

NA DECOMPOSIÇÃO DA CRIAÇÃO: NOTAS SOBRE NATUREZA-MORTA, APODRECIMENTO E EDUCAÇÃO

IN THE DECOMPOSITION OF CREATION: NOTES ON STILL LIFE, DECAY AND EDUCATION

Gabrielle Carvalho Ferreira
PPGE-UFRJ

Resumo

Subvertendo os processos de concepção da natureza-morta enquanto gênero da pintura tradicional acadêmica, esse texto busca se demorar na relação entre morte, vida e as artes visuais, principalmente diante dos processos de apodrecimento e desapropriação que algumas obras contemporâneas provocam. Nessa contaminação que perpassa o gesto artístico e se une, também, a palavra escrita, reflete-se sobre o campo da educação e seu vínculo com a captura, a transparência e a própria ideia de formação da vida. Assim, na indocilidade dos mortos que permeiam tais sistemas, há a tentativa de operar modos de desapropriar noções de autoria ao assumir a decomposição e o abandono como procedimento para destituição de um saber. Na companhia de Aira (2017) e Cristina Rivera Garza (2024) elabora-se um convite ao ensaio, sustentando mal-entendidos ao retorcer a criação, a literatura e seus procedimentos.

Palavras-chave:

Artes; morte; processos de criação; educação.

Abstract

Subverting the processes of conception of still life as a genre of traditional academic painting, this text seeks to delay the relationship between death, life and the visual arts, especially in view of the processes of decay and expropriation that some contemporary works provoke. In the contamination that permeates the artistic gesture and, if one, the written word, reflects on the field of education and its link with the capture, transparency and the very idea of the formation of life. Thus, in the indocility of the dead that permeates these systems, there is an attempt to operate ways of expropriating notions of authority by assuming accommodation and abandonment as a procedure for the destitution of knowledge. In the company of Aira (2017) and Cristina Rivera Garza (2024), this essay is elaborated as an invitation to sustain misunderstandings by twisting creation, literature and its procedures.

Keywords:

Art; death; creation process; education.

AINDA

No campo das artes visuais, mais especificamente nas condecoradas Belas Artes, o gênero de pintura chamado de natureza-morta traz em si uma força dúbia. Ao mesmo tempo que evoca a figura de seus elementos com teor compositivo e espacial, ligados histórica e simbolicamente à experiência humana e suas faculdades, procura estender a presença da finitude. Seja por meio de frutas, flores, ossos, pequenos insetos e/ou uma diversa representação de objetos estáticos, normalmente em cima de mesas ou pedestais, esse gênero é posto também como uma forma de estudo pictórico que contém tradicionalmente uma simbologia de um tempo homogêneo que passa, uma aproximação lenta e vaidosa da morte. No caminhar de um mundo contemporâneo que habita a catástrofe, entre crises climáticas, políticas, éticas e estéticas, certas noções, entretanto, são postas na beira de um curto-circuito. Agamben (2009) aponta, entre anacronismos e deslocamentos, uma fratura no tempo que pode ser explorada como cerne da criação, um modo de produzir efeitos e torções que nos possibilita manter “fixo o olhar no seu tempo, para nele perceber não as luzes, mas o escuro. [...] contemporâneo é, justamente, aquele que sabe ver essa obscuridade, que é capaz de escrever mergulhando a pena nas trevas do presente” (Agamben, 2009, p. 65).

Permeando esse movimento, esse texto busca torcer certo pensamento moderno que compõe uma natureza-morta estática, capturada como somente representação pelas mãos de um *outro*, para remontar certa aproximação com a decomposição a partir de processos de artistas contemporâneos. Quando os significados de morte se tornam outra coisa, o que sobra é a tentativa de colocar em cheque modos hegemônicos que concebem a produção artística enquanto um objeto fechado, completo e apartado das relações no e com o mundo. Assim, caminhando com a decomposição, é sobre buscar compor uma relação de reunião, isto é, emaranhar-se na materialidade, sua complexidade e seus processos. Nesse movimento, significa pôr em questão concepções há muito tempo já dadas,

assim como certa noção de genialidade, reflexo de um mundo que dá ao indivíduo destaque em relação ao todo que o envolve. Esse, que não precisa de nada nem de ninguém, apenas sua força de vontade e talento, é escolhido divinamente ao tomar a matéria como forma fixa, falhando em reconhecer sua variabilidade, tensões e fluxos.

Compondo uma materialidade que vai além do modelo hilemófico,¹ a matéria-fluxo que se encontra em constante variação nos coloca em uma itinação, isto é, mais do que operá-la, o caminho envolve segui-la a partir de seu desenvolvimento contínuo e suas modulações. Desse modo, pensando com o trabalho de artistas como Dan Lie e Teresa Margolles, que colocam em evidência a obra não como produto final, mas como processos de criação e formação, há, nesse texto, a tentativa de produzir certa torção do que podemos chamar de educação e seus processos. Nesse desenrolar que envolve também um ruminar o que se tem, a partir da natureza-morta e sua tensão entre vida e morte, aposto na potência de habitar os tensionamentos do caminho: não entre o “eu” e o “outro” mas certa sobreposição, continuação. Assim, em um campo que é montado por uma busca por verdades, certezas e lançamentos futuros no que corresponde a certa noção de humanidade e de vida, propor colocar-se em relação com a fragmentação de autoria, abrindo espaço para outros seres e suas (de)composições possíveis, é uma forma de questionar o espaço *entre*: não como formação - que caminha para um fim - mas como um *meio*.

No destrinchar das próprias composições que são caras para esse movimento, caminhar pelo entre é buscar traçar um espaço de disputas, recomposições e seus diferentes efeitos. Ruminando a palavra, enquanto a tradução latina transpõe mais fortemente uma ideia de morte através do termo “natureza morta”, as línguas anglo-saxãs trabalham com a ideia de “vida parada” ou “ainda vida”, o *still life*. Com um olhar dicotômico, pode-se dizer que “em uma composição de natureza-morta, vida e morte coexistem: uma fruta que ainda não apodreceu completamente, uma flor que ainda não murchou totalmente. São

elementos mortos ainda pulsantes” (Branco; Pietrani, 2021, p. 111 *apud* Pina, 2017, p. 25). Na vida em suspensão das pinturas do século XVIII, essa, que se encontra no ainda, mas que caminha para um fim, a natureza-morta é tradicionalmente posta como um gênero que lida diretamente com o efêmero: retirada de sua suposta origem, de seu ambiente, a natureza se encontraria paralisada em um processo de esgotamento sem fim e, nesse ínfimo instante idealizado, seu apodrecimento é suavizado, recalçado. Independentemente do movimento constante que penetra no assunto e tempo da pintura, a natureza é dita interessante se estática, suspendida, em uma morte que se espreita, mas nunca chega. O apodrecer germinado na representação, ao ser tornado instante, finda. Um espaço onde a vida e a morte coexistem, brincam, mordiscam os calcanhares uma da outra.

