EM CONVERSA COM O

INVISÍVEL:

experiências liminares na prática artística

Carolina Kneipp

U.PORTO
FACULDADE DE BELAS ARTES
UNIVERSIDADE DO PORTO

Em conversa com o invisível:

experiências liminares na prática artística

Carolina Kneipp

Relatório de projeto apresentado à Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto para obtenção do grau de mestre em Artes Plásticas - Intermídia

Orientador: Professor Doutor Samuel Silva

Porto, Setembro de 2026

Digo que há algo invisível que impele nossa vida
rumo ao inesperado.

– Nastassja Martin

AGRADECIMENTOS

Agradeço aos meus pais e aos meus irmãos por me darem tanto amor e coragem.

Agradeço à Barbara por me apoiar e estimular desde o momento em que decidi participar do processo de seleção do mestrado e por ser presença constante, longe e perto.

Agradeço à Mayra pelo olhar sempre generoso e pelas carinhosas partilhas literárias.

Agradeço ao Professor Samuel, meu orientador, pela atenção aos pormenores e pelas contribuições ao desenvolvimento da investigação.

Agradeço a todos os amigos – aos mais antigos e aos recém chegados – por me fazerem sentir em casa, esteja eu onde estiver.

RESUMO

A presente investigação, intitulada *Em conversa com o invisível: experiências liminares na prática artística*, consiste em uma experimentação teórico-prática em torno do invisível, compreendido, aqui, como um campo relacional manifesto em sonhos, visões, memórias, previsões e coincidências, dentre outros fenômenos diante dos quais frequentemente nos vemos com dificuldade de explicar racionalmente.

Partindo do desejo de prolongar e proteger as experiências que decorrem do encontro com tais intensidades, a pesquisa busca, através da prática artística, construir uma abordagem possível baseada na ideia de conversa: substituindo o hábito de "*falar de*" por "*falar com*". Assim, ao pensar a prática artística em afinidade com a conversa, recupera-se o seu sentido de convivência e busca-se responder às manifestações do invisível a partir de exercícios de aproximação; de tentativas de, por meio da arte, acercar-se, manter-se em companhia dos fenômenos que desafiam a compreensão imediata sem sufocá-las com excesso de sentido.

Orientada principalmente pela noção de programa performativo proposta pela artista e pesquisadora Eleonora Fabião, o processo artístico é desenvolvido em torno da elaboração de regras, protocolos ou situações que possibilitam dialogar com o invisível. Exercício de permanência, de construção de intimidade, no qual a noção de liminaridade ganha centralidade como meio de descrever o estado subjetivo acessado nesse processo.

Em uma articulação metodológica entre Art Based Research e Autoetnografia, a pesquisa aproxima diferentes perspectivas cosmológicas, filosóficas, antropológicas e artísticas a fim de aprofundar as possibilidades de criação artística e, ao mesmo tempo, explorar o potencial da escrita autoetnográfica como suporte de investigação no âmbito da arte contemporânea. Nesse sentido, foram produzidas seis peças – pensadas como vestígios de experiências – de onde parte a escrita autoetnográfica que constitui este relatório: Coração ao alto (2024), Portal (2025), Leves mãos (2025), Bala Granítica (2025), Cartas à Carolina (2024 - 2026) e Atrás do Pensamento (2026).

Partindo da exploração das possibilidades de criação em diálogo com dimensões invisíveis da realidade e das transformações que emergem nesse processo, assume-se que os resultados da

investigação são expressos tanto na exibição final dos trabalhos acima mencionados quanto nos textos que se seguem. Nestes, a palavra ressonância torna-se a principal chave de leitura, e as ações "seguir", "esperar" e "ritualizar", convites para pensar o potencial da prática artística como um processo de abertura e, sobretudo, de reelaboração subjetiva.

Palavras-chave: invisível; conversa; experiência; liminaridade; prática artística;

ABSTRACT

This investigation, titled *In Conversation with the Invisible: Liminal Experiences in Artistic Practice*, consists of a theoretical-practical experimentation around the invisible — understood here as a relational field manifested in dreams, visions, memories, premonitions, and coincidences, among other phenomena that we often find difficult to explain rationally.

Stemming from a desire to prolong and protect the experiences arising from encounters with such intensities, this research seeks, through artistic practice, to construct a possible approach based on the idea of conversation: replacing the habit of *"speaking about"* with *"speaking with"*. Thus, by conceiving of artistic practice in terms of its affinity with conversation, a sense of togetherness is recovered, and manifestations of the invisible are addressed through exercises in drawing closer – attempts to approach and remain in the company of phenomena that defy immediate comprehension, without stifling them with an excess of meaning.

Guided primarily by the notion of the "performative program" proposed by artist and researcher Eleonora Fabião, the artistic process unfolds through the development of rules, protocols, or situations that enable a dialogue with the invisible. It is an exercise in staying and in the construction of intimacy, wherein the concept of liminality takes center stage as a means of describing the subjective state accessed during this process.

Through a methodological articulation between Arts-Based Research and Autoethnography, this research brings together diverse cosmological, philosophical, anthropological, and artistic perspectives to deepen the possibilities of artistic creation while simultaneously exploring the potential of autoethnographic writing as a mode of inquiry within contemporary art. In this context, six works, conceived as traces of experiences, were produced, serving as the starting point for the autoethnographic writing that constitutes this report: Coração ao alto (2024), Portal (2025), Leves mãos (2025), Bala Granítica (2025), Cartas à Carolina (2024–2026), and Atrás do Pensamento (2026).

Starting from an exploration of the possibilities of creation in dialogue with invisible dimensions of reality and with the transformations that emerge in this process, the research outcomes are expressed both in the final exhibition of the aforementioned works and in the texts

that follow. In these texts, the word "resonance" serves as the primary interpretive key, while the actions of "following," "waiting," and "ritualizing" act as invitations to consider the potential of artistic practice as a process of opening and, above all, of subjective re-elaboration.

Keywords: invisible; conversation; experience; liminality; artistic practice;

ÍNDICE

Lista de figuras 9

Prólogo 15

Introdução 16

Seguir 40

Esperar 66

Ritualizar 80

Considerações finais 99

Apêndices 104

Bibliografia 118

LISTA DE FIGURAS

1. Fotografia analógica a preto e branco. Detalhe de Coração ao alto (2024). Acervo pessoal da autora.
2. Fotografia analógica a preto e branco. Acervo pessoal da autora.
3. Fotografia analógica a preto e branco. Acervo pessoal da autora.
4. Digitalização de anotações. Acervo pessoal da autora.
5. Digitalização de anotações. Acervo pessoal da autora.
6. Digitalização de anotações. Acervo pessoal da autora.
7. Digitalização de anotações. Acervo pessoal da autora.
8. Digitalização de anotações. Acervo pessoal da autora.
9. Fotografia digital. Detalhe de Aprendiz (2020). Acervo pessoal da autora.
10. Fotografia digital. Detalhe de Aprendiz (2020). Acervo pessoal da autora.
11. Texto. Detalhe de Aprendiz (2020). Acervo pessoal da autora.
12. Fotografia digital. Detalhe de Aprendiz (2020). Acervo pessoal da autora.
13. Texto. Detalhe de Aprendiz (2020). Acervo pessoal da autora.
14. Fotografia analógica a preto e branco. Detalhe de Coração ao alto (2024). Acervo pessoal da autora.
15. Digitalização de memorial familiar. Acervo pessoal da autora.
16. Digitalização de memorial familiar. Acervo pessoal da autora.
17. Registo fotográfico da perseguição em Veneza. Fonte: Sophie Calle. Suite Vénitienne (1983, p. 4-5)

