnicas, materiais, além de conceitos dos mais variados campos. Tais pesquisas deveriam fornecer uma espécie de gatilho a partir do qual eu executaria novos trabalhos, sobre os quais eu escreveria somente *a posteriori*.

Talvez esse método – um tanto rígido – se deva à minha formação em *Design* de Moda, sendo importado desse campo para meu processo artístico. Assim, escrita e fatura sempre foram instâncias separadas na minha produção poética. Isso até eu escrever o texto *As cutículas de David e as minhas*, que se desdobrou quase que naturalmente no trabalho homônimo, realizado pela primeira vez em outubro de 2018.

Com esse trabalho, possivelmente pela primeira vez observei minha produção plástica e textual se entrecruzando, tal qual Lancrì defende que deve ser numa pesquisa prático-teórica em arte (LANCRI In: BRITES; TESSLER, 2002). As reflexões sobre o meu próprio trabalho e possíveis origens do meu interesse por arte me guiaram para um tipo de escrita que possibilitou um movimento de constante retroalimentação entre teoria e prática.

Tais reflexões foram resultado de uma revisitação de memórias de infância, lidas a partir dos meus interesses de pesquisa, voltados – no momento em questão – para uma contraposição entre a pele e a pedra, ou, mais precisamente, o biológico e o geológico.

Esse interesse começou a se delinear a partir de uma série de pinturas iniciadas no final do ano de 2014, nas quais a ação das intempéries constituíam uma importante etapa em sua execução. O resultado desses trabalhos muitas vezes me remetia à ideia de pele, mesmo que sua composição apresentasse uma série de materiais inorgânicos, dentre os quais se destacava o pó de mármore.

Essa série foi intitulada *Entropia* (fig. 07). Nela o tecido da tela era geralmente recoberto com texturas produzidas a partir de diferentes materiais, criando faixas horizontais. A tela era então deixada exposta às intempéries por algumas semanas, até que eu as considerasse esteticamente interessantes. Alguns objetos eram deixados por cima delas tanto para impedir que voassem quanto para deixar registros de sua presença.



Figura 07. Capra Maia, *Entropia V*, 2015, 68 x 80 cm. Pó de mármore, papel, vermiculita, terra, acrílica, grafite, óxidos e betume sobre tela. Fotografia de Bernardo Lago.

Já na série *Entrópicos* (fig. 08), um desdobramento da série anterior, as faixas retangulares se tornaram autônomas, passando da horizontal para a vertical. Sendo telas separadas, funcionam como peças modulares, podendo ser compostas de maneiras diversas, inclusive mescladas com outras da mesma série.

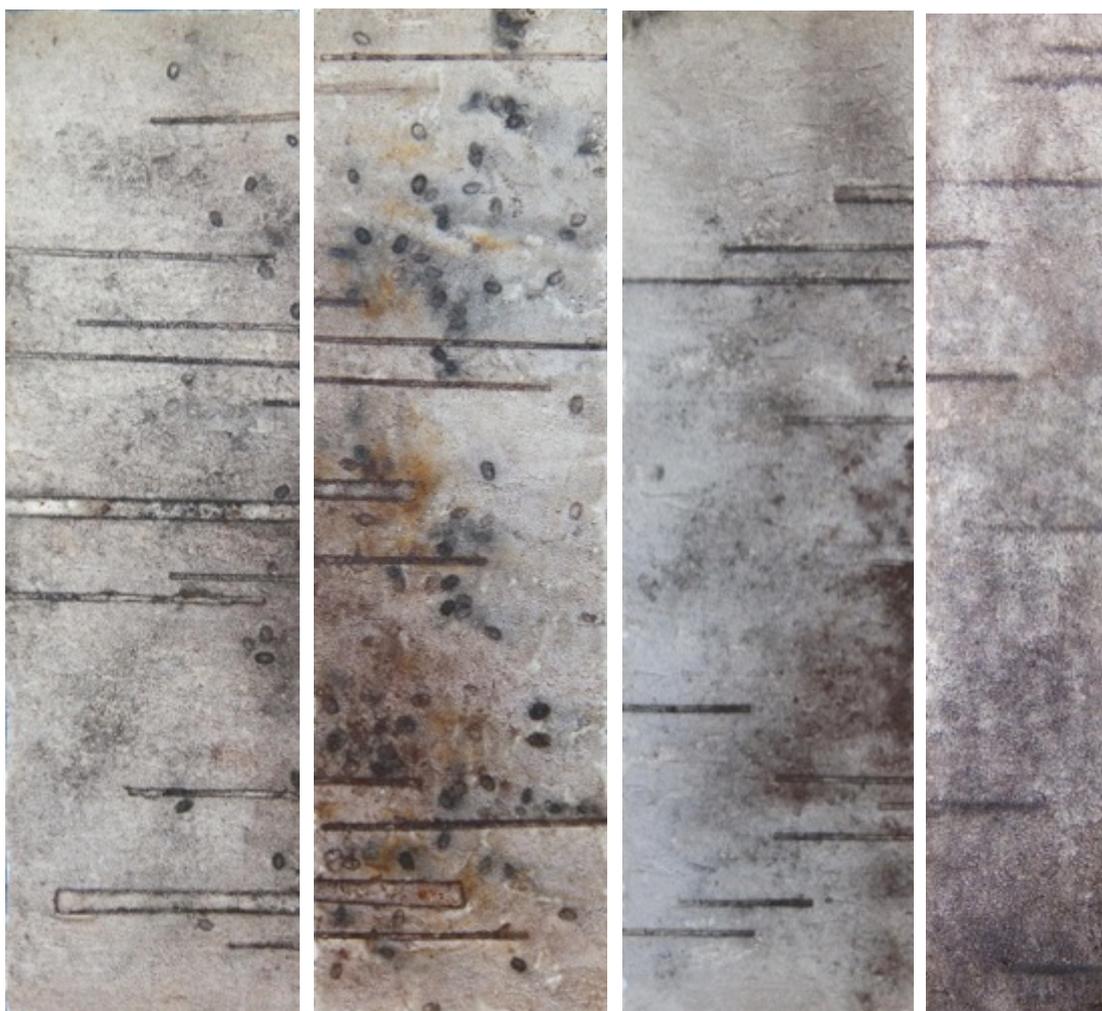


Figura 08. Capra Maia, *Entrópicos I, Entrópicos II, Entrópicos III e Entrópicos IV*, 2016. Pó de mármore, cola, terra, óxidos, matéria orgânica sobre tecido. Brasília. Fotografia da artista.

As telas, sem chassi, favorecem a verticalidade, tendo sido cortadas medindo 164 centímetros de comprimento – a minha altura – buscando assim remeter à ideia de corpo. Tal formato resultou do método de fatura de telas anteriores, visto que todas as vezes que as carregava para a laje onde eram deixadas expostas ao tempo, me cansavam com seu peso ao longo do percurso, segurando-as com os dois braços, tal qual se carrega algo vivo, ou morto. Visto estarem libertas do chassi, me lembravam a pele retirada de um animal.

Nas duas séries mencionadas acima utilizei métodos baseados em processos responsáveis pela sedimentação da matéria, dentre os quais se destacam a oxidação, a hidratação, a carbonização e a solução. De acordo com Robert Smithson, tais processos, a que ele chama de “Pulverizações”, poderiam ser utilizados na criação artística. (SMITHSON In: FERREIRA; COTRIM, 2006, p.189). Smithson

frequentemente concebia suas obras contando com a colaboração da degradação natural da matéria, sendo a entropia um conceito importante para o artista.

A entropia é um conceito geralmente associado à ideia de caos por indicar a aleatoriedade ou desordem em um sistema fechado. Contudo, também indica um estado de equilíbrio para o qual a matéria tende. Disso, pode-se concluir que a vida em si desequilibra a matéria, numa luta contra a suspensão das constantes transformações.

Contudo, o que geralmente se transforma não é exatamente a matéria, mas mais precisamente a forma, como já haviam concluído alguns dos pré-socráticos, filósofos interessados essencialmente na natureza e seus processos, transformações e permanências. O impasse entre a ideia de que nada muda – conforme indicava a razão – e de que tudo muda – como demonstravam os sentidos – será solucionado com a noção de que a forma que a matéria assume se transforma, não a matéria em si, que permanece. Tal pensamento surge com base na teoria dos elementos básicos, que evolui para a teoria atômica de Demócrito, segundo a qual partículas imutáveis se arranjarão de diferentes maneiras para formar tudo o que existe.

A matéria estaria em constante movimento, de modo que essa fluidez foi utilizada como estratégia na construção das telas da série *Entrópicos*. Nelas, o processo era iniciado em retângulos de lona de algodão completamente cobertos por uma camada de textura, utilizando-se para tal pó de mármore aglutinado e fixado com cola branca. Resulta do processo uma superfície que é tanto rugosa, favorecendo a sedimentação de outros materiais, quanto porosa, permitindo a infiltração de líquidos, potencializando assim mudanças de suas características quando exposta ao intemperismo físico, químico e biológico.

A partir de então, as telas eram levadas para um ambiente externo, onde recebiam sobreposições estratégicas de materiais de natureza instável, como produtos perecíveis e ferro, além de outros mais estáveis, como betume, grafite, carvão e terra. Expostas às intempéries, parte desses materiais escorria para fora das telas, parte, por decantação, preenchia as concavidades formadas na superfície e uma outra parte ainda deixava registros de mudanças químicas ocorridas ao longo do tempo.

Quando estavam satisfatoriamente marcadas – o que levava algumas semanas – as telas eram resgatadas, de modo que a aceleração do processo de desintegração ao qual tinham sido expostas era interrompido. Apesar disso, as mudanças continuam, porém agora num ritmo menos acelerado.

Produzidas a partir de materiais orgânicos e inorgânicos, essas telas adquiriram características de ambos, com suas rugosidades por vezes lembrando um fragmento de uma construção abandonada, por vezes um corte de couro de algum animal. Essa mistura faz com que essas pinturas pareçam ocupar um lugar entre o biológico e o geológico, pois parecem vivas em seu tempo acelerado, rumo à própria ruína, tal qual um ser vivo, porém compostas em grande parte por pó de mármore.

Essa localização limítrofe fez com que eu as relacionasse a mitos dedicados a transformações da matéria, como aqueles presentes em *Metamorfoses*, de Ovídio. A obra dedica-se a uma série de narrativas centradas em transfigurações e transmutações, incluindo mitos em que a matéria inanimada adquire vida, ou, ao contrário, um ser vivo é convertido em substância inerte. É o que pode ser observado em Pigmalião, Midas, Medusa, só para citar alguns dos exemplos mais conhecidos. Também a mitologia judaico-cristã contém exemplos de transformações semelhantes, muitas delas presentes no livro de *Gênesis*, como pode ser observado no episódio da criação de Adão e também na mulher de Ló, convertida numa estátua de sal.

Em termos puramente matéricos, pode-se dizer que tais narrativas centram-se em transmutações, ou seja, nelas ocorre uma modificação dos elementos químicos, resultando no que poderia ser definido como uma transformação da matéria. Essa assume então permanentemente suas novas características, se comportando de acordo com elas. Assim, a carne, visto sua subordinação à vida, tem sua forma modificada mais rapidamente que a pedra, que apesar de uma maior estabilidade formal perante o tempo, também não está imune à decadência. Trata-se, portanto, de uma alternância de um tempo biológico para um tempo geológico, ou vice-versa.

Na série *Entrópicos* frequentemente me sentia um tanto Pigmalião. Assim como o escultor que vê sua obra adquirir vida, vejo essas pinturas, recobertas com uma textura de pó de mármore, se transformarem num ritmo acelerado quando expostas às intempéries. As rugosidades das texturas, juntamente com as marcas deixadas pelos materiais perecíveis e pelo tempo, resultaram numa superfície que, em certos aspectos, lembra uma pele envelhecida e manchada pelo sol, como se a pedra se convertesse em pele (fig. 09).



Figura 09. Registro da artista segurando uma tela, 2017, Brasília. Fotografia da artista.

Por fim, essas texturas acabaram extrapolando as telas, cobrindo os mais diversos objetos do cotidiano, como aqueles presentes na instalação *Natureza-morta com cavalete*, acima mencionada. Sendo a pele um invólucro que reveste o corpo, essa textura de pó de mármore e cola passou a ser compreendida como um tipo de pele, que, ao mesmo tempo, cristaliza as formas, como fósseis ou esculturas de sal.

Nesse capítulo foi apresentado *As cutículas de David e as minhas*, trabalho no qual me debruço sobre memórias de infância relacionadas ao apreço do meu pai pelo *David*, de Michelangelo. Sob essa perspectiva, é abordado o conceito de memória, ao qual são acrescentadas as contribuições de Walter Benjamin. Apresenta-se ainda o pó de mármore, resíduo de um material de grande importância na história da arte e que aparece em muitos dos meus trabalhos, como em *Natureza-morta com cavalete*, por exemplo. Nessa instalação, pó de mármore reveste vários móveis e objetos, criando um tipo de pele, transitando entre a ideia de inorgânico e orgânico. Esse procedimento foi resultado de experiências anteriores na pintura, como as desenvolvidas nas séries *Entropia e Entrópicos*, nas quais utilizei métodos baseados em processos responsáveis pela sedimentações da matéria, recorrendo para tanto aos escritos de Robert Smithson.

Lição de anatomia

E o céu olhava do alto a carniça que assombra
Como uma flor desabrochar.³

Charles Baudelaire

Lição de anatomia (fig. 10 a 12) é um mostruário contendo ossos de cachorro criteriosamente organizados, flertando com práticas científicas de catalogação. Sua sobreposição de camadas remete à pintura e também ao corpo, chapando num único plano osso, pele e pelo. Sua materialidade lhe confere um aspecto de precariedade e fragilidade, sobretudo devido ao feltro marrom se desmanchando, no qual alguns ossos repousam. O suporte é maleável, em tecido, confeccionado a partir do modelo de antigos estojos de couro utilizados por arqueólogos para guardar suas ferramentas de campo. Nele, cada peça foi fixada num local previamente estipulado por meio de alfinetes. Espaços vazios também estão demarcados, indicando ausências, como numa coleção incompleta.

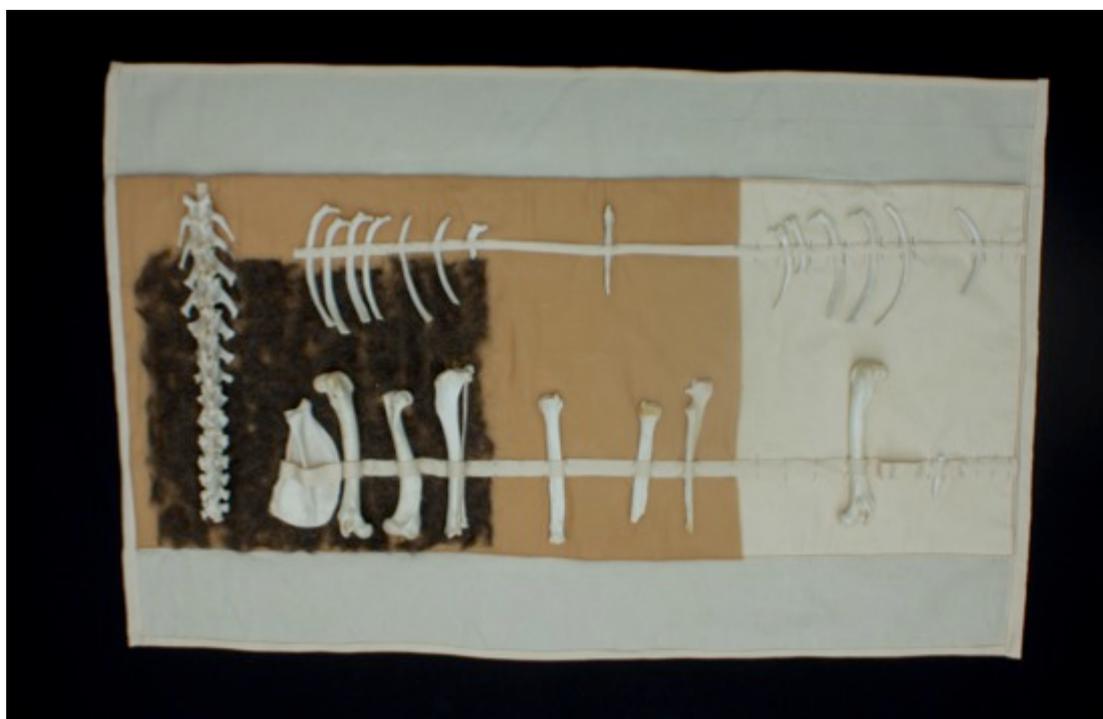


Figura 10. Capra Maia, *Lição de anatomia*, 2016, 80 x 120 cm. Tecido sintético, alfinetes, ossos e pelo de cachorro sobre tecido de algodão cru. Fotografia de Suzzana Magalhães.

³ Trecho do poema *Uma Carniça* de *As flores do mal*. No original: “*Et le ciel regardait la carcasse superbe, Comme une fleur s’epanouir*”



Figura 11. Capra Maia, *Lição de anatomia*, detalhe. Fotografia de Suzzana Magalhães.



Figura 12. Capra Maia, *Lição de anatomia*, detalhe. Fotografia de Suzzana Magalhães.

O gatilho que resultou na elaboração de *Lição de anatomia* foi a coleta dos ossos que o integram (fig. 13). A tarefa me pareceu similar à empreendida por arqueólogos, até porque parte do material estava parcialmente enterrada, de modo que me lembrei dos *kits* de ferramentas utilizados por esses profissionais, organizados em estojos flexíveis com bolsos costurados num retângulo de tecido.

Tal modelo me pareceu oportuno, de modo que parti para a definição das suas dimensões, para as quais realizei testes de composição (fig. 14). Esta foi sendo modificada ao longo do processo, principalmente para responder às demandas do material, de modo que ajustes e alterações foram sendo feitos até a montagem final.



Figura 13. Carcaça cujo os ossos foram utilizados em *Lição de anatomia*, 2016, Brasília. Fotografia da artista.



Figura 14. Teste de organização dos ossos para *Lição de anatomia*, 2016. Registro da artista.

Uma das principais dificuldades de execução era como prender os ossos no estojo. Tiras de tecido e alfinetes foram utilizados para tal fim, o que, além de facilitar o processo de fixação, ainda acrescentou carga simbólica na peça, transmitindo uma ideia de transitoriedade. Isso porque na costura, alfinetes são usados apenas para fazer marcações temporárias, indicando o local que deverá ser posteriormente costurado.

Como suporte para essas peças optei por lona de algodão cru, buscando estabelecer um paralelo com a pintura – visto ser esse um material frequentemente utilizado na fabricação de telas. Busquei reforçar tal associação por meio da sobreposição de camadas de tecido na confecção desse objeto, destinado a conter os ossos. Assim, a estrutura principal foi concebida em duas partes – uma lona externa e na parte interna um tecido mais fino, também em algodão cru, no qual as peças foram fixadas. Nesse mesmo tecido, inseri ainda mais duas camadas de têxteis diferentes, um sintético e um feltro de pelo de cachorro, ambos com certo grau de transparência, permitindo assim entrever as camadas de baixo, numa interpretação da técnica da velatura.

A noção de corpo também transpassa o trabalho, que, exibindo ossos, remete ao animal do qual vieram. Montando o esqueleto, é possível imaginar a forma que seu dono possuía. Como um corpo guardando seu ossos no seu interior, *Lição de anatomia* pode ser fechado, enrolado em si mesmo (fig. 15). Um rolo de lona crua estruturado pelo material rígido em seu interior, numa outra maneira de perceber o trabalho. Essa portabilidade o aproxima da ideia de mercadoria, que sendo vendida clandestinamente pode ser rapidamente recolhida em caso de necessidade de fuga.



Figura 15. *Lição de anatomia*, registro do estojo fechado, 2016. Fotografia de Suzzana Magalhães.

Apesar do interesse pela forma fechada de *Lição de anatomia*, nunca o exibi dessa maneira, visto sempre querer deixar seu conteúdo à mostra. Por esse motivo, desenvolvi *Coleção de trouxas* (fig. 16), trabalho que reproduz a aparência externa do objeto, por meio de enchimento em seu interior. Feito em série e em diferentes dimensões, ele se adequa a formas variadas de montagem.



Figura 16. Capra Maia, *Coleção de trouxas* – duas montagens diferentes – 2016, dimensões variáveis. Tecido de algodão. Fotografia da artista.

Em *Lição de anatomia* os ossos foram agrupados a partir de suas formas, seguindo um pensamento classificatório intuitivo, que buscava ainda estabelecer entre eles relações compositivas. O tipo de material e de apresentação remetem a práticas científicas, sem, contudo, compartilhar de seu rigor quanto ao tipo de organização. Nesse aspecto, dialoga com *Between taxonomy and communion* (fig. 17), uma instalação de Ann Hamilton na qual cerca de 14.000 dentes humanos e de animais são exibidos sobre uma mesa. A artista reuniu dentes provenientes de fontes diversas⁴ agrupando-os por tipo, sem separá-los por espécies. Formas e tamanhos variados estão alinhados sobre uma camada de pó de óxido de ferro, um fundo vermelho que destaca visualmente as peças, além de remeter à origem orgânica do material.

Nos dois trabalhos os ossos são apresentados na horizontal, demandando que o observador encurve seu tronco para melhor observar seus exemplares, aproximando-se. Cada um deles, evidentemente, tem uma particularidade. O modo de apresentação empregado por Hamilton, numa grande mesa de aço, aproxima sua obra de um contexto científico, num paralelo com acervos de museus de história natural. Já *Lição de anatomia* apresenta uma portabilidade que o aproxima de uma ideia de coleção particular ou mesmo de contrabando.

⁴ De acordo com a plataforma *Collection online* do Guggenheim, os dentes foram obtidos de “dentistas, taxidermistas, cirurgiões, abatedouros, amigos e associados”

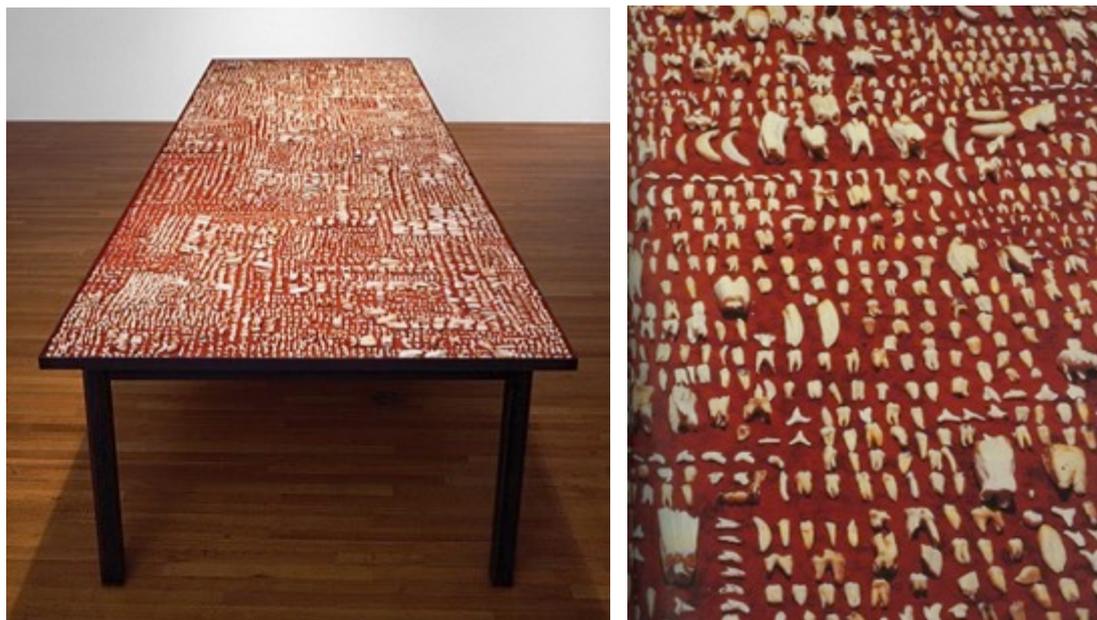


Figura 17. Ann Hamilton, *Between Taxonomy and Communion*, 1990/1996 – vista geral e detalhe. Mesa de aço, ferro oxidado e aproximadamente 14.000 dentes humanos e de animais. Disponível em: <https://www.guggenheim.org/artwork/13006>

Além de um mostruário de ossos, *Lição de anatomia* também pode ser percebido como mostruário de diferentes tipos de tecidos, contendo amostras têxteis e biológicos. A peça é composta por duas camadas de lona de algodão cru, possuindo em seu interior um quadrado de tecido sintético, ossos e pelo de cachorro feltrado.

De acordo com a Histologia⁵, ossos são um tipo de tecido. São quatro os principais tipos de tecidos animais, sendo eles o epitelial, o conjuntivo, o muscular e o nervoso. O conjuntivo tem como função unir os demais ao organismo, abarcando uma grande variedade de tecidos, estando o ósseo entre eles. (GITIRANA, 2007)

Também a base do estojo é tecido. Mais especificamente, uma lona composta de algodão cru, fibra de origem vegetal que não foi tingida ou alvejada. Trata-se de um tecido plano, ou seja, “formado pelo cruzamento perpendicular dos fios de urdume com os fios de trama” (LOPES, 2010). Sua base de armação é em sarja (fig. 18), o que significa que o fio de trama pula duas casas a cada laçada de dois fios (ou quatro a cada quatro), alternando com o fio consecutivo na próxima coluna. O resultado visual é que a frente do tecido adquire uma textura de linhas diagonais.

O termo “tecido” é o particípio de “tecer”, pressupondo assim o processo de tecelagem. Na Antiguidade, o uso farto de tecido não indicava apenas prosperidade material, mas relacionava-se ainda à ideia de civilização. Visto o inconveniente de transportar grandes teares, esses se desenvolveram entre povos sedentários, sendo,

⁵ A Histologia – *histos*, do grego, tecido – é a disciplina que estuda os tecidos vivos (HOUAISS, 2009).

portanto, incomum entre nômades (LAVÉ, 2001). Entre eles era mais usual a utilização de peles e feltros.

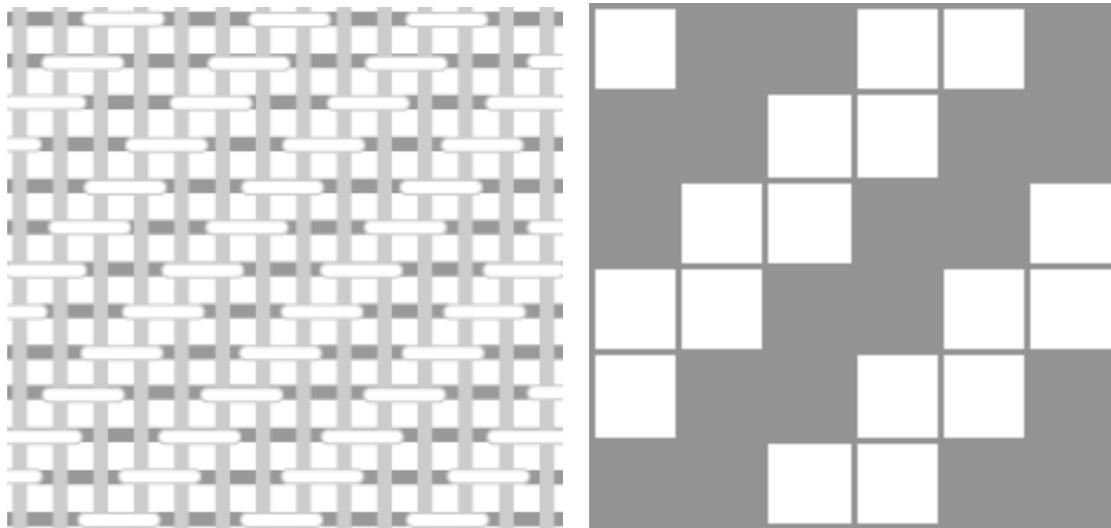


Figura 18. Esquema da estrutura de um tecido com armação em sarja. Disponível em: <https://it.wikipedia.org/wiki/Twill>

Um feltro, tecnicamente falando, não é um tecido. É um produto têxtil resultante da compressão das fibras de lã ou similares. Por não ser confeccionado em teares ou por agulhas, é classificado como *nonwoven*, ou seja, *não-tecido*. Sua fabricação envolve uma série de processos físicos e químicos, seguindo princípios simples, de aglomeração e compressão das fibras (LOPES, 2010, p. 175). Tal simplicidade permite que o processo seja realizado artesanalmente, replicando técnicas milenares que ainda hoje são executadas em sociedades tradicionais.