É claro, muito antes da concepção desse termo, a representação de frutas, flores, plantas e outros seres era considerada comum, das tumbas do antigo Egito, vasos na Grécia antiga, às pinturas murais romanas. Esse gesto era dado como um modo de representação da vida, registro de um cotidiano e reprodução dos sentidos humanos. Presente na antiguidade, ressurgiu no século XVI na Europa para designar tais obras em que a finalidade era objetificar, através da ‘natureza’, o fim da vida. Nessa construção de mundo ocidental, “os vegetais na maior parte das vezes foram vistos apenas como fontes de consumo alimentar e de energia combustível, como provedores de substâncias medicinais, como recursos para habitação e vestimenta, entre outras utilidades” (Nascimento, 2021, p. 1). Podemos seguir, assim, com um mesmo movimento da ciência de investigar o mundo através da observação de um outro, bem como o registro de suas funções.

Nesse contexto, permeado pelo ideal classicista e parâmetros de beleza renascentista, é na modernidade que esse gênero se afasta de valores alegóricos passando a priorizar estudos estéticos e compositivos, mais do que elementos simbólicos criam-se formas, proporções, luz e sombra, cores e texturas a serem estudadas. Diante da valorização da

matéria como um ‘outro’, há uma separação entre sujeito e objeto reiterada por uma abordagem que preenche o modo como a arte se constituiu através dos tempos até a atualidade. “O grande erro da modernidade foi ter setorizado os saberes, sem a preocupação de fazê-los se comunicarem entre si” (Nascimento, 2021, p. 10) e é com a concepção das Academias que se sistematizam os conhecimentos reproduzidos pelos chamados Mestres dos séculos XV e XVI (Zordan, 2010). A relação com a representação é palpada pelo distanciamento da matéria.

A tela, esse suporte onde o pintor moderno age, é um “meio-termo entre ficção e realidade” (Gullar, 1998, p. 291), sendo encarada de modo passivo como uma janela para um mundo onde o artista pinta uma sugestão de ambiente. É nesse sistema artístico de herança oitocentista, que seu valor passa a ser dado pelo mimetismo, pela execução da técnica, pela adequação simbólica da forma (Vales, 2024) e que, diante de suas tradições, desenvolve uma ‘humanização’ das obras. Em uma contemplação quase religiosa, elas ganham nome e seguidores, artistas se tornam gênios, acrescentando “aos valores plásticos e conceituais a importância e legitimação pela autoria, como se essa constituísse uma característica formal. O nome próprio que se segue ao nome da obra torna-se um nome de autoridade” (Vales, 2024, p. 62). Isso quer dizer que, a pintura e toda sua perspectiva construída por meio de enciclopédias e manuais do Renascimento em diante, dão lugar, também, ao texto e à leitura, bem como à fala e às grandes narrativas.

Na ficção que envolve a vida, a morte e a própria gênese do que se entende enquanto arte, ao olhar para uma pintura e concebê-la como algo parado, preso no ainda e no seu próprio processo de tornar-se, é, de algum modo, também conceber uma fabulação. Percorrendo a busca pela virtude das artes, em correspondência com o mundo moderno, seu caráter de permanência era valorizado, sua durabilidade, visto solidificar um momento, eternizava o instante, a fragilidade, sendo por muito tempo concebida como um objeto de memória. Esquecemos que pinturas, prédios,

esculturas, desenhos também sofrem não só a ação do tempo, mas de outros seres e espaços que entram em contato com as superfícies. Esses seres que são chamados de coisas (Ingold, 2012; 2022), envolvem aberturas e materialidades que interagem com e no mundo. Dessa mesma forma, Ingold (2022) nos lembra, a partir de Barad, que, “os humanos não possuem poder de atuação; e, a propósito, tampouco o possuem os não humanos. Eles são antes possuídos pela ação [...] a atuação ‘é um enunciado, e não algo que alguém ou alguma coisa possui’ ” (Barad, 2003, p. 826 *apud* Ingold, 2022, p. 128).

Da antiguidade ao presente, na presença latente da morte na arte que rompe vernizes, fragiliza mármore, apodrece a matéria, o que acontece se deslocarmos, a relação entre humanos (sejam pintores, artistas, espectadores, público, etc.) e não humanos? De que modo o campo da educação se resvala nessa noção e como ele poderia ser torcido por esse embate? Se para Nascimento, “pensar com e sobre as plantas se torna eminentemente uma atitude política e ética da maior relevância” (Nascimento, 2021, p. 2), ao colocarmos em evidência a relação e agência desses seres, sejam vivos ou mortos, com a arte, a própria noção de criação é questionada. Diante do artista concebido como gênio, sejam os cientistas multifacetados que compõem o início da história da arte de Vasari ao vanguardista incompreendido, aquele que cria, que possuía em si todo conhecimento, toda técnica adquirida ou que sua história vivida se entrelaça com a produção artística, não mais é colocado no cerne da criação artística. A individualidade abre espaço para um olhar coletivo; muda a literatura, os modos de escrita e a própria percepção dos campos. Ao eleger um ser que leva a autoria, um indivíduo, são ignoradas as complexidades, os acontecimentos e os corpos *mais-que* (Manning, 2023) que perpassam a ação e o campo de relações ecológicas.

Dada essa abertura, um espaço de possibilidade é criado permitindo colocarmos em correspondência (Ingold, 2024) como o que vemos, tocamos, concebemos, relacionamos enquanto arte de outro modo. Se “a natureza-morta é uma aproximação das coisas

tangíveis” (Branco; Pietrani, 2021, p. 112), sua pintura passa a não ser só um objeto fechado em si que tem como função a *representação* do não-humano, mas sim um emaranhado de linhas a serem seguidas. Se “corresponder com o mundo, em suma, não é descrevê-lo ou representá-lo, mas responder a ele” (Ingold, 2022, p. 143) é a partir desse movimento que aposto aqui, na fabulação que carrega o “e se”, rompendo com dicotomias e conceitos solidificados e trazendo outro olhar para a materialidade artística. O que se transforma nos processos de criação ao colocar a relação desses seres em evidência?

Habitando a ficção enquanto postura artística, o que acontece quando suspendemos concepções há tanto tempo galgadas a fim de sustentar um tempo do talvez, defendendo os materiais e seus processos de morte, vida e apodrecimento?

DEIXAR IR I

O que já passou, no entendimento linear do tempo, é um tempo podre? [...] podre é o futuro, uma vez que ainda dentro de um recorte linear - passado, presente e futuro - é o “último” estágio da fruta. Podre é futuro.

Dan Lie, *Mida e Vorte: o tempo podre* (2022).