18. Registro fotográfico da performance. Linda Montano ouvindo a altura da nota Si, correspondente ao primeiro dos sete centros do corpo que estruturaram o Ano 1 de Seven years of living art (1984 - 1991) Fonte: arquivo do New Museum of Art.
19. Detalhe de Coração ao alto (2024). Acervo pessoal da autora.
20. Detalhe de Portal (2025). Acervo pessoal da autora.
21. Detalhe de Leves mãos (2025). Acervo pessoal da autora.
22. Pintura em aquarela e fotografia. Acervo pessoal da autora.
23. Pintura em aquarela. Acervo pessoal da autora.
24. Peças em vidro. Acervo pessoal da autora.
25. Fotograma de vídeo. Acervo pessoal da autora.
26. Frame de vídeo de Recording the light (2001) de Sophie Whettnall. Fonte: site oficial da artista.
27. Fotografia da instalação começo, meio e começo de Cinthia Marcelle (2025). Fonte: Fundação Serralves.
28. Visão em exposição de Bala Granítica (2025). Exposição “A peça em falta”, 2025. Acervo pessoal da autora.
29. Visão em exposição de Atrás do pensamento (2026). Exposição “Check in”, mostra anual do MAP - 2026. Fotografia de Elisa Vieira. Acervo pessoal da autora.
30. Detalhe de Cartas à Carolina (2024-2026). Acervo pessoal da autora.
31. Frame da performance L’arbre doublier (2013) de Paulo Nazareth. Fonte: acervo do Museum of Fine Arts, Houston.
32. Frame do documentário Barbara Hepworth (1961). Fonte: acervo da BBC.

33. Visão em exposição de Atrás do pensamento (2026). Exposição “Check in”, mostra anual do MAP - 2026. Fotografia de Elisa Vieira. Acervo pessoal da autora.
34. Visão em exposição de Atrás do pensamento (2026). Exposição “Check in”, mostra anual do MAP - 2026. Fotografia de Elisa Vieira. Acervo pessoal da autora.