Em *Gênesis* há uma narrativa acerca da origem do feltro. Teria ocorrido na arca de Noé, como resultado do longo confinamento das ovelhas num espaço reduzido. O constante contato entre os animais teria feito uma grande quantidade de lã se soltar de seus corpos, caindo no chão onde teria sido continuamente pisoteada (processo físico) e molhada por urina (processo químico). Assim, quando os animais deixaram a embarcação, teriam deixado para trás um grande tapete de lã.

Mais que determinar a origem do feltro, a anedota interessa por indicar a possibilidade dele ter surgido como resultado da domesticação de animais de pelo longo, sobretudo ovelhas. Similar ao que teria ocorrido na arca, pequenos pedaços de feltro podem ter se formado nos estábulos como consequência do confinamento desses animais. A partir de então, o ser humano teria se apropriado do processo, desenvolvendo a feltragem.

Por essa simplicidade produtiva, o feltro foi possivelmente o primeiro têxtil a ser desenvolvido pelo ser humano. Dispensando o uso de teares, podia ser produzido por povos nômades. Essa ancestralidade, junto ao seu aspecto rústico, sua capacidade de isolamento térmico e acústico, além de certo grau de impermeabilidade, são características que atraíram Joseph Beuys (fig. 19). Além disso, o material relaciona-se diretamente ao incidente que teria ocorrido com o artista na Crimeia⁶.

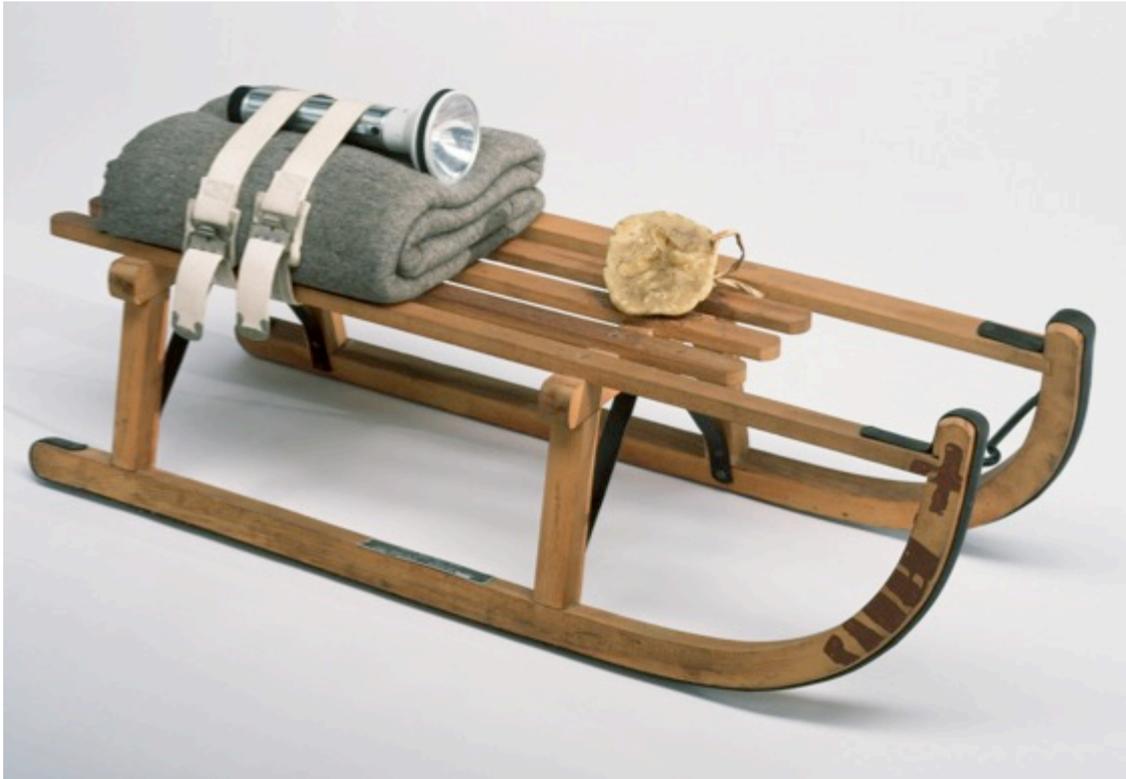


Figura 19. Joseph Beuys, *Schlitten*, 1969, 34,9 x 90 x 34,9 cm. Trenó de madeira, feltro, lanterna, corda, gordura, ed. 48/50. Alfred and Marie Greisinger Collection, Walker Art Center. Disponível em: <https://walkerart.org/collections/publications/art-expanded/one-of-many-joseph-beuys/>

Independentemente da veracidade de tal incidente, após o ocorrido Beuys estabeleceu uma forte conexão com o feltro e a gordura, que contribuíram decisivamente na formação de sua identidade artística, imiscuindo assim sua obra e vida. Desse modo, torna-se difícil dissociar a forte presença desses materiais em suas obras da narrativa sobre o acidente.

⁶ Durante a Segunda Guerra Mundial, Beuys fez parte da *Luftwaffe*, a força aérea alemã. Como piloto, ele teria sofrido um acidente na Crimeia no ano de 1943. De acordo com o artista, ele teria sido resgatado e tratado por uma tribo de tártaros nômades, que o envolveram em gordura e feltro a fim de mantê-lo aquecido. Sobre o ocorrido, o artista comenta: “Eles cobriram meu corpo em gordura para ajudar a regenerar o calor, e envolveu-o em feltro como um isolante para manter o calor”. (BEUYS *apud* ROSENTHAL, 2002, p. 38)

Além da ideia de cura, vários outros sentidos são abordados pelo artista ao tratar desses materiais. A gordura animal é responsável por fornecer ao corpo isolamento térmico e energia, não possuindo forma definida por seu caráter maleável. A isso, Beuys acrescenta que a gordura é uma substância caótica, fluida, quente, amorfa e orgânica. (ROSENTHAL, 2002, p. 48) Esses materiais – bem como o mel, cobre e cera – passaram a ser frequentemente utilizados por Beuys. Ao invés de desafiar a passagem do tempo com técnicas e materiais tradicionais da pintura e escultura, o artista aceita a transitoriedade da matéria e insere tal aspecto em suas obras.

Por sua recorrência na obra do artista, esses materiais são citados em *Kit Beuys* (fig. 20 a 23), um tipo de homenagem ao artista. Tal qual *Lição de anatomia*, esse trabalho é um estojo maleável com divisões internas feitas a partir de tiras de feltro e alfinetes. Aberto, privilegia a planaridade, assumindo a forma de um retângulo com objetos sistematicamente presos a ele. Fechado, se projeta ao espaço, assemelhando-se a um cilindro que esconde e protege seu conteúdo, tal qual a pele faz com os ossos.



Figura 20. Capra Maia, *Kit Beuys*, 2016, 45 x 66 cm. Cobre, cera de abelha, banha e mel sobre feltro. Fotografia de Suzzana Magalhães.



Figura 21. Capra Maia, *Kit Beuys*. Detalhe. Fotografia de Suzzana Magalhães.



Figura 22. Capra Maia, *Kit Beuys*. Detalhe. Fotografia de Suzzana Magalhães.



Figura 23. Capra Maia, *Kit Beuys*, registro do estojo fechado, 2016. Fotografia de Suzzana Magalhães.

A estrutura principal do objeto foi confeccionada em duas camadas de feltro, prendendo-se na interior amostras de cobre, cera, gordura e mel. Esse conteúdo é racionalmente organizado, remetendo a um pensamento científico ordenador e classificatório, o que é reforçado pela utilização de tubos de ensaio. Tal característica está em sintonia com a inclinação do artista para as ciências naturais, além de sua tendência ao colecionismo.

De acordo com Dália Rosenthal, esses elementos foram cuidadosamente elencados pelo artista a fim de reforçar seus pensamentos, sendo todos portadores de energia potencial e “com grandes possibilidades de transformação” (2002, p. 7). Todos seriam capazes de indicar sua Teoria da Escultura, na qual poderia ser observada “sua concepção da passagem de formas materiais orgânicas em movimento para formas ordenadas; a passagem do estado quente ao estado frio, do caos para a forma.” (ROSENTHAL, 2002, p.104)

Assim, esses materiais não são utilizados por Beuys meramente por questões estéticas, eles são escolhidos por aquilo que são, por sua materialidade e suas características intrínsecas, como cor, opacidade, peso, espessura, textura, etc. Tal procedimento é recorrente na arte contemporânea, na qual não há mais materiais previamente determinados com os quais o artista tem a obrigação de trabalhar. Qualquer fragmento do mundo pode integrar uma obra de arte, e não apenas os materiais tradicionais que por séculos foram imprescindíveis, como tinta a óleo e mármore, por exemplo.

O tipo de material empregado numa obra estava diretamente relacionado a sua capacidade de resistir à passagem do tempo, implicando no seu valor mercadológico, de modo que muitas vezes os contratos de encomendas especificavam o tipo e quantidade de determinados materiais que deveriam ser utilizados⁷. A partir dos movimentos de vanguarda do início do século XX, materiais até então não convencionais passam a incorporar o repertório dos artistas, numa escalada vertiginosa que culminará no ponto de não ser mais possível distinguir objetos artísticos de “meras coisas reais” (DANTO, 2006, p.19).

Nesse percurso, os materiais perdem a obrigação que antes tinham de representar algo. O mármore não precisa simular carne, nem a tinta madeira, ou o que quer que seja. A tinta pode ser tinta e a madeira, madeira. De acordo com Michael

⁷ Michael Baxandall aborda o assunto detalhadamente em *O olhar renascente*.

Fried, “os materiais não representam, significam ou aludem a coisa nenhuma; são o que são e mais nada” (2002, p. 143).

Dentre os inúmeros materiais disponíveis, o feltro tem um destaque na minha pesquisa. De simples confecção, muitas vezes ele se forma espontaneamente – com esse termo pretendo expressar a ideia de algo que acontece sem uma ação humana voltada para essa finalidade. Mesmo que em pequenas amostras, é possível observar a formação de pedaços de feltro acumulados em ralos de chuveiro. Contudo, a primeira vez que tal processo me chamou atenção foi após eu dar banho nos meus cachorros. Quando terminei, não retirei o pelo acumulado no ralo, que, quando secou, tinha se convertido num pedaço de feltro de forma irregular.

Tal experiência foi decisiva na inclusão de um quadrado de feltro no estojo que constitui *Lição de anatomia*. O pelo é proveniente dos mesmos cães acima mencionados e foi resultado da coleta daqueles que se soltam naturalmente da pelagem. Como para esse trabalho eu queria um material com certa transparência, optei por uma técnica de feltragem a seco, na qual o material é friccionado até que as fibras embarquem, conferindo estrutura ao material.

Esse mesmo processo foi empregado em *It suits me* (fig. 24), uma veste confeccionada com o meu cabelo, tanto aquele que cai naturalmente durante a escovação como o proveniente de um corte. O resultado, contudo, não foi exatamente um feltro. Além de transparente, os entrelaçamentos entre os fios são frágeis, incapazes de sustentar o próprio peso. Assim, a ideia inicial de apresentar a peça num cabide – como o *Felt suit* de Beuys – foi descartada.

O têxtil desenvolvido nesse processo de feltragem de cabelo (fig. 25) é extremamente delicado, apresenta baixa estabilidade dimensional⁸ visto que mesmo um toque mais brusco seria suficiente para corrompê-lo. Apesar disso, apresenta estrutura para ser trabalhado como um têxtil, podendo ser costurado, de modo que com ele foi confeccionado um tipo de casaco com abertura frontal. Para tanto, o cabelo foi colocado por cima das partes do molde de um paletó e pressionado, gerando peças já no formato necessário, a fim de evitar a necessidade de corte. Seis peças foram produzidas: duas para as costas, duas para a frente e duas mangas. Estas foram unidas por sete alinhavos largos com linha de costura preta.

⁸ Parâmetro utilizado pela indústria têxtil que avalia a capacidade de um tecido manter suas dimensões.



Figura 24. Capra Maia, *It suits me*, 2016, 110 x 100 cm. Cabelo e linha. Fotografia de Suzzana Magalhães.



Figura 25. Amostra do feltro produzido a partir do meu cabelo, 2016. Registro da artista.

Apesar de ter sido confeccionada como uma peça de vestuário, *It suits me* não se adequa a tal função, já que a mera ação da gravidade, requerida pelo ato de vestir, a compromete. Isso porque uma característica perseguida desde a concepção da obra foi a transparência, e esta resultou na sua delicadeza e permeabilidade, tornando-a bastante frágil. Não podendo ser pendurada, inicialmente permaneceu estendida na horizontal. Por questões contingenciais de armazenamento, a peça foi prensada, adquirindo um aspecto chapado, de modo que a emoldurei. Protegida por um vidro, perdeu sua tridimensionalidade e vulnerabilidade, características que lhe conferiam grande carga expressiva.

O mesmo tipo de feltragem presente em *It suits me* aparece em *Hair necklace*, de Mona Hatoum (fig. 26). Desde o início dos anos 90, a artista tem em seu vasto repertório de materiais o cabelo humano, que ela utiliza como matéria-prima para desenhos, objetos e instalações. O cabelo é um filamento potencialmente contínuo que se desenvolve no sentido do comprimento, crescendo em média um centímetro por mês. É um tecido morto que fisiologicamente tem a função de proteção térmica, mas socialmente adquiriu ainda um valor estético.



Figura 26 – Mona Hatoum, *Hair Necklace*, 2013, 28,6 x 21 x 17,8 cm. Cabelo e busto de madeira. Harvard Art Museums. Disponível em: <https://www.harvardartmuseums.org/collections/object/348038?position=0>

Em *Hair necklace* o caráter do cabelo como adorno é ressaltado ao convertê-lo num objeto tipicamente produzido com essa finalidade. Esse ornamento é frágil, podendo ser desmanchado sem dificuldade, esvaindo-se assim sua beleza. Desse modo, pode ser compreendido também como um tipo de *vanitas* contemporâneo⁹. Na obra, fios de cabelos emaranhados formam um colar de contas grandes, ocas e levemente transparentes, exibido como uma peça de joalheria em um busto claro, evidenciando a cor castanha do acessório e conferindo-lhe um caráter de preciosidade.

A mesma técnica de feltrar cabelos, foi aplicada na instalação *Recollection*¹⁰ (fig. 27 e 28), gerando resultado diverso. Nela, inúmeros tufo pequenos, arredondados e ocas – como as contas do *Hair necklace* – estão espalhados por todos os cantos de uma sala. A mesma fragilidade está presente; contudo, aqui as peças estão ainda mais vulneráveis, espalhadas pelo chão, como restos, podendo ser atingidas pelos passantes.



Figura 27. Mona Hatoum, vista de *Recollection*, 1995. Esferas de cabelo, mesa, tear de madeira. Dimensões variáveis. Disponível em: <https://i.pinimg.com/originals/e8/35/d6/e835d68b05e594eb4f5dd3086b39f162.jpg>

⁹ *Vanitas* é um gênero da pintura associado à natureza-morta que pretendia destacar a transitoriedade da vida, a efemeridade da beleza e a inevitabilidade da morte, devendo sua nomenclatura ao trecho bíblico *Vanitas vanitatum Omnia vanitas* (Ecc. 1:2), ou seja, “Vaidade das vaidades, tudo é vaidade”.

¹⁰ De acordo com o catálogo de uma exposição de Mona Hatoum realizada em 2015 no Centro Pompidou, *Recollection* foi “idealizado para *Beguinage*, em Kortrijk, Bélgica, uma casa do século XIII construída para abrigar as *Beguines*, uma comunidade de mulheres solteiras que dedicavam suas vidas ao bem e produção de rendas” (2015, p. 07 – tradução livre)

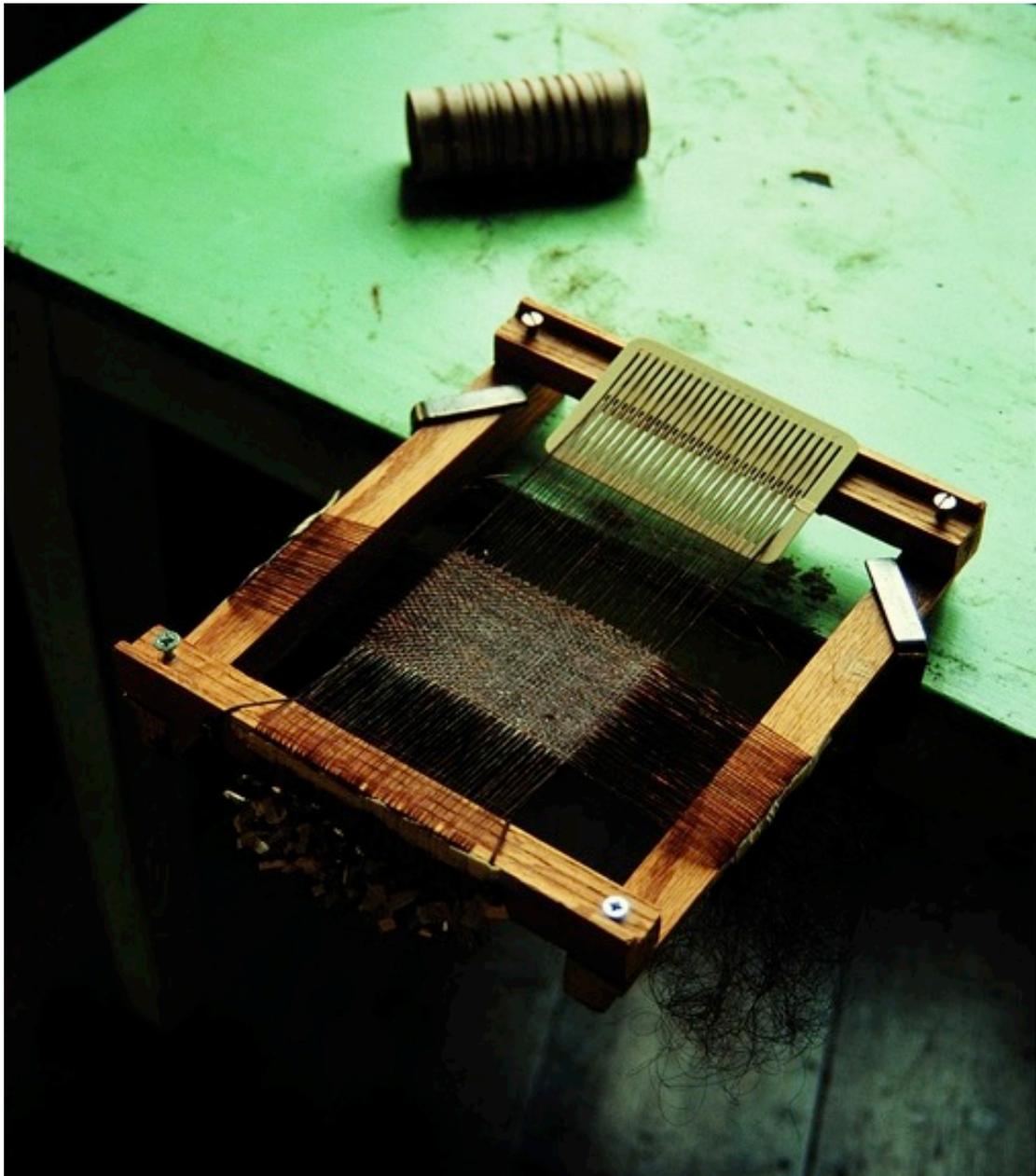


Figura 28. Mona Hatoum, detalhe do tear de madeira de *Recollection*, 1995. Disponível em: http://s3.amazonaws.com/mhka_ensembles_production/assets/public/000/017/806/small_240/Mona_Hatoum_Recollection_1995_3.jpg?1370856962

Nessa mesma instalação há um pequeno tear montado em uma mesa, posicionada num canto da sala. O tamanho diminuto exige aproximação, criando uma certa intimidade com o observador. No tear, um tecido de cabelos cuidadosamente tramados estabelece um contraste com as esferas emaranhadas dispersas no chão. Tecido e feltro. Ordem e caos, duas maneiras de apresentar o mesmo material num diálogo que poderia referenciar os estados da matéria dentro da Teoria da Escultura de Joseph Beuys, onde haveria “a passagem de formas materiais orgânicas em movimento para formas ordenadas”. (ROSENTHAL, 2002, p.104)

No capítulo *Lição de anatomia* foi abordado o trabalho homônimo, ao qual se estabelece um paralelo com *Between taxonomy and communion*, de Ann Hamilton. Visto que ossos são considerados um tipo de tecido pela histologia, *Lição de anatomia* é apresentado como um mostruário de diferentes tecidos, orgânicos e inorgânicos. A diferença entre tecido e feltro é estabelecida, debruçando-se sobre o último, destacando suas características históricas, técnicas, físicas, associando-o ainda a obra de Joseph Beuys. A materialidade empregada pelo artista será fundamental na concepção de *Kit Beuys*, trabalho semelhante a *Lição de anatomia*, funcionando como um mostruário de alguns dos materiais frequentemente utilizados pelo artista. Destaca-se então a importância que a materialidade gradualmente passa a adquirir na arte contemporânea, em que o material não tem mais a obrigação de representar outra coisa, podendo se mostrar por aquilo que é. Retornando ao feltro, é analisado *It suits me*, uma veste confeccionada a partir de técnicas de feltragem de cabelo, procedimento semelhante ao utilizado por Mona Hatoum em *Hair necklace* e *Recollection*, duas obras com abordagens distintas, apesar de compartilharem o mesmo modo de se trabalhar um material em comum.

As formigas e seus ovos

Pisara longos, solitários ermos,
 Fragosos montes, ásperas florestas;
 Por cujas vias ia sempre vendo
 Mil imagens já de homens, já de feras
 Transformadas em pedras, só por terem
 Postos os olhos na Medusa horrível¹¹

Ovidio

As formigas e seus ovos (fig. 29 e 30) é o título de uma peça semelhante a uma mesa de luz vertical na qual são exibidos minúsculas esculturas ovaladas em parafina e pedra-pomes, além de *slides* antigos com imagens de objetos escultóricos retirados de Pompeia. Como um mostruário contendo esculturas em diferentes materiais, o trabalho aborda questões acerca da passagem do tempo por meio dos fragmentos que sobrevivem, sendo a ruína um conceito fundamental em sua elaboração.

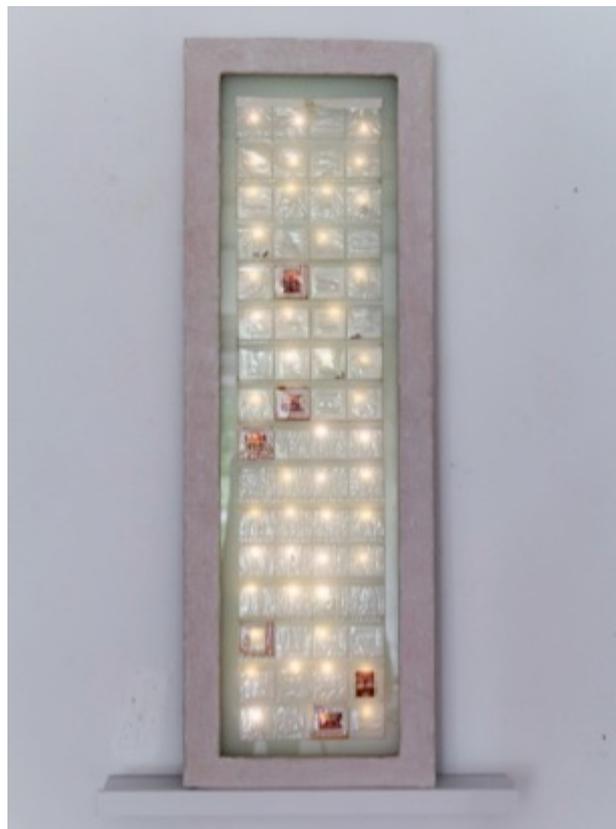


Figura 29. Capra Maia, *As formigas e seus ovos*, 2019, 108 x 34 cm. Slides, plástico, vidro, madeira, pó de mármore, lâmpadas de LED, parafina, pedra-pomes. Fotografia de Havane Melo.

¹¹ *Metamorfoses*, livro 4, fábula 19^a, versos 817 ao 822.



Figura 30. Capra Maia, *As formigas e seus ovos*, detalhe. Fotografia da artista.

A forma alongada da peça é resultante de um porta-*slides* sanfonado de plástico – contendo dezesseis colunas com quatro espaços cada, totalizando uma capacidade de armazenamento para 64 unidades. Abaixo dele, há uma placa de vidro jateado, sob a qual estão lâmpadas de LED amarelo, cada qual coincidindo com uma das demarcações contidas na embalagem plástica. Alguns espaços foram deixados sem luz, bem como a maior parte dos bolsos está vazia, já que apenas cinco *slides* são nele exibidos.

Os *slides*, bem como a embalagem que os continha, faziam parte de um *souvenir* com imagens das ruínas de Pompeia. Cada um deles é composto pela película fotográfica em positivo – podendo assim ser projetada – e uma moldura em papelão com uma catalogação própria. A parte superior esquerda apresenta três linhas de informações: o nome da coleção, o título da imagem em italiano e sua tradução para o inglês. Já à direita fica o número daquela imagem em específico dentro do conjunto. Centralizado, abaixo, encontra-se a informação de que trata-se de uma impressão num filme *Kodak*.

Em *As formigas e seus ovos* essas legendas fornecem pistas, sendo a principal delas a palavra *Pompeia*, presente em todos os *slides* nela contidos. Outro elemento de interesse é o recorte – dentro daquele proposto pelo próprio *souvenir* – das imagens escolhidas, sendo todas elas objetos escultóricos. Além disso, como somente cinco peças foram escolhidas, os espaços vazios no porta-*slides* de plástico acabam sendo enfatizados, de modo que sua estrutura evoca o que falta, denunciando a

incompletude da coleção. Assim, exibindo-se como fragmento aproxima-se do lugar de origem das imagens ali presentes: Pompeia.

Uma cidade desenterrada das cinzas, com suas colunas desmoronadas, casas destelhadas, mantendo ainda o traçado de suas ruas pavimentadas. Cada elemento evidencia não somente aquilo que é, mas alude ao que foi, saturado de passado, com seus “restos ou parte mais ou menos informe de (...) prédios desmoronados ou destruídos pelo tempo, explosão, incêndio etc.” (HOUAISS, 2009, p. 1685). Em síntese, uma ruína.

Associando-se tanto a estruturas arquitetônicas parcialmente destruídas quanto à ideia de destruição, a “ruína, do latim *ruina*, conserva seus dois significados: desmoronamento e escombros dele resultantes; ambos em sentido próprio e figurado” (SORIAU, 1998, p. 997 – tradução livre)

A ruína pode ainda ser compreendida como um fragmento, entendimento esse presente no pensamento de Walter Benjamin. Indo além da noção de “reminiscência do passado”, o conceito de ruína será fundamental em seu estudo sobre o Barroco, no qual será associado à alegoria. Para ele “as alegorias são no reino dos pensamentos o que são as ruínas no reino das coisas [...] O que jaz em ruínas, o fragmento significativo, o estilhaço: essa é a matéria mais nobre da criação barroca” (1984, p. 200).

Também em seus escritos sobre a modernidade a ideia de ruína permanecerá constante, como “fragmento significativo, estilhaço”, como alegoria. Benjamin se interessa pela imagem do mundo que cada fragmento da sociedade traz em si, elegendo entre seus objetos de análise os mais diversos representantes – poesia, jornal, fotografia, vestuário, arquitetura, etc. Assim ao justapô-los como um mosaico, busca enfatizar o compartilhamento de ideias que há entre eles.

