

# MÔNICA COSTER



Mônica Coster vive no Rio de Janeiro. Em seu trabalho, investiga os processos de digestão e decomposição, explorando o interior digestivo humano como um sistema que se expande para outros seres e arranjos biossociais ligados à comida. Mônica possui graduação em Artes Visuais pela UFRJ e mestrado em Artes pela UFF e participou de diversas exposições coletivas, entre elas: I Prêmio Vozes Agudas (artista premiada), Galeria Jaqueline Martins, São Paulo; Siete Performances, o nueve, Galeria Isabel Hurley, Málaga, Espanha; e Abre Alas 18, Galeria A gentil carioca, Rio de Janeiro.

# RETRATO VIVO

Procurar pela identidade de Pedro Paulo Honorato<sup>1</sup> em seu *Autorretrato* (2020) é encontrar a silhueta de uma cabeça vermelha, dois olhos semicerrados e um sorriso amarelo exagerado. Tema recorrente na pintura, o autorretrato é usualmente responsável por expressar as feições subjetivas dos artistas. Espera-se encontrar, não “simplesmente” uma obra, mas a imagem única do indivíduo que elabora o surgimento de todas as outras. No entanto, o autorretrato de Honorato não é apenas anônimo, como também é vivo. Sua pintura é feita sobre uma embalagem de papel do Habib’s e a tinta é ketchup e mostarda do McDonald’s. Em alguns dias, sua imagem é consumida por bolores e se torna esverdeada e esbranquiçada.



Pedro Paulo Honorato, **Autorretrato**, 2020, 28 × 18 × 9,5 cm. Embalagem de papel da empresa Habib's; pintura realizada a partir de sachês de ketchup e mostarda do McDonald's, goma arábica, álcool e carbonato de cálcio; interferência na superfície da pintura por colônias de fungos que crescem e vivem nela por tempo indeterminado.<sup>2</sup>

---

1. Pedro Paulo Honorato é artista visual, um matemático autodidata (com ênfase no estudo da teoria dos números e progressões geométricas), e é atendente em redes de fast food quando necessário. Ele vive na favela do Morro do Dendê, localizada na Ilha do Governador, Rio de Janeiro. Suas formações acadêmicas e artísticas são marcadas por sua passagem em instituições como a Universidade Estadual do Rio de Janeiro, bolsas de estudo em programas de formação artística na Escola de Artes do Parque Lage, e na Escola Sem Sítio, no Paço Imperial. Suas principais manifestações artísticas são a pintura e o desenho contemporâneo, a colagem e a performance. Recentemente, Honorato vem usando em seu processo de criação, materiais apropriados das companhias de fast food que ele trabalhou nos últimos anos, como o McDonald's, Habib's e Bob's, especialmente durante a pandemia. Uma vez dentro dessas empresas, Honorato se encontrou não só numa posição precária de trabalho, mas também em um lugar que se mostrou muito familiar. Três gerações de sua família trabalharam e ainda trabalham nessas franquias de fast food. Seus pais se conheceram em uma das primeiras franquias do McDonald's no Rio, nos anos 80, durante o regime de ditadura militar. As experiências de Honorato rapidamente se tornaram em oportunidades de não só mergulhar em sua ancestralidade, mas de refletir no passado e no presente do seu estado e país natal, criando paralelos com outros países e o mundo. Links: <http://pedropaulohonorato.cargo.site/> <https://www.instagram.com/ohonorato/>

2. *Autorretrato* foi apresentado na exposição Futuração, Galeria Aymoré, Rio de Janeiro (2020) e

A opção por retratar a si mesmo usando os molhos icônicos da alimentação de fast food tem um cunho pessoal para Pedro Paulo Honorato já que, além dele, seus pais e seu tio foram trabalhadores em lojas similares. A figura sem identidade reconhecível, faz pensar na suposta impessoalidade exigida por esse tipo de empresa de seus atendentes. Em, um outro trabalho, *Corpo de Funcionários* (2018), o artista apresenta uma foto dos anos 80 da equipe do McDonald's de Ipanema, na qual estão seus pais. Uma incisão circular cobre o rosto de todas as 32 pessoas, oculta suas identidades e nos faz perceber seus corpos uniformizados.



Pedro Paulo Honorato, **Corpo de funcionários**, 2018. Fotografia com inserções circulares

Entretanto, a despeito das tentativas de apagamento propagadas pelas cadeias de fast food (que atravessa gerações), o *Autorretrato* de Honorato parece convocar a uma insubordinação. Seu sorriso irônico prevê que há algo inoculado dentro dele. Diante da homogeneização das identidades, da comida e dos paladares, o bolor parece ser uma estratégia de sobrevivência. Ele é sorrateiramente inserido junto com a tinta que pinta o sorriso estridente – tinta esta que o artista produz a partir dos sachês de molho, fornecidos pelo McDonald's, como parte de

---

será publicado no catálogo da exposição junto com uma entrevista completa com o artista.

seu almoço. Após certo tempo, sua cabeça mofa de forma inesperada, imprevisível e incontrolável. E, junto com ela, mofam também as cores vivas que fundamentam a identidade da empresa. A pintura de Honorato tem uma estratégia autodestrutiva a partir a inoculação do tecido vivo. Ela é feita para morrer, apodrecer. Mas, é nessa morte, que reside sua sobrevivência: “[...] a cada pequenina mudança existe a morte, assim como a vida, mas precisamos dar maior valor à morte das nossas produções, porque a vida anda muito exaltada e a busca por imortalidade, tornar cada vez maior a vida, nos faz sintéticos em todos os sentidos”<sup>3</sup>. O hambúrguer do McDonald’s é conhecido como a comida sintética. A comida que não apodrece, que não está sujeita à intimidade dos corpos e à sutileza interespecífica dos gostos. Ela pode permanecer intacta por anos, sem dar nenhum sinal de decaimento<sup>4</sup>. É nesse sentido que a imagem de Honorato se faz mais viva do que a própria comida.