Figura 1

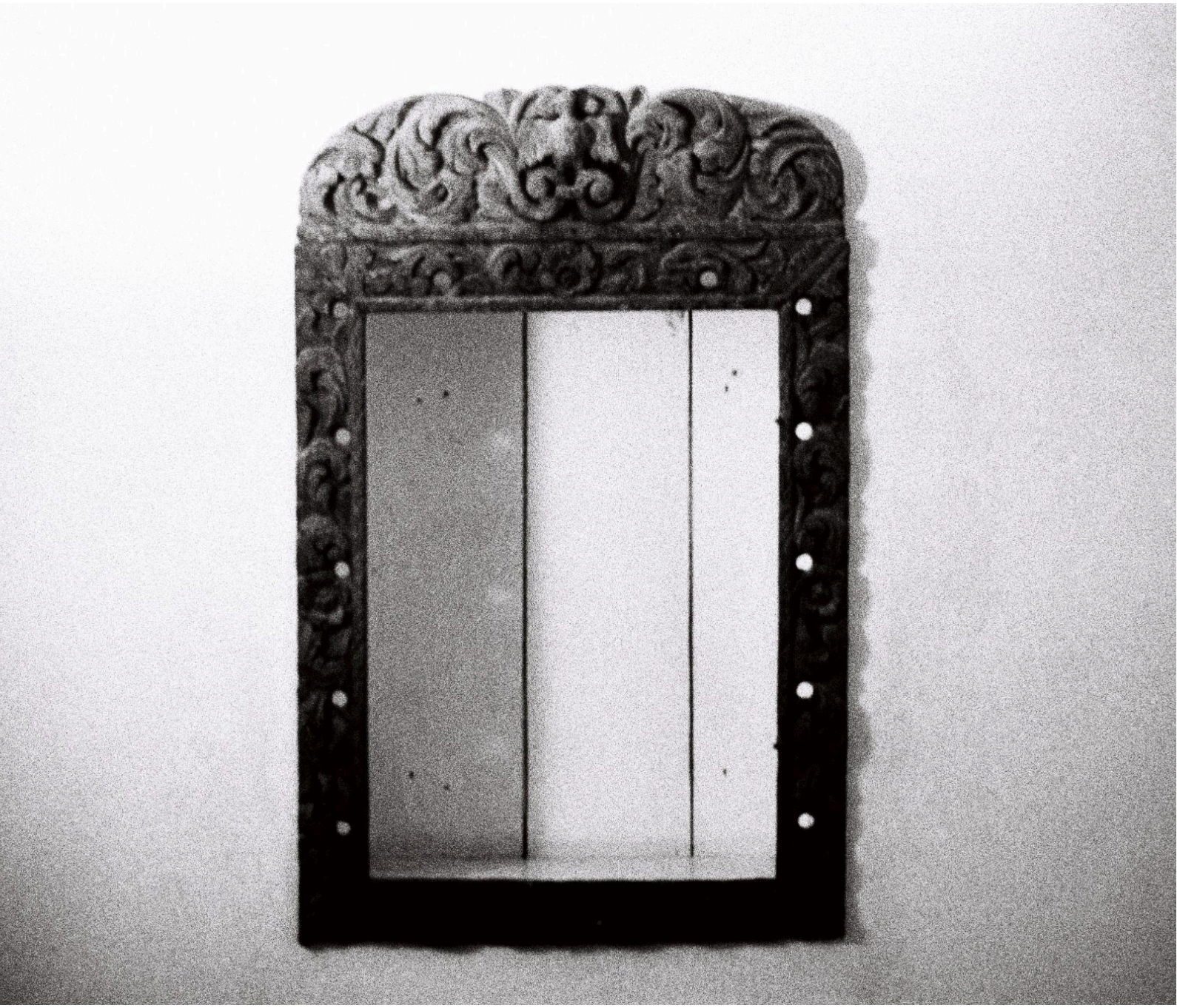


Figura 2

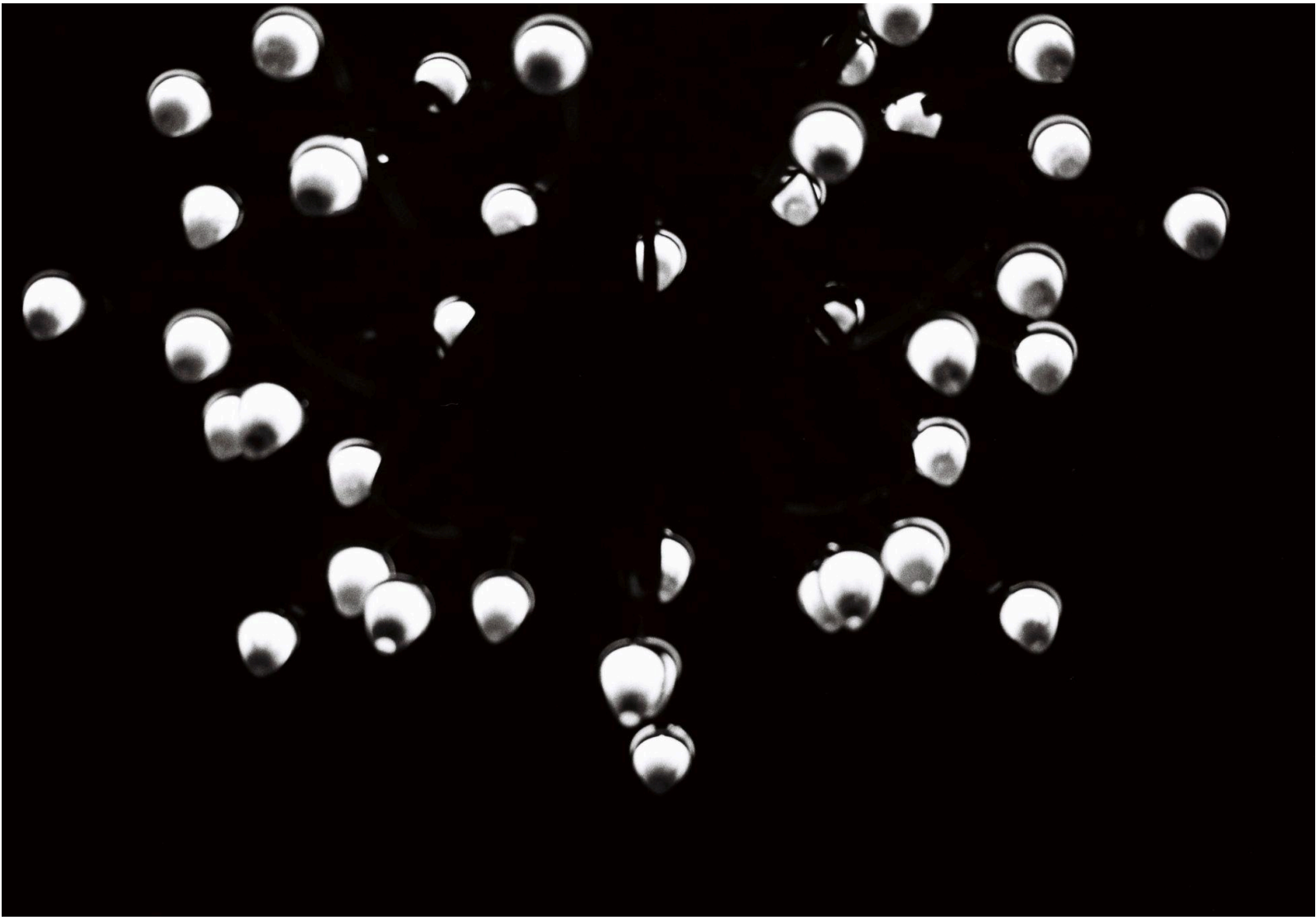


Figura 3

Prólogo

(...) Let me keep my distance, always, from those
who think they have the answers.
Let me keep company always with those who say
"Look!" and laugh in astonishment,
and bow their heads.

– Mary Oliver

Penso na sala vermelha da Cinthia Marcelle. Na parede ao lado da cortina que demarca a entrada na instalação[1], há um aviso em tom tranquilizador que diz aos visitantes do museu: depois de três minutos os olhos acostumam-se ao escuro. A sensação de desorientação permanece, mas supõe-se que todos, passado este curto período, já serão capazes de chegar até a saída. Ou seria a entrada? "Começo, meio e começo" – não há fim, afinal, o que há é a passagem contínua de um lugar ao outro.

Escrever este texto é quase como percorrer o meu caminho de retorno à porta. Ou, de outra forma, convidá-los a considerar a existência desta.

[1] Concebida especialmente para a sala central do Museu de Serralves, a instalação recebeu o nome de "começo, meio, começo" e marcou a primeira exposição individual da artista em Portugal, entre outubro de 2025 e maio de 2026.

Introdução

(...) Quando se está em um tal lugar, é-se bombardeado por intensidades específicas (chamemo-las de afetos), que geralmente não são significáveis. Esse lugar e as intensidades que lhe são ligadas têm então que ser experimentados: é a única maneira de aproximá-los.

– Jeanne Favret-Saada

Sentada na sala de espera do aeroporto, lembro-me de repassar mentalmente todas as coisas que havia colocado na mala, na tentativa de identificar algum objeto esquecido. Depois de terminada a minha lista, passei a outra, mais subjetiva, constituída apenas das perguntas que eu estava disposta a carregar comigo ao outro lado do oceano. Já não lembro de todas elas, mas sei que uma em específico dizia respeito ao mestrado. "Da onde vais partir, Carol?"

Naquela altura eu não tinha ainda o interesse de elaborar qualquer resposta e me limitava apenas a rodear as minhas questões com palavras soltas, cenas imaginadas e possíveis cenários. Uma ótima maneira de passar o tempo em salas de espera.

Ao indagar sobre o meu ponto de partida no mestrado, entretanto, meu pensamento voltou à lista anterior e circulou uma foto que sem razão aparente eu havia colocado na mala minutos antes de sair de casa. Uma senhora sorridente, chamada Carolina, vestindo roupas de freira. Minha tia-avó que – dizem – nunca conheci.

Passados quase dois anos, volto a esse dia na tentativa de reconstruir o meu percurso até as ideias que, neste momento, dão sustentação ao projeto desenvolvido. *Conversa, invisível, experiências liminares*. Percebo que construí um universo semântico em torno de um desejo até bem simples: experimentar uma prática artística guiada pelo diálogo com manifestações de um

campo[2] que, aqui, chamo de "invisível". Uma dimensão da realidade que se revela em coincidências, memórias involuntárias, sonhos, pressentimentos e toda a sorte de fenômenos diante dos quais frequentemente nos vemos incapazes de explicar racionalmente, mas que nem por isso deixam de ocorrer e provocar curiosos sobressaltos.

Não é um assunto novo no campo da arte, sabemos. Poderia citar incontáveis obras e movimentos artísticos cujos assuntos principais giram em torno de sonhos, acasos, exercícios de automação e ligam-se inclusive ao campo do esoterismo. Assim como densas discussões filosóficas, teosóficas e psicológicas que buscam aprofundar o tema.

No entanto, enquanto artista, o meu ponto de interesse encontra-se localizado mais na abordagem em si do que no estudo do que tais experiências com o invisível podem vir a produzir. Explico: considero crucial a diferença entre falar *sobre* esses fenômenos (ou representá-los, como muitos artistas surrealistas o fizeram, por exemplo) e *entrar em diálogo* com eles.

Por isso, uma camada substancial dessa pesquisa é a recusa deliberada em tematizar ou interpretar o invisível em prol da investigação de estratégias de conversa com esse campo relacional. Assumindo a prática artística, nessa perspectiva, como uma abordagem dialógica possível dentre outras que, ao longo do estudo, farei o esforço de sinalizar.

Ciente, entretanto, da amplitude e do grau de abstração a que posso estar conduzindo o leitor ao reunir termos como "invisível", "experiência", "liminaridade", "conversa" e "prática artística" sob um mesmo horizonte de investigação, convém desacelerar o percurso e, antes de qualquer coisa, realizar uma primeira aproximação a cada uma destas palavras. Assim, para tornar mais palpáveis as perguntas, objetivos e escolhas metodológicas que estruturam o projeto, dedicarei

[2] A noção de campo é mobilizada para enaltecer o caráter dinâmico e interativo do qual emergem os fenômenos mencionados.

as próximas páginas a apresentar o contexto em que tais conceitos emergem e os sentidos que assumem no âmbito do meu processo artístico.

Comecemos pelo *invisível*. A noção de invisível como a entendo aqui chegou à mim pela primeira vez através do livro Água Viva (1998) de Clarice Lispector. Constituído por um fluxo de consciência contínuo que se estende por todas as páginas, neste que há anos é o meu livro de cabeceira, Lispector entrega-se à tentativa de, por meio da escrita, estabelecer contato com algo que escapa à própria linguagem. Nele, a autora dirige-se frequentemente à alguém – ou algo – a quem se refere apenas como "tu", presença sem contornos definidos que gradualmente é diluída em devaneios, sonhos, fragmentos de memórias e visões. Ao longo da leitura, acompanhamos a autora a referir-se a este interlocutor como uma porta de acesso a um lugar, num instante fugidio localizado "atrás do que fica atrás do pensamento":

> Estou atrás do que fica atrás do pensamento. Inútil querer me classificar: eu simplesmente escapulo não deixando, gênero não me pega mais. Estou num estado muito novo e verdadeiro, curioso de si mesmo, tão atraente e pessoal a ponto de não poder pintá-lo ou escrevê-lo. Parece com momentos que tive contigo, quando te amava, além dos quais não pude ir pois fui ao fundo dos momentos. É um estado de contato com a energia circundante e estremeço. (Lispector, 1998, p. 10-11)

Invisível, atrás do pensamento, energia circundante, It, dimensão do instante-já: Lispector utiliza diferentes expressões ao longo do livro na tentativa de aproximar-se desse campo que acessa enquanto escreve. Um espaço indeterminado, misterioso e enigmático, no qual o contato com a realidade parece emergir do estranhamento que certas experiências provocam ao seu processo de pensamento. Ao dedicar atenção a este invisível, é como se ela abrisse uma passagem para o

encontro entre o que desconhece em si mesma e o que desconhece na vida, articulando esse não saber com a curiosidade e a delicadeza de quem faz perguntas sem esperar por respostas definitivas, sem sufocar a experiência com a expectativa de uma resolução rápida.