No espaço octogonal de um Museu, a iluminação clara e natural adentra o teto de vidro e é absorvida por uma forma que se estende do teto ao chão em espiral. Segurada firmemente por cordas e tecido, terra, plantas, fungos, bactérias, insetos, vida invisível e outros seres inominados agem conjuntamente e em disputa diante do tempo. Em *Deixar ir* (2024), de Dan Lie,² forças atuam no espaço. Coadjuvantes dessa relação, algumas pessoas param e observam, entre elas alunos de 13 anos escanteados pelo ambiente, atravessando jarros e cruzando flores deixadas no piso. O espanto se faz presente, seja pelo seu tamanho, pelo preenchimento da área enorme, pelas forças das cordas que seguram a espiral ou

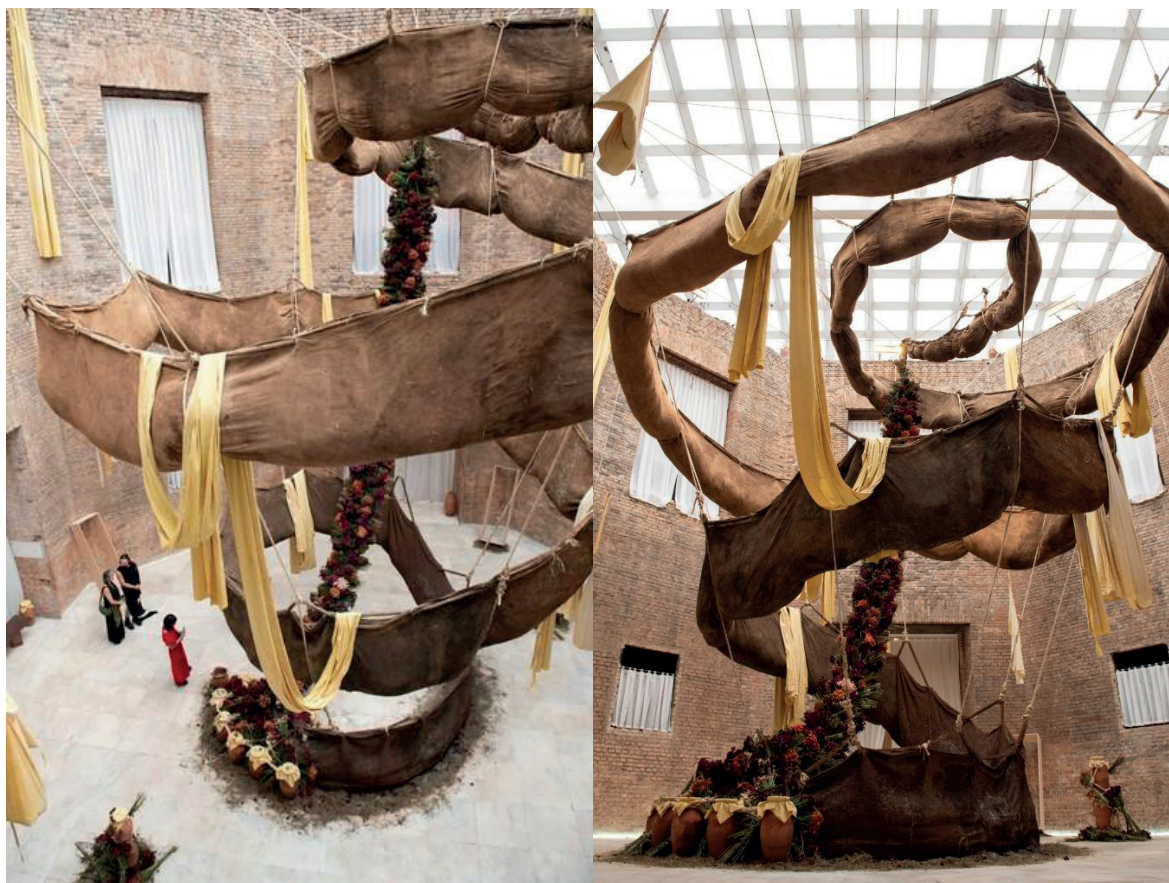


Figura 1 - *Deixar ir*, de Dan Lie (2024). Fotografia de Levi Fanan.
Fonte: Pinacoteca de São Paulo.³

pela impossibilidade de apreensão mimética do que se vê. No vai e vem, enquanto alguns seguem animados para visitarem o resto do museu recém aberto, de passagem e prontos para a próxima imagem, fico e observo aqueles que insistem na relação. Olhares, corpos curiosos que dançam, e andam, e voltam, e saem e entram novamente.

Nessa composição, separada do resto da instituição por tecidos que flanam sob a porta, há um cheiro que preenche o octógono e chama a minha atenção. Enquanto obra de arte viva, se apresenta visualmente de modo espiralar teto abaixo até chegar ao chão, sua presença emana um leve cheiro. Cheiro do tempo, de natureza, do processo intencional de trazer para relação outros seres e afirmá-los enquanto artistas. De tentativa de se livrar dessa categoria tal como conhecemos.

Uma instalação de arte tem como principal desafio transformar o espaço em obra e,

normalmente em larga escala, busca deslocar os sentidos de um ambiente na qual é inserida. Para as entidades que Dan Lie evoca, tal deslocamento envolve um olhar não só para o espaço, mas para o tempo que circunda tudo aquilo que entramos em contato. Em um convite ao tempo, preenche o espaço uma natureza-morta, mas ainda viva, em um ciclo ininterrupto de acontecimentos, fluxos que ocupam a dimensão estética e sensível do museu.

Nela, somos colocados em exercício de alteridade com espécies visíveis e não visíveis, a decomposição e a vida que surge, por meio de plantas, bactérias, fungos e outros organismos juntos. É claro que a própria “experiência da alteridade é, por definição, inacessível; só se pode conjecturar a respeito, sem nenhuma certeza. Mas sobre o que não há mais dúvida é que elas são também *viventes pensantes* [...] interpretam de maneira inteligente o existir-no-mundo” (Nascimento, 2021, p. 5). Nesse

viver único, cada um em seu próprio ritmo, esses viventes pensantes que fazem parte do trabalho de Lie criam e preenchem o espaço, se modificando ativamente a todo instante. De modo cíclico, não há fins, eternidades, ou começos, a linearidade temporal é outra. Não cabe. Morte e vida andam concomitantemente.

Desse modo, a experiência estética incentiva o contato e uma outra relação daqueles que passam pelo espaço octogonal, se há o costume de se relacionar com a arte através da contemplação estática, aqui, o modo de funcionamento esbarra em um eterno retorno. De certa forma, “ver uma obra de arte é juntar-se ao artista como a um companheiro de viagem, olhar *com* a obra à medida que ela se desenvolve no mundo, mais do que olhar por detrás dela para uma intenção original da qual ela seja o produto final” (Ingold, 2022, p. 128). Ao entrar em contato com tais entidades, e seus níveis tanto macro quanto micro, vejo, cheiro, toco. Atravesso momentos que a própria linguagem não consegue reter, seres supostamente inanimados, *vegetantes*, evocam outras expectativas ao lidar com a experiência de arte e coabitação. Se tudo se modifica, a entidade nunca é a mesma, é impossível apreendê-la, restando somente a possibilidade de colocar-se em relação.