Aqui, lembro-me de uma curiosidade acerca de um autorretrato de 1510, do Leonardo da Vinci que está sendo atacado por uma colônia de fungos. O desenho em sanguínea, cuja imagem se alterou consideravelmente pela presença do mofo, vem causando problemas institucionais e precisou ser isolado em uma caixa climatizada, para não contaminar as outras obras<sup>5</sup>. A imagem contaminada se tornou contagiante. O papel e a tinta se afirmam como suportes vivos. O futuro inevitável para o rosto de Da Vinci é ser inteiramente substituído pelo mofo. Sua face imortalizada, traduzida nas das feições do artista, no desenho de sua cabeça, supostamente seu espaço de elaboração mental, morrerá e dará lugar agora ao corpo digestivo - mas não menos subjetivo - dos fungos.

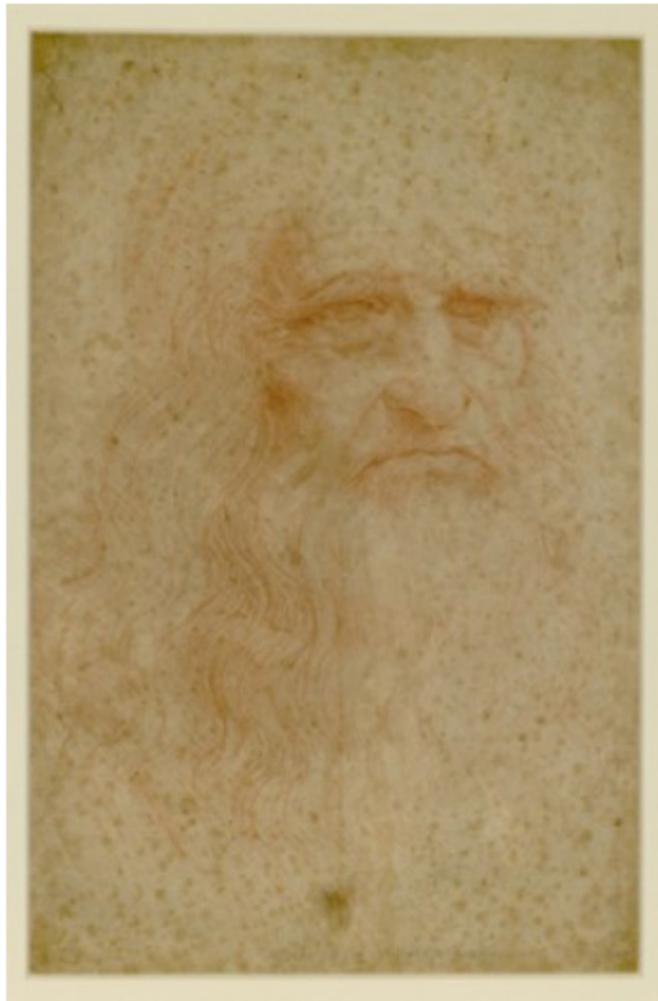
Perder o controle sobre o crescimento de seres vivos dentro do próprio autorretrato significa perder o controle sobre aquilo que se apresentará, futuramente,

---

3. Retirado do artigo *Digerir*, de André Vargas e Jandir Jr, publicado em 2020 na Revista Concinnitas. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/concinnitas/issue/view/2435/showToc>

4. Há uma mítica que gira em torno da impossibilidade de apodrecimento do hambúrguer do McDonald’s: <https://f5.folha.uol.com.br/voceviu/2019/11/islandes-transmite-ao-vivo-na-web-sanduiche-de-fast-food-que-nao-apodrece-ha-10-anos.shtml>

5. Retirado do artigo *Um cubo mofado*, de Mônica Coster, publicado em 2020 na Revista Poiésis. Disponível em: <https://periodicos.uff.br/poiesis/article/view/41039>



Leonardo da Vinci, **Autorretrato**, 1510. sanguínea sobre papel (Autorretrato afetado com esporos de fungo)

como a própria imagem. Diferentes estágios do retrato de Honorato são vistos pelo público, dependendo do dia em que se visite a exposição: sua imagem está condicionada ao tempo, à temperatura, à umidade... Amanhã serei outro: serei fungo. Afinal, o mofo indica também uma intimidade fundamental. Exibe-se como um outro mundo que existe em nós, sem o qual não existiríamos. O estranho que inevitavelmente somos; o outro ser, a outra espécie à qual vivemos intimamente acoplados e que inevitavelmente nos forma. Mas, é também uma forma de perder o controle sobre o lugar de elaboração do próprio trabalho. Inoculando propositalmente fungos à sua imagem, o artista aponta para uma confusão entre o fazer artístico e a decomposição, uma confusão entre o retrato e o vivo. O trabalho desvia o trânsito do alimento dentro da cadeia de consumo: o que tem como destino a digestão, vai para a pintura; mas, o que é pintura, rapidamente apodrece. Entre a comida ensacada na loja e o apodrecimento, está o seu retrato. Condição mutável, que transita do ultra processado ao podre. Retratar a si mesmo como mofo é retratar-se como vivo, como mortal e, por isso, como incapturável.

# COM O PULMÃO NAS MÃOS

Quando respiramos, o ar escala nossa cavidade nasal como se ela fosse uma montanha. Subida e descida para entrar, subida e descida para sair. Esse é um caminho conhecido. O ar o percorre todo dia, toda hora, todo segundo. Podemos pensar na respiração como um constante subir e descer; um ininterrupto movimento em aclave e declive; uma repetida atividade de esforço e alívio.

Se fôssemos traçar o caminho que o ar percorre em nosso corpo, o desenho seria parecido com um U ao contrário. Essa é a forma que Davi Pereira<sup>1</sup> usa para transpor sua respiração para o papel: sem tirar a caneta da folha, ele faz um risco curvo a cada inspiração e outro a cada expiração. Num contínuo vaivém, o artista sobe e desce a linha repetidas vezes pelo mesmo arco acompanhando seu próprio ritmo respiratório. Enquanto respira, ele risca. A linha se torna o ar e o papel, o corpo.