Maurice Blanchot, por outro lado, aborda um lugar semelhante na obra "O espaço literário" (2024), especialmente a partir da obra do escritor Rainer Maria Rilke e suas reflexões sobre a escrita. O autor menciona a expressão "Weltinnenraum", a maneira pela qual Rilke denomina "o espaço interior do mundo, que corresponde tanto à intimidade das coisas como à nossa intimidade e à livre comunicação entre uma e outra, liberdade poderosa e sem contenção onde afirma a força pura do indeterminado". (Blanchot, 2024, p. 193)

Percorrendo trechos de Rilke que mencionam esse espaço de interiorização e maneiras de aproximarmo-nos dele, Blanchot desenvolve um pensamento que muitas vezes também utiliza o termo "invisível" para conceitualizar o lugar que, em sua perspectiva, é possível acessar nessa experiência de intimidade profunda da escrita, onde sujeito e mundo se transformam mutuamente.

> Assim, essa conversão aparece como sendo um imenso trabalho de transmutação, no qual as coisas, todas as coisas, se transformam e interiorizam em nós, tornando-se interiores a nós e a si mesmas: transformação do visível em invisível e do invisível em algo cada vez mais invisível, aí onde o facto de ser não-iluminado não exprime uma simples privação, mas o acesso ao outro lado "que não está voltado para nós, nem pode ser iluminado por nós." (Blanchot, 2024, p.200)

Sublinha, inclusive, o modo como Rilke acerca-se deste espaço sem cair em tentações teosóficas:

> (...) se o poeta vai rumo ao que há de mais interior, não é para surgir em Deus, mas para surgir fora e ser fiel à terra, à plenitude e à superabundância da existência terrena, quando ela irrompe para fora dos limites, com a sua força excessiva que ultrapassa qualquer cálculo. (Blanchot, 2024, p. 197)

O ponto de interesse, em Blanchot, parece ser o modo como ao nos voltarmos para nós mesmos e encontrarmos o desconhecido, voltamos também para nós todo o resto, todas as coisas em que participamos e das quais não é possível se apoderar. O mais próximo possível do encontro entre exterior e interior, quando ambos "se reúnem em um só espaço contínuo". (Blanchot, 2024, p.197) Um processo de abertura, ao invés de enclausuramento em si.

Suely Rolnik, ao analisar aquilo que nomeia de "inconsciente colonial capitalístico" (Rolnik, 2018), propõe uma distinção importante entre duas vias de apreensão da realidade, paradoxais e indissociáveis, que nos ajudam a situar este campo explorado por Lispector e Blanchot. Na perspectiva de Rolnik, há múltiplos modos de experienciar o mundo e, particularmente, duas vias que se destacam: a experiência do sujeito e a experiência fora-do-sujeito.

A primeira, experiência imediata baseada na percepção, no reconhecimento e na representação, organiza-se de acordo com o repertório cultural vigente. É a experiência que nos permite atribuir sentido, nomear e agir socialmente – e, por isso, extremamente necessária para a vida em sociedade. É a experiência que chamamos de "sujeito".

Por outro lado, há um outro tipo de experiência que Rolnik designa "fora-do-sujeito": um contato direto com as forças que agitam o corpo, com aquilo que produz alteração e efeito sensível. Um tipo de experiência no qual, segundo a autora, somos tomados por um estado que não tem

nem imagem, nem palavra, nem gesto que lhe corresponda e que, no entanto, é real e apreensível por este modo de cognição que ela denomina “saber-do-corpo”. Em entrevista à professora Fernándes Polancos, Rolnik explica:

> Aqui já não se trata da experiência de um indivíduo, tampouco existe a distinção entre sujeito e objeto, pois o mundo “vive” em nosso corpo sob o modo de “afectos” e “perceptos” e faz parte de sua/nossa composição em processo. Estes formam uma espécie de germe de mundo que passa a nos habitar e que nos causa estranhamento por ser, por princípio, intraduzível na cartografia cultural vigente, já que é exatamente o que lhe escapa e a coloca em risco de dissolução. (Rolnik, 2016)

Nesse sentido, o que os autores mencionados apontam, é a existência de uma dimensão desconhecida em nós, no mundo, que desloca nossas formas habituais de reconhecimento e significação ao nos atingir sob a forma de intensidade. Por isso “invisível”, porque por mais que tentemos comunicar, explicar, seu impacto reside precisamente na impossibilidade de tradução pela linguagem. Embora seja a partir dela, da palavra e do ato de falar que para Rilke e Blanchot é possível metamorfosear o visível em invisível e acessar o que para eles seria um espaço de intimidade que existe “fora de si”. (Blanchot, 2024, p.203)

O emprego do termo “afeto” pela antropóloga Jeanne Favret-Saada para se referir às intensidades que experimentou no contexto de sua etnografia sobre a feitiçaria no Bocage francês enaltece o caráter participativo de tais manifestações. Ser afetado, para ela, implica aceitação, renúncia à posição de observação. Seguindo esse raciocínio, Lispector, Blanchot e Rilke só são

afetados por aquilo que encontram através da escrita porque sua postura é de entrega, de aceitação da limitação de suas associações.

No caso de Favret-Saada, ao abdicar da posição clássica de antropóloga como alguém que observa à distância, a pesquisadora relata ver-se "agitada pelas sensações, percepções e pelos pensamentos de quem ocupa um lugar no sistema de feitiçaria" (Favret-Saada, 2005, p.159), detectando um processo de abertura que passa a ser o cerne da sua pesquisa:

> O próprio fato de que aceito ocupar esse lugar e ser afetada por ele abre uma comunicação específica com os nativos: uma comunicação sempre involuntária e desprovida de intencionalidade, e que pode ser verbal ou não. Quando é verbal, acontece mais ou menos isto: alguma coisa me impele a falar (digamos, o afeto não representado), mas não sei o quê, e tampouco sei por que isso me impele a dizer justamente aquilo. Por exemplo, digo a um camponês, em eco a alguma coisa que ele me disse: "Pois é, eu sonhei que...", e eu não teria como explicar esse "pois é". Ou então meu interlocutor observa, sem fazer qualquer ligação: "Outro dia, fulano lhe disse que... Hoje, você está com essas erupções no rosto". O que se diz aí, implicitamente, é a constatação de que fui afetada: no primeiro caso, eu própria faço essa constatação, no segundo, é um outro quem a faz" (Favret-Saada, 2005, p.159)

Ao aceitar ser afetada, Favret-Saada experimenta uma abertura de comunicação com o grupo com o qual se relacionava no âmbito de sua investigação e também consigo mesma, como se o invisível passasse a informar a pesquisa tanto quanto os dados habitualmente "mensuráveis" no âmbito de uma etnografia tradicional. E, não por acaso, tanto em Favret-Saada quanto em

Lispector e Blanchot, são sonhos, memórias, coincidências e visões que aparecem frequentemente como manifestações catalisadoras de tal experiência. Como nos diz Blanchot, quase em tom confessional, "o sonho é uma tentação para escrever". (Blanchot, 2023, p. 225)

Portanto, se em diálogo com esses autores o invisível é aqui pensado como um campo relacional, são fenômenos como os sonhos, memórias, coincidências e previsões que, na presente investigação, escolho privilegiar como valiosas manifestações desse campo. Especialmente devido à sua capacidade de irromper no cotidiano causando um tipo de desestabilização que, quando aceita em sua qualidade de afeto, gera uma "*experiência*":