Benjamin tem o procedimento da montagem como conceito operacional fundamental e, paralelamente aos seus escritos sobre a montagem e a colagem, observa-se a “emergência dessas técnicas na literatura, no cinema e nas artes visuais” (BUCHLOH, 2000, p.181).

Acerca do conceito de montagem e alegoria de Walter Benjamin, Benjamin Buchloh acrescenta:

A montagem é um procedimento ao qual se aplicam todos os princípios alegóricos: apropriação e subtração do sentido, fragmentação e justaposição dialética dos fragmentos, separação do significante e do significado” (2000, p.181)

Segundo Buchloh, nessa divisão entre significante e significado, o alegorista estaria submetendo “o signo à mesma divisão de funções a que foi submetida o objeto durante sua transformação em mercadoria. Repetir o ato original de depreciação e atribuir ao objeto um sentido novo o redimem” (BUCHLOH, 2000, p.180). Assim, partindo das concepções de montagem e alegoria de Benjamin, Buchloh se debruça sobre a apropriação na arte contemporânea, que tem em Duchamp o seu marco fundador.

A apropriação foi um procedimento fundamental em *As formigas e seus ovos*, que foi estruturada a partir de um *souvenir*, mera mercadoria produzida em série. Com a passagem dos anos, tornou-se obsoleto, detrito da sociedade de consumo esquecido num armário até ser redescoberto, recoberto por um novo manto de encantamento dado pela raridade e pelo envelhecimento, quase uma relíquia. Possuindo uma história própria, não interessa mais tanto pela antiga função, mas por aquilo que é, com seu filme amarelado, o papelão empoeirado e manchado.

Com uma vocação natural para a montagem, os *slides*, cada unidade como um fragmento, atraem-se mutuamente quando reunidos, formando uma nova totalidade em cada combinação. Assim, dentre aqueles disponíveis, cinco foram escolhidos, formando entre eles uma nova rede de relações. Como mencionado anteriormente, todos trazem reproduções de objetos escultóricos.

Dentre eles, três são imagens de bronzes – um *putto*¹² localizado na fonte da *Casa della Fontana Grande* (fig. 31), uma representação de Apolo em frente à fachada do templo dedicado a ele (fig. 32) e um sátiro dançando no implúvio da *Casa del Fauno* (fig. 33 e 34). São todas reproduções das esculturas originais, que se encontram no Museu Arqueológico de Nápoles.

Já os dois *slides* restantes, o segundo e terceiro de cima para baixo, são figuras em gesso de vítimas da erupção do Vesúvio no ano 79 d.C. – uma figura feminina deitada de bruços (fig.35) e um cão se contorcendo (fig. 36). Os moldes utilizados para essas peças foram os espaços negativos deixados pelos corpos nas cinzas, que endureceram preservando suas silhuetas.

¹² *Putto*, do italiano “querubim”, é um “termo aplicado à representação de uma criança roliça, nua, às vezes alada, que figura [...] numa obra de arte. Os *putti* foram motivos frequentes na arte decorativa desde a antiguidade clássica [...] Derivam de um tipo figural usado na arte antiga para representar Eros, o deus grego do amor.” (CHILVERS, 2007, p.430)



Figura 31 e 32. Capra Maia, *slides de As formigas e seus ovos*, detalhe. Fotografia da artista.



Figura 33 e 34. Capra Maia, *slides de As formigas e seus ovos*, detalhe. Fotografia da artista.



Figura 35 e 36. Capra Maia, *slides de As formigas e seus ovos*, detalhe. Fotografia da artista.

O método foi desenvolvido pelo arqueólogo Giuseppe Fiorelli ainda durante as escavações, onde ele percebeu grandes espaços vazios em meio às cinzas, dentro dos quais haviam ossos. Pensou então que tratavam-se de corpos, de modo que preencheu as cavidades com gesso tentando obter um relevo. Sobre os resultados, ele comenta numa carta publicada no *Giornale di Napoli*:

Depois de alguns dias de trabalho duro, tive a satisfação de ver surgir a figura inteira de um homem, faltando apenas uma pequena parte do lado direito, envolto num manto, com calças longas e o pé fechado num tipo de coturno, nos quais ainda estão presas as tachas e o ferro do solado; a boca aberta e o seu ventre inchado além da medida mostram como se ele tivesse morrido sufocado pela água e tivesse sido sepultado na lama que o cercava¹³. (OSANNA, 2016 – tradução livre)

Essas figuras, preservadas pelo que não eram, pelo vazio que deixaram, frequentemente exibem detalhes pitorescos, como os mencionados por Fiorelli. É o que ocorre com o cão encontrado na *Casa di Orfeo* (fig. 37). A coleira, os caninos sobressaindo da boca entreaberta, além da posição expressiva em que seu corpo foi capturada pelas cinzas. O cão em negativo torna-se cão em positivo e, quase como numa fotografia, o instante é eternizado.



Figura 37. Cópia em gesso de cão encontrado na *Casa di Orfeo*, Pompeia, 79 d.C. Disponível em: <https://www.bbc.co.uk/programmes/p0168ysg/p0168y1x>

¹³ No original: “Dopo alcuni giorni di árduo lavoro, ho avuto il contento di veder sorgere la intiera figura di un uomo mancante solo di picciola parte del lato destro, involto in un mantello, con lunghi calzoni, ed i piedi chiusi in una specie di coturni, cui sono ancora aderenti i chiodi ed i ferri delle suele; la bocca aperta ed il suo ventre gonfio oltre misura mostrano com’egli fosse morto soffocato dalle acque, e sepolto nel fango di cui lo trovai circondato.”

Em 2018 iniciei a série *Cães de Pompeia* (fig. 38), esculturas em cimento representando corpos de cachorros de pequeno porte. Cada peça foi estruturada em arame, recoberta com fita crepe, betume e cimento. O título veio a posteriori, assim que finalizei a primeira peça, baseado numa impressão equivocada, que, contudo, não o esvaziou de sentido.



Figura 38. Capra Maia, *Cães de Pompeia*, 2018, aprox. 12 x 19 x 40 cm. Arame, cimento. Fotografia da artista.

Sempre me pareceu que a erupção do Vesúvio teria sido tão aterradora que, explodindo como uma bomba de lava, teria petrificado todos em seu caminho quase instantaneamente, recobrando suas peles de pedra. Era como se Medusa, entediada de seu covil, tivesse ido para Pompeia passar seu veraneio. Assim, associei a ação destrutiva do vulcão à mais famosa das Górgonas, visto entender os dois como agentes petrificantes. Ambos, num sentido inverso ao de Pigmalião, transmutariam a curta duração em longa, tornando o tempo biológico em geológico ao revestirem seres vivos de pedra, convertendo-os em esculturas.

Em *As formigas e seus ovos* essa mesma ideia da lava petrificando tudo em seu caminho está presente. Além dos *slides*, o trabalho apresenta ainda pequenas esculturas em parafina (fig. 39) e pedra-pomes (fig. 40), materiais escolhidos para sugerirem a passagem do orgânico ao inorgânico, que eu acreditava que o vulcão teria provocado.



Figura 39. Capra Maia, *As formigas e seus ovos*, detalhe. Fotografia da artista.

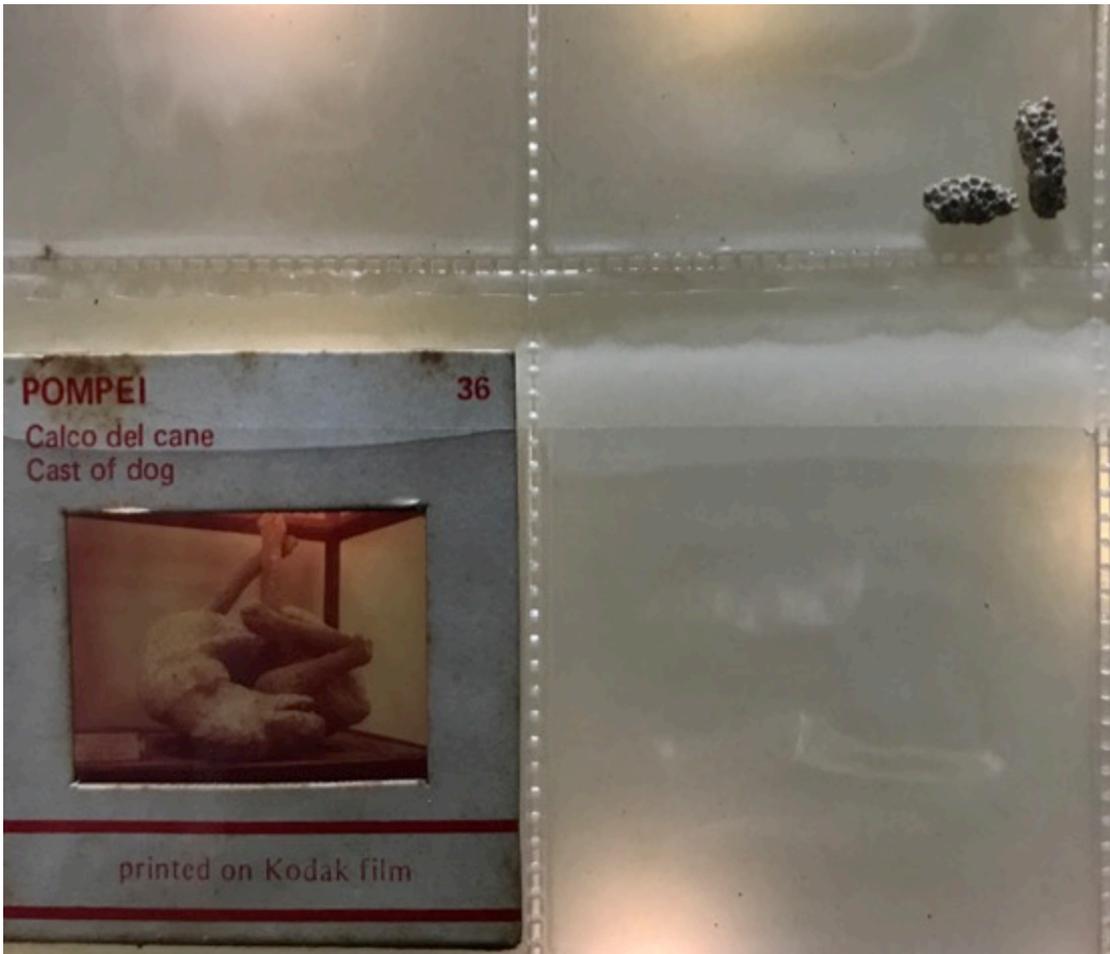


Figura 40. Capra Maia, *As formigas e seus ovos*, detalhe. Fotografia da artista.

Inicialmente, seria utilizada a cera de abelha, contudo, como não consegui clarificá-la e era importante para o trabalho que a cor desse elemento fosse branca, a substituí pela parafina. Um derivado do petróleo, ela se assemelha à cera em características como a maleabilidade e aspecto visual. Para realizar as esculturas o material foi aquecido, modelado e raspado no formato de grãos de arroz, buscando simular a aparência de ovos de formiga. Já a pedra-pomes deveria remeter a esses mesmos ovos, porém petrificados. Além do aspecto visual, também interferiu na escolha do material o fato de se tratar de uma rocha vulcânica.

Por fim, o título do trabalho fornece chaves interpretativas, abrindo-o para questões concernentes à história da arte, à escultura enquanto linguagem, à passagem do tempo, à sobrevivência. Isso se dá independentemente do conhecimento prévio da narrativa presente no tópico homônimo do *Prelúdio* desta dissertação, em que é relatado um episódio relativo aos materiais determinantes para a concepção inicial de *As formigas e seus ovos*, ou seja, o porta-slides e seu conteúdo. A opção por Pompeia foi fundamental, afirmando impotência de seres humanos, que, como formigas, são assoladas pelas forças incontroláveis da natureza.

Este capítulo foi iniciado com a apresentação do trabalho *As formigas e seus ovos*, que contem uma série de *slides* das ruínas de Pompeia. O conceito de ruína é desenvolvido a partir das ideias de Walter Benjamin e Benjamin Buchloh, o qual também é utilizado para abordar o conceito de apropriação, procedimento utilizado na seleção dos *slides* para integrar *As formigas e seus ovos*. Dentre eles estão imagens de esculturas em bronze e figuras em gesso retiradas das escavações de Pompeia, numa técnica desenvolvida por Giuseppe Fiorelli. A partir dessas peças é apresentada a série *Cães de Pompeia*, esculturas de cimento baseadas numa concepção equivocada de que o Vesúvio teria petrificado pessoas e animais durante sua erupção em 79 d.C. Essa mesma noção de uma passagem do orgânico ao inorgânico também está presente nas minúsculas esculturas que integram *As formigas e seus ovos*.

A série foi elaborada em técnica mista sobre papel. Inicialmente fotografei a mim mesma em ângulos objetivos, remetendo a fotos de documentos. Como não havia uma intenção de fidelidade fotográfica com a minha aparência física, mas apenas a busca por uma representação que guardasse certo grau de correspondência, copiei as linhas gerais de contorno num papel vegetal e as decalquei repetidas vezes em diversas folhas. Cobri os traços com nanquim e interfeiri na imagem com lápis de cor, caneta hidrocor e carimbo, além de inserir elementos escritos. Gradualmente, outras imagens foram sendo acrescentadas na série, seguindo sempre o mesmo processo de decalque.

Pequenos pontos coloridos marcam no desenho algumas das particularidades do meu corpo, estabelecendo correspondências como num mapa. Anotações ladeiam a figura, contendo descrições objetivas e termos técnicos sobre os órgãos destacados, quase como uma ficha médica padronizada com a finalidade de objetificar o ser humano, visto a qualificação a ele atribuída: *inapto*. Esse trabalho busca flertar com um olhar classificatório, numa postura semelhante a apresentada por Martha Rosler no vídeo *Vital Statistics of a Citizen-Simply Obtained* (fig. 42).

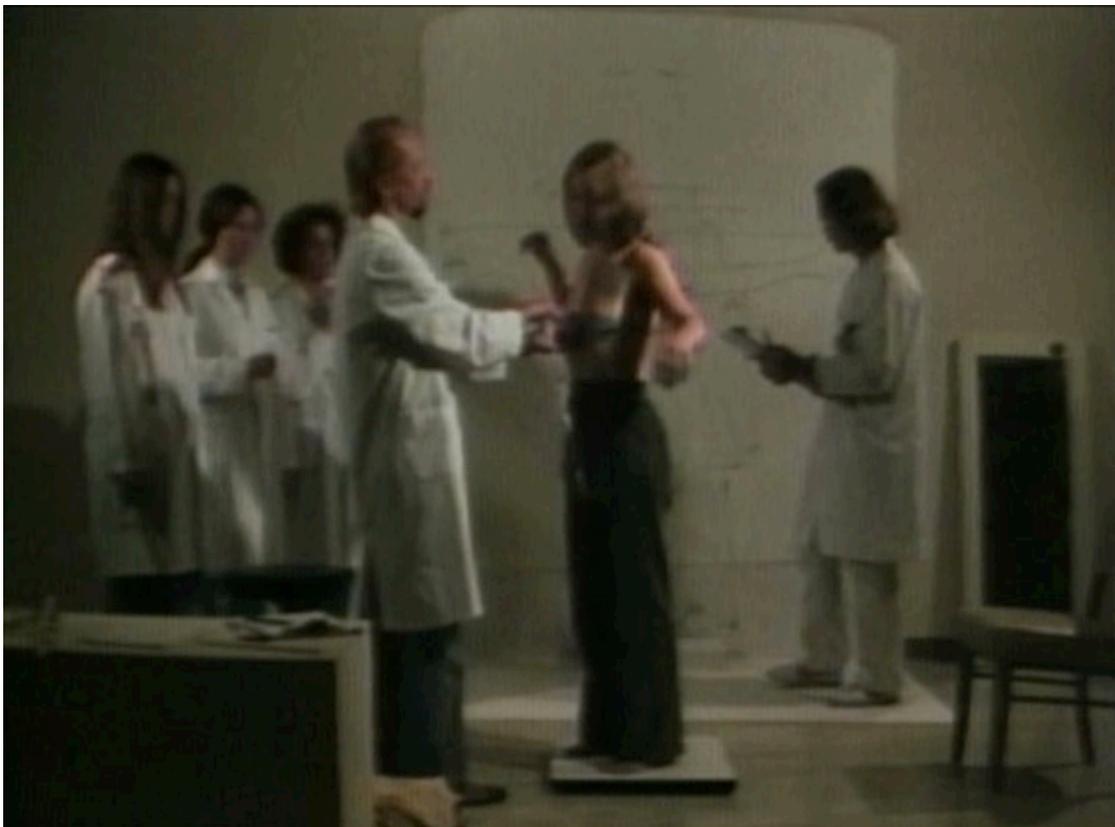


Figura 42. Martha Rosler, *frame de Vital Statistics of a Citizen-Simply Obtained*, 1977. Vídeo, color, som, 39 min 20 s. Disponível em: <https://www.macba.cat/en/vital-statistics-of-a-citizen-simply-obtained-3231>

Dividido em três partes, o vídeo é acompanhado em toda a sua duração por uma narração, que, repetidas vezes se autodefine como uma ópera em três atos. O primeiro ato, o mais longo deles, é gravado quase sem cortes e deriva de uma performance similar, realizada por Rosler em 1974. Nela a artista tem todo o seu corpo medido por um homem usando jaleco branco enquanto é gradualmente despida, até ficar completamente nua. Este é assessorado por outro homem que anota os valores ditos em voz alta, além de três mulheres que entram e se posicionam à esquerda da cena, sem contudo participar ativamente da ação. Possivelmente o coro, visto a relação que se estabelece com a ópera.

Com exceção da artista, todos vestem jaleco, vestimenta que lhes confere a aparência de especialistas, distanciando-os de Rosler, tratada como objeto de estudo. A frieza dessa relação permite que o processo torne-se cada vez mais invasivo, e a narração, que se sobrepõe ao áudio original da cena, enfatiza a objetificação do corpo, destacando como a antropometria, utilizada pela Antropologia para justificar teorias racistas, passa a ser utilizada pela medicina, tornando-se ferramenta de discriminação.

Tal aspecto é reforçado no terceiro ato do vídeo, com um enfoque para a objetificação feminina, quando são exibidas fotografias de mulheres que passaram por processos de medição pelo governo dos Estados Unidos na década de 1930, com propósitos científicos e estatísticos. Simultaneamente, a narração elenca uma série de arbitrariedades e violências cometidas contra mulheres. Sobre esse vídeo, Hal Foster destaca que a artista “desvirtua a aparente objetividade das estatísticas médicas sobre o corpo feminino” (2014, p. 176)

No cenário do primeiro ato de *Vital Statistics of a Citizen-Simply Obtained* há uma grande folha de papel branco estendido do teto ao chão, no qual são riscados pelo assistente traços básicos do corpo de Rosler, além de anotações numéricas das medidas tiradas. *Inapta* é quase uma miniatura desse cenário, porém mais minucioso nos detalhes.

Em ambos os casos, observam-se paralelos quanto às intenções de abordar o corpo como produto a ser avaliado, catalogado e padronizado, apresentando-o despido, desprotegido. Isso porque o tecido não apenas vela o corpo, cobrindo-o estrategicamente, conforme os costumes, como também cria uma barreira física, tornando-se uma segunda pele, que, assim como a primeira, converte-se em invólucro do corpo. Contudo, os dois trabalhos se diferenciam quanto à abordagem, que em Rosler é mais global, enquanto na minha série apresenta um caráter mais íntimo.

Em *Inapta*, as anotações e o carimbo dialogam com a linguagem de fichas padronizadas utilizadas para atender a demandas burocráticas. Contudo, o corpo lá apresentado é individualizado, não se limitando a uma representação simplificada, que atenderia às necessidades desse tipo de documento. Como afirma Ernst Gombrich, uma garatuja já é suficiente para representar um rosto, visto que o reconhecimento se dá mais pela configuração geral que pela correta aparência anatômica. Isso porque projetaríamos “imagens familiares em formas vagamente semelhantes” (2007, p. 89)

Com um corpo individualizado, *Inapta* encontra paralelos em pranchas de ilustração científica, que, contudo, tem por característico ser mais descritivo que avaliativo. Com a clara intenção de representar meu próprio corpo, é um autorretrato, e, adentrando nesse caminho mais pessoal, *Inapta* foi sendo desdobrada em derivações. Numa delas, *Sem título* (fig. 43), confronto a mesma imagem do meu corpo, utilizada na série, à mão de *David*, de Michelangelo, numa referência direta a *As cutículas de David e as minhas*.

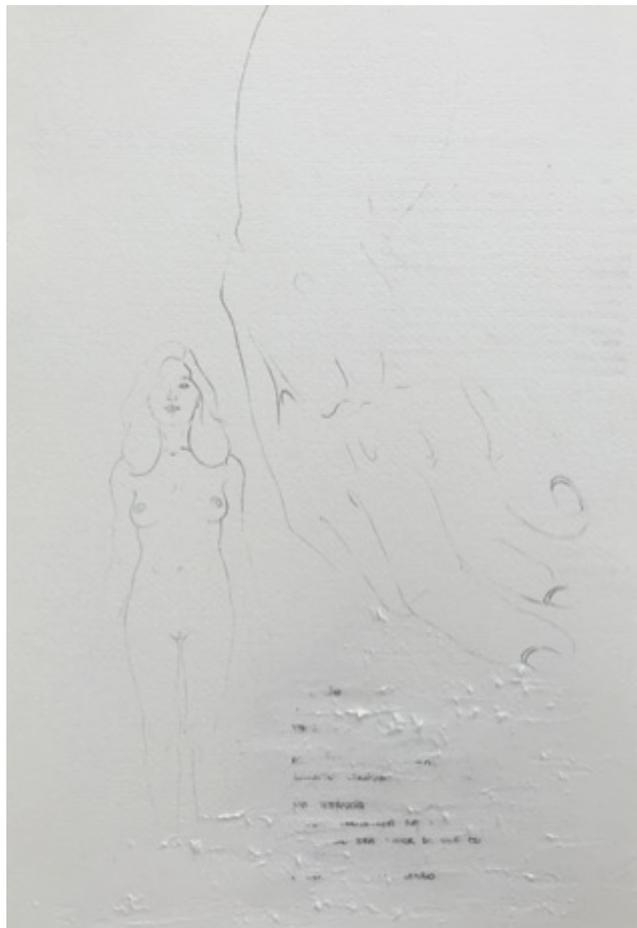


Figura 43. Capra Maia, *Sem título*, 2018, 36 x 25 cm. Nanquim e grafite sobre papel. Foto da artista.

Desse modo, mesmo que não tenha sido o objetivo inicial, acabou sendo estabelecido um forte paralelo com *O artista levado ao desespero diante da grandeza dos fragmentos dos antigos* (fig. 44) de Heinrich Füssli. Em ambos os trabalhos observa-se um ser humano fisicamente pequeno diante de enormes fragmentos centenários.



Figura 44. Johann Heinrich Füssli, *O artista levado ao desespero diante da grandeza dos fragmentos dos antigos*, 1778/1779. Sanguínea em banho de sépia, 41,4 x 35,5 cm. Kunsthau Zürich. Suíça. Disponível em: https://commons.wikimedia.org/wiki/Johann_Heinrich_Füssli

Na sanguínea de Füssli, o artista – conforme indica o título – curva-se sobre si, num gesto de imobilidade, paralisado. As ruínas apresentadas são reminiscências, fragmentadas como a memória, remetendo a uma suposta Idade de Ouro, um tempo de glória no passado, intangível, perdido. A ideia de abandono é reforçada pela vegetação, ervas daninhas que crescem pelas fissuras entre os blocos de pedra.

No canto superior direito do papel, uma mão monumental é quase do tamanho do artista. Tratam-se dos membros do acrólito de Constantino (fig. 05 e 45), escavados em 1487 e levados a pedido de Michelangelo Buonarroti para o *Palazzo dei Conservatori*, onde se encontram ainda hoje. Logo abaixo, servindo de apoio à figura diminuta, um pé igualmente grande, proveniente do mesmo colosso.



Figura 45. Pé do colosso de Constantino. Museu Capitolino, Roma. Disponível em: https://commons.wikimedia.org/wiki/Colossus_of_Constantine

Assim como nesse desenho desprezioso – visto o formato e a técnica empregada – a obra de Füssli apresenta uma forte influência clássica. Contudo, de acordo com Argan, para o artista “o mundo clássico, que considera morto, pode ser evocado apenas como um fantasma” (1992, p. 36). O passado traria apenas vestígios, se presentificando por meio da ruína, esse fragmento que permanece. E desse esfacelamento do clássico viria o anticlássico, de presença marcante em sua obra.

Argan associa ainda a obra de Füssli à ideia de sublime, conceito relacionado a um caráter “visionário, angustiado”, no qual a figura sempre se fecha “num invisível esquema geométrico que a aprisiona e anula seus esforços.” (1992, p. 19), definição essa que parece se adequar bem à sanguínea acima apresentada.

O sublime teria Michelangelo como precedente histórico e Füssli o tinha como uma de suas principais referências. Deve muito a ele sua tendência anticlássica, além

da ideia de sublime presente em sua obra. Durante sua estada em Roma, se dedicou em especial ao estudo da obra do italiano. Destaca-se também o fato de Michelangelo ter participado ativamente das escavações do colosso de Constantino, cujos fragmentos aparecem na obra de Füssli aqui analisada, fragmentos esses que ele mesmo utilizou posteriormente como referência para os membros do seu *David*, com destaque especial para as mãos.

O próprio título, *O artista levado ao desespero diante da grandeza dos fragmentos dos antigos*, já aponta para um sentimento comum entre artistas ao longo da História da Arte ao contemplarem a realização dos grandes mestres do passado, numa duradoura querela entre antigos e modernos. Mas além do peso da história, o artista representado na sanguínea parece dominado por uma profunda melancolia.

Sentimento observado com recorrência em obras do Romantismo, a melancolia tem um papel importante no pensamento de Walter Benjamin, relacionando-se diretamente à sua definição de alegoria. Em oposição ao símbolo, a alegoria seria aberta, dialética, contraditória e transitória. Mutável, ela envelheceria, necessitando assim de constante renovação a fim de produzir efeito. Deste modo, ela encontra-se no domínio da novidade, sendo seu encanto, por isso, passageiro. Por esse motivo, a alegoria é feita para o melancólico, uma vez que ele só se encanta fugazmente, reassumindo rapidamente seu estado inicial.

Por fim, a série *Inapta* introduziu o presente capítulo, na qual a objetificação do corpo humano é ressaltada, estabelecendo um diálogo com o vídeo *Vital Statistics of a Citizen-Simply Obtained*, de Martha Rosler. De um desdobramento da série se estabelece um paralelo com *O artista levado ao desespero diante da grandeza dos fragmentos dos antigos*, de Heinrich Füssli. Nesse desenho são apresentados os fragmentos do acrólito de Constantino, os mesmos mencionados no primeiro capítulo e que reverberaram no *David* de Michelangelo. Este é apontado por Argan como precursor do sublime, ao qual Füssli também é associado. A partir dele, será ainda introduzida a noção de melancolia, assunto de interesse por sua conexão com o conceito de alegoria de Walter Benjamin.

Tânia

E aqui estou,
igualzinho a você,
como está vendo!¹⁵

Charles Baudelaire

Tânia (fig. 46) é uma série de desenhos que derivou de *Inapta*, na qual detalho diferentes particularidades do corpo da minha mãe. Esta é representada em nu frontal, num ângulo esquemático e objetivo, ladeada por anotações acerca de seu histórico médico. O trabalho remete à pranchas de ilustrações científicas, tratando-a como um objeto de estudo.