Série Sísifo, Sem título. Caneta nanquim sobre papel, 2020.

---

1. Davi Pereira, 1982; Vive e trabalha no Rio de Janeiro; É Artista visual, performer e pesquisador; Doutorando pelo Programa de Pós-graduação em Artes da UERJ, Mestre com estágio Docente em Ciência da Arte pela UFF, Bacharel em Artes Plásticas pela UERJ; É Editor Executivo da Revista Concinnitas, do Instituto de Artes da UERJ, colunista da Plataforma acritica.org, integra o Grupo de Pesquisa "A arte contemporânea e o estágio do espelho", certificado pelo CNPQ. Desde 2002 participou de diversas exposições coletivas e individuais, no Brasil e no exterior. Integrou o Festival Performance Arte Brasil, em 2011 no MAM RJ, com curadoria de Daniela Labra. De 2006 a 2009 foi bolsista de 3º grau como Artista visitante da UERJ. Tem especial interesse nas investigações acerca do corpo do artista, de onde se ramificam suas produções nas mais diversas mídias. Pesquisa as possibilidades da arte nos movimentos cotidianos e nas frestas da vida, em refluxo à biopolítica contemporânea. <https://davipereira.vsble.me/>

Davi me explica que o trabalho é uma coleção de desenhos pertencentes à *Série Sísifo*. O mito grego de Sísifo conta a história do “herói absurdo” que, por ter contrariado os deuses, foi condenado ao trabalho inútil de rolar eternamente uma pedra até o alto de uma montanha. Toda vez que chega ao topo, Sísifo desce para rolar novamente a mesma pedra. Mas a *Série Sísifo* incide sobre a releitura de Albert Camus do mito. Para ele, a questão deixa de ser o trabalho árduo e eterno de Sísifo e se torna o modo que o herói encontra de escapar do sofrimento, dentro da condenação. Sísifo aprende a abolir a esperança de que a tarefa chegará ao fim e passa a viver apenas o momento presente. Ele é dono de si a cada instante em que trabalha, e o faz através da consciência de seu corpo: “Mesmo se, em toda parte, a razão debate-se com as paredes, Camus revela que há uma saída para que o homem e a terra se encontrem. Este encontro acontece através do corpo que, sendo igualmente matéria, pertence mais intimamente à terra [...]”<sup>2</sup>. Sísifo se funde à pedra que carrega através do que Joseph Beuys chama de “unidade temporária” entre corpo e alma. Para Beuys, que interpreta o texto do autor francês, o mito é uma alegoria ao sofrimento do homem que não se vê como pertencente à terra.

Vinculado a Sísifo através da repetição, Davi repete com vontade: os desenhos retomam a consciência de sua respiração e o pulmão o resgata para o momento presente em que risca o papel. Agora, Sísifo desce aliviado e medita no meio de seu castigo. Pergunto: as obras de arte também são capazes de formar “unidades temporárias” com a terra e com o corpo? É possível um trabalho de arte ser tão colado ao corpo (assim como Sísifo é tão colado à pedra) a ponto de dispensar qualquer resquício da razão do público e do artista? E ainda: diante do império dos objetos estéticos, das mercadorias de arte, é possível que um trabalho seja sempre presente, incessantemente presente (e aqui, oponho o *presente à razão*), como é a respiração?

Na medida em que os gestos de respirar e desenhar se fundem e o movimento das mãos no papel respondem ao ritmo do pulmão, os desenhos da *Série Sísifo* são

---

2. Retirado do ensaio *Camus – O mito de Sísifo*, de Joseph Beuys (tradução de Alexandre Sá e Davi Pereira), publicado em 2019 na Revista Concinnitas: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/concinnitas/article/view/47983>, Acessado em 27 ago. 2021.

registros de um tempo vivido. Ou melhor, de um tempo respirado. Eles se mostram para nós, público, no *aqui e agora*, como experiências de quem sabe usar o *aqui e agora* como matéria para o próprio trabalho. “Minha vida é o tempo da vida, o tempo da vida é tempo da arte”<sup>3</sup>, explica Tehching Hsieh, quando Davi o pergunta sobre suas performances. Da mesma forma, seus desenhos são um atestado de que o corpo apenas vive e que viver é ferramenta suficiente.



*Série Sísifo, Sem título*. Caneta nanquim sobre papel, 2021 e *Um minuto de respiração*.  
Caneta nanquim sobre papel, 2019.

Em uma entrevista de 1977, intitulada *Sobre desenho*, o artista norte-americano Richard Serra diz que: “O pensamento não é o modelo. A experiência no desenho não é obtida por meio da linguagem. [...] O desenho é uma maneira pela qual eu levo adiante um monólogo interior com o ato de fazer no momento exato em que é feito”<sup>4</sup>. Serra menciona ainda a relação entre desenhar e se concentrar de maneira contínua e profunda, e diz que “o desenho é uma forma de meditação”. Para ele, o ato de desenhar está ligado a um exercício de continuidade presentificada com o mundo assim como, de certa forma, a libertação de Sísifo. O desenho é entendido

---

3. Retirado de *Entrevista com Tehching Hsieh*, realizada por Davi Pereira, publicada em 2021 na Revista Concinnitas: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/concinnitas/article/view/58535/38079>, Acessado em 27 ago. 2021.

4. Retirado de *Sobre desenho: uma entrevista*, com Richard Serra, realizada por Lizzie Borden, publicada no livro *Richard Serra: escritos e entrevistas 1967-2013*, São Paulo: IMS, 2014, p. 50.

mais como um *momento* do que como um objeto e, por isso, desenhar pode ser uma tarefa sem fim. Ela é uma experiência em curso através da qual o corpo pode existir enquanto desenho, no momento justo em que se desenha.