> (...) fazer uma experiência com algo significa que algo nos acontece, nos alcança; que se apodera de nós, que nos tomba e nos transforma. Quando falamos em "fazer" uma experiência, isso não significa precisamente que nós a façamos acontecer, "fazer" significa aqui: sofrer, padecer, tomar o que nos alcança receptivamente, aceitar, à medida que nos submetemos a algo. Fazer uma experiência quer dizer, portanto, deixar-nos abordar em nós próprios pelo que nos interpela, entrando e submetendo-nos a isso. Podemos ser assim transformados por tais experiências, de um dia para o outro ou no transcurso do tempo." (Heidegger, 1987 citado em Bondía, 2002, p. 25)

Jorge Larrosa Bondía, em seu célebre texto "Notas sobre a experiência" (2002), parte desta definição de Heidegger e situa, ainda, a experiência como um saber que está em um lugar oposto ao da verdade, anterior à ciência moderna. Como um saber, do grego "páthei máthos", que consiste em uma aprendizagem no e pelo padecer, no e por aquilo que nos acontece. Segundo Bondía, no

saber da experiência não se trata da verdade do que são as coisas, mas do sentido ou do sem-sentido do que nos acontece. (Bondía, 2002, p. 21)

Porém, se as manifestações derivadas do invisível, ao nos afetar, nos convidam a "fazer experiência", de acordo com a definição de Heidegger e Bondía e assim experienciar o mundo por um viés fora-do-sujeito, torna-se relevante perguntar por que essa dimensão tende a aparecer, na vida contemporânea, de tão forma rarefeita. Ou, quando aparece, á rapidamente atrelada à espiritualidade e religião, tratada como uma camada da realidade apartada da vida cotidiana.

Não é como se tais experiências não existissem ou não afetassem as pessoas, mas há uma clara tendência a diminuí-las e até ignorá-las. Comportamento que deriva de uma dificuldade em sustentar uma relação com esse campo, provocada (e constantemente alimentada) pelas condições históricas, culturais e políticas que moldam os regimes hegemônicos de sensibilidade e atenção, característicos da modernidade ocidental. Portanto, ao abordar experiências decorrentes do contato com o invisível, não há como avançar sem antes situar-nos diante das políticas que as organizam.

Suely Rolnik e Mark Fisher são autores que propõem análises precisas de um estreitamento da experiência – nesse sentido de "acontecimento" – com fortes raízes na lógica capitalista. Ecoando a frase atribuída à Fredric Jameson e Slavoj Zizek de que "é mais fácil imaginar o fim do mundo do que o fim do capitalismo" (Fisher, 2020, p. 12), Fisher traz à tona a ideia de "realismo capitalista" para descrever o ambiente generalizado que condiciona não só a esfera econômica e de produção de cultura, mas sobretudo a regulação do trabalho e educação, atuando como uma barreira que constrange o pensamento e a ação (Fisher, 2020). Para o autor, o capitalismo constitui um clima de inevitabilidade que define os limites do imaginável e desejável, pois já não opera apenas como ideologia:

> O papel da ideologia capitalista não é fazer a defesa explicitamente de algo à maneira da propaganda, mas, sim, esconder o fato de as operações do capital não dependerem de nenhum tipo de crença subjetivamente assumida. (Fisher, p. 26, 2020)

O que significa que a própria estrutura capitalista depende em algum nível da força do repúdio, como observa o autor ao recuperar Zizek: "desde que acreditemos (no nosso âmago) que o capitalismo é mau, podemos continuar participando livremente do comércio capitalista." (Fisher, 2020, p. 27). O cenário que resulta, já conhecemos bem: sensação generalizada de estagnação e imobilismo a dominar, pouco a pouco, até mesmo os olhares mais críticos e esperançosos. O futuro, berço das antigas utopias, já não se apresenta de outra forma que não uma repetição desoladora do presente. Ou, na pior das hipóteses, como uma previsão de esgotamento progressivo.

Tomando a juventude britânica como foco de análise, Fisher argumenta que essa aparente paralisia política e sensível é uma questão de impotência reflexiva e não apatia ou cinismo. "Eles sabem que a situação é má, mas mais do que isso sabem que nada podem fazer a respeito". (Fisher, 2020, p.39) Assim, a ideia de não haver alternativa possível se sobrepõe à consciência de que algo não está a funcionar bem; e a capacidade de abertura ao que não se apresenta de forma instantânea ou funcional é comprometida. Experiências que exigem um tempo maior para resposta e assimilação – como as relações com o invisível – quando não desqualificadas e taxadas como excessivamente abstratas, nem chegam a chamar a atenção.

Além disso, sintomas como ansiedade e apatia passam a ser tratadas como falhas pessoais e o mal-estar é individualizado. Esse direcionamento ofusca suas causas estruturais e reforça a

dependência das soluções oferecidas pelo próprio sistema, da medicalização excessiva ao consumo compensatório. Em diálogo com Rolnik, pode-se dizer que tal conjuntura descrita por Fisher resulta da hegemonia de uma política de desejo específica. Isto é, uma vez que as experiências de sujeito e fora-do-sujeito são irredutíveis,

> (...) sua relação é paradoxal. Gera-se entre elas uma fricção que desestabiliza a subjetividade e a lança num estado de inquietação e mal estar. O desejo é então convocado a agir, a fim de recobrar um equilíbrio vital. Esta é uma experiência inevitável pois resulta da própria demanda da vida em sua essência de processo contínuo de transformação. O que muda de uma cultura a outra ou de uma época a outra é a política do desejo predominante, o modo de resposta à experiência da desestabilização e seu mal estar. E esta diferença não é neutra pois das perspectivas que orientam a ação do desejo, dependem seus efeitos na realidade. (Rolnik, 2016)

Nesse sentido, segundo Rolnik, quando as duas capacidades (experiência do sujeito e fora-do-sujeito) encontram-se ativas e a subjetividade sustenta-se nessa tensão, há espaço para a criação em uma política do desejo ativa. E a partir de uma pulsão criadora, os afetos são convertidos em imagens, gestos, palavras, obras ou modos de existência.

Em contrapartida, numa política do desejo reativa – aquela que a autora situa como principal consequência de um inconsciente colonial capitalístico –, a experiência fora-do-sujeito é bloqueada e a subjetividade se orienta apenas como "sujeito". Nessa leitura, qualquer desestabilização é vista como ameaça e o desejo busca um alívio rápido através do consumo de

modelos prontos de vida, de modo que "a potência coletiva de criação e cooperação é canalizada para sustentar e alimentar o status quo." (Rolnik, 2018, p.87)

No realismo capitalista estaríamos, desse modo, diante de uma política do desejo reativa, que atua apropriando-se do potencial de criação e convertendo o desejo em capital. E é nesse contexto que o invisível, quando aparece, passa a figurar em discursos recheados de recomendações sintéticas, nos quais suas manifestações são esvaziadas com prescrições e sentidos pré fabricados e a experiência torna-se significativamente empobrecida. Como observa Rolnik:

> O mundo converte-se, assim, num vasto e variado mercado, onde a subjetividade tem a seu dispor uma infinidade de imagens para identificar-se e com as quais estabelecerá uma relação de consumo que lhe permitirá recobrar o alívio fugaz de um quimérico equilíbrio. (...) A oferta é abundante: terapias de treinamento de autoestima, livros de autoajuda ou de anúncio de um suposto new age, ideologias de toda a espécie (...) (Rolnik, 2018, p.70-72)

Por isso, a relação entre deixar-se ser afetada e a abertura de uma comunicação em Favret-Saada levou-me a considerar a ideia de *conversa* como uma abordagem interessante à prática artística. Uma possibilidade diante do desejo de, tal como Clarice Lispector, assumir o invisível como interlocutor e permanecer, assim, mais tempo na experiência.