Para acompanhar os fluxos presentes, a constelação de interações que fogem da capacidade humana de perceber e nomear, é necessário reconhecer o processo de agência desses seres na transformação tanto da matéria quanto na nossa própria relação com o mundo. “Se para Hélio Oiticica, ‘museu é o mundo’, para o pensamento vegetal que defendo, *floresta é o mundo*. O conceito de floresta é essencialmente relacional: tudo está conectado, tudo é compartilhável.” (Nascimento, 2021, p. 10). Se o meu corpo humano é, também, uma miríade de formas, seres, bactérias que agem sem o meu controle ou sequer pertencem a mim, e que o tornam minimamente funcional, da mesma forma, a morte me perpassa microscopicamente, transfigurando e modificando as mais diversas relações.

Walter Benjamin, em seu texto *Teses sobre o conceito da história*, chama o tempo do relógio, cronológico, de “tempo homogêneo e vazio”. Essa percepção do tempo como uma sucessão de acontecimentos equidistantes faz com que o tempo seja “sintonizado a uma sucessão de momentos discretos, onde um momento é entendido como o mais fino pedaço de tempo e onde cada momento sucessivo toma o lugar do que veio antes de si. Esse é o tempo do capitalismo, do colonialismo, e do militarismo” (Barad, 2024, p. 300). Na emergência de torcer essa apreensão do tempo, Barad nos convida a desfazer a inevitabilidade do progresso e, principalmente, do passado como algo que já passou.

Tendo em vista esse olhar, a perspectiva compartilhada nesse ensaio de seguir os materiais, com suas propriedades contínuas e contingentes, permite entendê-los não como objetos estáticos que esperam por uma intervenção ou criação externa que os colocaria em um contexto e os caracterizaria como obras terminadas, mas como “substâncias-em-devir” (Ingold, 2022). É, também, pôr em questão a separação matéria-mente, corporeamente, cultura-natureza e seus mecanismos, apostando no dinamismo e na agência da própria matéria. Isso quer dizer que

Os materiais são inefáveis. Não podem ser fixados em termos de categorias ou conceitos estabelecidos. Descrever um material é criar um enigma, cuja solução pode ser descoberta somente através da observação e do engajamento no que está ali. O enigma dá voz ao material e permite que ele conte sua própria história: cabe a nós, então, ouvir, e das pistas que ele dá, descobrir o que é que está falando (Ingold, 2022, p. 52).

Se podre é o futuro, ao contar suas próprias histórias, o tempo homogêneo e vazio dito por Benjamin, não cabe. Essas teorias humanistas, que colocam a centralidade no humano como agente predominante da história e da sua apreensão, aqui são “substituídas pela ideia de que a inteligibilidade é uma performance ontológica do mundo numa intra-atuação contínua” (Silva, 2023, p. 98). Na confusão temporal que resulta do encontro suspenso

entre morte e vida, as entidades presentes em “deixar ir” desafiam a própria noção de obra de arte como algo durável, eterno. O tempo dos não-humanos não obedece às escalas estabelecidas por relógios e produtividades. Evocando outra temporalidade, tais relações são uma ode a tudo aquilo que flana, desvia, rompe, apodrece e indetermina.

De frutas que mudam de cor, pinturas que amarelam com o tempo, flores que murcham e cheiros que surgem, “a podridão é a presença, presentificação e manifestação de seres além-de-humanos como fungos, bactérias, larvas, insetos em um corpo orgânico” (Lie, 2022). Diante da valorização dos símbolos de vida que retratam o desejo e a permanência, aquilo que apodrece, morre e se esvai, é rejeitado. Qual o valor da representação do que é considerado asqueroso? Se seguir os materiais é abdicar de uma linha única de progresso, da representação, o que surge ao apostarmos na multiplicidade, em outro modo de ver, perceber e narrar o tempo? Na criação dessa correspondência, torna-se necessário, cada vez mais, um outro modo de expor, de apresentar questões, contar histórias. Escrever. Encarar a própria arte. A morte. Criar tempos outros.

PODRE

Em um poema de Gullar intitulado *Bananas Podres*, o autor devaneia que:

tal como um suicídio
ou um alarme ou
abafada rotação
nas moléculas
(e igual que
no cosmos cintila)
uma balbúrdia de ácidos
negros
inventando
um quase alvorecer na quitanda.
E pense bem: também
um tumor é um ponto intenso
da matéria viva,
de alta temperatura
como a gestar um astro
de pus
(assim se engendram os sóis,
os sons
no vazio abissal)
(Gullar, 2010, p. 50).

A partir da sua escrita, ao falar do processo de morte, deslocam-se sentidos ao associar que na putrefação de um tumor há, também, o que chama de “ponto inventivo de matéria viva”. Do mesmo modo que o contínuo fluxo que acompanha vida e morte nas entidades que conversam com Dan Lie, as aberturas criadas pelo poema de Gullar desacomodam, em poucas linhas, a vida e a morte para um espaço de fluxos onde aquilo que apodrece é o ponto que borbulha o novo. No alvorecer da quitanda, ambos processos fazem parte de um jogo de tempos e espaços, onde morte e vida se tensionam diante da representação e se colocam como um investimento no “potencial dinâmico e transformativo de todo um campo de relações dentro do qual os seres de todos os tipos, mais ou menos pessoa ou coisa, geram a existência um do outro de forma contínua e recíproca” (Ingold, 2015, p. 12).

Enquanto a tradição moderna das Belas Artes entende o gênero da pintura de natureza-morta como uma ampla representação mimética de objetos observáveis em composição, a proposta aqui seria apostar na potência de uma obra que não acaba moldura adentro, em si. Pelo contrário, ela se torna presente em seus diversos aspectos e temporalidades, do algodão aos pigmentos, dos minerais às plantas trucidadas que geram cor, aos fios da orelha do cavalo que montados formam um pincel, onde “investigar é entrar no território da invenção” (Aira, 2007, p. 7).

Em conjunto com uma multidão invisível que sempre esteve presente, mas que raramente é dita protagonista, tornam-se visíveis seres que desenham nosso mundo indiferentemente à presença humana em um processo de geração e regeneração. Ensaiai tirar o protagonismo humano na criação, principalmente na arte e na escrita, é apostar na construção de outra percepção para o tempo de vida e de morte, não como atributos, mas imanentes “ao próprio processo de geração contínua ou do vir-a-ser do mundo” (Ingold, 2015, p. 11). Ou seja, enquanto, a quitanda ou as bananas, ou o pedestal, ou os elementos que condecoram uma natureza-morta a ser pintada podem ser motivo de observação. Objetos sobre o mundo.