Diante dessa ferramenta de “fazer no momento exato em que é feito”, Davi libera sua respiração para que ela e o desenho sejam indistintos no momento do traço. Mas, isso seria o bastante para dizermos que o desenho é vivo? Posso pensar então que é a respiração de Davi que acompanha o desenho, e não o contrário. O desenho que dá ritmo ao corpo, é ele que manda no pulmão e, por isso, manter a caneta no papel se torna essencial. Tirá-la significaria morrer (sucumbir ao sofrimento eterno). Com o pulmão controlado pelas mãos, o artista delega sua respiração ao trabalho, deixa-se controlar por ele. “We all begin in life because someone once breathed for us”<sup>5</sup>, escreve NourbeSe Philip no ensaio *Ga(s)p*. Ela diz que a respiração é circular e passível de ser transmitida: “I can’t breath; I will breath for you”. Um trabalho de arte pode respirar por mim? Os desenhos da *Série Sísifo* se parecem com mapas para a respiração. Eles dão o comando do ar, eles dizem: “Respire! Respire comigo!”<sup>6</sup>, e demonstram, no papel, o mesmo exato movimento que o corpo faz enquanto os observa, no aqui e agora.

---

5. Retirado do ensaio *Ga(s)p*, de M. NourbeSe Philip. Publicado em 2020 em <https://www.nourbese.com/gasp/>, Acessado em 27 ago. 2021.

6. *Respire comigo* é um trabalho de 1966 da artista Lygia Clark, onde o público é convidado a manipular um cano sanfonado de borracha. <https://www.moma.org/audio/playlist/181/2399>, Acessado em 27 ago. 2021.



Série Sísifo, 2019 – 2021.

# NAVES PRECÁRIAS:

Sobre o trabalho de Beatriz Galhardo

Quando a NASA enviou as naves Voyager 1 e 2 para o espaço sideral em 1977, o intuito do governo norte-americano era explorar o sistema solar. Carl Sagan e sua equipe aproveitaram para anexar às naves gêmeas dois exemplares de um disco fonográfico, contendo informações sobre a vida na Terra. O objetivo desse disco era apresentar a humanidade e o Planeta para uma possível inteligência extraterrestre, que encontrasse as naves vagando pelo cosmos. Para aqueles que desejem consultar o conteúdo do Golden Record, ele está disponível no site da NASA (<https://voyager.jpl.nasa.gov/golden-record/>), bem como fotografias do passo a passo da confecção do disco dourado. Fotos de cidades, escola, supermercado; imagens dos planetas do sistema solar; diagramas da estrutura do DNA, da formação de moléculas orgânicas, da fecundação do óvulo; sons de trovão, vento, chuva; sons mecânicos; saudações e músicas de diversos países etc... etc... tudo isso pensado para um espectador não-humano e não-terrestre<sup>1</sup>.

Apesar do Golden Record se esforçar por apresentar a vida como um acontecimento complexo e entrelaçado entre diferentes escalas, para quem permanece no planeta, os discos transmitem algo anterior mesmo ao seu conteúdo: de que a vida é algo representável, definível, mostrável, gravável, fotografável. De fato, seria impossível colocar a bordo de uma nave, sem previsão de retorno, qualquer coisa viva, já que a vida não é um elemento diferente do próprio planeta. Mas, mais do que expor, em um compilado de informações, o que é a vida na Terra, a NASA se empenhou em demonstrar que é supostamente viável *conhecê-la* através de um modelo, sem precisar *experimentá-la*.

---

1. Nas palavras de Linda Sagan: "Durante todo o projeto Voyager, as decisões foram baseadas na suposição que haveria dois públicos para os quais a mensagem seria preparada – aqueles que habitam a Terra e aqueles que estão nos planetas de estrelas distantes" (tradução nossa). Disponível em: <https://voyager.jpl.nasa.gov/golden-record/whats-on-the-record/greetings/>, Acesso em: 05 jul. 2021.

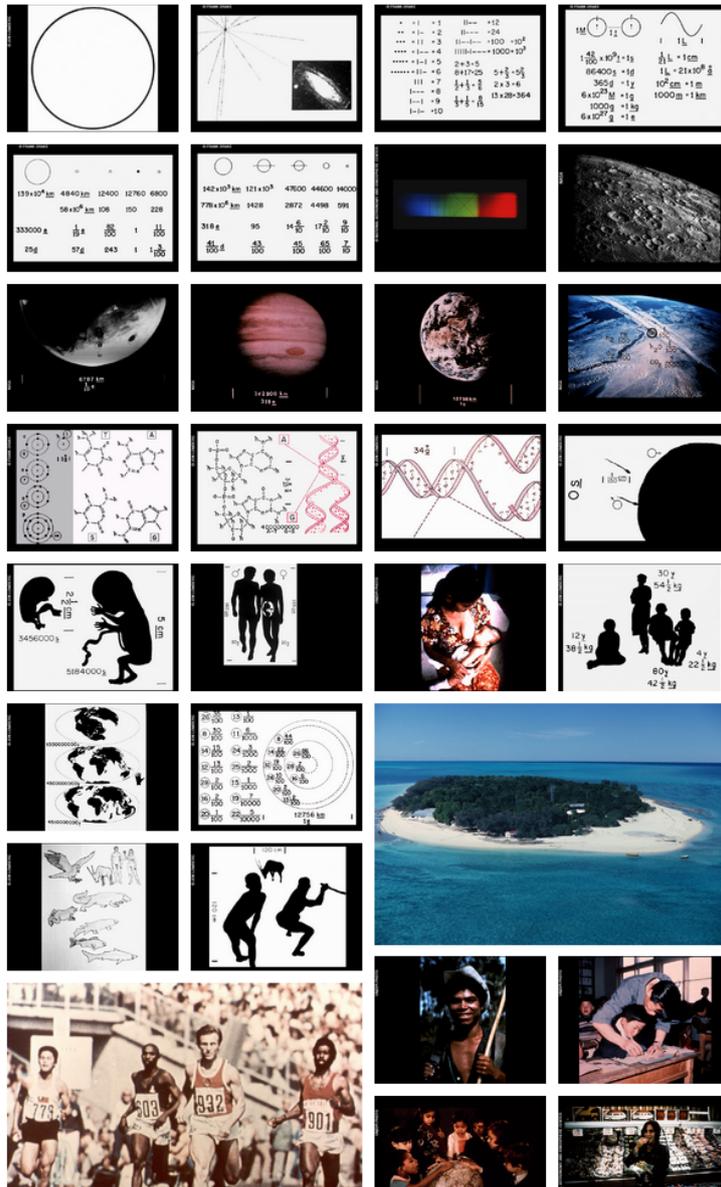


Imagem da nave Voyager, com vista para o Golden Record. O disco foi Parte do conteúdo do Golden Record, extraído do site da NASA: <https://voyager.jpl.nasa.gov/golden-record/whats-on-the-record/images/>