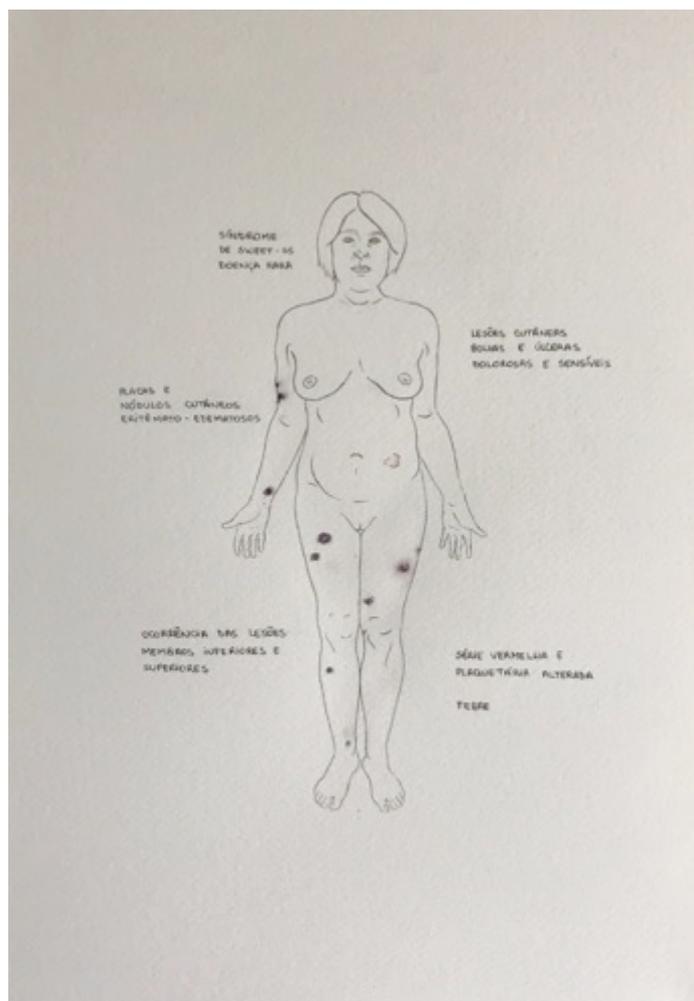


Figura 46. Capra Maia, *Tânia*, 2019, 36 x 25 cm cada. Nanquim e aquarela sobre papel. Fotografia da artista.

¹⁵ Trecho do poema *A queda da auréola* de *O Spleen de Paris*. No original: “Et me voici, tout semblable à vous, come vous voyez!”

Depois de marcar as inadequações do meu próprio corpo em *Inapta*, decidi prosseguir com a série utilizando o mesmo método para abordar o corpo de outras pessoas, elegendo a minha mãe para tal finalidade. Para tanto, parti da mesma imagem utilizada na série anterior, baseada no meu próprio corpo, visto me parecer que ele tinha uma função mais esquemática que retratística.

Em busca de testar as possibilidades que a série poderia derivar, ao invés de condensar várias informações num único papel, como tinha feito anteriormente, decidi tratá-las individualmente, tentando conectá-las por meio dos elementos textuais que seriam inseridos posteriormente. Cada um desses desenhos foi manchado num ponto diferente com tinta de carimbo, material escolhido pela intensidade da cor resultante, preservando certa transparência, mantendo visíveis as linhas de contorno em nanquim.

Contudo, ao observar a progressão das manchas (fig. 47, 48 e 49), percebi o sentido narrativo que se estabeleceu entre elas. Em diferentes combinações, os desenhos remetem às chagas da mulher. As áreas em vermelho dificilmente evitam a associação com a ideia de sangue, tecido conjuntivo fluido, tanto aquele que verte naturalmente quanto o que é retirado, em feridas que podem ou não ser físicas. Assim, o trabalho me pareceu finalizado, apresentando um resultado bastante diverso da minha intenção inicial.

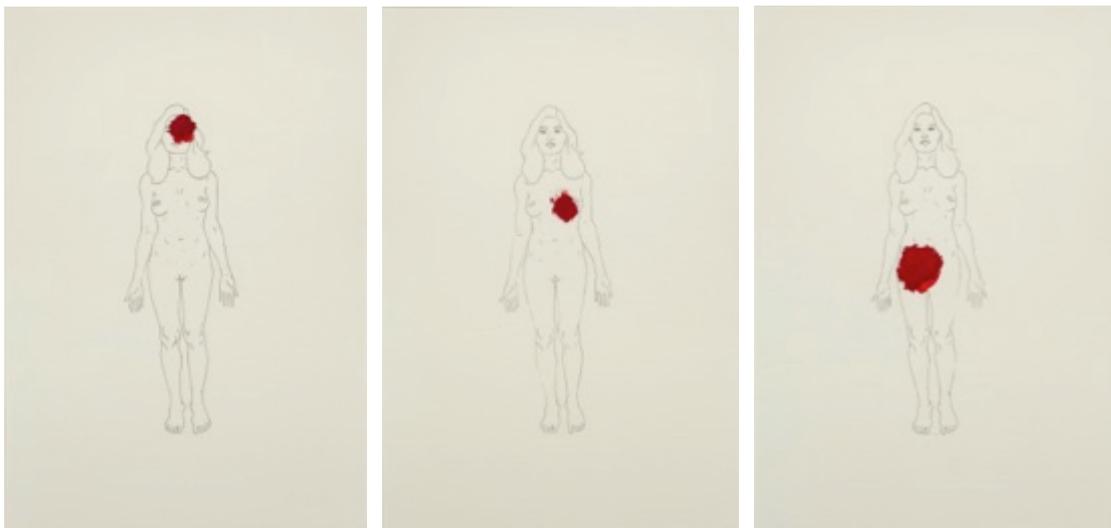


Figura 47. Capra Maia, *Rhagia*, 2019, 36 x 25 cm cada. Grafite, nanquim e tinta de carimbo sobre papel. Fotografia de Jean Peixoto.

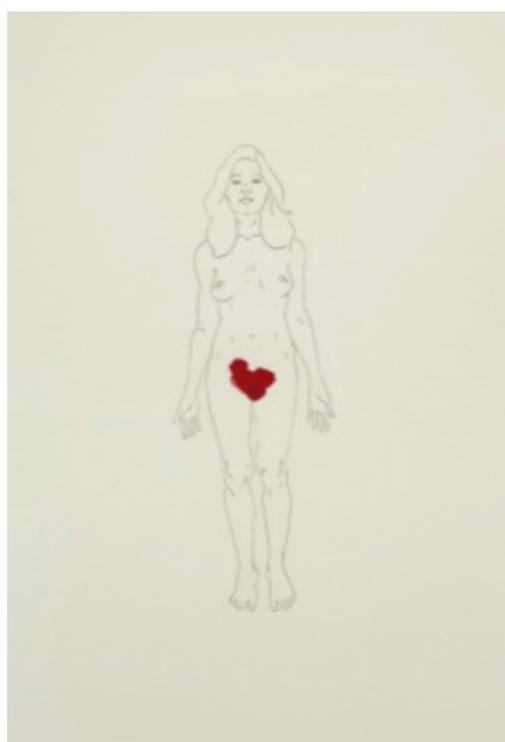


Figura 48. Capra Maia, *Rhagia*, 2019, 36 x 25 cm cada. Grafite, nanquim e tinta de carimbo sobre papel. Fotografia de Jean Peixoto.

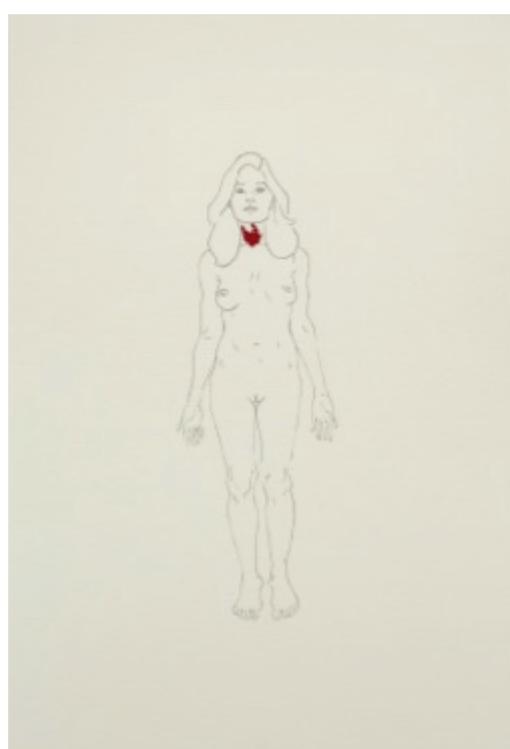
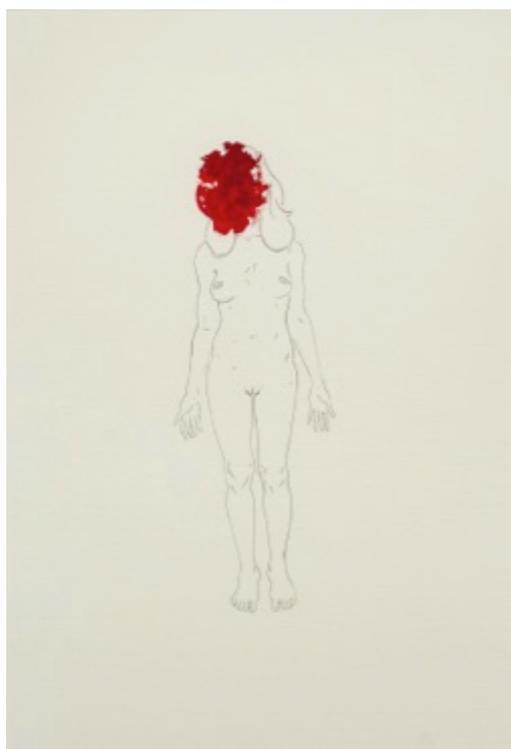


Figura 49. Capra Maia, *Rhagia*, 2019, 36 x 25 cm cada. Grafite, nanquim e tinta de carimbo sobre papel. Fotografia de Jean Peixoto.

Após esse desvio, retomei o método utilizado anteriormente em *Inapta* elaborando a série de desenhos *Tânia*, uma derivação na qual abordo o corpo da minha mãe. Inicialmente, o fiz unicamente para seguir o roteiro determinado pelo

Prelúdio dessa dissertação, redigido antes da série de desenhos ser realizada e que já incluía um tópico destinado para tal finalidade.

O *Prelúdio* foi concebido para abordar cada uma das obras que intitulam os capítulos da presente dissertação, fazendo-o de um modo mais subjetivo, numa perspectiva alternativa à abordagem mais objetiva do restante do texto. Superando minhas expectativas iniciais, essa introdução adquiriu autonomia, estabelecendo vínculos internos e criando uma narrativa própria a partir das imagens que evoca, fragmentárias como uma apresentação de *slides*.

Assim, não querendo romper a dinâmica interna estabelecida no *Prelúdio*, mantive o capítulo *Tânia*, mesmo me parecendo que esse facilmente se encaixaria em *Inapta*, como uma de suas derivações. Contudo, no processo esse adquiriu características próprias, apresentando um caráter narrativo, visto que comecei a utilizar a série para abordar o histórico clínico da minha mãe. Cada novo sintoma ou procedimento cirúrgico é registrado numa nova prancha.

Mas dentro do processo desse trabalho, me pareceu ainda mais interessante abordar a questão dos desvios no processo de criação, a imprevisibilidade do resultado final de trabalhos que não se baseiam em fórmulas pré-estabelecidas. De acordo com Sandra Rey, “a obra apresenta-se como um caminho com vários cruzamentos” (1996, p. 84), e um desses cruzamentos foi a série de desenhos *Rhagia* (fig. 47, 48 e 49), que me levou a um rumo inesperado. Como afirma Rey, “no atelier, sempre que começamos a trabalhar uma ideia imediatamente instala-se o conflito” (1996, p. 87), no qual o artista trava uma luta com a sua obra.

Segundo Marcel Duchamp, durante seu ato criador, o artista passaria da “intenção à realização”, sem, contudo, conseguir fazer integralmente essa passagem. Desse descompasso viria o que ele definiu como “coeficiente artístico”, ou seja, a diferença entre o que o artista “quis realizar e o que na verdade realizou”, sendo relevante tanto o que “permanece inexpresso embora intencionado” quanto o que “é expresso não-intencionalmente” (1975)

Sobre a mesma questão, Rey ainda acrescenta que “Se a obra se faz, geralmente num momento que não temos totalmente consciência, é sempre a posteriori que teremos a total compreensão do que fazemos” (1996, p. 88) De acordo com a autora, haveria no processo de criação um momento de cegueira para o artista.

E imprevisto foi a temática decisivamente feminina de *Rhagia*, na associação biológica e cultural que estabelece entre a mulher e o sangue. Muitos dos meus

trabalhos lidam de modo sutil com universo construído como feminino, e nesse desvio inesperado e imprevisto de *Rhagia*, tal aspecto transborda. Daí a importância de se permitir tais desvios, pois, como afirma Rey, “O erro no processo de instauração da obra, não é engano: é aproximação. Errar é a dissipação das possibilidades da obra” (1996, p. 84). Ainda sobre as particularidades de uma pesquisa em arte, que se caracteriza por se debruçar sobre o processo de criação do artista, Rey acrescenta que “Tudo ficaria muito pobre se pensássemos a obra como um mero produto final, resultado de um projeto estabelecido a priori, sem levarmos em conta os acasos que são inerentes ao processo de criação” (1996, p. 87)

Apesar desse capítulo ser o quinto na sequência da dissertação, ele foi o último a ser escrito, de modo que aqui já tenho uma perspectiva do todo que ainda faltava enquanto redigia os anteriores. Assim, tento aqui, ao abordar aspectos sobre o que foi essa pesquisa em arte, remendar uma fresta exibida por um desvio, visto que algumas questões me escaparam nesse duplo papel que aqui desempenho como “autor e testemunho” (REY, 1996, p. 84)

Nesse capítulo foram abordadas questões específicas de uma pesquisa em arte, partindo do desvio que ocorreu durante o processo de criação de *Tânia*, resultando na série *Rhagia*. Esta rumou para caminhos não previstos, que, contudo, transbordam em questões pertinentes em outros trabalhos abordados por essa dissertação, convertendo-se assim numa oportunidade para desvelar dimensões das obras que permaneceriam ocultas, sendo ela o forte vínculo que muitos dos meus trabalhos estabelecem com o universo construído como feminino.

Tecido: o texto, o têxtil, a tez

Três outras mulheres, sentadas em volta a intervalos iguais,
 cada uma num trono [...] as Moiras, vestidas de branco
 [...] Láquesis o passado, Cloto o presente, Átropos o futuro¹⁶

Platão

Tecido: O texto, o têxtil, a tez (fig. 50, 51 e 52), trabalho que empresta seu título à presente dissertação, é um vídeo composto por uma montagem de diversas camadas de imagens e sons, em que narro e enceno trechos de um evento específico ocorrido com a minha mãe durante sua adolescência. Para tanto, não me baseei num relato direto dela, mas sim na minha memória de ouvinte. Devido aos diferentes gestos que realizo no vídeo, represento o papel das três gerações de mulheres mencionadas na narração – avó, mãe e filha. Nesse trabalho, tecido é compreendido como um todo coeso formado a partir de partículas mínimas, num conjunto ordenado de palavras, fibras e células.



Figura 50. Capra Maia. *Frame de Tecido: o texto, o têxtil, a tez*, 2018. Vídeo digital, color, som, 1 min 31 s. Disponível no link: https://www.youtube.com/playlist?list=PLbJMQAbkjYYVGzOK_yDIuli44R09eu0IS

¹⁶ *República*, Livro X, 617b-617c.

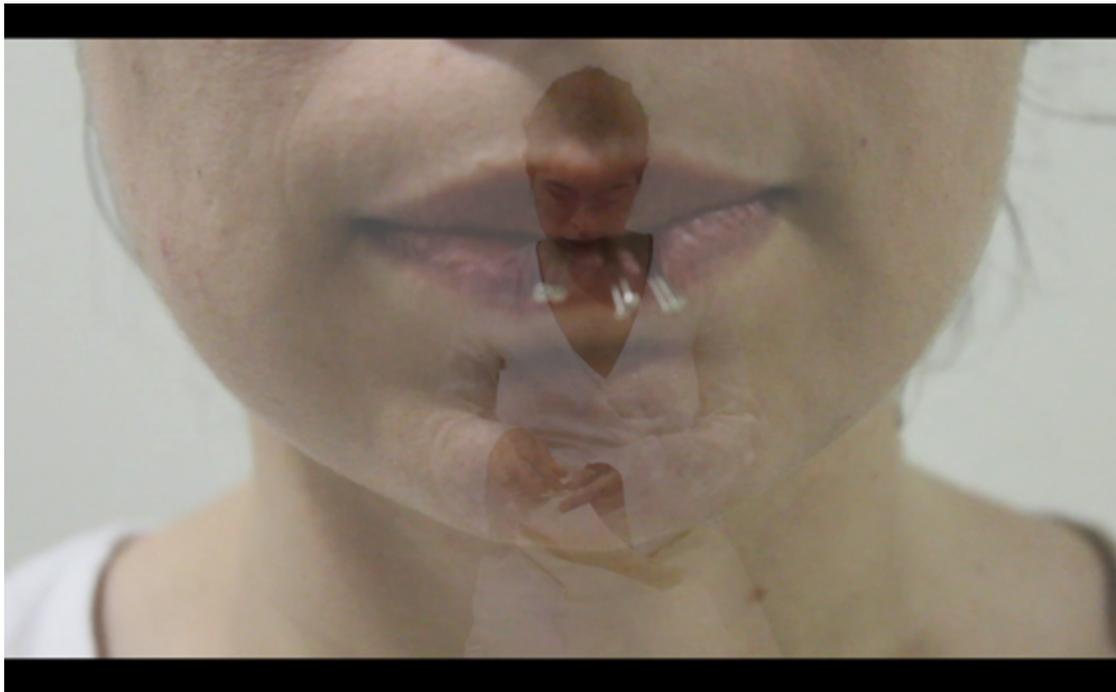


Figura 51. Capra Maia. *Frame de Tecido: o texto, o têxtil, a tez*, 2018. Vídeo digital, color, som, 1 min 31 s.



Figura 52. Capra Maia. *Frame de Tecido: o texto, o têxtil, a tez*, 2018. Vídeo digital, color, som, 1 min 31 s.

O vídeo, com duração de 1 minuto e 31 segundos, é iniciado com uma imagem desfocada, que vai sendo ajustada até ser possível ler o título do trabalho, escrito por meio de uma máquina de escrever elétrica. A partir dessa introdução, intercalam-se várias tomadas com fragmentos de ações relacionadas à história que é narrada pela minha voz. No momento da edição, optei por uma constante sobreposição dos planos

transparentes, por meio de transições longas, resultando numa constante alternância entre diferentes camadas de imagens.

Após a introdução segue uma tomada na qual apareço de frente para a câmera datilografando. Num corte brusco apareço momentaneamente datilografando de costas, com uma roupa diferente, e, em menos de um segundo, após outro corte repentino, apareço mais uma vez de costas, mas agora trabalhando numa máquina de costura. Uma transição suave alterna para a imagem da fita de correção da máquina de escrever em funcionamento, e, em mais uma transição apareço de frente costurando à mão. A esse plano, se intercala outro fechado na minha boca, da qual tiro alfinetes, e dele intercala outro fechado na agulha da máquina de costura em funcionamento. Em seguida, num plano fechado, apareço de costas e o braço de uma pessoa que não aparece na cena fecha o zíper do meu vestido, ao que se intercala em outra transição lenta dessa mesma cena, porém em outro cenário, e num plano mais aberto, de modo que podemos ver uma mulher fechando o meu zíper. A esse plano se intercala um outro, o mais longo, em que apareço de frente rasgando um tecido, ao qual se sobrepõe um vulto fugaz em que sou violentamente puxada pelo braço. Por fim, a imagem desvanece em meio a um fundo preto, prosseguindo apenas a narração. O texto que recito enquanto as imagens acima descritas são exibidas é o que se encontra no tópico homônimo a este capítulo no *Prelúdio* dessa dissertação. (também disponível no apêndice B).

A redação desse texto apresenta elementos propositalmente ficcionais, acrescentados por motivações poéticas. Cabe ressaltar que eu não me baseei num relato direto da minha mãe, mas sim nas impressões que permaneceram na minha memória, certamente distorcida e fragmentária. Essa não averiguação dos fatos foi proposital, buscando uma certa imprecisão que me permitisse uma interpretação mais livre, num procedimento presente em informações transmitidas apenas oralmente.

A parte sonora do vídeo apresenta a narração como uma camada constante sobre a qual gradualmente se intercalam barulhos das ações que realizo, como o acionamento da máquina de escrever e da máquina de costura. Com 1 minuto e 11 segundos de filme, a imagem desaparece, restando apenas o áudio, buscando assim enfatizar o desfecho trágico da narrativa.

O vídeo foi construído a partir de um processo de montagem de várias tomadas, buscando favorecer uma constante sobreposição de imagens, por meio do

uso de transparências. Essas pequenas ações, que se sobrepõem continuamente, estabelecem paralelos com a narração, sem, contudo, ilustrá-la.

Em *Tecido: O texto, o têxtil, a tez* apareço realizando ações diversas, de modo que esses gestos fazem com que eu represente eu mesma, mas também minha mãe e minha avó, e, eventualmente, posso ser uma mistura das três, numa sobreposição de tempos. É de se supor que seria eu escrevendo na máquina de escrever a história que narro, contudo, nunca utilizei uma máquina desse tipo com essa finalidade. Minha avó, por sua vez, era datilógrafa. Ela, porém, não costurava, enquanto eu exerço a atividade desde a infância. Já os alfinetes retirados da minha boca, são para auxiliar a costura, ou são minhas palavras, cuspidas como farpas?

Essa mesma ancestralidade feminina de avó até neta está presente em *Por um fio* (fig. 53), de Anna Maria Maiolino. A fotografia integra a série *Fotopoemação*, que atravessa a obra da artista englobando vários anos de sua produção, consistindo numa “ação poética que se faz visível através da fotografia”. (MAIOLINO, entrevista a *Arte & Ensaios*). Nela, a artista se encontra entre sua mãe e sua filha e de seus lábios partem dois fios brancos grossos que a conecta às outras duas.



Figura 53. Anna Maria Maiolino, *Por um fio*, 1976, fotografia da série *Fotopoemação*. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2018/02/anna-maria-maiolino-ganha-retrospectiva-no-museu-de-arte-contemporanea-de-los-angeles.shtml>

De acordo com Maiolino, não fosse esse fio, se trataria apenas de uma foto de família. O título – *Por um fio* – remete à fragilidade da ligação apresentada na foto. Um cordão umbilical, presentificando a ligação afetiva que frequentemente se

estabelece entre familiares. Ao mesmo tempo, remete a quão frágeis essas conexões podem ser, visto que ao menor descuido, o fio pode cair, rompendo assim a ligação.

Na fotografia, a artista chama mais atenção na composição tanto por estar centralizada, um pouco mais acima que as demais, quanto por vestir branco, enquanto nas outras duas predominam tons de cinza e preto, entremeados por pequenos detalhes em branco. Dela partem os dois fios, que podem sugerir uma ideia de passado e futuro, por meio da mãe e da filha da artista, respectivamente.

Por um fio remete ainda às *Moire*, personificações do destino que fiavam a vida dos mortais no momento de seu nascimento até a morte, de modo que nem mesmo Zeus poderia interferir. Em *Teogonia*, Hesíodo as descreve como três irmãs, chamadas Cloto, Láquesis e Átropos. A primeira fiava o fio da vida de cada ser humano, a segunda o puxava e enrolava e a última o cortava no momento da morte. Assim, quanto mais longo o fio, mais longa seria a vida da pessoa.

Outro aspecto marcante de *Tecido: O texto, o têxtil, a tez* é a intimidade que transmite, em sua narrativa que é contada quase como um segredo, gerando a sensação de invasão de privacidade, ao adentar questões familiares. Estratégia semelhante foi empregada por Mona Hatoum em *Measures of Distance* (fig. 54).

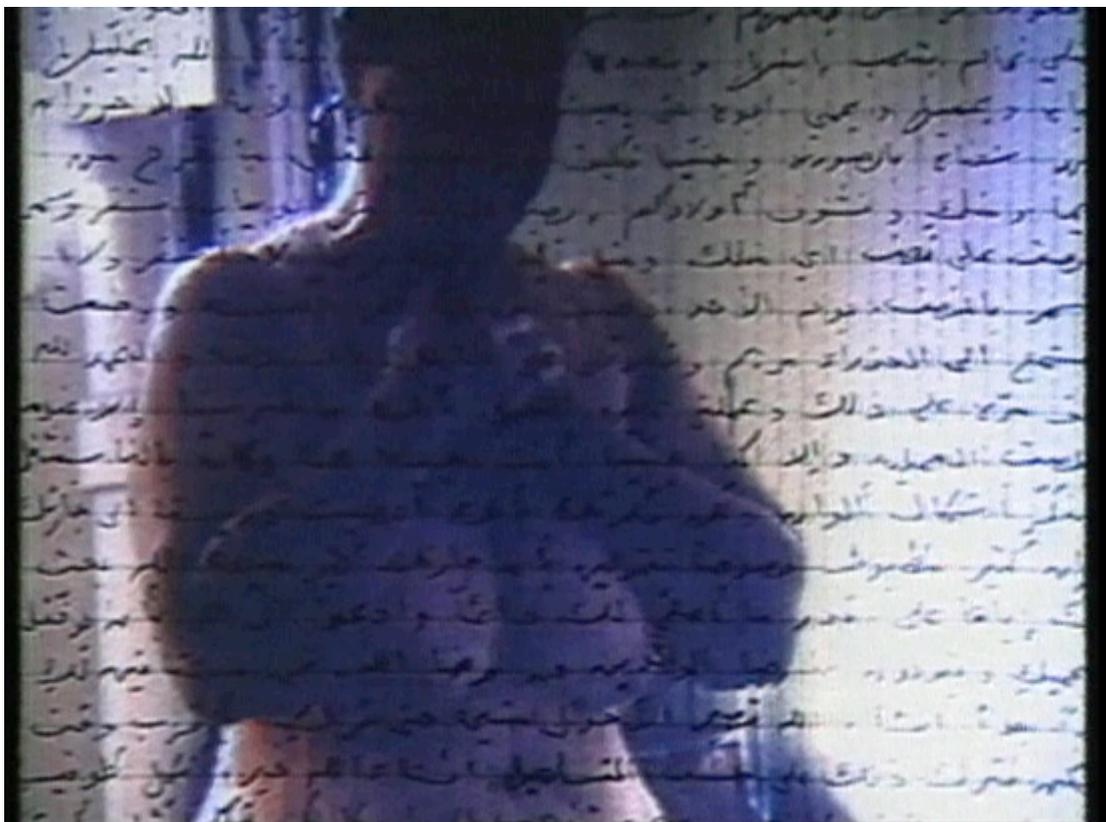


Figura 54. Mona Hatoum, *frame* de *Measures of Distance*, 1988. Vídeo ¾ p., color, som, 15 min 30 s. Disponível em: <https://www.tate.org.uk/art/artworks/hatoum-measures-of-distance-t07538>

Nesse vídeo, são sobrepostas camadas de imagem e som de momentos de intimidade entre mãe e filha, em planos reunidos por meio do procedimento da montagem. Não só por Hatoum ter realizado uma progressão de planos, mas, como define Sergei Eisenstein, pelo resultado da união dos fragmentos resultar num sentido que cada um deles não apresentaria individualmente.

No monitor são exibidas fotos da mãe da artista tomando banho, sempre em ângulos fechados, as quais se sobrepõe uma carta escrita em árabe por ela para a filha. Já no áudio, a voz de Hatoum lê a tradução pra o inglês da carta exibida, e, simultaneamente à essa camada sonora, mistura-se uma conversa entre as duas por telefone. A carta aparece numa camada transparente, ampliada sobre o corpo da mãe de Hatoum, velando-a como um tecido. Com suas linhas horizontais paralelas, delineadas pelas palavras, assume a forma de grade, e devido ao aspecto visual do alfabeto árabe, com suas letras formando pontas estridentes, lembra um arame farpado.