E se, diante desse encontro de coisas, sejam humanos, frutas, plantas, flores, fungos, moscas e outros seres que caminham para a morte enquanto são supostamente eternizados em uma tela, pudéssemos encará-los de modo a virá-los de dentro para fora? Seria, novamente, o que Ingold aponta sobre o que Merleau-Ponty diz sobre uma abertura para um mundo em formação em que:

Não é uma relação simplesmente 'físico-ótica'. Ou seja, ele não contempla um mundo que é finito e completo, e se propõe a criar uma representação dele. Ao invés disso, a relação é de um 'nascimento contínuo' [...] Sua visão não é das coisas no mundo, mas as coisas se tornando coisas, e do mundo se tornando um mundo (Merleau-Ponty, 1964, p. 181 *apud* Ingold, 2012, p. 14).

Nessa torção, trata-se de conceber uma "construção imaginária, que expõe o real em sua condição de contínuo, ou seja, o real nunca é, está sempre além. Ele não se mostra; uma ficção o demonstra. Nada pode regrá-lo de antemão e definir seu limite" (Aira, 2007, p. 181). Esse espaço de ruptura contínua se dá a partir da possibilidade de retirar a arte e seus processos de criação de uma condição inerente da representação, de retratar verdades. Nesse movimento, Aira evoca uma postura de abandono, criando para a escrita um compasso que nega ao sujeito a posse, o sentido, a estrutura visível e reconhecível. "Já não se trata de abandonar técnicas, gêneros, uma profissão, nossas velhas mesquinhas... o que aparece, afinal, como objeto digno de nosso abandono é a vida em que vínhamos acreditando até agora" (Aira, 2007, p. 8). Abandonar a vida que acreditamos é apostar na renúncia como possibilidade do novo, ou seja, permitir que algo já dado se torne outro, em um processo de reinvenção do que já existe. Não como uma negação vazia, mas como um procedimento que nega a arte ao sujeito, nega sua posse, nega o sentido pleno, advogando por um movimento de abertura.

A partir disso, "deixar ir" de Dan Lie se torna também um exercício, como o próprio nome da obra sugere, de abandono da arte. A podridão

que emerge das entidades apresentadas, carrega em si a possibilidade de reinvenção: do espaço, da criação, do artista e dos lugares que a arte habita. A morte e vida, vorte e mida, que andam concomitantemente, colocam a decomposição como destaque e desafiam o processo institucional da própria arte. Impossibilitando, por exemplo, qualquer tentativa de apreensão e registro, visto que o museu, esse espaço de resgate e história, é incapaz de preservar e armazenar fisicamente tal criação. Se a acumulação "não faz nada além de armar um museu" (Aira, 2007, p. 181), seja pelo seu viés tradicional e institucional ou pela acumulação de técnicas, o movimento dos seres que se formam e se modificam a todo momento no encontro de "deixar ir" compõem um modo de invenção que se desdobra na incapacidade da mera reprodução. Sua confluência nunca é a mesma, as condições não são as mesmas, suas linhas não são as mesmas e seus processos no encontro com o tempo não são os mesmos, como uma vida (e morte) conjunta que se faz no germinar.

Como pensar a arte e a educação nessa torção? Se a concepção de artista muda, se o resgate e registro pode ser visto de outro lugar e se a representação conjura outras camadas? O que sobra no encontro com esses materiais em um campo que busca, a todo modo, se solidificar? Se a educação parece ser esse lugar onde se conta o que já é feito em que "transmitimos um saber pensado por outro. Reproduzimos um movimento criado por outrem. E tornamos prisioneiros da língua, dos sentidos, dos gestos, dos saberes" (Munhoz, 2018, p. 852), lidar com as automatizações do já dito é um desafio. No molde dos corpos e das concepções ao lidar com verdades ensinadas, Munhoz citando Foucault relembra:

Na pedagogia o mestre (é mestre) enquanto detém a verdade, formula a verdade, e a formula como convém e conforme as regras que são intrínsecas ao discurso verdadeiro que ele transmite. A verdade e as obrigações de verdade estão do lado do mestre (Foucault, 2004, p. 390).

Nos processos de destituição do saber evocados nesse texto, o encontro se faz justamente na possibilidade de conceber os processos educacionais de outro modo, se o docente é, como coloca Barthes (2004), um operador que dá protocolos e não leis, há aí, um espaço onde a criação pode habitar de outro modo. Sem intérpretes, aquele que lida com as obras, seja o espectador ou o estudante, é forçado a se colocar em um lugar de tradução constante, não há consenso ou interpretação comum. Assim, pensar o que surge entre os processos artísticos e a educação pode ser um convite para colocar-se em relação com a autoria de outros seres e seus conhecimentos possíveis.

Habitar a multiplicidade das experimentações, trazer processos de apodrecimento e de morte é, de algum modo, abandonar justamente a vida que tem sido feita. Se para Aira (2007) o abandono é o gesto primeiro que faz surgir outros mecanismos na escritura, em uma recombinação do já existente a deterioração instalada por Dan Lie é, também, um modo de se apropriar da criação de outro lugar. Nesse deslocamento, cria-se uma ética que desestabiliza o já sabido e destitui tanto o condecorado espaço da arte quanto da criação enquanto uma técnica adquirida, protagonista de uma operação de posse e garantia de sentido ao construir, ao fim, um corpo estruturado e reconhecível. Se o gesto do abandono implica em uma abertura que redefine a todo momento do que se é, esse procedimento envolve, em uma ordem infinita da linguagem, operar contra a grande obra. Tal comprometimento modifica a própria enunciação ao se afastar dos aprisionamentos pedagógicos e explicativos, em um pensamento próprio que se modifica e impede a reprodução ilustrativa. Ao criar mal-entendidos, torna-se inapreensível. Assim, “o mal-entendido não se resolve jamais. Não se resolve porque não é esse seu destino. [...] O destino do mal-entendido é justamente o contrário: fazer avançar o tempo, arquitetar outros mal-entendidos, multiplicá-los e torná-los mais eficazes” (Aira, 2007, p. 44).

Na eficácia da explicação, da literatura às artes, renunciar em direção ao mal-entendido é um espaço que busca evocar um movimento em direção ao presente. O não entender é

colocado como uma porta que se abre diante do já dado, é uma torção à transparência e a claridade dos materiais e processos. Se na lógica da arte sua “primeira função é estranhar, romper hábitos da percepção, fazendo do novo o velho” (Aira, 2007, p. 40), como uma língua estrangeira, um corpo desconhecido que oscila no abismo da compreensão, ela pode surgir de modo presentificar tais linhas de existências e destruir a transparência como resultado da contemplação.

COM A MORTE AO MAL ENTENDIDO

Tantos homens como mulheres, se acostumaram a descrever o processo criativo como um período de gestação, e a publicação de uma obra como um parto. [...] Ninguém dava à luz defuntos. Ou ninguém admitia fazê-lo.

Cristina Rivera Garza, *Os mortos indóceis: Necroescritas e desapropriação* (2024).