É possível equivocarse ao pensar que apenas cientistas são capazes de construir naves. Diferente das Voyager 1 e 2, gigantescas estruturas de alumínio, titânio e aço, a artista brasileira Beatriz Galhardo<sup>2</sup> constrói as *Naves precárias 1 e 2*. Seus materiais são: tecido de kombucha, papel, folha de ouro, fio de cobre, agulha, musgo e terra. Suas estruturas são delicadamente feitas a partir do agrupamento e do empilhamento desses frágeis elementos. Essas naves são, literalmente, vivas. Tanto pela presença do musgo, quanto pela kombucha, colônia de bactérias e leveduras que se organiza de maneira simbiótica em uma trama que forma um tecido. Mas, outro aspecto vital compõe essas naves. Para mantê-las em movimento, Beatriz rega-as constantemente, marcando uma intimidade fundamental entre ela e as embarcações. Uma é combustível da vida da outra; sem a humana não existe a nave. O que está em jogo para o campo da arte é que as Naves Precárias são *arte* na medida em que *vivem*. Em constante movimento (sem o qual não existe vida), tais agrupamentos não se comportam como cápsulas do tempo, imutáveis e eternas, de uma ideia a ser perpetuada. Mantê-las vivas (e eventualmente presenciar suas mortes) é a própria aventura estética propiciada pelo trabalho.



**Nave precária 1.** Beatriz Galhardo, 16cm x 10cm x 10cm, 2021. Tecido de celulose bacteriana da Kombucha, papel vegetal, folha de ouro comestível, fio de cobre, agulha reta de aço niquelado, musgo vivo e terra.

---

2. Beatriz Galhardo é dançarina, ensaísta e artista visual. Investiga tecituras manuais e podais feitas com/no mundo a partir de uma poética negra feminista. Publicou o livro *À escuta dos pés: caminhada e dança em Notícias de América*, pela Zazie Edições e está mestrando no PPGCA-UFF. Site da artista: [www.beatrizgalhardo.com.br](http://www.beatrizgalhardo.com.br)

Se as Naves Precárias são muito mais eficientes em expressar o que é a vida na Terra, do que o Golden Record, – o agrupamento obrigatório entre os seres, a simbiose dominante das bactérias, a trama como fundamento – o aço é um elemento que conecta as duas duplas de naves. Nas *Naves Precárias*, agulhas retas e curvas penetram os seus viventes estruturais, expressando a tecitura da vida, mas também funcionando como mastro. As agulhas são instrumentos essenciais para a construção de bússolas rudimentares, apontando sempre para o norte quando imantadas. Essa é a tecnologia das naves infantis, dos primeiros experimentos de escola. Esse elemento cosedor que corta dimensões, atravessa o cosmos quando penetra na malha da kombucha. Enquanto as Naves Voyager são lançadas no sistema solar com suas armaduras de aço, as Naves Precárias penetram na matriz microscópica das comunidades bacterianas, talvez igualmente infinitas, desconhecidas e transformadoras. Exploradoras do mundo intra-terrestre, elas também carregam nos discos de suas peles douradas, a formação unicelular da vida. Tecido vivo que ora é vela, ora é mapa, e que dá a ver a presença fundamental das bactérias na manutenção da Terra, sem as quais seria impossível sequer sonhar com naves no espaço sideral.



**Nave precária 2.** Beatriz Galhardo, 16cm x 10cm x 8cm, 2021. Tecido de celulose bacteriana da Kombucha, papel vegetal, folha de ouro comestível, fio de cobre, agulha reta de aço níquelado, agulha curva de aço níquelado, musgo vivo e terra.

# RIZOMORFA

de Rubens Takamine

Durante os anos de graduação, nutri certo preconceito com as produções em arte ditas *abstratas*. Eu não entendia tais imagens tão descoladas dos objetos visíveis (como eram imaginadas? como deveriam ser lidas por mim?) Mas, essa falta de entendimento significava uma relação achatada com os meus objetos de interesse. Resquícios, talvez, de um academicismo positivista onde texturas, estampas, mandalas e pinceladas sem formas assimiláveis pela figuração eram tidas como uma decoração acessória, um delito vazio de significado. O mais curioso é que, na escola de belas artes, as volutas e tramas dos ornamentos não eram totalmente condenadas. Elas eram apenas vistas como adornos para as “verdadeiras” obras escultóricas ou arquitetônicas.