Ora, se recuperarmos o sentido original da palavra conversar, do latim vulgar conversāri, veremos que seu significado costuma estar atrelado às ideias de girar, mover-se, ocupar-se de algo, habitar, estar em relação com ou ser absorvido por. O que quer dizer que antes de tornar-se uma

troca de ideias entre duas ou mais pessoas, como estamos habituados, *conversar* designaria o ato de viver com, conviver, frequentar, manter-se em companhia de algo ou alguém.

Assim, a *prática artística* é aqui pensada em afinidade com a conversa, recuperando seu sentido de convivência ao buscar responder às manifestações do invisível a partir de exercícios de aproximação; de tentativas de, por meio da arte, acercar-se, manter-se em companhia das intensidades sem sufocá-las com excesso de sentido.

Orientada principalmente pela noção de programa performativo elaborada pela artista e pesquisadora Eleonora Fabião, tanto a minha prática autoral quanto os artistas que nutrem o estudo são analisados de acordo com um modo de operação que tornou-se particularmente fértil à investigação: a elaboração de regras, protocolos ou situações que possibilitam "conversar" com o invisível a partir da ótica da relação. Segundo Fabião,

> O programa é o enunciado da performance: um conjunto de ações previamente estipuladas, claramente articuladas e conceitualmente polidas a ser realizado pelo artista, pelo público ou por ambos sem ensaio prévio. (...) É este programa/enunciado que possibilita, norteia e move a experimentação. (Fabião, 2013, p.5)

O objetivo de um programa pode ser resumido como o esforço em criar condições para que determinados acontecimentos possam emergir. Sendo assim, não existe uma busca por resultados específicos, já que os acontecimentos podem ser mais ou menos mobilizadores. O que há em substituição ao planejamento é a entrega, o engajamento com o qual o artista dispõe-se à realização do programa.

O que faz um artista ao executar um programa, segundo Fabião, é irromper hábitos e automatismos que regulam a sua relação com o mundo e ativamente investir em situações nas quais seja possível alterar seus modos de percepção e comportamento. Como afirma a autora,

> Através da realização de programas, o artista desprograma a si e ao meio. Através de sua prática acelera circulações e intensidades, deflagra encontros, reconfigurações, conversas. (Fabião, 2013, p. 5)

Embora oriunda de um contexto mais ligado às artes da cena e ao teatro, a formulação de Eleonora Fabião articula nomes como Antonin Artaud e Jerzy Grotowski como inspirações para pensar modos de produção de presença e experimentação no âmbito da performance que vão na direção oposta às tradições da representação. Nem ensaio, nem preparo. Um programa, como afirma Fabião, é um ativador de experiência. "Longe de um exercício, prática preparatória para uma futura ação, a experiência é a ação em si mesma." (Fabião, 2009, p.237)

Cria-se programas para que sejam realizados individual ou coletivamente, para confrontar-se com aquilo que a autora chama de "matéria-mundo" (Fabião, 2013, p. 8), diante do público ou de maneira privada. E é nesse confronto, nesse prolongamento intencional de uma experiência com o desconhecido no qual o artista vê-se imerso em uma zona de transformação, que chegamos, por fim, à noção de *experiência liminar*.

Largamente explorado no campo da antropologia, em especial na leitura do antropólogo Victor Turner sobre os estudos de Arnold van Gennep sobre os ritos de passagem, o conceito de

liminaridade surge na investigação como uma tentativa de descrever o estado subjetivo atingido através de práticas artísticas orientadas por manifestações do invisível.

Na leitura de Turner o termo refere-se à fase intermediária dos processos de transformação, situada entre a separação de uma condição anterior e a reestruturação do "eu" futuro. Durante essa espécie de interstício, identidades, papéis e classificações conhecidas perdem a sua força e tornam-se temporariamente suspensas. O indivíduo encontra-se em uma posição intermediária dentro de si mesmo, que corresponde ao trânsito entre uma suposta estabilidade anterior e a consolidação de uma nova forma de compreensão.

Segundo a enciclopédia de antropologia da Universidade de São Paulo, na perspectiva de Turner o momento liminar seria a "fase ritual na qual os sujeitos apresentam-se indeterminados, em uma espécie de processo transitório de "morte" social, para, em seguida, "renascerem" e reintegrarem-se à estrutura social." (Noleto & Alves, 2015)

O emprego desta ideia, aqui, dá-se por duas razões: primeiro, sua capacidade de caracterizar situações em que antigas estruturas de atribuição de sentido deixam de funcionar com a mesma eficácia sem que uma nova elaboração esteja ainda plenamente constituída; segundo, por aproximar a prática artística da prática ritual, aspecto que será melhor abordado posteriormente a partir de alguns dos trabalhos autorais desenvolvidos.

Para fins de síntese, o esquema a seguir ilustra o modo como os conceitos apresentados articulam-se e mobilizam a investigação:

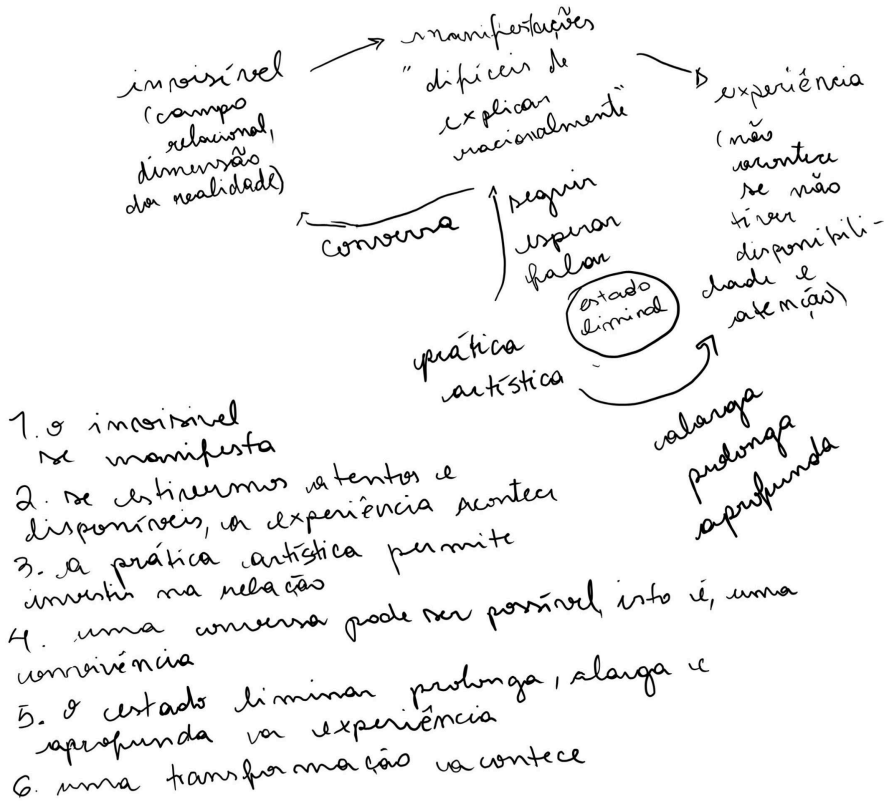


Figura 4

Voltemos, agora, à minha pergunta do aeroporto. Considerando o panorama apresentado e o fato de que esta é uma investigação teórico-prática que consiste em esmiuçar conexões entre o meu processo de criação artístico e o "estado da arte" de modo mais alargado, a discussão que me dispus a abrir parte essencialmente de duas perguntas: *Como criar em conversa com dimensões invisíveis da realidade? O que se transforma no artista e na obra neste processo?*

Para responder tais questões, a pesquisa estruturou-se em torno de três movimentos interligados: experimentação prática ligada à proposição e realização de programas performativos autorais e ao trato de seus respectivos vestígios (fotos, vídeos e textos); aprofundamento teórico em torno de diferentes abordagens ao invisível, articulando referências artísticas contemporâneas,

literárias, antropológicas e filosóficas; e, por fim, análise autoetnográfica construída a partir da aproximação entre experiências pessoais e o contexto sociocultural no qual estou inserida.