Em uma sala com retângulos presos a parede dispostos um ao lado do outro simetricamente e de modo preciso, são papéis, manchados, ao acaso, borrões de diferentes tons amarronzados ou avermelhados que preenchem o fundo alvo. Seu conteúdo incerto, de movimento impreciso e desigual, é diferente em cada retângulo. Há uma fenda na impossibilidade de precisar qual sua origem, a circunstância de tais imperfeições que mais parecem micélios, manchas bidimensionais feitas sem controle que germinam ao matarem a uniformidade e a clareza dos papéis.

Em registros de morte, os papéis que encaram de volta aqueles que os observam são a inscrição de um movimento concebido pela interação das águas usadas para banhar cadáveres mexicanos da Cidade de Juarez, no México. Naturezas-mortas. No procedimento encontrado por Teresa Margolles, o limite entre arte e morte, para além do simbolismo, se mal-entende no encontro abstrato mantido visível pela dissolução da forma. A água, o sangue, a gordura e fluídos corporais oriundos

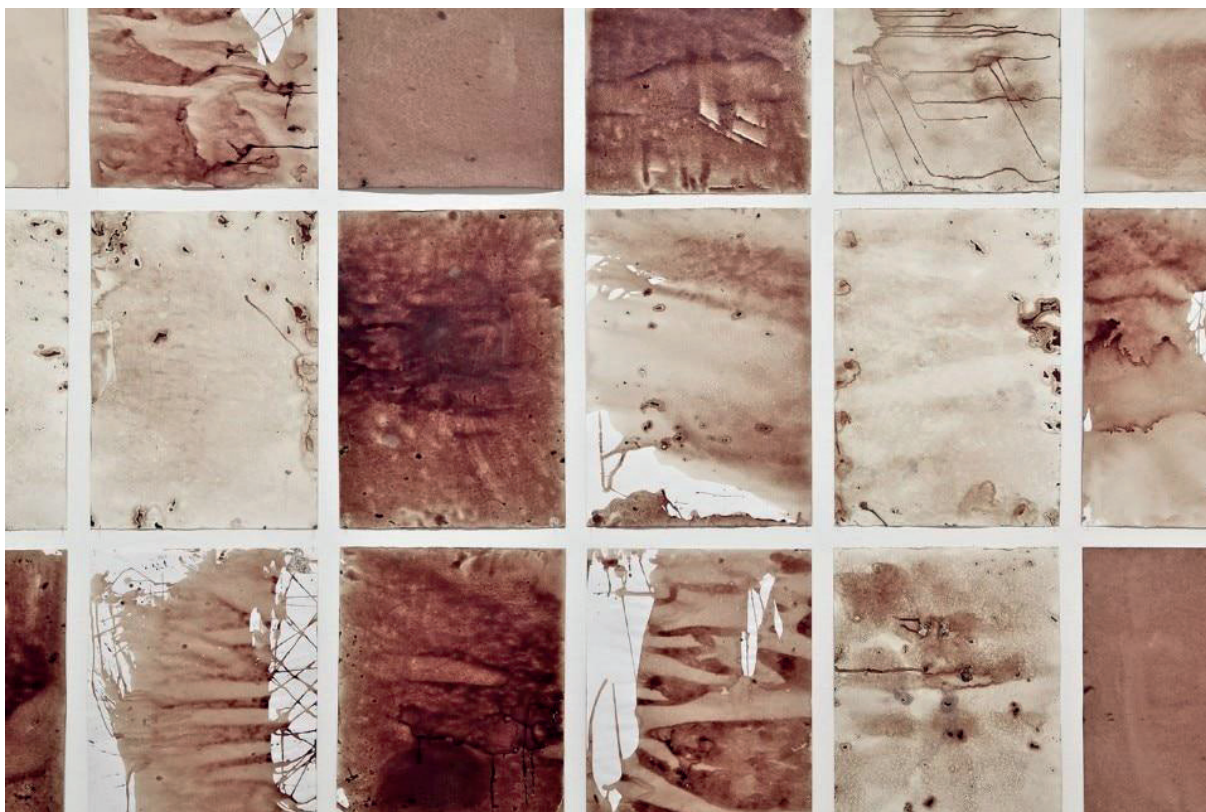


Figura 2 - *Papeles*, de Teresa Margolles (2003). 92 folhas de papel fabriano imersas na água usada para lavar corpos após autópsia, 70 x 50 cm cada folha.

Fonte: Galerie Peter Kilchmann.⁴

desse processo são o conjunto comum de criadores que, ao serem conjurados, marcam violentamente o papel. Ao relatar a violência do norte do México, os corpos, suas histórias e expectativas são diretamente ligados a uma materialidade que conjura silenciosamente, dentre outros debates, um registro anamnésico, são fragmentos documentais “por meio dos quais os cadáveres abandonam seu silêncio” (Garza, 2024, p. 47). A incapacidade de apreensão pela sua forma, semelhante às entidades de “deixar ir”, produzem o que não pode ser enunciado, criando uma espécie de proximidade entre linguagem e morte, onde a experiência do cadáver provoca a materialidade da autoria ao abrir espaço para uma poética da desapropriação.

Se o abandono sugere a recombinação do que já existe, nesse mesmo caminho, Garza (2024) evidencia, através da literatura e dos processos de concepção da escrita e leitura, um espaço de desnudamento e questionamento do domínio da criação, da propriedade e dos processos de autoria ao ver a escrita como

uma prática de ser-em-comum. Na rejeição ao mero acúmulo de individualidades, o comum é uma experiência de finitude, “trata-se de entender a escrita sempre como escrita, um exercício inacabado, um exercício de inacabamento” (Garza, 2024, p. 83). Nessa prática ética e política, desapropriar-se da ideia de obra é tornar visível não o sujeito que a fez ou o próprio objeto, mas o mundo que a constitui. Se, como a autora aponta a partir de Rancière, “o que chamamos de arte é também a ocultação do conflito social e da tensão coletiva que moldam e constituem certas obras agora chamadas de obras-primas” (Garza, 2024, p. 97), desapropriar é contrapor certa visão elitista de que o regime da criação artística fosse a-histórico, quase natural do ser humano, sem investigar processos de incorporação, contaminação e/ou apropriação que movimentam o criar. É evidenciar a inapreensão do tempo, desfazendo a concepção da linearidade do progresso por dentro.

O movimento de desapropriação trazido por Cristina Garza, aqui, nesse contexto, nos obriga a pensar a criação em educação como um modo de experimentar e desenvolver tensionamentos. Nos limites da linguagem que perpassa o campo, seja pelo viés da produção escrita ou com a arte, é esboçado um exercício de inacabamento. São posturas políticas, éticas e estéticas impregnadas não pelos discursos atuais sobre a educação com foco em uma concepção de identidade, aprendizagem ou conhecimento, determinando modos específicos de fazer e ser na docência, mas como uma deriva a deslocar o pensamento para uma relação potente do e com o presente. É desocultar tensões e promover rasgos na produção de certezas, desnortear a vida.