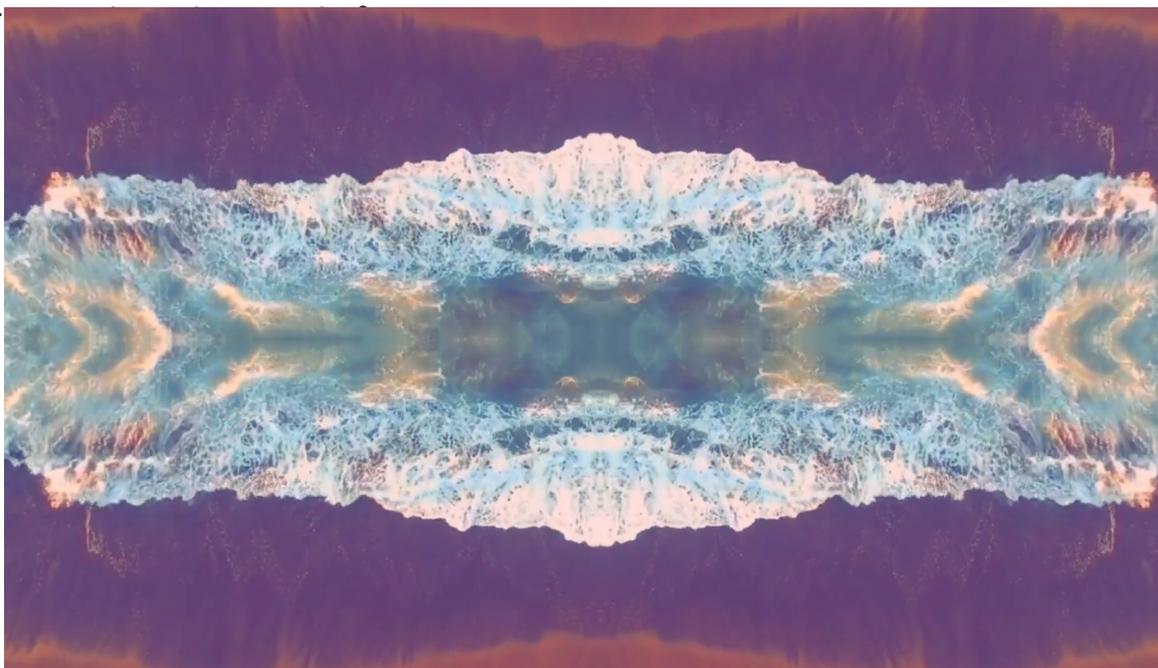
Porém, o que foge da figuração se move como um ser vivo. Ritmos, duplicações, somatórias exponenciais, fractais. A imagem multiplicada se movimenta em direção ao infinito e ao contágio de todas as áreas férteis. Em uma operação simples como recortar um papel sanfonado, é possível atingir a continuidade da reprodução celular presente nos corpos vivos.

As imagens de Rubens Takamine<sup>1</sup> nos mostram os fluxos orgânicos como caleidoscópios. Entre cachoeiras, pedras e folhas, as paisagens em movimento espelhado entram e saem da figuração, mergulhando na superfície representativa e indo até as camadas mais vitais da imagem. Ativam nossos olhos, nos hipnotizam

---

1. Rubens Takamine, artista, filmmaker e pesquisador, nascido em terra roxa.1993. Vive e trabalha onde o trabalho chamar. Sua pesquisa borra fronteiras entre práticas de arte e de vida, nutrindo vínculos muito profundos com as cosmovisões não ocidentais e filosofias que contemplam a vida enquanto fluxo contínuo de seres, espíritos e estrelas. Medita para ampliar sua escuta. Mergulha no caos para encontrar sua força. Expurga inquietações através de danças coletivas com diferentes corporeidades: humanos, plantas, pedras, cordas, sombras, projeções, hologramas, objetos técnicos em desuso, dentre outros elementos. Gosta de experiências que são visíveis apenas no escuro. Suas obras já foram exibidas ou ativadas em mostras coletivas, exposições e festivais de cinema, como Arquivo em Cartaz, Curta Cinema, Ecrã, VideoMovimiento, For Rainbow e Dobra. Em concomitância, possui formação acadêmica em Comunicação Social (ECO/UFRJ) e cursa mestrado em Artes Visuais (EBA/UFRJ).

em fendas abissais dentro do que julgávamos supostamente conhecer. Os corpos se desdobram em ornamentos vivos e aqui ornar não significa apenas decorar, mas entrar



**Rubens Takamine.** *Abissal*, 2020. Link: <https://vimeo.com/414610864>

Em sua instalação *Rizomorfa*, quatro fotografias orbitam um vaso da ornamental Avelós<sup>3</sup>. A planta é colocada sobre uma prateleira na parede, montada da mesma forma que as fotografias que a cercam. As imagens são abstrações feitas a partir do vaso, modos de interpretá-lo, mas também de descobrir suas potências. Os padrões presentes nas fotos são espelhamentos digitais, de suas folhas e raízes, e refletem a duplicidade da Avelós, cujo látex é capaz de ferir e de curar ao mesmo tempo. Propriedades contraditórias presentes também nas imagens abstratas.

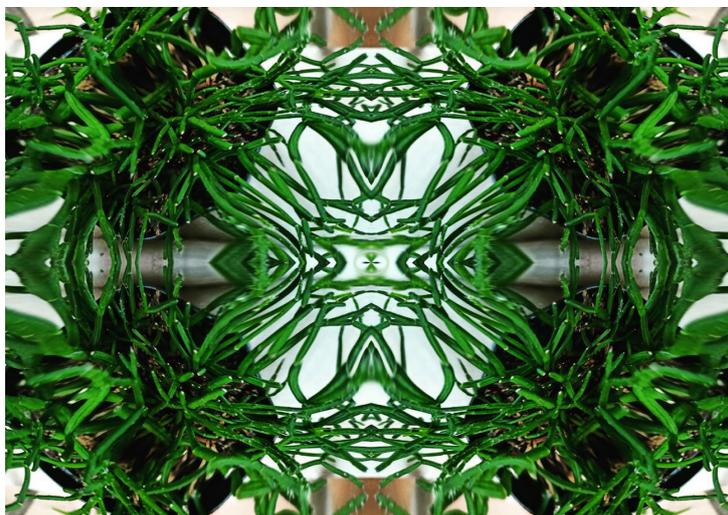
Penso no conceitualismo do norte-americano Joseph Kosuth, que desmonta

---

2. Como li no dicionário, ornar vem de ordo (latim): ordem. Mas, a referência vem de antes, da minha mãe que sempre usou a palavra ornar com o sentido de combinar, dizendo por exemplo que duas pessoas *ornam* juntas.