Tais movimentos, por sua vez, correspondem diretamente aos objetivos de *experimentar* possibilidades de criação artística orientadas pela conversa com o invisível, *aprofundar* o referencial teórico que alimenta a experimentação, *elaborar* pensamento crítico em torno do processo artístico e *explorar* o potencial da escrita autoetnográfica como suporte de investigação no âmbito da arte contemporânea.

Importante salientar que os movimentos mencionados ocorreram de modo simultâneo, retroalimentando-se durante todo o processo de pesquisa. O que, em outras palavras, configura um cruzamento metodológico entre art based research e autoetnografia, na medida em que a prática artística é concebida como campo e procedimento de investigação (Leavy, 2022) e a experiência vivida como material crítico ancorado culturalmente (Ellis e Bochner, 2000).

Dentro dessa perspectiva, busquei sobretudo assumir a íntima relação entre objeto e pesquisador no âmbito da investigação em arte, ao mesmo tempo em que fiz o esforço de não cair ostensivamente em uma narrativa meramente autobiográfica. O que fez da autoetnografia uma escolha coerente, visto que a ênfase dada às minhas vivências são acompanhadas pelos possíveis ecos da vida coletiva e pela explicitação da conexão entre viver e narrar:

> Vida e narrativa são indissociáveis [...] vivemos nas tensões constituídas por nossas lembranças do passado e nossas expectativas em relação ao futuro. As narrativas pessoais, entendidas como o projeto de narrar uma vida, representam uma resposta ao problema

> humano da autoria, isto é, ao desejo de conferir sentido e manter a coerência ao longo de nossas trajetórias de vida.[3] (Ellis e Bochner, 2000, p.746)

Considerando que a escrita, nesse sentido, passa a desempenhar papel significativo na investigação, os textos que compõem o presente relatório apresentam como característica marcante a incorporação de alguns recursos usualmente mais ligados à prosa poética do que à escrita acadêmica (evocação de imagens, fragmentação e associação) como meios privilegiados de estruturação do pensamento. Inspiram-se na visão da antropóloga Marilyn Strathern acerca das particularidades do campo etnográfico e assumem o processo de escrita como um espaço de experimentação com dinâmicas próprias, tão relevante à investigação quanto a prática artística:

> Em vez de ser uma atividade derivada ou residual, como se pode pensar de um relatório ou reportagem, a escrita etnográfica cria um segundo campo. A relação entre esses dois campos, portanto, pode ser descrita como "complexa", no sentido de que cada um deles constitui uma ordem de envolvimento que habita ou toca parcialmente, mas não abrange a outra. Na verdade, cada um dos campos parece girar em sua própria órbita. (Strathern, 2014, p.346,)

Sendo assim, este segundo campo autoetnográfico permitiu à investigação a elaboração de tangentes, interseções e paralelismos entre vozes inicialmente não previstas, culminando na

[3] Life and narrative are inextricably connected [...] we live within the tensions constituted by our memories of the past and anticipations of the future. Personal narratives, the project of telling a life, is a response to the human problem of authorship, the desire to make sense and preserve coherence over the course of our lives. (Tradução livre)

aproximação entre abordagens artísticas, cosmológicas e filosóficas ao invisível. De uma maneira um tanto quanto caleidoscópica, os textos a seguir partem dos trabalhos desenvolvidos no âmbito da especialização em intermídia para percorrer, através deles, diferentes questões que atravessaram o processo de criação. Assim, ao mesmo tempo que revelam algumas de suas minúcias, tornam visíveis também os conceitos que ancoram a prática e permitem situá-la dentro de uma discussão mais ampla.

A seguir, partilho os rascunhos de estruturação que orientaram a escrita de cada um dos textos que compõem o relatório:

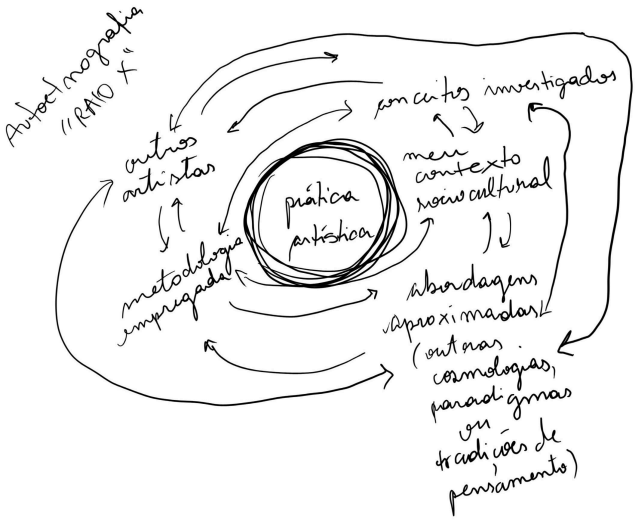


Figura 5

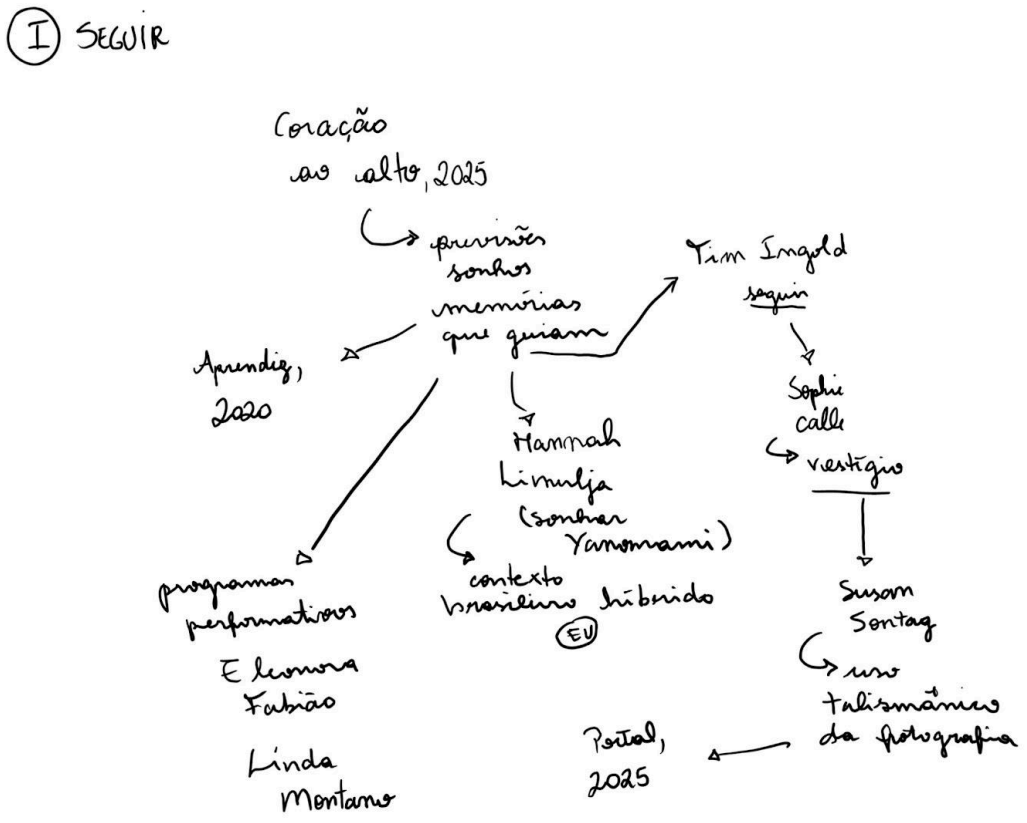

(I) SEGUIR
Coração ao alto, 2025
previsões
sonhos
memórias
que guiam
Aprendiz, 2020
Tim Ingold
seguir
Sophie Calle
vestígio
Susan Sontag
uso talismânico da fotografia
Hannah Limulja
(sonhar Yanomami)
contexto brasileiro híbrido
EU
programas performativos
E Leonora Fabião
Linda Montano
Portal, 2025