Nesses restos e ruínas do apodrecimento e da morte que as criações apresentadas até aqui recorrem, a experiência estética é retorcida de seus modos tradicionais ao convocar espaços de fabulação que reconfiguram a relação entre arte e mundo. A ficção que paira sobre tais processos e confecções é parte da obra, um visível invisível que preenche as manchas, os tecidos e papéis, as plantas que crescem e os materiais que apodrecem no tempo. Nesse processo de reinvenção do que é dito como dado, essa experiência “deveria privilegiar, em qualquer caso, a descontinuidade não a continuidade [...] a operação da arte, que é um momento de reconhecimento, é também, talvez acima de tudo, um momento de restituição” (Garza, 2024, p. 94). Assim, ao trazer a infinitude dos mortos para a conversa, convoco ecos que permitem aquilo que chamamos de arte ensaiarem modos de estranhamento com o mundo diante da materialidade. Se “os mortos estão a cada dia mais indóceis” (Garza, 2024, p. 91), da descontinuidade dos mortos que permeiam os modos de criação na educação, a concepção de um regime que se deixa contaminar não pelo propósito de preservar a vida, mas pelo vagar do apodrecimento, reúne uma forma outra de se relacionar com o campo.

Nesse mesmo corte, a leitura é incorporada como uma prática produtiva de compartilhamento que não mais é laborada como um consumo passivo, mas um

movimento que nos mobiliza a tentar escapar das grandezas, seja dos meios biográficos ou do relato das ideias. Nesse ato minúsculo de produção trata-se de reconhecer que “não são apenas os livros lidos que estão em jogo, mas, acima de tudo, os livros interpretados: os livros reescritos, seja na imaginação pessoal ou na conversa, essa forma de imaginação coletiva.” (Garza, 2024, p. 90). No coletivo dessa prática, a tentativa de reinventar uma experiência que torna visíveis os seus rastros é trazer o ensaio como postura ao indagar seus processos e concepções, não em busca de soluções ou experiências específicas, mas como uma forma de seguir pelo descontínuo.

Nas fabulações incessantes que as correntes de pensamento queer e não-humanas fazem com as certezas do campo da educação, há a concepção de um curto-circuito que cria novos modos de reinterpretar, de linguagens, políticas, silêncios, valores e fatos temporais. Ao compor um texto, seu corpo textual estruturado por parágrafos, sessões, notas, capítulos e títulos, é germinado um organismo dado como vivo, fruto de um processo de criação laboral e um produto final a ser apresentado. Evocar, portanto, os processos de morte para essa conversa, é escancarar os processos de produção do conhecimento, abrindo tais escritos como cadáveres que ressuscitam a cada leitura, coletar a água de seu banho, ecoá-la, evidenciá-la e criar com. Não em um processo de romantização da morte ou como uma metáfora, mas manifestando a honestidade e seriedade de uma produção, sem asfixiar o espaço ao encontrar modos de se colocar em abertura para o que surge. É ensinar aquilo que não sabe, como apresenta Barthes (2002), e que não cabe em explicações ou narrações, que evidenciam a necessidade de abdicar da centralidade da produção. É montar e desmontar, cortar e rasgar, fissurar e suturar um texto e multiplicar sua própria criação.

A função autoral é assim convidada a ocupar um espaço liminar entre algo que não já é a morte propriamente dita nem a vida propriamente dita. O autor retorna, sim, dos mortos porém não para reivindicar um

império perdido para sempre nas imediações do texto, mas, muito provavelmente, para continuar questionando sua relação ambígua, dinâmica, especular consigo mesmo (Garza, 2024, p. 57).

Se o autor morre, quem ou o que morre na realidade?

os mortos estão a cada dia mais indóceis.

antes era fácil com eles:
lhes dávamos um colarinho duro uma flor
cantávamos seus nomes numa longa lista:
que os recintos da pátria
que as sombras notáveis
que o mármore monstruoso

o cadáver assinava pela memória:
voltava às fileiras
e marchava ao compasso da nossa velha
música.

mas ora vá
os mortos
são outros desde então

hoje fazem ironias
e perguntas

parecem que percebem
que são cada vez mais a maioria
(Dalton, [s.d.]).⁵

COMEÇOS OU CONSIDERAÇÕES FINAIS

Quando o que nos resta é seguir em vertigem diante do que se tem, evocar a morte não como o fim, mas, dentro de uma concepção de fluxos, como meio, é deslocar a centralidade da produção para os processos e caminhos que se transformam e são produzidos ao longo. Permeando e assumindo sua indocilidade, significa ver de outro modo toda uma concepção de história da arte, sua linearidade, construções e calcificações. É, ao acompanhar os tensionamentos de Dan Lie e Teresa Margolles com o mundo, deixar que outros movimentos e seres tomem conta da criação e vê-la também de outro modo, evidenciando e atravessando as violências que a cercam ao dar espaço para outras leituras e reverberações. Ao abrir mão do controle, de intenções pré-definidas, se apresenta,

portanto, não como um descontrole, mas como uma possibilidade de descentralização dos processos, isto é, de reivindicar a necessidade de outras narrativas para além das que nos foram contadas. Arquitetar e adentrar o mal-entendido, tornando-o eficaz ao desarmar o que já se conhece.

Assim, no colapso do ideal de artista em que caminha a contemporaneidade, a sua morte envolve encarar o indivíduo e a obra como um complexo funcionamento de relações que nos permitem tecer outras formas de estar no mundo a partir do encontro. Nesse sentido, a criação não é a concepção de uma ideia previamente dada na mente e posta ao mundo, mas um movimento que se dá diante do envolvimento com os materiais. Evocar esse processo requer não ir ao encontro das obras como terminadas, mas olhar para os seus fluxos criativos de suas realizações, um eterno meio que, ao serem postas em relação, o fim se torna outro.

Nesse movimento, essa torção nos permite provocar uma cisão ao remontar uma concepção também de pesquisa e educação em uma tentativa de escancarar seus processos e deixar visível a água do banho e seus apodrecimentos. Navegando pelo meio, é abandonar certezas e se deixar ir ao encontro do desconhecido ao continuar questionando as formas como o conhecimento é dado. Habitando a tentativa, é evocar os mortos e se permitir fazer de novo, e de novo.

REFERÊNCIAS

AIRA, César. **Pequeno manual de procedimentos**. Curitiba: Arte & Letra, 2007.

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

BARTHES, Roland. **Aula**. 10. ed. São Paulo: Cultrix, 2002.

BARTHES, Roland. **O rumor da língua**. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

BARAD, Karen. Matter(')s(of) unconscious(ing): Re-membering/reconfiguring(,) the logics/structure of supplementarity. **Dialogues in Human Geography**, v.15, n.2, [s.p.], 2024. Disponível em: <<https://journals.sagepub.com/doi/10.1177/20438206241240204>>. Acesso em: 26 abr. 2025.

BENJAMIN, Walter. **Obras escolhidas**. Vol. 1. Magia e técnica, arte e política. Ensaio sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Brasiliense, 1987.