3. O Avelós é um arbusto trazido da África para o Brasil com fins ornamentais. O látex extraído da planta é corrosivo e quanto entra em contato com a pele pode causar queimaduras. Entretanto, esse mesmo látex tem propriedades curativas e é usado no alívio de dores crônicas. "Dois aspectos, portanto, me chamam a atenção: 1) a pujante alegoria de uma planta que simultaneamente nos fere e traz cura, superando a lógica simplista da binaridade; 2) o crescimento rizomático da planta, que se ramifica de forma autossímile, holográfica." (Rubens Takamine, sobre *Rizomorfa*)

a estrutura semântica de figuração, colocando um objeto qualquer ao lado de seu retrato fotográfico e de sua definição do dicionário. A instalação *Rizomorfa* também se apresenta dessa forma, porém nela a Avelós está cercada de representações que não correspondem a um verbete figurativo do que é a planta. A estrutura rizomática de suas folhas, é inserida em uma estrutura integrada do qual o corpo vivo não pode ser isolado e facilmente sintetizado em uma fotografia. Numa simbiose de imagens ornamentais, dedos humanos são representados como as folhas pontudas da planta e o vaso é mostrado como uma ciranda em movimento, que de um lado parece um bicho e do outro, um lago. A abstração descreve o modo de existência fractal da Avelós, onde suas raízes e folhas se multiplicam de forma espelhada, de modo que qualquer parte de seu corpo vegetal sempre converge para a mesma forma inicial. *Rizomorfa* é o retrato de um mundo no qual ornamento deixa de ser adorno para ser tudo que existe: objeto e adorno. E esse mundo não deve ser decifrado, mas recebido.



Rubens Takamine. **Rizomorfa**, 2020. Fotografias e planta. Instalação na VIII Bienal da Escola de Belas Artes, Parque Lage, 2021.

# TERRAL E TENEBROSO

*Agente-húmus* é como a pesquisadora e artista Marina Fraga chama a “entidade imaginária” que “propõe reflexões, intervenções e interações de compostagem política na natureza”<sup>1</sup>. Ao falar de artistas que atuam como *agente-húmus*, Fraga menciona obras de arte em que a natureza é “agenciada pelo humano [e] atravessa o espaço expositivo”, ou vice-versa. O que está em jogo aqui é a resistência dos espaços expositivos em perceberem-se como natureza, ou mesmo como espaço vivo, insistindo em reconhecê-la como algo que poderia ou não habitar o museu, que poderia ou não figurar como assunto de uma obra de arte. Entretanto, James Nisbet<sup>2</sup> afirma que todo objeto de arte é um objeto ecológico. Não por sua essência material, mas porque ele está sempre embrenhado em uma rede de relações que se move e se transforma. Um objeto de arte sempre esbarra em um corpo vivo.

Um dos primeiros trabalhos da exposição Dizer Não, em cartaz do Ateliê 397, é *Tenebroso*. De autoria de Cleverson Salvaro e Frederico Filippi<sup>3</sup>, o trabalho é uma estrutura diagonal, que lembra um mostruário, construída com madeira e janelas cobertas de insulfilm preto. Os artistas explicam que as janelas foram apropriadas de uma reforma que acontecera no mesmo prédio da exposição, uma antiga confecção têxtil e que os vidros escuros serviam para ocultar o que se passava no interior da fábrica. A princípio, essa mesma sensação de opacidade é replicada no trabalho: não vemos o que há dentro dele, embora seja possível presumir que a estrutura guarda algo em segredo. Com certo medo e apreensão, quando colamos o rosto do vidro, vemos uma enorme quantidade de larvas do besouro Tenebrio.

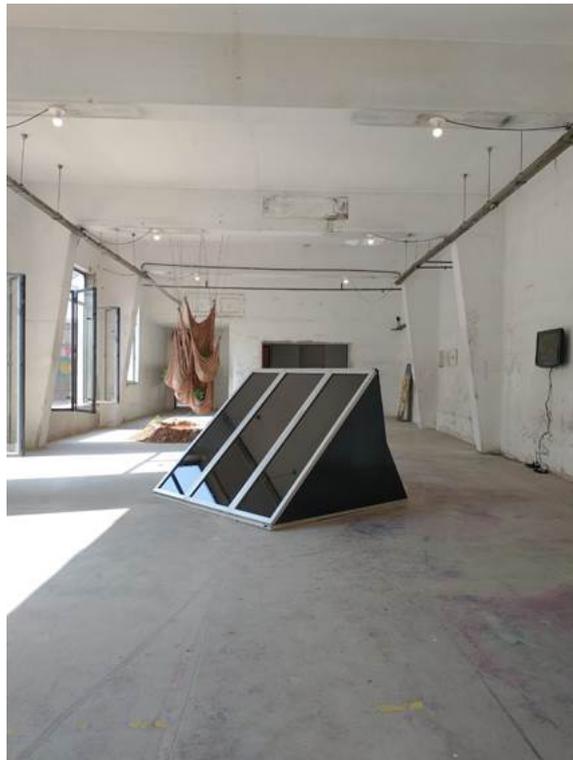
A montagem de um recinto para os insetos feito com as janelas da antiga fábrica atribui um caráter produtivo e econômico ao Tenebrio. De fato, ele é um dos

---

1. Retirado da tese de doutorado *Do Fóssil ao Humus: Arte, Corpo e Terra no Antropoceno*, de Marina Fraga. Universidade Estadual do Rio de Janeiro, 2016, p. 325.

2. *Ecologies, Environments. and Energy Systems in Art of the 1960s and 1970s*, James Nisbet, 2014.

3. <https://fredericofilippi.com/> e [https://conecta.bio/cl\\_salvaro](https://conecta.bio/cl_salvaro)



**Tenebroso**, 2021, Frederico Filippi e Cleverson L. Salvaro. Vidro, alumínio, insufilm, tinta esmalte preta, compensado, larvas de tenébrios e isopor, 123 × 166 × 163 cm.

insetos de maior valor comercial atualmente, e é cultivado por empresas a fim de compor as rações destinadas aos animais na indústria. Os Tenebrios são comidos por galinhas, que são comidas por humanos que, por sua vez, observam Tenebrios crescendo dentro da exposição.