Elementos como cercas, prisões e as mais diversas estruturas de controle são motivos recorrentes na obra de Hatoum e, em *Measures of Distance* essa grade, que encarcera sua mãe, faz menção às repressões sofridas por ela enquanto uma mulher árabe refugiada. Acerca do vídeo, a artista comenta que estava “tentando dar voz a uma mulher palestina tentando sobreviver”. Sendo uma cerca um recurso utilizado para delimitar porções territoriais e, num contexto geopolítico, impedir a livre circulação de pessoas, esse elemento presentifica a distância entre mãe e filha¹⁷. Apesar disso, as conversas trocadas por carta e telefone apontam para uma relação de intimidade e cumplicidade entre as duas.

Em *Measures of Distance* a mãe de Hatoum expõe abertamente questões sobre sua intimidade, seu corpo e sexualidade. Fala também sobre a situação política do país, sobre bombardeios, guerra. Tais relatos chegam por meio de fragmentos, visto que no vídeo há uma mistura de camadas sonoras e idiomas, o que muitas vezes compromete a plena compreensão do que é dito. Simultaneamente, ouve-se mãe e filha conversando em árabe e a artista lendo traduções em inglês de fragmentos das cartas escritas pela mãe. Já *Tecido: O texto, o têxtil, a tez* estrutura-se a partir de uma narrativa linear feita por uma voz que se sobrepõe aos demais sons.

¹⁷ De família palestina exilada no Líbano, Mona Hatoum nasceu em Beirute em 1952. Em 1975 ela foi para Londres para uma curta estadia, porém foi impedida de regressar devido ao início da guerra civil no Líbano (1975-1991). Após o fim do conflito, Hatoum permaneceu na Inglaterra.

Com o título *Tecido: o texto, o têxtil, a tez*, enfatizo a importância dessas três instâncias não apenas nesse trabalho em específico, mas naqueles apresentados nessa dissertação, visto que também a nomeia. O texto, além de aparecer no *Prelúdio*, que acabou assumindo um imprevisto caráter literário, se instaura principalmente como oralidade. Busca-se com ela uma certa imprecisão, baseada na memória, que se permite fragmentária, preenchendo as lacunas instintivamente, de modo imaginativo. São como conversas despretensiosas num ambiente doméstico. O têxtil aparece em toda a potência de sua materialidade, desdobrando-se em suas possibilidades técnicas e expressivas. Já a tez, além da materialidade aparece ainda como metáfora dos efeitos da passagem do tempo da matéria, visto o termo designar especialmente a pele do rosto, parte do corpo que mais decisivamente exhibe o processo de envelhecimento.

O vídeo que introduz esse capítulo trata de uma história familiar de um vestido, que é construído pela mãe e destruído pelo pai. Em seu caráter íntimo, abordando a sexualidade materna e a repressão à mulher, dialoga com *Measures of Distance*, de Mona Hatoum. Também a fotografia *Por um fio*, de Anna Maria Maiolino, foi analisada por apresentar a ligação entre três gerações de mulheres de uma mesma família, elemento presente no meu vídeo, no qual represento eu mesma, minha mãe e minha avó, devido às ações que realizo. Nele o tecido é tratado como texto – na narração que faço e nos planos fechados na máquina de escrever – como têxtil – pelos processos realizados com o tecido, apresentado em sua materialidade – e como pele – evocada sobretudo no final da narrativa, em que a pele é ferida até sangrar.

A Pele e o Pó

“Então o senhor modelou o
ser humano do pó da terra, feito argila
e soprou em suas narinas o fôlego da vida”

Gênesis¹⁸

A Pele e o Pó: Terra convulsionada (fig. 55) é uma instalação na qual a terra vermelha é o elemento central, se transmutando em agente tanto de construção quanto de destruição. Essa terra reveste os objetos que compõem o trabalho, se apresentando ainda no vídeo que o integra, tanto como imagem quanto como palavra. Este foi construído a partir de memórias familiares, transbordando o aspecto pessoal da narrativa ao aportar em suas possibilidades interpretativas desde um canteiro de obra, do qual se erguem edifícios, até a inundação provocada por um rio de lama.



Figura 55. Capra Maia. *A pele e o pó: Terra convulsionada*, instalação, 2019. Vídeo, escultura de santa, cadeira, pano de chão, terra vermelha. Fotografia de Havane Melo. Vídeo disponível no link: https://www.youtube.com/playlist?list=PLbJMQAbkjYYVGzOK_yDIuli44R09eu0IS

A instalação é composta por um vídeo, apresentado em um monitor de televisão com um fone, uma santa num pedestal (fig. 56), uma cadeira e panos de chão amontoados. Os componentes estão dispostos ao longo de uma parede, formando uma diagonal descendente, e todos os objetos – exceto o monitor – estão recobertos com terra de cor vermelha, a mesma utilizada para tingir a parede ao fundo.

¹⁸ Gênesis 2:7.



Figura 56. Capra Maia, *Pele e Pó: Terra convulsionada*, vista aproximada da santa. Fotografia de Havane Melo.



Figura 57. Capra Maia, *Pele e Pó: Terra convulsionada*, vista geral. Fotografia de Havane Melo.

Com esse trabalho, busquei transitar num limite que permitisse sua interpretação tanto como uma casa simples de madeirite, cheia de frestas pelas quais adentra o pó que se acumula sobre os móveis, como também um ambiente invadido por uma enchente, que, após passar e a água descer, deixa marcado na parede o nível atingido pela lama (fig. 57). No vídeo é recitado um poema que mantém essa abertura interpretativa, de modo que a “desolação convulsionada” mencionada pode se referir tanto a uma construção quanto a uma destruição.

O vídeo (fig. 58 e 59) tem como estrutura a narrativa da vinda dos meus avós maternos para a construção de Brasília, ainda em 1957. Tudo o que havia então era um grande canteiro de obras num grande descampado, o que facilitava a dispersão da poeira. Tal aspecto me conduziu à ideia de uma luta interminável contra o pó, exigindo a constante realização de serviços domésticos, elemento que se presentifica por meio do varal, presente em quase todas as cenas do filme.



Figura 58. Capra Maia. *Frame de Pele e Pó: Terra convulsionada*, 2019. Vídeo digital, color, som, 1 min 45 s. Disponível no link: https://www.youtube.com/playlist?list=PLbJMQAbkjYYVGzOK_yDIuli44R09eu0IS

O varal, no qual estão estendidos cinco panos de chão brancos, instaura no vídeo a ideia de trabalho, aparecendo como a manifestação dos resultados dos esforços empreendidos na execução da tarefa. A este plano, intercalam-se outros fechados em duas mãos lavando tecidos sujos de terra. Os mesmos tecidos, num esforço constante contra a ordem natural, que é o sujo, e não o limpo. O homem constrói e o pó à sua origem retorna.

Além dos planos que se dedicam à atividade de lavar roupa, há ainda outros em que aparece uma mulher caminhando por estradas de terra e pavimentadas. A montagem dos planos apresenta tanto transições suaves, realizadas por meio de camadas transparentes que se sobrepõem até desvanecer, quanto por cortes bruscos. A narrativa que acompanha o vídeo consiste num texto adaptado do *Prelúdio* dessa dissertação (disponível no apêndice C).



Figura 59. Capra Maia. *Frame de Pele e Pó: Terra convulsionada*, 2019. Vídeo digital, color, som, 1 min 45 s. Disponível no link: https://www.youtube.com/playlist?list=PLbJMQAbkjYYVGzOK_yDIuli44R09eu0IS

Além do vídeo, a instalação também é composta por uma série de objetos recobertos de terra e cola. O ponto de partida para esses objetos foi o rompimento da barragem de Brumadinho, Minas Gerais, ocorrido no dia 25 de janeiro de 2019. Nesse dia eu estava em Inhotim e, curiosamente, a última obra que visitei antes de o museu ser evacuado foi *Sonic Pavilion*, de Doug Aitken. Apesar de retornar ao meu hotel sem testemunhar os resultados da hecatombe, a imagem daquele rio de lama repercutiu no meu imaginário, ecoando como uma Pompeia tropical, fruto não das forças incontroláveis da natureza, mas do descaso. Simultaneamente a isso, eu estava produzindo o vídeo, mas como um trabalho independente da instalação. Tendo os dois a terra como elemento em comum, acabaram formando uma unidade, influenciando-se mutuamente.

O vídeo teve como ponto de partida um texto escrito para o *Prelúdio* da presente dissertação, que, por sua vez, foi redigido tendo por base um projeto anterior, intitulado *Holes made by walking* (Figura 60). Este consiste em um par de sapatos que passei a calçar com o objetivo de gastar seu solado até que esse furasse, convertendo a caminhada em uma atividade escultórica. Para a concepção desse trabalho foram fundamentais um episódio específico da vida da minha avó materna e um aprofundamento na obra de Richard Long.



Figura 60. Capra Maia, *Holes made by walking*, sapato novo e após meses de uso. 2017/2019. Par de sapato de tecido e borracha. Fotografia da artista.

Ainda enquanto estudante na *St. Martin's School of Art*, em Londres, Richard Long desenvolveu *A line made by walking* (fig. 61), obra que consiste em uma linha marcada na grama pela constante caminhada do artista por um mesmo trajeto. Vários aspectos de sua produção posterior já aparecem nessa obra do início de sua carreira, como a caminhada como um ato poético, a ênfase na paisagem, os rastros efêmeros resultantes da passagem do homem, o registro fotográfico.

Muitas das obras subsequentes de Long seguem um princípio semelhante ao empregado em *A line made by walking* (1967), ou seja, caminhar por um determinado trecho até que a forma pretendida pelo artista se torne evidente no chão do local escolhido. É o princípio aplicado em obras como *Walking a line in Peru* (1972), *Dusty boots line* (1988), *A walking and running circle* (2003), dentre outras. Nelas, o artista se propõe a executar uma atividade repetitiva por meio da qual a matéria com a qual ele entra em contato se adequa aos seus propósitos.

Assim, por meio da atuação consciente de seu corpo sobre a matéria, esta é modificada ou reordenada. Por esse motivo, para Long, essas obras se tratam de esculturas, noção essa que expande o conceito da linguagem, desvinculando-a de materiais e técnicas tradicionais para nela englobar a performance, a fotografia, a paisagem, textos.



Figura 61. Richard Long. *A line made by walking*, 1967, fotografia. Disponível em: <http://www.richardlong.org>

Contudo, a caminhada não é utilizada por Long apenas como um meio, ou seja, ele não a utiliza apenas a fim de marcar formas na paisagem. Em lugar disso, a caminhada assume um papel central na produção do artista, podendo apresentar diversos sentidos, constituindo-se muitas vezes como a obra em si. Frequentemente, a mera referência à caminhada já é o suficiente por seu caráter evocativo, como pode ser observado nos *textworks* de Long.

Frequentemente as obras de Long realizadas diretamente na paisagem são como índices da presença humana. Assim, apesar de a figura do artista não estar presente nas fotografias das obras, sua ausência se manifesta por meio das marcas de suas ações.

Devido à grande importância da paisagem em sua obra, esta acaba se aproximando do *land art*. Long, contudo, não se considera como integrante do movimento. Suas intervenções costumam ser mínimas e efêmeras, simples registros de sua passagem, como trilhas ou montes de materiais encontrados no próprio caminho, como pedras ou madeira, por exemplo. Nesses casos, Long emprega formas simplificadas, como linhas e círculos, o que evidencia a interferência humana, por meio do pensamento abstrato que se manifesta a partir de ações ordenadoras.

Essas obras, ao serem realizadas na paisagem, têm um potencial de expandir suas dimensões indefinidamente, visto não necessitar se adequar a um espaço expositivo específico. Long, contudo, não restringe sua atuação à paisagem, de modo que também faz instalações, onde o material recolhido em suas caminhadas é organizado de modo similar ao que o artista faz diretamente na paisagem.

Em *Holes made by walking* proponho uma reinterpretação de *A line made by walking*, de Richard Long, em que ao invés de marcar um caminho pela grama, minha caminhada deveria gastar as solas de um sapato. Este foi comprado especificamente para essa finalidade, de modo que passei a calçá-lo quase exclusivamente desde o dia 29 de agosto de 2017 até meados de fevereiro de 2018, tanto em minhas atividades cotidianas quanto para caminhar com o único propósito de acelerar o desgaste da sola.

Em minhas idas e vindas cotidianas, observei que a maior parte do tempo caminhava sobre chão polido, que pouco contribui para um desgaste mais efetivo do solado. Desse modo, passei a estabelecer momentos para caminhar em superfícies abrasivas, como asfalto e cimento bruto, com o único propósito de desgastar a sola do sapato, no que passei a considerar um processo escultórico (fig. 62).

Cada passo deixa uma porção imperceptível de borracha no solo rugoso, de modo que cada passada se converte em um gesto escultórico. Contudo, diferentemente do que geralmente ocorre numa escultura por subtração, não controlo os locais de retirada de matéria. O que define os pontos de maior desgaste é a força empregada por pontos específicos dos meus pés em cada passada que dou.

Em outras palavras, o tipo de relevo formado nas solas dos sapatos será definido pelas características da minha pisada. Esta é supinada, ou seja, gera um desgaste mais pronunciado na parte externa dos calçados, uma vez que essa é a parte utilizada pelo pé para impulsionar a caminhada. Trata-se de um tipo menos comum de passada e possivelmente se relaciona à formação dos meus joelhos, que são levemente rotacionados para dentro.



Figura 62. Dois *frames* de um vídeo de registro de caminhada realizada no dia 08 de setembro de 2017.

Esse tipo de pisada resulta em uma deformação característica em todos os meus sapatos menos estruturados, como sapatilhas e sandálias. O cabedal gradualmente se desloca para a parte externa, descentralizando-se em relação ao solado. Assim, todas essas características do meu corpo quando em deslocamento estão sendo impressas não apenas no solado, mas em todo o sapato, que cada vez mais se torna um negativo do meu pé, moldado às suas características morfológicas e funcionais.

A proposta inicial para esse trabalho era que eu calçasse esse mesmo sapato todos os dias até que toda a espessura de algum ponto da sola fosse totalmente retirada, criando furos. Ao atingir esse objetivo, ele seria exibido pregado na parede, com o solado voltado para cima. Contudo, antes que o solado furasse, o cabedal, feito em tecido, foi sendo gradualmente deformando, passando a entrar em atrito com o chão, até furar em dois pontos: nos calcanhares e nas laterais externas. A aparência dos sapatos começou a me incomodar, e passei a usá-los apenas em casa para prosseguir o desgaste da sola, tornando o processo mais lento.

O título do trabalho faz uma referência direta a *A line made by walking*, de Richard Long – que, de fato, foi imprescindível em sua concepção. Porém, outra referência fundamental foi a minha avó materna, uma vez que um trecho de sua vida foi o gatilho que permitiu a elaboração do trabalho. Trata-se de um período de cerca

de dois anos em que ela calçou o único par de sapatos que tinha a fim de economizar dinheiro para construir a casa na qual passou o fim da sua vida. Durante esse tempo, as solas se desgastaram até furar, o que não interrompeu o uso do calçado, gerando a ela um grande desconforto, sobretudo social.

Assim, em *Holes made by walking* me propus a refazer esses sapatos. Para tanto comprei um par parecidos com um que vi minha avó usando em algumas fotos antigas e passei a calçá-los. Esse ato de caminhar até furar as solas dos sapatos acabou estabelecendo um forte vínculo com *A line made by walking*, de modo que permiti que a obra de Long, que coloca a caminhada como uma atividade escultórica, eclipsasse a referência inicial à minha avó. Assim, o título inicial – *In my grandma's shoes* – que ainda remetia ao meu histórico familiar, acabou sendo substituído por *Holes made by walking*.

Quando parei de calçar o sapato no meu cotidiano, paulatinamente, um sentimento de fracasso começou a me consumir pois começou a me parecer que o real propósito do projeto não era simplesmente furar as solas de tanto caminhar. Me pareceu que mais do que refazer um sapato, o propósito era reviver a experiência da minha avó, o que não levei às últimas consequências, visto que o solado não furou.

Era como se a história que me levou àquele objeto estivesse sendo negada, justamente um dos aspectos que gostaria de ressaltar, num gesto semelhante ao que Doris Salcedo faz em *Atrabiliarios*¹⁹ (fig. 63 e 64). Nessa instalação, sapatos de pessoas desaparecidas são colocados em nichos embutidos na parede da galeria, cobertos com uma membrana translúcida de couro.

Salcedo frequentemente emprega em seus trabalhos objetos do cotidiano, de uso corriqueiro, como móveis e roupas. Esses, deslocados de suas funções primeiras, transmitem a sensação de ausência. É o que acontece em *Atrabiliarios*, instalação na qual a artista utiliza sapatos de mulheres colombianas desaparecidas, muitas vezes o único vestígio que restou da vítima. De acordo com Salcedo,

O modo como uma obra de arte une diferentes materiais é muito forte. A escultura é sua materialidade. Eu trabalho com materiais que já são carregados de significados, com os sentidos que eles adquiriram pelo seu uso cotidiano... Então, eu trabalho para atingir o ponto em que esse objeto se torna algo mais, onde a metamorfose é alcançada. (2000, p. 21 – tradução livre)

¹⁹ O termo “*atrabiliários*” significa melancólico ou de mau humor.



Figura 63. Doris Salcedo, *Atrabiliarios*, 1992/2004. Madeira, couro de bezerro e sapatos. Disponível em: <https://www3.mcachicago.org/2015/salcedo/works/atrabiliarios/index.html>

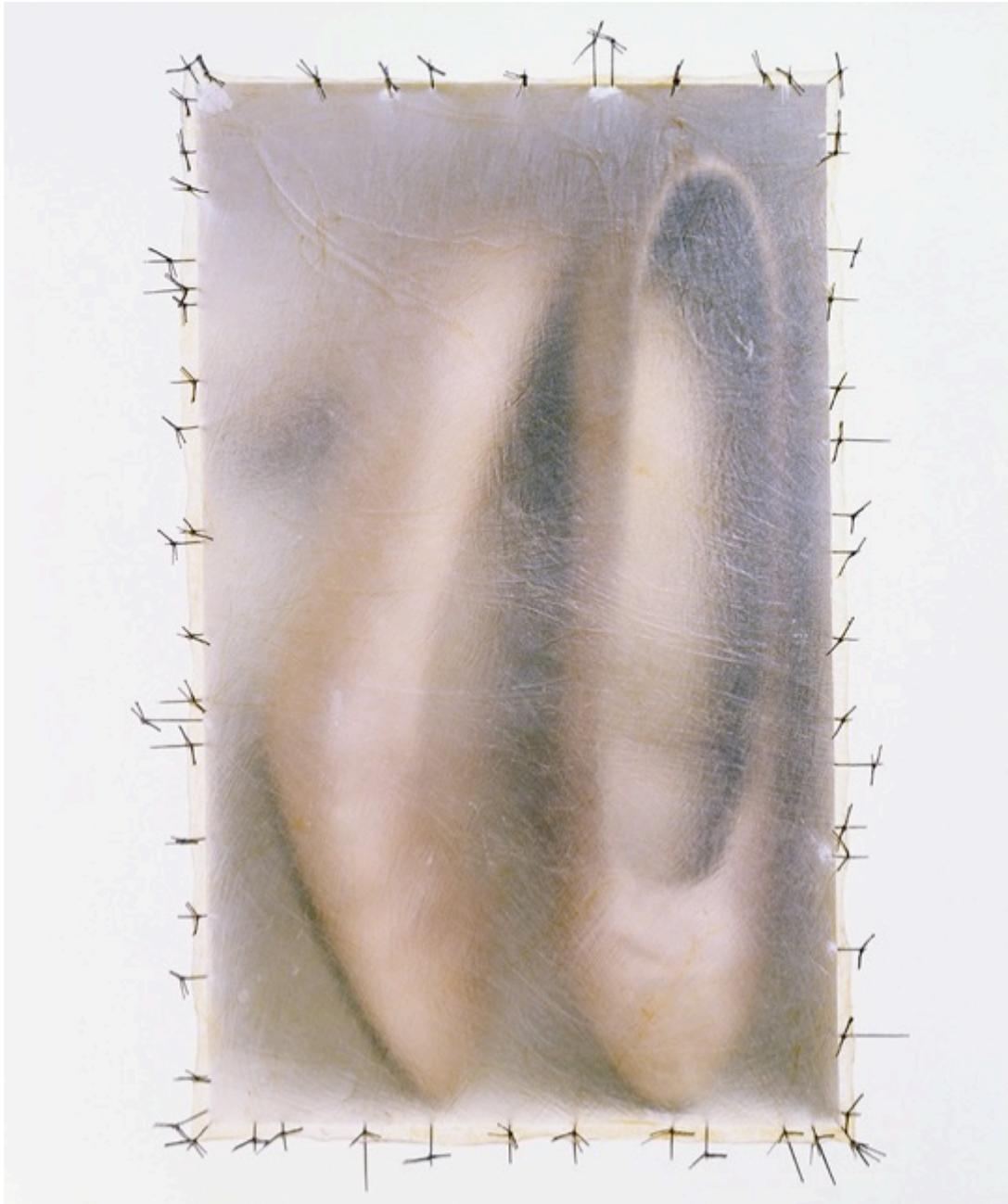


Figura 64. Doris Salcedo, *Atrabiliarios*, vista aproximada de um dos nichos que compõe a instalação. Disponível em: <https://www3.mcachicago.org/2015/salcedo/works/atrabiliarios/index.html>

Nessa obra de forte acento político, Salcedo aborda um das particularidades mais sombrias do seu país, a Colômbia, que, segundo ela, seria o “país da morte não enterrada”. Em seus nichos embutidos nas paredes, os sapatos repousam como num caixão, que contudo, não os oblitera. A película transparente vela as objetos, exibidos como relíquias, fragmentos que remetem aos seus antigos donos. Dispostos em fila, são apresentados como num memorial.

Atrabiliarios localiza a memória no corpo, tal qual *Holes made by walking*. Este, contudo, instaura-se num relato familiar íntimo, afastando-se do luto compartilhado presente na instalação de Salcedo. Ambos os trabalhos atribuem carga expressiva ao uso dos sapatos, que moldando-se aos pés de seu dono, associam-se a ele. Cada qual, contudo, com suas particularidades, visto que enquanto no primeiro há uma transferência de significado, com o sapato se tornando quase uma alegoria de seu dono, no último é enfatizada sobretudo a ideia de um processo escultórico realizado a partir de seu uso.

O capítulo *A Pele e o Pó: Terra convulsionada* aborda a instalação homônima, na qual a terra é apresentada como elemento tanto de construção quanto de destruição. O vídeo que integra a instalação associa-se a *Holes made by walking*, projeto no qual passei a calçar um mesmo par de sapatos até que as solas furassem. Este teve duas referências fundamentais em sua concepção, *A line made by walking*, de Richard Long e um episódio da vida da minha avó materna. A associação do objeto a memórias específicas estabelece paralelos com *Atrabiliarios*, de Doris Salcedo. Durante minhas pesquisas que culminaram na realização de *Holes made by walking* coletei e produzi uma série de materiais. Tal fato favoreceu a elaboração de trabalhos subsequentes, como o caso de *Sobre os Pés*, que será abordado no capítulo que se segue.

Sobre os pés

A vida pode ser comparada a um bordado que no começo vemos pelo lado direito e, no final, pelo avesso. O avesso não é tão bonito, mas é mais esclarecedor, pois deixa ver como são dados os pontos.

Arthur Schopenhauer

Sobre os pés (fig. 65 e 66) é o título de um livro feito em tecido, que busca construir uma narrativa acerca da vida da minha avó materna sob a perspectiva dos seus pés, que tinham a pele grossa e áspera. Tal aspecto me marcou decisivamente, de modo que busquei atribuir um caráter sensorial a esse trabalho por meio da utilização de diferentes tecidos, iniciando com um macio e alvejado até terminar num outro grosso e cru. As diferentes texturas e tonalidades deveriam remeter não só ao gradual calejamento da pele, sobre o qual o livro trata, mas ao próprio processo de envelhecimento. Construído como um longo retângulo, dobrado de modo sanfonado, a história segue uma narrativa linear, elaborada a partir de fragmentos resgatados unicamente a partir da minha memória.



Figura 65. Capra Maia, *Sobre os pés*, 2017/2019, aprox. 28,5 x 28,5 x 12 cm (fechado). Tecidos diversos, lápis de cor, nanquim, linha preta. Fotografia da artista. (trabalho em processo)



Figura 66. Capra Maia, *Sobre os pés*, vista lateral, 2017. Fotografia da artista.

Esse livro foi elaborado a partir de seis tipos diferentes de tecido, costurados e dobrados de modo sanfonado. Assim, enquanto fechado pode ser manuseado e folheado, como um livro. Já aberto, permite a exposição simultânea de todo o seu conteúdo. Esse longo retângulo é dividido em 79 quadrados, cada um podendo funcionar como uma página e correspondendo a um ano de vida da minha avó, que viveu de 1928 até 2007. Ao preenchê-lo, optei por me basear unicamente nas minhas memórias, de modo que não houve um compromisso com os fatos, mas sim com minhas lembranças. Tendo os pés da minha avó como eixos condutores da narrativa, busca-se ainda sugerir a ideia da vida como uma caminhada. (a parte textual do trabalho está disponível no apêndice D)

O processo de fermentação que resultou em *Sobre os pés* foi iniciado enquanto estava elaborando *Holes made by walking*. Ainda incerta sobre o que seria o trabalho, reuni uma série de fotografias antigas de família, e, nesse processo, não apenas o episódio dos sapatos furados da minha avó me vinha à memória, mas uma série de outras histórias, muitas das quais ela costumava contar. Foi então se formando um desejo de usá-las em uma produção poética, mas nesse primeiro momento tudo o que eu tinha eram ideias vagas e imprecisas, pois ainda não fazia ideia do que fazer com tudo aquilo, de como dar uma ordem ou um sentido.

Num momento repentino, me dei conta de que os pés da minha avó eram especialmente marcantes na minha memória. Pés com a pele grossa, muitas vezes rachada nos calcanhares, que eu frequentemente tocava ao lixar, formando uma névoa de pó, pequenos pontos de pele morta flutuando, refletindo a luz poente do quarto onde o ritual era realizado. Junto a essas memórias bem definidas, juntavam-se outras, mais imprecisas, reminiscências, como o cheiro de café que invade seus sonhos até que você acorda com o chiado da cafeteira no fogo ou uma certa condição climática – uma combinação de temperatura, umidade do ar, iluminação, velocidade do vento e outras sutilezas – que por algum motivo esquecido te lembra um gesto, uma bronca, um carinho.

Memória é aqui compreendida como vestígios do passado que persistem na mente, podendo ou não se vincular ao mundo matérico, atribuindo às mais diversas esferas da vida significados relacionados a experiências vividas ou transmitidas. Esses vestígios estão sujeitos a interpretações e distorções, de modo que nem sempre são fiéis aos fatos do passado com o qual se relacionam.

Assim, invadida por essas memórias, que interpretam e distorcem, decidi não me dedicar a apenas uma história da minha avó, mas a várias. Tentei reunir o que julguei mais significativo em um livro, organizado numa sequência linear. O eixo condutor da história seriam os pés, membro que, pelas repetidas vezes que toquei, mais intensamente me vêm à memória.

Os pés são a principal comunicação entre o corpo e o solo, sendo uma estrutura corporal diretamente relacionada à locomoção, de modo que é gradualmente calejada, endurecida e moldada pelo ato de caminhar. Richard Long entende a caminhada como uma metáfora da vida. Pensei então que aqueles mesmos pés, quando jovens, foram macios e, ao longo da vida e de muitas caminhadas, a pele foi gradualmente engrossando. Trata-se de um fato literal, mas também de uma possível metáfora para o amadurecimento e envelhecimento.

Selecionei então seis tipos de tecido – tricoline de algodão alvejado, tricoline de algodão cru, sarja de algodão cru, um tecido sintético creme, linho cru e tela para tapeçaria – para compor o suporte do trabalho. Esse material deveria inserir um aspecto sensorial e a noção de endurecimento, visto que inicia com o tecido mais fino e termina no mais grosso. Além disso, enquanto o primeiro tecido é alvejado, trazendo uma ideia de pureza, os demais são crus, sem qualquer tipo de tratamento, estabelecendo também relações com a história que é contada.