BRANCO, Priscila Nogueira; PIETRANI, Anélia Montechiari. A transformação da natureza-morta em paisagem na poesia de Ferreira Gullar. **Texto Poético**, v.7, n.33, p. 110-127, 2021. Disponível em: <<https://textopoetico.emnuvens.com.br/rtp/article/view/777>>. Acesso em: 28 dez. 2024.

BORTULUCCE, Vanessa. Vida e morte nas pinturas de natureza-morta do século XVII holandês. **Todas as Artes: Revista Luso-Brasileira de Artes e Cultura**, v.5, n.3, p. 99-115. 2022. Disponível em: <<https://ojs.letras.up.pt/index.php/taa/article/view/13128/11945>>. Acesso em: 26 abr. 2025.

DALTON, Roque. O descanso do Guerreiro. **Transversal**. Poesia hispano-americana em tradução de Carlos Augusto Ancêde Nougué. I. Rio de Janeiro: Núcleo Leviatã de tradução, 1991.

FOUCAULT, M. **A hermenêutica do sujeito**. 2.

ed. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

GARZA, Cristina Rivera. **Os mortos indóceis: Necroescritas e desapropriação**. São Paulo: Martins Fontes, 2024.

GULLAR, Ferreira. **Em alguma parte alguma**. Rio de Janeiro: José Olympio, 2010.

GULLAR, Ferreira. **Etapas da arte contemporânea: do cubismo à arte neoconcreta**. 2. ed. Rio de Janeiro: Revan, 1998.

INGOLD, Tim. Trazendo as coisas de volta à vida: emaranhados criativos num mundo de materiais. **Horizontes antropológicos**, Porto Alegre, v.18, p. 25-44, 2012. Disponível em: <<https://www.scielo.br/j/ha/a/JRMDwSmzv4Cm9m9fTbLSBMs/?lang=pt>>. Acesso em: 26 abr. 2025.

INGOLD, Tim. **Estar vivo**: ensaios sobre movimento, conhecimento e descrição. Petrópolis: Vozes, 2015.

INGOLD, Tim. **Linhas**: uma breve história. Petrópolis: Vozes, 2022.

LIE, Dan. Mida e Vorte: o tempo podre. **Post Moma** - Notes on art in a global context, 2022. Disponível em: <<https://post.moma.org/mida-e-vorte-o-tempo-podre/>>>. Acesso em: 27 dez. 2024.

LÓPEZ, Miguel A. Letter to Daniel Lie, the Living Entities that Co-Exist with They, and the Microbes, Fungi, and Spirit-Energies in Transformation. **New Museum**, Nova Iorque, 2024. Disponível em: <<https://www.newmuseum.org/articles/letter-to-daniel-lie/>>. Acesso em: 25 dez. 2024.

MANNING, Erin. **Políticas do toque**: sentidos, movimento e soberania. São Paulo: Glac Edições, 2023.

MUNHOZ, Angelica Vier. Jérôme Bel e o grau zero: dançar, ensinar, viver. **Revista Contemporânea de Educação**, v.13, n.28, set.-dez. 2018 Disponível em: <<https://revistas.ufrj>

br/index.php/rce/article/view/16742>. Acesso em: 26 abr. 2025.

NASCIMENTO, Evando. Floresta é o mundo: o pensamento vegetal. In: VIANNA, H. *et al.* **Ensaio Flip: plantas e literatura**. Paraty: Ministério do Turismo/Associação Casa Azul, 2021.

PINA, Raisa Ramos de. **Natureza-morta sobre a praia**: deslocamento do sujeito e o invisível da paisagem na metafísica de Filippo de Pisis. Dissertação (Mestrado em Arte), Instituto de Artes, Universidade de Brasília, Brasília, 2017. Disponível em: <http://repositorio2.unb.br/bitstream/10482/23582/1/2017_RaisaRamosdePina.pdf>. Acesso em: 2 mar. 2026.

SILVA, Sandra. Perspetivas artísticas das corporalidades agenciais (in)orgânicas no laboratório científico. **ROTURA - Revista de Comunicação, Cultura e Artes**, Número Especial, Faro, p. 94-111, 30 jul. 2023. Disponível em: <<https://publicacoes.ciac.pt/index.php/rotura/article/view/166>>. Acesso em: 24 abr. 2025

VALES, Inês. Cortar o Baralho. Uma articulação não hierárquica entre a Palavra e a Imagem. **eLyra: Revista da Rede Internacional Lyraempoetics**, [s.l.], n.23, p. 61-76, 2024. Disponível em: <<https://elyra.org/index.php/elyra/article/view/519>>. Acesso em: 23 abr. 2025.

ZORDAN, Paula. Percursos das artes plásticas visuais: geologia de uma disciplina. In: ICLE, Gilberto (org.). **Pedagogia da Arte**: entrelugares da criação. Porto Alegre: Ed. UFRGS, 2010.

Notas

¹ Do grego hyle (matéria) e morphe (forma), que envolve certa divisão entre forma e matéria que, para Ingold (2022), compõe um movimento de fabricação de objetos onde as formas seriam impostas internamente pela mente sobre o mundo material “exterior”. Nesse modelo há a composição de um distanciamento, já que o fabricante é quem impõe “seus projetos a um mundo que esteja pronto e esperando recebê-los” (2022, p. 40). Assim, com ele, gostaria de pensar “na fabricação como um processo de crescimento. Isto é, colocar o fabricante desde o início como um participante entre materiais ativos do mundo” (2022, p. 40).

² Exposta em 2024 na Pinacoteca de São Paulo. Disponível em: <<https://pinacoteca.org.br/programacao/exposicoes/dan-lie-deixar-ir/>>. Acesso em: 5 mai. 2025.

³ Disponível em: <<https://pinacoteca.org.br/programacao/exposicoes/dan-lie-deixar-ir/>>. Acesso: 31 out. 2025.

⁴ Disponível em: <<https://www.peterkilchmann.com/artworks/15766-teresa-margolles-papeles-papers-2003/>>. Acesso em: 31 out. 2025.

⁵ Poema evocado por Garza (2024).

SOBRE A AUTORA

Gabrielle Carvalho Ferreira é professora de artes, mestra em Educação pelo Programa de Pós-Graduação em Educação da Universidade Federal do Rio de Janeiro, e doutoranda em Educação pela mesma instituição. Atualmente (2026) é professora substituta da Faculdade de Educação da UFRJ nas disciplinas de Arte-educação e Oficina de Artes. Também é artista visual e desenvolve pesquisas sobre possibilidades do encontro entre professor e artista, bem como a relação entre arte, gesto e escrita, desdobrando a prática do desenho enquanto processo de criação em educação. ORCID: <<https://orcid.org/0000-0003-2565-672X>>. E-mail: gabriellearvalhoferreira@gmail.com

Recebido em: 12/5/2025

Aceito em: 30/12/2025