Entretanto, esse não é o único segredo do trabalho. Dentro de *Tenebroso*, as larvas se alimentam de uma escultura de isopor cujo formato replica a mesma forma da estrutura exterior. “Elas comem de tudo”, diz um produtor de Tenebrios em uma reportagem deste ano, que saiu no jornal. Elas comem polímeros não biodegradáveis. Elas comem até escultura. Dessa maneira, o trabalho se infiltra indiretamente na cadeia alimentar, servindo paradoxalmente como uma base sintética para o ciclo orgânico de nutrição. O início da cadeia passa a ser a peça de isopor escondida dentro de *Tenebroso*, o que aponta para uma condição fictícia onde os artistas se tornam seres autotróficos capazes de produzir o seu próprio ciclo nutritivo a partir de algo sintético.

Ao lado de *Tenebroso*, está *Terral*, uma instalação que se impõe aos olhos como uma árvore. No entanto, o trabalho ancora não no solo, mas no teto. Grandes redes feitas de pano embebido em argila pendem por cordas, formando pesados bolsões

tensionados. Dentro deles, encontram-se grandes quantidades de terra semeada: feijão, maracujá, abóbora, tomate, jabuticaba, milho e jussara. Essas plantas, que também são alimentos, nascerão e crescerão ali durante a exposição. No chão, um lago de água translúcida, contido por um amontoado de terra, demarca a área do trabalho. Um sistema de irrigação elétrico puxa água desta grande poça e espirra



**Terral**, 2020/2021, Lícida Vidal. Argila, tecido, composto, cabo sisal, plástico, água, sementes. 3×2×5 metros.

na terra, através de pequenos dutos.

A artista Lícida Vidal<sup>4</sup> destaca a importância da bolsa em seu trabalho: esse

---

4. Lícida Vidal, 1984, é artista visual, vive e trabalha em Ubatuba-SP. Cursou Ciências Sociais pela Universidade de São Paulo (USP) e é licenciada em Sociologia pela Faculdade de Educação da Universidade de São Paulo. Através de ações performáticas, fotografia, vídeo e instalações, sua pesquisa atravessa questões sobre o gênero feminino e a natureza. A argila e a água, são as suas principais matérias que possuem uma carga simbólica dentro deste debate sobre interdependência, escala, territórios, diversidade e coexistência no processo de colapso do antropoceno. Já participou de diversos salões e exposições no litoral norte e região. Também integra o Coletivo Vozes Agudas, grupo de estudos e intervenções com ênfase feminista, foi assistente de produção e assistente de curadoria da primeira edição do Prêmio Vozes Agudas para Mulheres Artistas em 2020. Realizou em 2020 a Residência na Usina de Artes em Água Preta - PE e agora

teria sido o primeiro instrumento criado pela humanidade. Cabe mencionar que não estamos falando apenas do passado, mas também de um presente continuado. Antes mesmo da faca, necessitamos da bolsa. Ferramenta de transporte, de preservação, de memória. Carrega-se o necessário mas, principalmente, carrega-se o possível. Aqui, carrega-se uma amostra do ecossistema. Fantasio sobre Lícida ser uma nômade de espaços expositivos, artista migratória que, em seu percurso pelas zonas estagnadas, cria hortas comestíveis. O público se alimenta de sua obra e lembra que, enquanto vê, também digere.

Rememoro a atuação do *agente-humus*: ele propõe um atravessamento da natureza dentro do museu (não consigo deixar de lembrar do trabalho *Living room*, de Roderick Hietbrink). Mas, já não seriam todos os viventes, um atravessamento da natureza no espaço expositivo? As grandes bolsas de terra de Lícida Vidal talvez sejam formas de mostrar o ecossistema que invariavelmente nos acompanha aonde

---

em 2021 participou da exposição Dizer Não realizada pelo Ateliê 397. Contato: [licidavidal@gmail.com](mailto:licidavidal@gmail.com), [licidavidal.site](http://licidavidal.site).



quer que estivermos. Em um só dia de vida, movemos pastos, riachos, ventos, gases, seiva, fungos, bactérias. *Terral* é o adjetivo para o que nunca poderemos deixar de ser um só segundo: podemos ser nômades, mas nunca nômades da Terra.

Em *Dizer Não*, tenébrios e plantas crescem lado a lado. Esses dois trabalhos anunciam um descontrole sobre a própria conformação escultórica. Em vez de formas estáticas, encontramos conformações instáveis cuja constante digestão e respiração excede a funcionalidade do próprio objeto de arte. “[...] um organismo em equilíbrio é um organismo morto”<sup>5</sup>E, por isso, o risco da morte os acompanha. Se, por um lado, *Terral* dá a ver a simbiose necessária entre humanas e húmus, por outro, a instalação carrega a terra como uma memória trágica através disso que chamamos de antropoceno. Já *Tenebroso* estará em pouco tempo abarrotada de larvas que consumirão a própria cápsula de madeira que as comporta. A escultura, feita para virar comida de besouro, anuncia um apocalipse ambiental do qual, talvez os únicos sobreviventes sejam os seres que metabolizam polímeros. Porém, se trago aqui uma perspectiva trágica é porque o *agente-húmus*, em consonância com a proposta curatorial dessa exposição, também carrega em si uma ambiguidade: “Pré-histórico ou pós-histórico, o exercício da imaginação do futuro está próximo das figurações das artes [...] Nesta projeção, utopia e distopia são apenas dois lados do espelho, dois reflexos idealizados de um futuro incerto.”<sup>6</sup>

*Originalmente publicado na Revista Desvio, 20 ago. 2021.*

---

5. Retirado de *A teia da vida*, de Fritjof Capra, São Paulo: Cultrix, 1998.

6. Idem, p. 326.