O tecido é um material que frequentemente emprego na minha produção poética. Em *Sobre os pés*, tecido pode ser compreendido como têxtil, texto e tez, remetendo a um conjunto ordenado de fibras ou palavras ou células. Isso porque além de utilizar materiais têxteis como suporte, esses mesmos materiais são utilizados para remeter à pele, gradualmente enrijecida pelo passar dos anos. Além disso, fiapos de narração também foram inseridos por meio de pequenas frases.



Figura 67. Capra Maia, *Em Entropia I*, 2016. Pó de mármore, vermiculita, papel, betume, grampos e óleo sobre tecido. 30 x 1300 cm (aberto). Fotografia de Suzzana Magalhães.

Ao invés de adotar o formato de páginas independentes, optei por um formato que já utilizei em outras obras, como em *Em entropia I* (fig. 67), por exemplo. Trata-se de um longo retângulo dobrado de modo sanfonado. No caso de *Sobre os pés*, um retângulo de 30 centímetros de altura por aproximadamente 21 metros de comprimento. Essa estrutura principal foi dividida por meio de vincos e costuras, formando setenta e nove quadrados, medindo cada um aproximadamente 30 x 30 centímetros. O número de quadrados foi definido a partir do número de anos que minha avó viveu.

Pela natureza têxtil dos materiais nele empregados e por seu peculiar formato quando aberto, excessivamente longo, *Sobre os pés* lembra a *Tapeçaria de Bayeux* (fig. 68). Proveniente da Idade Média, essa obra consiste em uma longa faixa de linho

bordada com lã colorida, narrando, por meio de imagens e palavras, a conquista normanda da Inglaterra em 1066. A peça apresenta um formato peculiar, sendo um retângulo com aproximadamente setenta metros de comprimento por meio metro de altura. Outro aspecto singular da obra são as grandes áreas em que o tecido utilizado como base é preservado, sem bordados, funcionando como fundo.



Figura 68. Tapeçaria de Bayeux, séc. XI. Lã tingida sobre linho. Aproximadamente 70 x 0,5 m. Disponível em: https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Bayeux_Tapestry

A tapeçaria foi uma técnica bastante utilizada na Idade Média, tanto por seu caráter funcional quanto simbólico. Tratavam-se de peças de luxo, geralmente em grande formato e destinadas a cobrir paredes inteiras, tornando os ambiente mais aconchegantes, com a vantagem de serem portáteis. Contudo, com o desenvolvimento da pintura de cavalete a técnica entrou em decadência, sem, contudo, ser completamente abandonada.

De acordo com o dicionário Houaiss, tapeçaria é “um tecido encorpado, frequentemente bordado, próprio para adornar e/ou forrar móveis, assoalhos, paredes, janelas”. (HOUAISS, 2009, p. 1812) Tal definição apresenta um sentido amplo, em consonância com o uso que atualmente se dá ao termo, contudo, historicamente, a significação era mais restrita.

Como linguagem artística, tapeçaria era originalmente caracterizada por uma técnica específica, “utilizando fios de urdidura e trama num tear manual” (ARAÚJO, 2012, p. 27), ou seja, não se tratava de uma base de tecido bordado com fios coloridos, mas sim de um processo específico de tecelagem que permitia a introdução de variados motivos no produto final, como cenas religiosas, mitológicas, temáticas militares, dentre outras. Assim, uma das mais famosas tapeçarias da História da Arte, a de Bayeux, não era de fato uma tapeçaria, mas sim um bordado, pelo menos não dentro da definição tradicional da linguagem.

Assim como a *Tapeçaria de Bayeux*, também *Sobre os pés* apresenta bordados, preservando grandes porções de tecido preservados como fundo. Por sua complexidade, o trabalho ainda está em processo de confecção, mas segundo o planejamento, além das frases, desenhos e bordados já existentes, serão inseridos ainda decalques. Nessa técnica, se transfere uma imagem de uma superfície para outra. Trata-se, desse modo, de um processo extremamente significativo na execução desse trabalho, visto que ele consiste na transferência para o tecido de parte das minhas memórias, que, por sua vez, me foram transmitidas pela minha avó.

Por seu formato, *Sobre os pés* apresenta-se como um livro, contendo a noção de páginas, que implicam o ato de folhear, bem como a temporalidade própria dessa ação. É uma peça única cuja fatura envolve uma série de processos artesanais, tal qual um livro medieval, adquirindo um caráter de preciosidade conferido pela exclusividade. Desse modo, afasta-se do que historicamente se difundiu como livro de artista.

De acordo com Kate Linker, o livro de artista²⁰ surge em meados dos anos 1960, difundindo-se na década de 1970 como uma arte de massa, propondo-se como um espaço alternativo de circulação, um meio para reagir contra o sistema da arte. Havia, desse modo um caráter político e engajado na relação do artista com a sociedade, percebendo na vocação do livro como múltiplo uma possibilidade de atingir um público maior que aquele mais restrito de museus e galerias.

Não se trata, evidentemente, do propósito de *Sobre os pés*, que tem sua capacidade de reprodutibilidade limitada devido ao seu aspecto artesanal. Lembrando mais o trabalho de um monge medieval, o livro impõe sua materialidade, mesclando texto e imagem, ou o que Anne-Marie Christin define como *legível e visível*.

²⁰ Linker elenca diversas nomenclaturas, dentre as quais o livro de artista poderia ser chamado de “‘arte do livro’ (*book art*), de ‘obra-livro’ (*bookwork*) ou de ‘livro de artista’ (*artist’s book*)” (2012, p. 2)

A autora aborda as relações entre texto – o *legível* – e imagem – o *visível* – defendendo que as sociedades do alfabeto teriam gradualmente separado essas duas esferas. Para ela, *visível* remeteria ao “aparecer”, configurando-se como um tipo de “revelação”. Já o *legível*, apesar de também se vincular à revelação, se distinguiria por combinar o *visível* a dados exteriores, implicando “uma forma de comunicação específica: a escrita”.

De acordo com Christin, as sociedades ocidentais teriam gradualmente dado à sua escrita – alfabética e não ideográfica – um caráter mais *legível* que *visível*, o que teria resultado numa separação entre essas duas esferas. Uma das consequências da utilização do alfabeto estaria em “recusar ao suporte visual qualquer função no semantismo icônico” o que, para ela, só começa a ser rompida com a obra *Coup de dés jamais n’abolira le hasard*, de Stéphane Mallarmé.

Nessa obra Mallarmé entende todos os elementos constitutivos do livro como portadores de significado, não negando o aspecto visual que a escrita assume. Desse modo, o artista utiliza diferentes modos de ocupação da página pelas palavras, pensando também na tipografia e no tamanho da fonte, além dos espaços entre as palavras, linhas em branco, páginas em branco, tudo é estruturado como um conjunto, conectando o *legível* e o *visível*.

Em *Sobre os pés* o aspecto visual das palavras busca se equilibrar com o *legível*, por meio da materialidade que o texto assume. Em algumas páginas, a escrita foi realizada com lápis de cor no avesso do tecido, criando um tipo de transparência inusitado. Em outros momentos é feita a partir de decalque e ainda com bordados, conferindo relevo às palavras, que adquirem um aspecto tátil.

Partindo do gatilho disparado por *Sobre os pés*, e por *Holes made by walking*, foi desenvolvido ainda *Gestos familiares: 01* (fig. 69). Nesse vídeo busco associar o desgaste de um objeto utilizado rotineiramente a processos escultóricos de subtração, lixando meus pés com uma pedra-pomes repetidamente, de modo que suas dimensões vão sendo reduzidas gradualmente, indo do formato original de paralelepípedo até terminar reduzida a menos da metade de sua forma inicial. Assim, além do fato evidente de o meu pé estar sendo lixado, soltando pele morta, o vídeo busca enfatizar que o gesto se trata, na realidade, de uma troca de matéria, de modo que não só o pé é lixado pela pedra, mas também a pedra o é pelo pé.

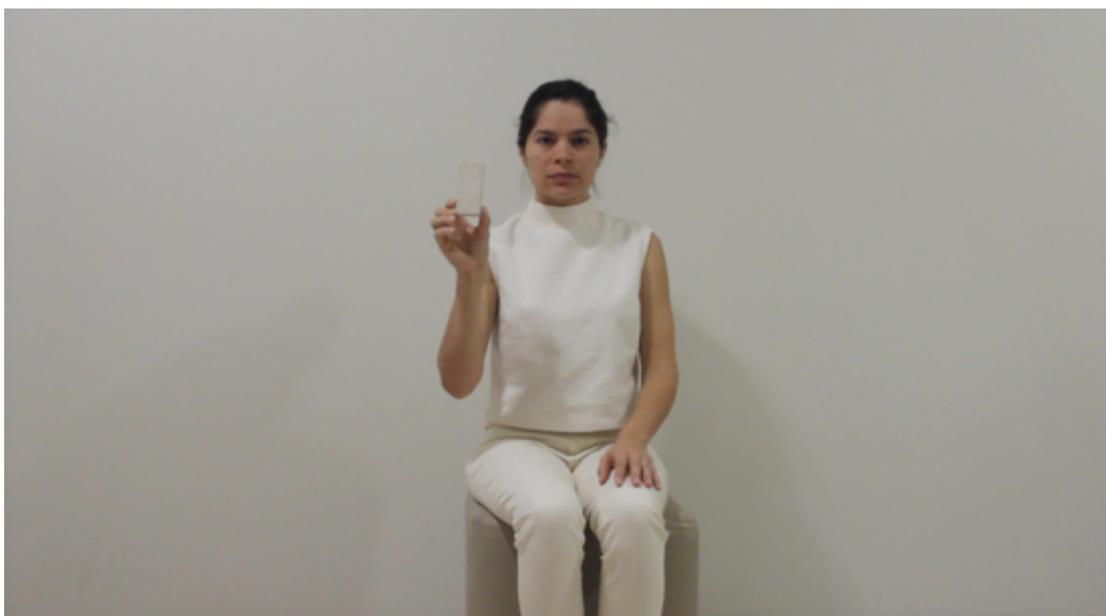


Figura 69. Capra Maia. *Frame* do vídeo *Gestos familiares: 01*. Brasília, 2018, 1 min 2 s. Disponível no link: https://www.youtube.com/playlist?list=PLbJMQAbkjYYVGzOK_yDIuli44R09eu0IS



Figura 70. Capra Maia. *Frame* do vídeo *Gestos familiares: sobre os pés*. Brasília, 2018, 1 min 2 s.

O vídeo é iniciado com uma fotografia de uma pedra-pomes sem uso, que permanece em cena por cerca de dois segundos. Em seguida, apareço num plano médio sentada de frente para a câmera, exibindo com a mão levantada essa mesma pedra, para, em seguida, começar a lixar com ela o meu pé esquerdo (fig. 70).

A partir de então começam a se sobrepor camadas de vídeos em planos fechados no meu pé, gravados de dois ângulos diferentes, em que prossigo com a mesma ação (fig. 71). Em cada dois planos, a pedra utilizada aparece menor, indo de sua forma inicial de paralelepípedo, passando por três estágios intermediários, até a

etapa final em que seu tamanho é significativamente reduzido (fig. 72). Para tanto, foram preparadas cinco pedras em tamanhos diferentes para produzir a sensação de que lixei meus pés até essa ação desgastar a pedra. Quando interrompo o ato de lixar o meu pé, exibio novamente a pedra, imitando a postura do início. Finalizando o vídeo, repete-se a primeira cena, porém agora com a foto de uma pedra-pomes bem menor que a exibida no começo.



Figura 71. Capra Maia. *Frame do vídeo Gestos familiares: sobre os pés*. Brasília, 2018. 1 min 2 s.



Figura 72. Capra Maia. Registro das pedras utilizadas no vídeo *Gestos familiares: sobre os pés*. Foto da artista.

O vídeo é iniciado sem som, sendo este iniciado juntamente com a ação de lixar o pé. Assim que as camadas de imagem começam a se sobrepor, o mesmo ocorre com o áudio. Além do som de cada tomada individual ter sido mantido, acrescentei ainda mais uma faixa na qual captei a execução dessa mesma ação, afim de conferir uma terceira camada sonora, buscando assim amplificar a sensação do movimento executado.

A paleta de cores de cores utilizada em *Gestos familiares: I* é quase tonal, estando entre creme, bege, marrom e cinza, acompanhando tonalidades que frequentemente aparecem nos meus trabalhos. Nas fotografias que iniciam e encerram o vídeo, as pedras-pomes são cinzas e tem como fundo um tecido de algodão cru. Já nas demais cenas, o fundo é uma parede branca, o *puff* no qual me sento é bege, visto uma roupa de algodão cru e há ainda a tonalidade da minha pele e cabelo.

Não tenho o hábito de lixar os meus pés. Geralmente, apenas o faço quando por algum motivo extraordinário ando descalça e as solas ficam realmente sujas. Esse era um hábito da minha avó materna, que sempre tinha uma pedra-pomes no seu banheiro. Com o tempo ela ia não só diminuindo mas também escurecendo. Quando ficava muito fina, rachava com o uso.

Minha avó tinha a pele dos pés muito grossa, áspera e esbranquiçada. Eventualmente rachava no calcanhar, chegando a ferir. Por esse motivo, eu costumava lixar os pés dela todos os domingos, ato que criava uma névoa de pó, pequenos pontos de pele morta flutuando despreocupadamente, refletindo a luz poente do quarto onde o ritual era realizado. Desse modo, esse trabalho não se trata de uma atividade que eu exerça no meu cotidiano. Com ele busco rememorar uma rotina da minha avó, sendo um gesto familiar tanto pela genealogia quanto por eu ter me acostumado a ele.

Essa ação de presentificar o passado pode ser associada à ideia de contemporâneo proposta por Agamben. Segundo o autor:

Pertence verdadeiramente ao seu tempo, é verdadeiramente contemporâneo, aquele que não coincide perfeitamente com este, nem está adequado às suas pretensões e é, portanto, nesse sentido, inatual; mas exatamente por isso, exatamente através desse deslocamento e desse anacronismo, ele é capaz de, mais do que os outros, de perceber e aprender o seu tempo. (AGAMBEN, 2009, pp. 58-59)

Assim, não seria contemporâneo aquele “que vive num outro tempo”, mas aquele que sabe que o seu tempo “lhe pertence irrevogavelmente, sabe que não pode

fugir ao seu tempo.” (AGAMBEN, 2009, p.59). Minha intenção não era reconstituir o passado, num movimento nostálgico, mas somente repetir um mesmo gesto, transferindo a memória para o corpo.

A repetição insistente dessa ação em *Gestos familiares* a aproxima da ideia de automutilação, visto a resistência da pedra ser evidentemente maior que a da pele, que rapidamente perde suas camadas mais superficiais. Nesse aspecto dialoga com *...Remote...Remote...* (fig. 73), vídeo de VALIE EXPORT²¹ no qual a artista retira as cutículas de suas unhas até sangrarem. Sentada de frente para a câmera, ela segura entre os joelhos uma pequena tigela contendo leite, na qual ela mergulha os dedos, intercalando ao gesto de escavar e cortar suas cutículas com uma pequena faca. Nessa obra EXPORT se posiciona em relação aos padrões impostos pela sociedade ao corpo feminino, por meio dos ferimentos que se auto-infringe e que geram um forte impacto psicológico nos observadores.



Figura 73. VALIE EXPORT. *Frame de ...Remote...Remote...*, 1973. Vídeo em filme 16mm, p/b, son. 9 min 49 s. Disponível em: <https://www.moma.org/collection/works/159711>

²¹ VALIE EXPORT é grifado em caixa alta, inspirado numa marca de cigarros, e substitui seu nome de nascimento, visto a artista não querer se associar ao nome do pai ou do marido.

Este capítulo abordou *Sobre os pés*, um livro em tecido que, por meio de fragmentos, conta a história da minha avó sob a perspectiva dos pés dela. Por buscar remeter a um aspecto sensorial, o livro adquiriu materialidade expressiva, um formato peculiar e empregou técnicas com as quais é possível estabelecer paralelos com a tapeçaria de *Bayeux*. Como um exemplar único, apresenta-se ainda como um livro precioso. Além disso, *Sobre os pés*, junto com *Holes made by walking*, forneceu os elementos para o desenvolvimento do vídeo *Gestos familiares: 01*, em que aplico no meu corpo uma ação que era costumeiramente realizada pela minha avó, lixar os pés. A repetição do gesto resultou num forte apelo ao corpo, ao qual associei a *...Remote...Remote...*, de VALIE EXPORT, em que a artista arranca suas cutículas até sangrarem. Assim, numa escolha um tanto casual e um tanto premeditada, encerro a presente dissertação retornando ao seu início: cutículas.

Assim, a presente dissertação iniciou abordando as cutículas de uma mão colossal e finaliza com pés igualmente monumentais, da minha avó que era como uma cariátide²² (fig. 74). Paulatinamente, uma das minhas referências, que de início pareceu completamente despropositada, comprova sua assertividade. *O artista levado ao desespero diante da grandeza dos fragmentos dos antigos* (fig. 44) de Heinrich Füssli, na qual a figura do artista se vê assombrada diante de sua herança, gigantescos membros, um pé e uma mão.



Fig. 74 – Cariátides do templo *Erecteion*, Atenas, 421/404 a.C. Disponível em: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Cariatides_erecteion.jpg

²² Cariátide é uma “figura feminina esculpida, trajando vestes longas, usada na arquitetura como coluna; foi empregada pela primeira vez na Grécia antiga. (CHILVERS, 2007, p.98)

EPÍLOGO

A casa dos meus pais tem uma grande área gramada, regularmente cortada, aparada, varrida, e que, apesar dos esforços contínuos da minha mãe, está sempre tomada por mato. Minha mãe frequentemente se dedica a arrancar as plantas intrusas do jardim, uma tarefa interminável, visto que ela vai avançando lentamente ao longo de dias, de modo que quando termina, a parte por onde começou já está tomada novamente. Ela pega um banco baixo e fica por vários minutos, eventualmente mesmo horas, curvada sobre si mesma, voltada para o chão, arrancando mato. Suas mãos, apesar de calejadas, frequentemente acabam feridas nesse processo e quando termina se queixa de dores nas costas.

Por muito tempo considerei esse hábito incompreensível. Porque ela não comprava um herbicida, ou não contratava alguém para resolver o problema? Não lembro ao certo como foi, mas certa vez me sentei na grama e arranquei parte do mato perto do meu ateliê. Desde então, tornou-se um hábito que busco evitar por saber que uma vez iniciada, a atividade prossegue por um longo tempo.

Ao me aproximar da grama e identificar as espécies intrusas, sou tomada por um senso de dever de retirar todo o mato da área que me rodeia. Contudo, aos poucos vou me movendo e girando numa tarefa interminável.

Dentre as várias espécies endêmicas, uma se destaca. Trata-se de uma planta que caracteriza-se por suas inúmeras ramificações aéreas conectadas por uma raiz comum, que se espalha superficialmente, poucos centímetros abaixo da grama. O maior desafio ao arrancá-la é não permitir que a raiz arrebente antes de revelar todas as suas subdivisões. Inicialmente puxa-se um talo de pequenas folhas que se projetam sobre a grama e puxa-o para cima com cautela, descobrindo apenas durante o ato a direção para onde a raiz aponta. Enquanto a raiz é arrancada, ela leva consigo parte da grama e, quando não arrebenta no meio do processo, alcança outra projeção aérea, localizada a alguns palmos de distância do ponto inicial. Apesar de na maior parte das vezes a raiz se romper, gerando uma frustração, sempre é fascinante quando conseguimos arrancá-la por inteiro.

Por muito tempo refleti de que maneira conseguiria transpor tal experiência para um trabalho artístico, até perceber que talvez a resposta estivesse na escrita.

Percebi que minha mãe já havia me passado algumas das lições de Deleuze e Guatarri, e, como ela, me curvo insistentemente sobre mim mesma, numa tarefa constante e infindável, buscando não permitir que as raízes se rompam. Mas por mais que eu consiga puxar e rasgar a terra, fazendo a grama saltar, sempre há partes que arrebatam.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABBAGNANO, Nicola. **História da filosofia**. V. 1. Trad. Nuno Valadas e Antonio Ramos Rosa. Lisboa: Presença, 2000. 262 p.

ADORNO, Theodor. **O ensaio como forma**. Em: ADORNO, W. T., Notas de Literatura I. Tradução de Jorge de Almeida, Editora 34, Coleção Espírito Crítico, 2003.

AGAMBEN, Giorgio. **O que é o contemporâneo? e outros ensaios**. Chapecó: Argos Editora, 2009.

ARCHER, Michael. **Arte Contemporânea: uma história concisa**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

ARCHER, Michael. **Mona Hatoum**. Londres: Phaidon Press, 1997.

ARNHEIM, Rudolph. **Entropy and art: an essay on disorder and order**. Los Angeles: University of California Press, 1974.

BAILLY, Jean-Christophe. **O ensaio e a anedota**. Tradução de Leda Cartum e Laura Erber. Zazie edições, 2017.

BENJAMIN, Walter. **A origem do drama barroco alemão**. Trad. Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984.

BENJAMIN, Walter. **Obras Escolhidas I: Magia e técnica, Arte e política**. Trad. Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Editora Brasiliense, 1996.

BENJAMIN, Walter. **Obras Escolhidas II: Rua de mão única**. Trad. Rubens Rodrigues Torres e José Carlos M. Barbosa. São Paulo: Editora Brasiliense, 1995.

BENJAMIN, Walter. **Obras Escolhidas III: Charles Baudelaire, um lírico no auge do capitalismo**. Trad. J.C.M. Barbosa e H.A. Baptista. São Paulo: Editora Brasiliense, 1994.

BENJAMIN, Walter. **Passagens**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.

BORER, Alain. **Joseph Beuys**. São Paulo: Cosac&Naify, 2001.

BRITES, Blanca; TESSLER, Elida (organizadoras). **O meio como ponto zero: metodologia de pesquisa em artes plásticas**. Porto Alegre: UFRGS, 2002.

BUCHLOH, Benjamin Heinz-Dieter. **Procedimentos alegóricos: apropriação e montagem na arte contemporânea**. Revista do programa de Pós Graduação em Artes Visuais EBA, Rio de Janeiro: UFRJ, ano VII, número 7, 2000, p. 179-197.

CHRISTIN, Anne-Marie. A imagem e a letra. In: **Escritos**. Ano 2, n. 2, Rio de Janeiro: Edições Casa de Rui Barbosa, 2008, p. 337-349.

DUCHAMP, Marcel. **O ato criador** in: BATTCK, A Nova Arte. São Paulo: Perspectiva, 1975.

EISENSTEIN, Sergei. **A forma do filme**. Tradução de Teresa Ottoni. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2002.

EXPORT, VALIE. **VALIE EXPORT**. Austria Biennale di venezia y Galerie in der Staatsoper, Viena, 1980.

FERREIRA, Glória e COTRIM, Cecília (orgs.). **Escritos de artista: anos 60/70**; tradução de Pedro Sússekind, Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed. 2006.

FLAM, Jack. **Robert Smithson: the collected writings**. University of California Press, Berkeley, Los Angeles, London, 1996.

HOLT, Nancy (Ed.). **The writings of Robert Smithson**. New York: New York University Press, 1979.

LINKER, Kate. Livro de artista como espaço alternativo. In: MELIN, Regina (Org.). **Hay en Português?** Florianópolis: Edição experimental, 2012.

LONG, Richard. **"Notes on works 2000-2001"**, published in *Walking the Line*, London, 2002.

LOWE, Scott. **Hair**. New York: Bloomsbury Academic, 2016. 125 p. Coleção Object Lessons.

MARDER, Michel. **Dust**. New York: Bloomsbury Academic, 2016. 132 p. Coleção Object Lessons.

PONGE, Francis. **Métodos**. Trad. Leda Tenório da Motta. Rio de Janeiro: Imago, 1997.

PRINCENTHAL, Nancy; BASUALDO, Carlos; HUYSSSEN, Andreas (Ed.). **Doris Salcedo**. Londres: Phaidon, 2000.

REY, Sandra. **Da prática à teoria: três instâncias metodológicas sobre a pesquisa em Poéticas Visuais**. Porto Arte, Porto Alegre, v.7, n.13, p.81-95, nov. 1996.

SENNETT, Richard. **Carne e pedra: O corpo e a cidade na civilização ocidental**. São Paulo: Record, 1997.

SMITHSON, Robert. **Entropia e os novos monumentos**. In: *Le paysage entropique 1960/1973*. RMN, MAC, Marselha, 1993.

SOUZA, José Cavalcante de (Sel. Textos) **Os pré-socráticos: fragmentos, doxografia e comentários**. Coleção Os Pensadores. 2.ed. São Paulo: Abril cultural, 1978.

BIBLIOGRAFIA COMPLEMENTAR

ABBAGNANO, Nicola. **Dicionário de filosofia**. Trad. Alfredo Bosi. São Paulo: Martins Fontes, 2007. 1210 p.

ABREU, Leandro Pimental. **O inventário como tática**: a fotografia e a poética das coleções. UFRJ: Rio de Janeiro, 2011.

ARAÚJO, Inês Filipa Meira. **As tapeçarias de Pastrana**: uma iconografia da guerra. Dissertação de mestrado em Arte, Patrimônio e Teoria do Restauro, 2012.

ARGAN, Giulio Carlo. **Arte Moderna**. São Paulo: Companhia das letras, 1992.

BAUDELAIRE, Charles. **As flores do mal**. Tradução e notas: Ivan Junqueira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

BAUDELAIRE, Charles. **O Spleen de Paris**: Pequenos poemas em prosa. Rio de Janeiro: Imago, 1995.

BAXANDALL, Michael. **O olhar renascente**: pintura e experiência social na Itália da Renascença. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1991.

BÍBLIA. Português. **A Bíblia Sagrada**: Antigo e Novo Testamento. Trad. João Ferreira de Almeida. Edição rev. e atualizada no Brasil. Brasília: Sociedade Bíblia do Brasil, 1969.

CAMPBELL, Joseph. **O herói de mil faces**. São Paulo: Pensamento, 2007.

CARTLEDGE, Paul. **Demócrito**: Demócrito e a política atomista. Trad. Angelika Elisabeth Köhnke. Coleção Grandes Filósofos. São Paulo: Editora UNESP, 2001.

CHILVERS, Ian (org.) **Dicionário Oxford de arte**. Tradução: Marcelo Brandão Cipolla. 2ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

DANTO, Arthur. **Após o fim da arte**: a arte contemporânea e os limites da história. São Paulo: Odysseus Editora, 2006.

DELEUZE, G.; GUATARRI, F. **Introdução: Rizoma**. Em DELEUZE, G.; GUATARRI, F. *Mil Platôs*: capitalismo e esquizofrenia. Rio de Janeiro: 34, 1995.

FOSTER, Hal. **O retorno do real**: A vanguarda no final do século XX. São Paulo: Cosac & Naify, 2014.

FRIED, Michael. **Arte e objetividade**. Arte Ensaio, Rio de Janeiro, UFRJ/EBA, n. 9, 2002, p. 131-147.

FIORELLI, Giuseppe. **Descrizione di Pompei**. Napoli: Tipografia italiana, 1875.

GITIRANA, Lycia de Brito. **Histologia**: conceitos básicos dos tecidos. 2. ed. Rio de Janeiro: Atheneu, 2007.

- GOMBRICH, Ernst H. **Arte e Ilusão**: um estudo da psicologia da representação pictórica. 4ª ed. Tradução de Raul de Sá Barbosa. São Paulo: Martins Fontes, 2007.
- HESÍODO. **Teogonia**: a origem dos deuses. São Paulo: Iluminuras, 2003.
- HOUAISS, Antônio; VILLAR, Mauro de Salles; FRANCO, Francisco Manoel de Mello. **Dicionário Houaiss de língua portuguesa**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009.
- LAVER, James. **A roupa e a moda**: uma história concisa. Tradução de Glória Maria de Mello Carvalho. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 2001.
- MARTINEZ, Constantino Falcon; GALIANO, Emílio Fernandez. **Dicionário de mitologia clássica**. Lisboa: Presença, 1997.
- LOPES, Lizander Augusto da Costa, VIELMO, Ana Silvia de Lima, MADUREIRA, Maria Cecy. **Análise e reconhecimento de materiais têxteis**. 2. Ed. Rio de Janeiro: SENAI/CETIQT, 2010. 288p.
- OVÍDIO. **As Metamorfoses**. Trad. David Jardim Júnior. Rio de Janeiro: Ediouro, 1983.
- POGGI, Giovanni. *Il Duomo di Firenze: Documenti sulla decorazione della chiesa e del campanile*. Ed. Margaret Haines. Firenze: Edizioni Medicea, 1988.
- ROSENTHAL, Dália. **O elemento material na obra de Joseph Beuys**. Campinas, SP: [s.n.], 2002.
- SANTIAGO-RAMOS, Lilian. *Pequena História do Mal: Anselm Kiefer e Walter Benjamin*. USP: São Paulo, 2009.
- SILVA, Ana Filipa Cadima da. **Resíduos de Mármore e Resíduos de Construção e Demolição no Cimento**. Universidade do Porto: Porto, 2016.
- SILVEIRA, Paulo. **A página violada**: da ternura à injúria na construção do livro de artista. Porto Alegre: UFRGS, 2001.
- SORIAU, Etienne. **Dicionário de estética**. Madrid: Akal, 1998.
- VASARI, Giorgio. **Vida dos artistas**. Edição de Lorenzo Torrentino; organização de Luciano Bellosi e Aldo Rossi; apresentação de Giovanni Previtali; Tradução de Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2011.
- VASARI, Giorgio. **Vida de Michelangelo Buonarroti**: Florentino. Pintor, escultor e arquiteto (1568). Tradução, introdução e comentários: Luiz Marques. Campinas, São Paulo: Editora Unicamp, 2011.

REFERÊNCIAS ELETRÔNICAS

CENTRE POMPIDOU. Catálogo de exposição individual de Mona Hatoum realizada entre os dias 24/06/2015 até 28/09/2015 no Centro Pompidou. Disponível em: <<https://www.centrepompidou.fr/media/document/90/14/9014ba87193bb7d64e7aa04e06a52be2/normal.pdf>> Acesso em 01 jun. 2019.

GUGGENHEIM. Ann Hamilton, *Between taxonomy and communion*. Disponível em: <<https://www.guggenheim.org/artwork/13006>> Acesso em: 08 de jul. 2019.

MAIOLINO, Anna Maria. Tudo começa pela boca. Entrevista de Anna Maria Maiolino a Arte & Ensaios. Disponível em: <<https://www.ppgav.eba.ufrj.br/wp-content/uploads/2016/01/1.AE29-Entrevista-anna-maria-maiolino.pdf>> Acesso em 18 nov. 2018.

PARCO ARCHEOLOGICO DI POMPEI. Disponível em: <<http://pompeisites.org/>> Acesso em: 23 jun. 2019.

MARTHA ROSLER. Disponível em: <<http://www.martharosler.net>> Acesso em 06 jul. 2019.

MOMA. Doris Salcedo. *Atrabiliarios*, 1992/1993. Disponível em: <<https://www.moma.org/collection/works/134303>> Acesso em 15 jun. 2019.

MUSEU D'ART CONTEMPORANI DI BARCELONA: MACBA *Collection*. Martha Rosler, *Vital Statistics of citizen, simply obtained*. Disponível em: <<https://www.macba.cat/en/vital-statistics-of-a-citizen-simply-obtained-3231>> Acesso em 06 jul. 2019.

MUSEU D'ART CONTEMPORANI DI BARCELONA: MACBA *Collection*. Doris Salcedo, *Atrabiliarios*. Disponível em: <<https://www.macba.cat/en/atrabiliarios-2642>> Acesso em 15 jun. 2019.

MUSEU OF CONTEMPORARY ART CHICAGO: Doris Salcedo, *Atrabiliarios*. Disponível em: <<https://www3.mcachicago.org/2015/salcedo/works/atrabiliarios/index.html>> Acesso em 15 jun. 2019.

OSANNA, Massimo. *Rapiti ala morte: I primi calchi dele vitime di Pompei realizzati da Giuseppe Fiorelli*. Milão: Electra, 2016. Disponível em: <https://www.academia.edu/27722820/_Rapiti_alla_morte_.I_primi_calchi_delle_vittime_di_Pompei_realizzati_da_Giuseppe_Fiorelli> Acesso em 02 jul. 2019.

RICHARD LONG. Disponível em: <<http://www.richardlong.org>> Acesso em: 10 out. 2018.

TATE MODERN. Mona Hatoum, *Measures of Distance*. Disponível em: <<https://www.tate.org.uk/art/artworks/hatoum-measures-of-distance-t07538>> Acesso em: 01 jun. 2019.

TATE MODERN. Joseph Beuys, *Felt Suit*, 1970. Disponível em:
<<https://www.tate.org.uk/art/artworks/beuys-felt-suit-ar00092>> Acesso em:
09 jul. 2019.

TATE MODERN. Joseph Beuys, *Fat chair*, 1970. Disponível em: <
<https://www.tate.org.uk/art/artworks/beuys-joseph-beuys-fettstuhl-ar00921> >
Acesso em: 09 jul. 2019.

VALIE EXPORT. Disponível em: < <https://www.valieexport.at>> Acesso em: 11 jul.
2019.

IMAGENS

Ann Hamilton, *Between Taxonomy and Communion*. Disponível em:
<<https://www.guggenheim.org/artwork/13006>> Acesso em: 08 jul. 2019.

Armação em sarja. Disponível em: <<https://it.wikipedia.org/wiki/Twill>> Acesso em:
25 jun. 2019.

Bayeux Tapestry. Disponível em:
<https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Bayeux_Tapestry> Acesso em: 02
nov. 2018.

Cão petrificado de Pompeia. Disponível em:
< <https://www.bbc.co.uk/programmes/p0168ysg/p0168y1x> > Acesso em: 02 jul.
2019.

Cariatides erecteion. Disponível em:
<https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Cariatides_erecteion.jpg> Acesso: 03 nov.
2018.

Colossus of Constantine. Disponível em:
<https://commons.wikimedia.org/wiki/Colossus_of_Constantine> Acesso em: 02 nov.
2018.

Doris Salcedo, *Atrabiliarios*. Disponível em:
<<https://www3.mcachicago.org/2015/salcedo/works/atrabiliarios/index.html>
> Acesso em 15 jun. 2019.

Johann Heinrich Füssli, *O artista levado ao desespero diante da grandeza dos fragmentos dos antigos*. Disponível em:
<https://commons.wikimedia.org/wiki/Johann_Heinrich_Füssli> Acesso em: 01 nov.
2018.

Joseph Beuys, *Schlitten*. Disponível em:
<<https://walkerart.org/collections/publications/art-expanded/one-of-many-joseph-beuys/>> Acesso em: 09 jul. 2019.

Martha Rosler, *Vital Statistics of Citizen, Simply Obtained*. Disponível em:
<<https://www.macba.cat/en/vital-statistics-of-a-citizen-simply-obtained-3231>>
Acesso em: 06 jul. 2019.

Michelangelo, *David*. Disponível em:
<<https://commons.wikimedia.org/wiki/Michelangelo>> Acesso em: 01 nov. 2018.

Maiolino, *Por um fio*. Disponível em:
<<https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2018/02/anna-maria-maiolino-ganha-retrospectiva-no-museu-de-arte-contemporanea-de-los-angeles.shtml>>
Acesso em: 18 nov. 2018.

Mona Hatoum, *Hair Necklace*,. Disponível em:
<<https://www.harvardartmuseums.org/collections/object/348038?position=0>>
Acesso em: 01 jun. 2019.

Mona Hatoum, *Recollection*,. Disponível em:
<<https://i.pinimg.com/originals/e8/35/d6/e835d68b05e594eb4f5dd3086b39f162.jpg>>
Acesso em: 01 jun. 2019.

Mona Hatoum, *Recollection*,. Disponível em:
<http://s3.amazonaws.com/mhka_ensembles_production/assets/public/000/017/806/small_240/Mona_Hatoum_Recollection_1995_3.jpg?1370856962> Acesso em: 01 jun. 2019.

Mona Hatoum, *Measures of Distance*, Disponível em:
<<https://www.tate.org.uk/art/artworks/hatoum-measures-of-distance-t07538>>
Acesso em: 01 jun. 2019.

Richard Long, *A line made by walking*. Disponível em: <<http://www.richardlong.org>>
Acesso em: 10 out. 2018.

Valie Export, *...Remote...Remote...* Disponível em:
<<https://www.moma.org/collection/works/159711>> Acesso em: 11 jul. 2019.

FELTRO

ÍNDICE

| | |
|-------------------------------------------------|-----|
| <i>A Pelo e o Pó: Terra convulsionada</i> | 119 |
| <i>As cutículas de David e as minhas</i> | 120 |
| <i>As formigas e seus ovos</i> | 121 |
| <i>Cães de Pompeia</i> | 122 |
| <i>Coleção de trouxas</i> | 123 |
| <i>Em entropia I</i> | 124 |
| <i>Entropia V</i> | 125 |
| <i>Entrópicos I, II, III e IV</i> | 126 |
| <i>Gestos familiares: 01</i> | 127 |
| <i>Holes made by walking</i> | 128 |
| <i>Inapta</i> | 129 |
| <i>It suits me</i> | 130 |
| <i>Kit Beuys</i> | 131 |
| <i>Lição de anatomia</i> | 132 |
| <i>Natureza-morta com cavalete</i> | 133 |
| <i>Rhagia</i> | 134 |
| <i>Sem título (desenho mão david)</i> | 135 |
| <i>Sobre os pés</i> | 136 |
| <i>Tânia</i> | 137 |
| <i>Tecido: o texto, o têxtil, a tez</i> | 138 |

A PELE E O PÓ: TERRA CONVULSIONADA



ARTISTA: Capra Maia

TÍTULO: *A pele e o pó: Terra convulsionada*

TÉCNICA: Técnica mista

LINGUAGEM: Instalação

MATERIAL UTILIZADO: Monitor, fone de ouvido, santa, cadeira, panos de chão e terra.

DATA DE PRODUÇÃO: 2019

DIMENSÕES: Área de aproximadamente 200 x 400 x 100 cm

DURAÇÃO: -

LOCAL DE PRODUÇÃO: Brasília

RESUMO:

A Pele e o Pó: Terra convulsionada é uma instalação na qual a terra vermelha é o elemento central, se transmutando em agente tanto de construção quanto de destruição. Essa terra reveste os objetos que compõem o trabalho, se apresentando ainda no vídeo que o integra, tanto como imagem quanto como palavra. Este foi construído a partir de memórias familiares, transbordando o aspecto pessoal da narrativa ao aportar em suas possibilidades interpretativas desde um canteiro de obra, do qual se erguem edifícios, até a inundação provocada por um rio de lama.

AS CUTÍCULAS DE DAVID E AS MINHAS



ARTISTA: Capra Maia

TÍTULO: *As cutículas de David e as minhas*

TÉCNICA: -

LINGUAGEM: Performance

MATERIAL UTILIZADO: Projetor de *slides*, *slides*, banco recoberto com pó de mármore, roupa de algodão cru.

DATA DE PRODUÇÃO: 2018 (primeira apresentação)

DIMENSÕES: Área de aproximadamente 200 x 200 x 400 cm

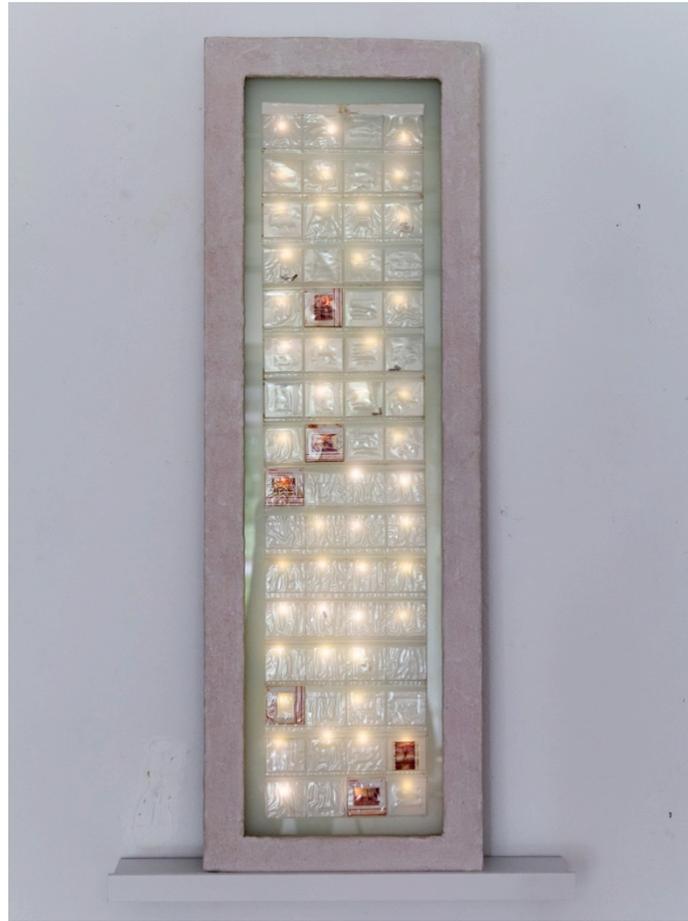
DURAÇÃO: Aproximadamente 2 minutos

LOCAL DE PRODUÇÃO: Brasília

RESUMO:

Em *As cutículas de David e as minhas* narro trechos de memórias da minha infância enquanto a imagem da mão direita de *David* é projetada sobre mim. Para tanto, é utilizado um antigo projetor de *slides*, pelo qual vi essa mesma imagem inúmeras vezes. Meu pai tinha um apreço especial por Michelangelo e, para ele, as cutículas nas unhas de *David* eram impressionantes. Com esse trabalho busco relacionar essas cutículas monumentais às minhas, num paralelo entre orgânico e inorgânico, efêmero e perene, pele e pedra.

AS FORMIGAS E SEUS OVOS



ARTISTA: Capra Maia

TÍTULO: *As formigas e seus ovos*

TÉCNICA: Técnica mista

LINGUAGEM: Escultura/objeto

MATERIAL UTILIZADO: Caixa de luz, porta-slides, slides, parafina, pedra-pomes.

DATA DE PRODUÇÃO: 2019

DIMENSÕES: 108 x 34 cm

DURAÇÃO: -

LOCAL DE PRODUÇÃO: Brasília

RESUMO:

As formigas e seus ovos é uma peça semelhante a uma mesa de luz vertical na qual são exibidos minúsculas esculturas ovaladas em parafina e pedra-pomes, além de slides antigos com imagens de objetos escultóricos retirados de Pompeia. Como um mostruário contendo esculturas em diferentes materiais, o trabalho aborda questões acerca da passagem do tempo, por meio dos fragmentos que sobrevivem, sendo a ruína um conceito fundamental em sua elaboração.

CÃES DE POMPEIA



ARTISTA: Capra Maia

TÍTULO: *Cães de Pompeia*

TÉCNICA: Modelagem e escultura de adição

LINGUAGEM: Escultura

MATERIAL UTILIZADO: Arame, fita crepe, betume, vermiculita, cola e cimento

DATA DE PRODUÇÃO: 2018

DIMENSÕES: Aproximadamente 12 x 19 x 40 cm cada

DURAÇÃO: -

LOCAL DE PRODUÇÃO: Brasília

RESUMO:

Cães de Pompeia são esculturas em cimento representando corpos de cachorros de pequeno porte. Os corpos estão deitados de lado, numa posição que sugere estarem mortos, e seu tamanho diminuto lhes confere um aspecto de desamparo. Aparentando carcaças petrificadas, sua materialidade e título convergem a uma associação que lhe atribui um caráter narrativo ficcional, como se fossem um achado arqueológico proveniente das escavações das ruínas de Pompeia.

COLEÇÃO DE TROUPAS



ARTISTA: Capra Maia

TÍTULO: *Coleção de Trouxas*

TÉCNICA: Dobras e amarrações

LINGUAGEM: Objeto

MATERIAL UTILIZADO: Lona de algodão cru, feltro, cadarço de algodão cru

DATA DE PRODUÇÃO: 2018

DIMENSÕES: Dimensões variáveis

DURAÇÃO: -

LOCAL DE PRODUÇÃO: Brasília

RESUMO:

Coleção de Trouxas é um conjunto de pequenos rolos de lona de algodão cru em tamanhos diversos, permitindo diferentes tipos de montagem, dada a sua serialização. Sua forma derivou de trabalhos anteriores, como *Lição de anatomia* e *Kit Beuys*, que são guardados enrolados em si mesmo, assumindo essa mesma aparência externa. Assim, remetendo a um estojo ou trouxa, parece guardar algo em seu interior, visto essa ser a finalidade desse tipo de objeto. Por dentro, contudo, há apenas enchimentos, material que cumpre com a função de estruturar as peças.

EM ENTROPIA I



ARTISTA: Capra Maia

TÍTULO: *Em entropia I*

TÉCNICA: Técnica mista

LINGUAGEM: Pintura/Livro

MATERIAL UTILIZADO: Pó de mármore, areia, vermiculita, massa corrida, papel, cola, betume, terra, grafite, óxidos, acrílica, óleo e grampos sobre algodão cru.

DATA DE PRODUÇÃO: 2016

DIMENSÕES: 30 cm x 1300 cm

DURAÇÃO: -

LOCAL DE PRODUÇÃO: Brasília

RESUMO:

Em entropia I é uma pintura extremamente longa, com 13 metros de comprimento, dobrada de modo sanfona, como um livro. Assim, permite o manuseio, demandando o ato de folhear. Também pode ser apresentada como uma pintura - mesmo que num formato peculiar. Também incomum para uma pintura é o convite ao toque, geralmente interdito, já que o objeto deve ser preservado, sua decadência adiada. Mas sendo a ruína o objetivo, o constante manuseio torna-se um aliado do tempo, tornando o objeto cada vez mais desgastado e frágil, acelerando o seu fim. Por sua materialidade, que dificulta a reprodutibilidade da peça, dialoga com a noção de Livro precioso.

ENTROPIA V



ARTISTA: Capra Maia

TÍTULO: *Em entropia V*

TÉCNICA: Técnica mista

LINGUAGEM: Pintura

MATERIAL UTILIZADO: Pó de mármore, papel, vermiculita, terra, acrílica, grafite, óxidos e betume sobre tela.

DATA DE PRODUÇÃO: 2015

DIMENSÕES: 68 x 80 cm

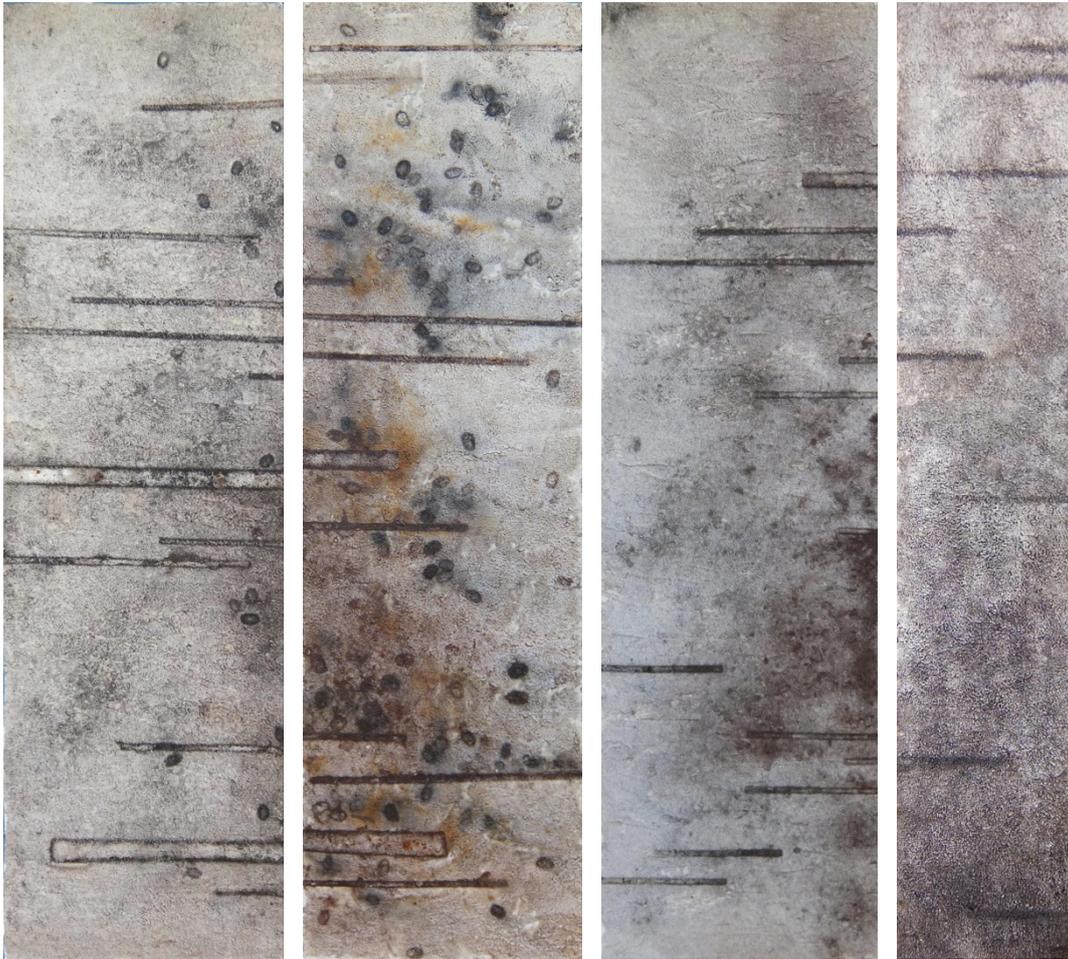
DURAÇÃO: -

LOCAL DE PRODUÇÃO: Brasília

RESUMO:

Entropia V faz parte de uma série de pinturas que resultaram de investigações acerca do contínuo processo de fluidez da matéria, aspecto associado ao conceito de entropia. A partir de superfícies rugosas construídas sobre a tela eram colocados materiais de natureza instável, deixando-as exposta às intempéries por semanas. O resultado remetia à ideia de pele, mesmo que sua composição apresentasse uma série de materiais inorgânicos, dentre os quais se destacava o pó de mármore.

ENTRÓPICOS I, II, III e IV



ARTISTA: Capra Maia

TÍTULO: *Entrópicos I, II III e IV*

TÉCNICA: Técnica mista

LINGUAGEM: Pintura

MATERIAL UTILIZADO: Pó de mármore, cola, terra, óxidos, matéria orgânica sobre tecido.

DATA DE PRODUÇÃO: 2016

DIMENSÕES: Aprox. 160 x 170 cm (o conjunto)

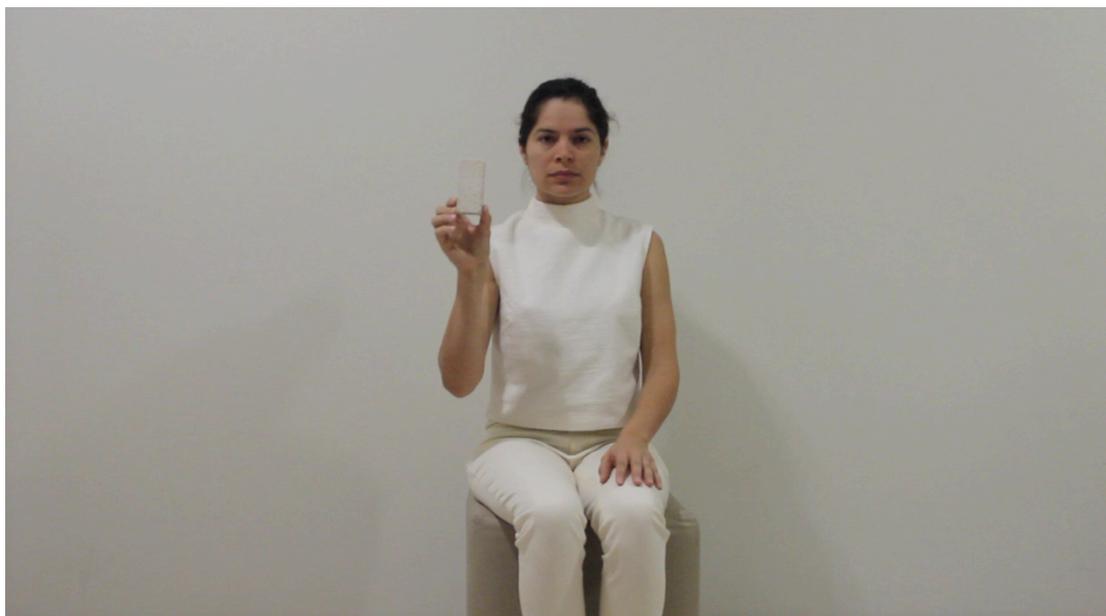
DURAÇÃO: -

LOCAL DE PRODUÇÃO: Brasília

RESUMO:

Entrópicos é uma série de pinturas derivada de *Entropia*, na qual os mesmos métodos são utilizados – construção de texturas e exposição à intempéries. A isso, insere reflexões acerca do espaço, assumindo formato verticalizado que lhe confere um caráter modular, permitindo diferentes montagens. O formato também estabelece relação com o corpo, e não utilizando chassi, seu aspecto de pele é reforçado.

GESTOS FAMILIARES



ARTISTA: Capra Maia

TÍTULO: *Gestos familiares*

TÉCNICA: Montagem

LINGUAGEM: Vídeo

MATERIAL UTILIZADO: Câmera, tripé, *puff*, roupa de algodão cru, pedra-pomes em cinco tamanhos diferentes.

DATA DE PRODUÇÃO: 2018

DIMENSÕES: -

DURAÇÃO: 1 min 2 s

LOCAL DE PRODUÇÃO: Brasília

RESUMO:

Gestos familiares é um vídeo que associa o desgaste de um objeto utilizado rotineiramente a processos escultóricos de subtração, lixando meus pés com uma pedra-pomes repetidamente, de modo que suas dimensões vão sendo reduzidas gradualmente, indo do formato original de paralelepípedo até terminar reduzida a menos da metade de sua forma inicial. Assim, além do fato evidente de o meu pé estar sendo lixado, soltando pele morta, o vídeo busca enfatizar que o gesto se trata, na realidade, de uma troca de matéria, de modo que não só o pé é lixado pela pedra, mas também a pedra o é pelo pé.

HOLES MADE BY WALKING



ARTISTA: Capra Maia

TÍTULO: *Holes made by walking*

TÉCNICA: Escultura por subtração

LINGUAGEM: Objeto

MATERIAL UTILIZADO: Um par de sapatos preto com solado de borracha

DATA DE PRODUÇÃO: 2017

DIMENSÕES: Aproximadamente 26,5 x 19 x 6 cm

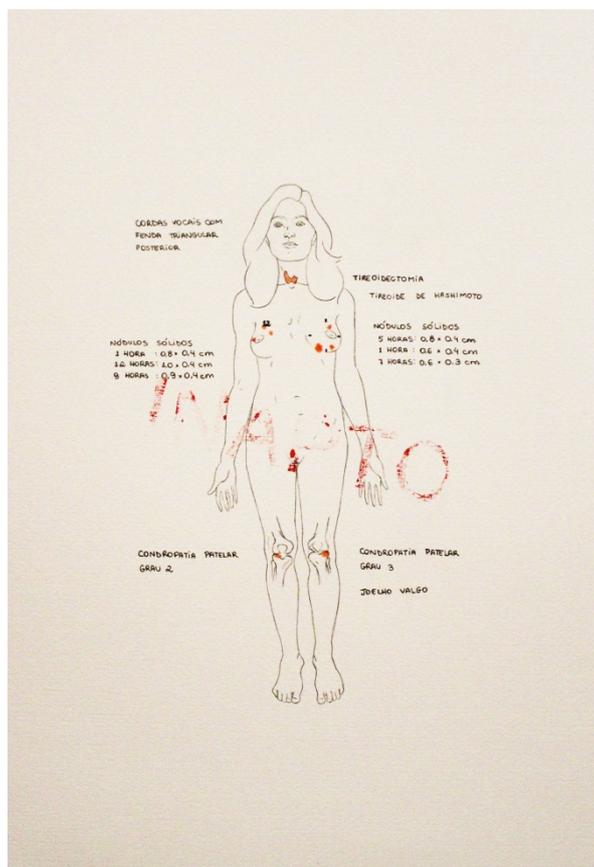
DURAÇÃO: -

LOCAL DE PRODUÇÃO: Brasília

RESUMO:

Holes made by walking consiste em um par de sapatos com o qual se pretende caminhar até que suas solas furem. Esse gradual desgaste da sola em atrito com a rugosidade do chão é compreendido como um trabalho de escultura, no sentido mais tradicional do termo em que a matéria é retirada de um bloco inicial por meio da ação do artista. Contudo, essa retirada não é orientada por uma pesquisa formal, mas sim pelas especificidades dos meus movimentos corporais e as características da minha pisada. Trata-se de uma referência direta a *A line made by walking*, de Richard Long.

INAPTA



ARTISTA: Capra Maia

TÍTULO: *Inapta*

TÉCNICA: Técnica mista

LINGUAGEM: Desenho

MATERIAL UTILIZADO: Grafite, nanquim, lápis de cor, caneta hidrocor e tinta de carimbo sobre papel.

DATA DE PRODUÇÃO: 2018

DIMENSÕES: 36 x 25 cm

DURAÇÃO: -

LOCAL DE PRODUÇÃO: Brasília

RESUMO:

Inapta é uma série de desenhos na qual um mesmo nu feminino é representado repetidas vezes, como numa ficha padronizada sobre a qual são feitas marcações e anotações. Nelas, as particularidade de um indivíduo são anotadas com um claro objetivo classificatório, como indica a presença da palavra *inapta*, carimbada em vermelho, atravessando o desenho. O trabalho remete a processos burocráticos e industriais, objetificando o corpo pelo modo como o apresenta.

IT SUITS ME



ARTISTA: Capra Maia

TÍTULO: *It suits me*

TÉCNICA: Feltragem e costura

LINGUAGEM: Objeto

MATERIAL UTILIZADO: Cabelo da artista, linha preta.

DATA DE PRODUÇÃO: 2016

DIMENSÕES: 110 x 110 cm

DURAÇÃO: -

LOCAL DE PRODUÇÃO: Brasília

RESUMO:

It suits me é uma veste confeccionada com um têxtil de cabelo humano, produzido a partir de um emaranhamento das fibras, num processo semelhante ao de feltragem a seco. O resultado, contudo, não é exatamente um feltro. Além de transparente, os entrelaçamentos são frágeis, incapazes de sustentar o próprio peso. Apesar da forma de uma roupa, a peça não se adequa a tal função, já que a mera ação da gravidade, requerida pelo ato de vestir, a compromete. Não pode ser pendurada, permanecendo, por isso, estendida na horizontal. Sua materialidade adiciona a peça uma forte carga expressiva, sobretudo por conta de sua fragilidade.

KIT BEUYS



ARTISTA: Capra Maia

TÍTULO: *Kit Beuys*

TÉCNICA: Costura e *assemblage*

LINGUAGEM: Objeto

MATERIAL UTILIZADO: Cobre, cera de abelha, banha e mel sobre feltro.

DATA DE PRODUÇÃO: 2016

DIMENSÕES: 45 x 66 cm

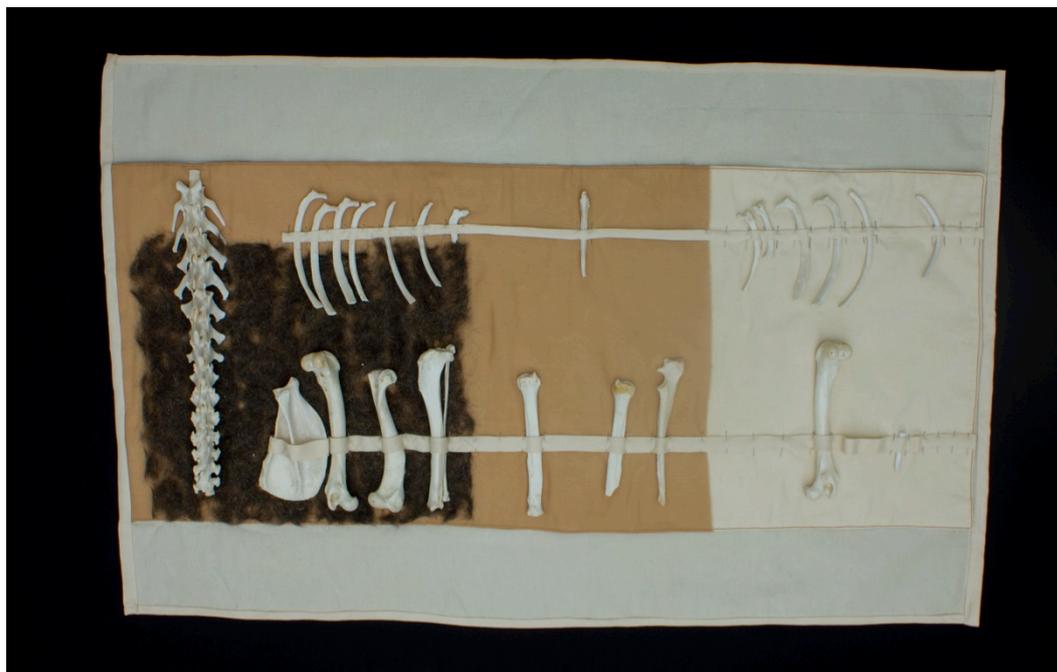
DURAÇÃO: -

LOCAL DE PRODUÇÃO: Brasília

RESUMO:

Kit Beuys é com um mostruário contendo alguns materiais frequentemente empregados por Joseph Beuys em suas obras, sendo eles o cobre, a cera de abelha, a banha, o mel e o feltro. Tal qual *Lição de anatomia*, esse trabalho é um estojo maleável com divisões internas feitas a partir de tiras de feltro e alfinetes, dialogando com a ideia de coleção. Aberto, privilegia a planaridade, assumindo a forma de um retângulo com objetos sistematicamente presos a ele. Fechado, se projeta ao espaço, assemelhando-se a um cilindro que esconde e protege seu conteúdo, tal qual a pele faz com os ossos.

LIÇÃO DE ANATOMIA



ARTISTA: Capra Maia

TÍTULO: *Lição de anatomia*

TÉCNICA: Costura, feltragem e montagem

LINGUAGEM: Objeto

MATERIAL UTILIZADO: Tecido, linha, alfinetes, ossos e pelo de cachorro feltrado sobre lona de algodão cru.

DATA DE PRODUÇÃO: 2016

DIMENSÕES: 80 x 120 cm

DURAÇÃO: -

LOCAL DE PRODUÇÃO: Brasília

RESUMO:

Lição de anatomia é um mostruário contendo ossos de cachorro criteriosamente organizados, flertando com práticas científicas de catalogação. Sua sobreposição de camadas remete à pintura e também ao corpo, chapando num único plano osso, pele e pelo. Sua materialidade lhe confere um aspecto de precariedade e fragilidade, sobretudo devido ao feltro marrom se desmanchando, no qual alguns ossos repousam. O suporte é maleável, em tecido, confeccionado a partir do modelo de antigos estojos de couro utilizados por arqueólogos para guardar suas ferramentas de campo. Nele, cada peça foi fixada num local previamente estipulado por meio de alfinetes. Espaços vazios também estão demarcados, indicando ausências, como numa coleção incompleta.

NATUREZA-MORTA COM CAVALETE



ARTISTA: Capra Maia

TÍTULO: *Natureza-morta com cavalete*

TÉCNICA: Pintura

LINGUAGEM: Instalação

MATERIAL UTILIZADO: Pó de mármore, cola, sal grosso, cavalete de pintura, dois cavaletes de mesa, um tampo de mesa, cadeira, banco, telas, chassis, latas, potes, vidros.

DATA DE PRODUÇÃO: 2017/2019

DIMENSÕES: Variáveis

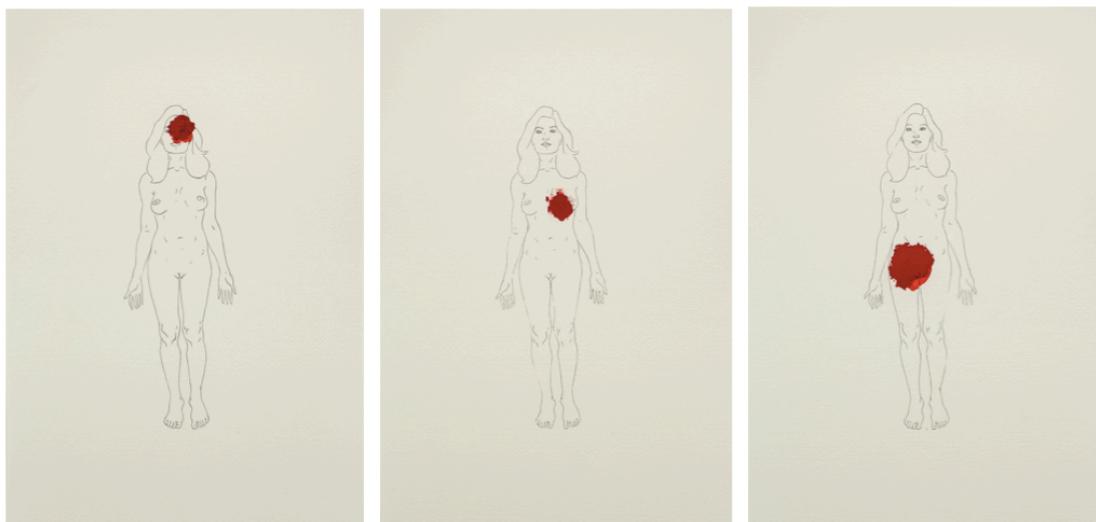
DURAÇÃO: -

LOCAL DE PRODUÇÃO: Brasília

RESUMO:

Natureza-morta com cavalete é uma instalação composta por móveis e objetos comuns em ateliês de artistas, recobertos por pó de mármore, resíduo de um dos materiais mais tradicionais da escultura. Assim, sobre cada objeto é criado um invólucro, como um pele, cuja a superfície é rugosa, propiciando o acúmulo de poeira. Alguns objetos são guardados a fim de evitar que isso ocorra, mantendo sua coloração branca, própria do material utilizado, enquanto outros são deixados no tempo, para que a poeira se deposite, criando diferentes tonalidades. É um trabalho que fala sobre a passagem do tempo, dialogando também com a história da arte, por seu título, materiais e técnicas utilizadas.

RHAGIA



ARTISTA: Capra Maia

TÍTULO: *Rhagia*

TÉCNICA: Mista

LINGUAGEM: Desenho

MATERIAL UTILIZADO: Grafite, nanquim e tinta de carimbo sobre papel

DATA DE PRODUÇÃO: 2019

DIMENSÕES: 36 x 25 cm cada

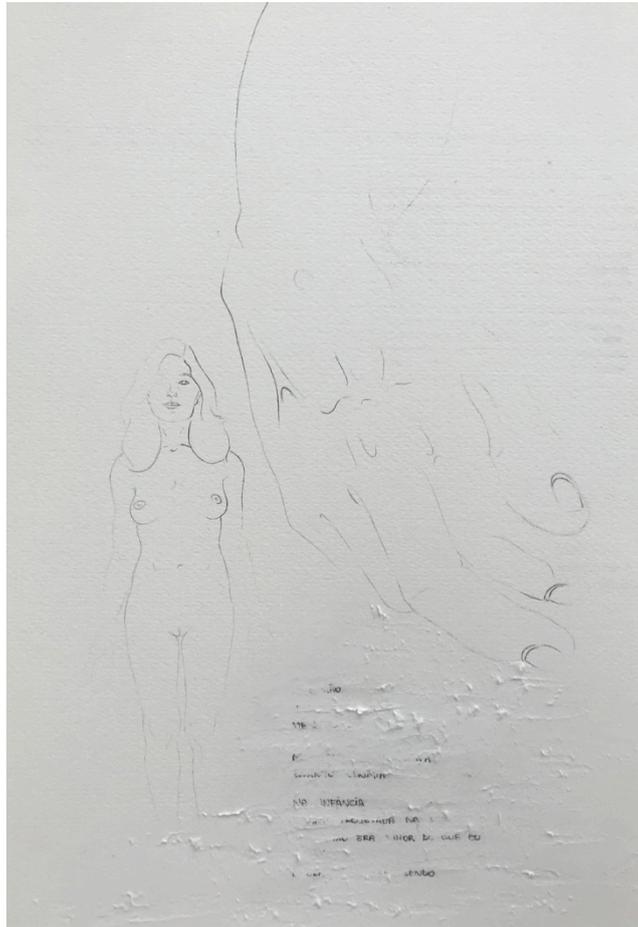
DURAÇÃO: -

LOCAL DE PRODUÇÃO: Brasília

RESUMO:

Rhagia é uma série de desenhos iguais de um nu feminino frontal repetido em folhas diversas. Em cada uma delas foi manchado num ponto diferente com tinta de carimbo, de modo que, em conjunto, estabelecem um caráter narrativo entre elas. Em diferentes combinações, os desenhos remetem às chagas da mulher. As áreas em vermelho dificilmente evitam a associação com a ideia de sangue, tecido conjuntivo fluido, tanto aquele que verte naturalmente quanto o que é retirado, em feridas que podem ou não ser físicas. O termo *rhagia*, que nomeia a série, vem do grego significando “quebrar, derramar, extravasar”, sendo uma das partículas a compor o termo “hemorragia”.

SEM TÍTULO



ARTISTA: Capra Maia

TÍTULO: *Sem título*

TÉCNICA: Técnica mista

LINGUAGEM: Desenho

MATERIAL UTILIZADO: Grafite e nanquim sobre papel

DATA DE PRODUÇÃO: 2019

DIMENSÕES: 36 x 25 cm

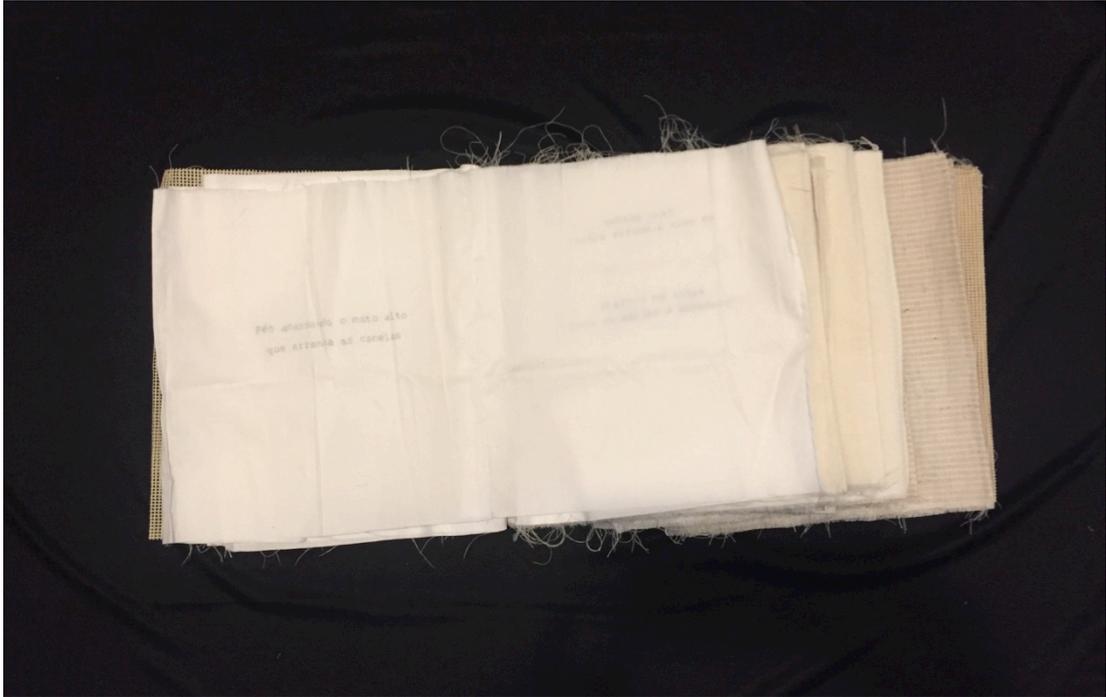
DURAÇÃO: -

LOCAL DE PRODUÇÃO: Brasília

RESUMO:

Sem título é um desenho que derivou de um diálogo entre a série *Inapta* e *As cutículas de David e as minhas*, no qual confronto meu corpo à colossal mão de *David*, de Michelangelo. Neste trabalho, foi estabelecido um forte paralelo com *O artista levado ao desespero diante da grandeza dos fragmentos dos antigos*, de Heinrich Füssli, visto que em ambos observa-se um ser humano fisicamente pequeno diante de enormes fragmentos do passado.

SOBRE OS PÉS



ARTISTA: Capra Maia

TÍTULO: *Sobre os pés*

TÉCNICA: Costura, desenho, decalque e bordado

LINGUAGEM: Livro

MATERIAL UTILIZADO: Tecidos diversos (tricoline de algodão alvejado, tricoline de algodão cru, sarja de algodão cru, linho cru e tela para tapeçaria), lápis de cor, nanquim, linha preta para bordado, xérox, tinner.

DATA DE PRODUÇÃO: 2017/2019

DIMENSÕES: Aproximadamente 28,5 x 28,5 x 12 cm

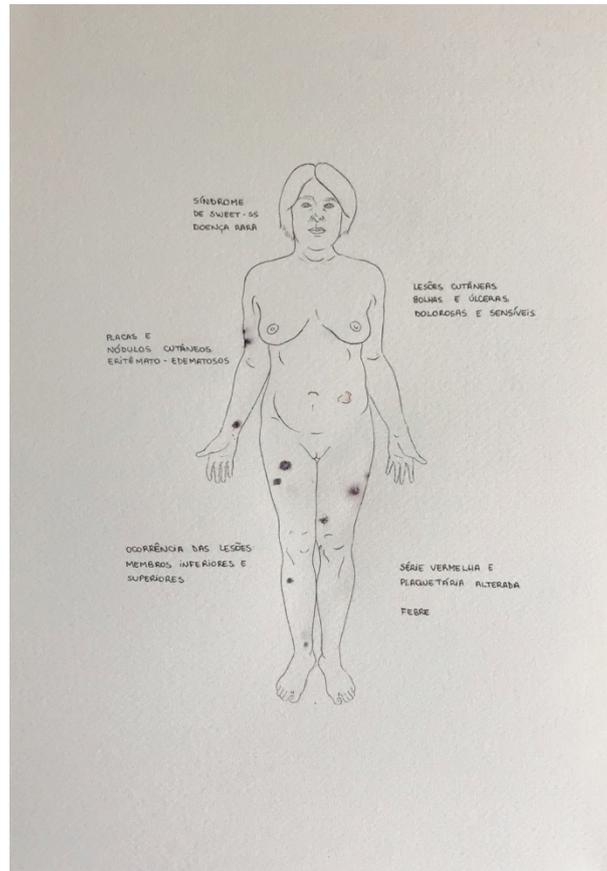
DURAÇÃO: -

LOCAL DE PRODUÇÃO: Brasília

RESUMO:

Sobre os pés um livro feito em tecido que busca construir uma narrativa acerca da vida da minha avó materna sob a perspectiva dos seus pés, que tinham a pele grossa e áspera. Tal aspecto me marcou decisivamente, de modo que busquei atribuir um caráter sensorial a esse trabalho por meio da utilização de diferentes tecidos, iniciando com um macio e alvejado até terminar num outro grosso e cru. As diferentes texturas e tonalidades deveriam remeter não só ao gradual calejamento da pele, sobre o qual o livro trata, mas ao próprio processo de envelhecimento. Construído como um longo retângulo, dobrado de modo sanfonado, a história segue uma narrativa linear, elaborada a partir de fragmentos resgatados unicamente a partir da minha memória.

TÂNIA



ARTISTA: Capra Maia

TÍTULO: *Tânia*

TÉCNICA: Técnica mista

LINGUAGEM: Desenho

MATERIAL UTILIZADO: Grafite, nanquim, lápis de cor e aquarela sobre papel

DATA DE PRODUÇÃO: 2019

DIMENSÕES:

DURAÇÃO: -

LOCAL DE PRODUÇÃO: Brasília

RESUMO:

Tânia é uma série de desenhos que derivou de *Inapta*, na qual detalho diferentes particularidades do corpo da minha mãe. Esta é representada em nu frontal, num ângulo esquemático e objetivo, ladeada por anotações acerca de seu histórico médico. O trabalho remete à pranchas de ilustrações científicas, tratando-a como um objeto de estudo. Apresenta ainda um caráter narrativo, visto que comecei a utilizar a série para abordar o histórico clínico da minha mãe, de modo que cada novo sintoma ou procedimento cirúrgico é registrado numa nova prancha.

TECIDO: O TEXTO, O TÊXTIL, A TEZ



ARTISTA: Capra Maia

TÍTULO: *Tecido: o texto, o têxtil, a tez*

TÉCNICA: Montagem

LINGUAGEM: Vídeo

MATERIAL UTILIZADO: Câmera, tripé, aparador, banco, máquina de costura, máquina de escrever elétrica, tricolina de algodão cru, alfinetes, agulha e linha branca.

DATA DE PRODUÇÃO: 2018

DIMENSÕES: -

DURAÇÃO: 1 m 32 s

LOCAL DE PRODUÇÃO: Brasília

RESUMO:

Tecido: o texto, o têxtil, a tez é um vídeo composto por uma montagem de diversas camadas de imagens e sons, em que narro um evento específico ocorrido com a minha mãe durante sua adolescência. Para tanto, não me baseei num relato direto dela, mas sim nas impressões que permaneceram na minha memória de ouvinte. Nesse trabalho, tecido é compreendido como um todo coeso formado a partir de partículas mínimas, num conjunto ordenado de fibras ou células ou palavras. A fotografia *Por um fio*, de Anna Maria Maiolino e o vídeo *Measures of Distance*, de Mona Hatoum, foram referências importantes para o trabalho.

APÊNDICE

APÊNDICE A – *As cutículas de David e as minhas* (2018)

Instantes de escuridão interrompidos pela luz do projetor,
refletindo partículas de poeira suspensas.
O barulho característico do sistema de resfriamento do aparelho,
interrompido pelo constante acionamento do trilho,
dando prosseguimento à exibição de *slides*.

Fotos de família se misturam à obras de arte.
Os cachos da minha irmã mais velha e da sibila délfica.
A severidade de Moisés e meu pai barbudo nas ruínas da Acrópole.
Dedos que não se tocam na Criação de Adão e minha mãe de chinelos na neve.

Michelangelo sempre teve presença assegurada,
visto o apreço do meu pai pelo artista.
Um *slide* mostrava a mão direita de *David*, e,
para ele,
as cutículas em suas unhas eram incrivelmente impressionantes.
Tal ênfase contribuíra para que eu associasse as cutículas à perícia do artista.
Por muito tempo as tive como parâmetro de genialidade.

Essa mão projetada na parede era colossal,
maior do que eu era então,
magra, eternamente pequena,
a mais baixa na escada formada pelas quatro filhas.

Essa mão me enchia de assombro,
rendilhada de veias e tendões,
quase viva,
porém de pedra.

Pedra, ou, mais precisamente, mármore.
Um bloco fadado ao fracasso.
Mais de 300 anos em praça pública.
Água, ar, terra, mofo, pó.
Refletindo sobre a monumentalidade das cutículas de *David*, olho para as minhas.
Por um mau hábito do qual não consigo me livrar, constantemente arranco minhas
cutículas, formando pequenos amontoados de pele.
Um dedo toca o outro, sinto uma irregularidade na pele, a atenção muda seu foco, o
pensamento se esvai.

Essa mão colossal me deslumbrava quando criança,
mas tanto me fascinava quanto oprimia.
Na infância, quando projetada na parede, essa mão era maior do que eu.
Cresci, e ela permanece sendo.

APÊNDICE B – *Tecido: o texto, o têxtil, a tez* (2018)

Quando minha mãe tinha cerca de dezoito anos, um rapaz a convidou para sair. Ela falou para a minha avó, que decidiu costurar um vestido para que ela usasse na ocasião. Nenhuma das duas, porém, falou sobre o assunto com o meu avô. Imagino que minha mãe esperava que minha avó se encarregasse dessa tarefa. Esta, contudo, possivelmente foi adiando a conversa, esperando o momento adequado, até irremediavelmente deixá-lo passar. Chegado o dia, minha mãe vestiu sua roupa nova, porém não saiu. Assim que seu pretendente chegou e meu avô soube que sua filha intencionava sair com um homem, ele ficou enfurecido, a xingando aos gritos, que logo se misturaram aos dela enquanto ele a surrava com um cinto, até que o seu vestido rasgasse, e depois sua pele, manchando o tecido de sangue. Tudo isso na frente do rapaz.

APÊNDICE C – *A pele e o pó: Terra convulsionada* (2019)

Convulsão
Grande desolação

Terra vermelha
Poeira no ar
Adentra frestas das casas
Toma móveis, tecido, pele, ar,
Narinas

Desolação convulsionada
Terra vermelha

Casou contra a vontade da família
Se juntou ao aventureiro
O sonho da grande construção

Desolação convulsionada
Terra vermelha

Momentos de fartura intercalavam a escassez
Com o único par de sapatos
Caminhava pela grande desolação

Usou por dois anos
as solas furaram
pés tingidos de vermelho

Desolação convulsionada
Terra vermelha

APÊNDICE D – *Sobre os pés* (2017)

Pés amassando o mato alto
que arranha as canelas
Pés de galinha ciscando
com seu leve e constante carcarejar
Galinhas sobressaltadas
fugindo de crianças

Seus passos
em meio a muitos outros
todos em cortejo
acompanhando o caixão do pai

Dois pés
que vem e voltam
na multidão
da estação de trem
ofertando doces

Nos dias bons
comprava um chicabon
Pés acompanhando os trilhos

Pés que param e descansam
abaixo de uma máquina de escrever
com seu leve e constante ruído

Passos em direção ao altar
contra a vontade da mãe
e de todos

Pés inchados
suportando 20 Kg a mais
Pés mais uma vez inchados
mais uma vez
suportando 20 Kg a mais

Terra vermelha
Poeira
Lama

Seu menino cai
e só para bem abaixo de seus pés
A ferida na cabeça
o acompanha por toda a sua curta vida

Pés sempre perseguindo o filho
Frágil
Não pode cair
Cuidado com a cabeça
Mas o problema não estava na cabeça
estava no apêndice

Mais uma vez
seu menino vai para debaixo de seus pés
mas dessa vez ele não volta
Os pés falham
Não suportam o corpo
que cai
Desfalece

Um único par de sapato por dois anos
esculpindo suas solas até que furem
Enquanto os sapatos se desfazem
se ergue uma casa

Mais uma vez
Pés de galinha ciscando
com seu leve e constante carcarejar

Pés que vem e voltam na cozinha
Pés que param e descansam
durante o terço
após o almoço

O corpo todo balança
enquanto embala a primeira neta
O corpo todo balança
enquanto embala a segunda neta
O corpo todo balança
enquanto embala a terceira neta
O corpo todo balança
enquanto embala a quarta neta
eu

As duas mais velhas
sobem numa porteira que cai
Os pés firmes no chão
como alavancas
tiram a porteira de cima das crianças
apesar de ser um serviço árduo
mesmo para dois homens fortes

A mais velha é ferida na cabeça
que sangra
Medo e memórias
Lembranças do filho a assombram

Pés secos
Rachados
Esbranquiçados
Pele morta flutuando no ar

Dor nos joelhos
Cirurgia
Pés que não tocam mais o chão
E se juntam aos do seu filho