Figura 6

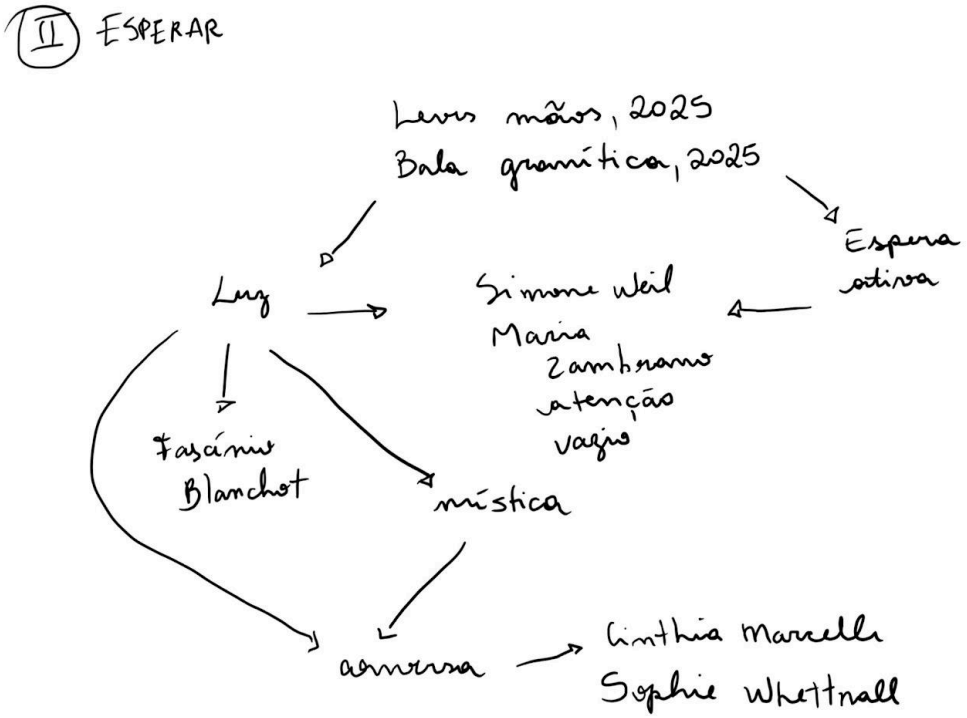

II ESPERAR
Leves mãos, 2025
Bala gramática, 2025
Espera ativa
Luz
Simone Weil
Maria Zambrano
atenção
vazio
Fascínio
Blanchot
mística
amorosa
Cinthia Marcelle
Sophie Whettnall

Figura 7

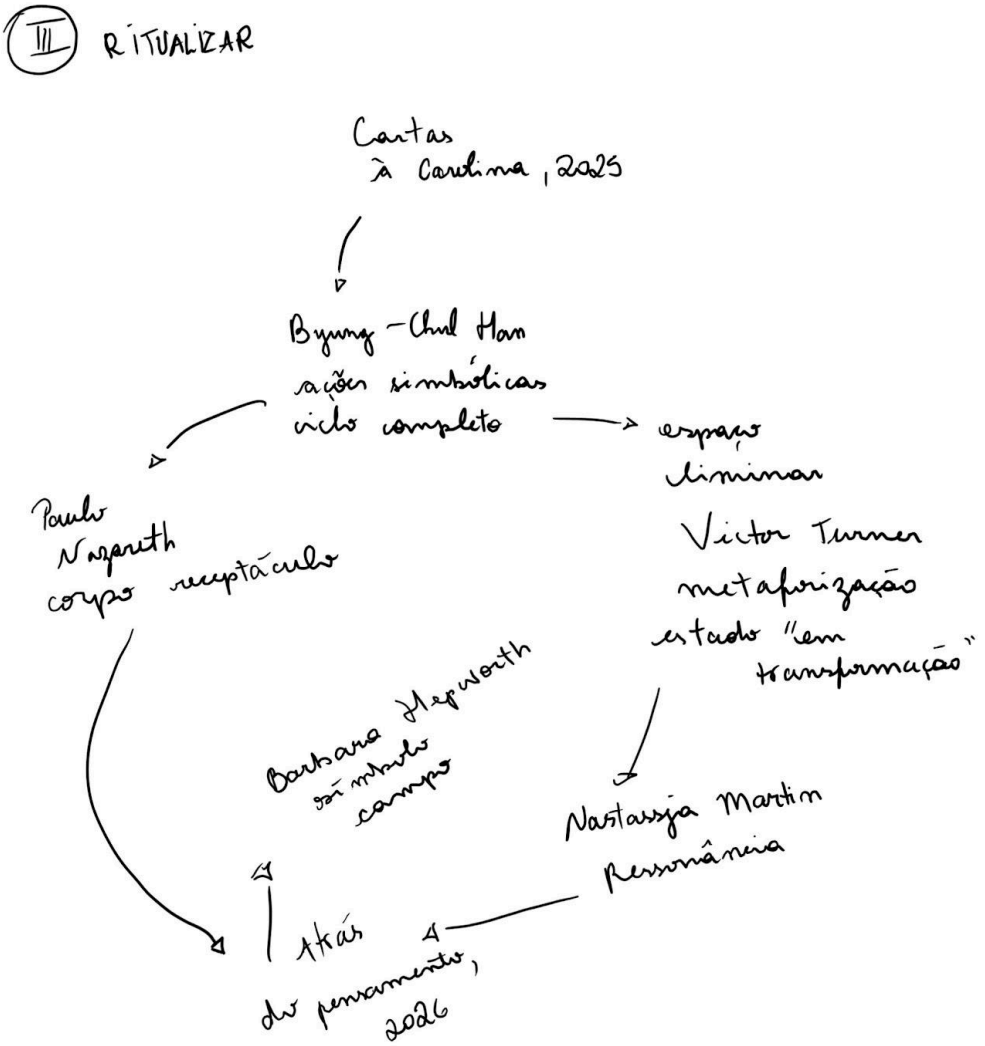

III RITUALIZAR
Cartas à Carolina, 2025
Byung-Chul Han
ações simbólicas
ciclo completo
espaço liminar
Victor Turner
metaforização
estado "em transformação"
Paulo Nazareth
corpo receptáculo
Barbara Hepworth
escultura corpo
Nastassja Martin
Ressonância
Atos do pensamento, 2026

Figura 8

Como se pode observar nos rascunhos, os conceitos, artistas, referências antropológicas e filosóficas estão dispostas em relação aos trabalhos autorais de modo não hierárquico, como elementos que orbitam e nutrem a autoetnografia. Em cada texto detenho-me mais em um ou outro destes elementos, de modo que nem todos os artistas serão aprofundados da mesma maneira, nem os conceitos, nem as referências antropológicas e filosóficas. Em alguns momentos aparecem como pequenas menções ou suaves aproximações, em outros como referências incontornáveis e basilares da discussão. Tal qual um "Raio X", o que se dá a ver é o processo investigativo como um organismo vivo, em pleno funcionamento.

Na sequência dos textos, retomo as perguntas que deram início à investigação e apresento algumas considerações finais e encaminhamentos futuros, tendo em vista o trajeto percorrido.

I - SEGUIR



Figura 9

Aprendiz, 2020 [4]
Carolina Kneipp
Ação, texto e fotografia digital
37 peças de dimensões variadas

[4] Detalhe de obra. Ver apêndice para mais imagens. Acervo pessoal da autora.

Um dos momentos mais desconcertantes do livro "Hora da Estrela" (Lispector, 1998) é quando Madame Carlota, a vidente, parece enganar-se sobre o futuro de Macabéa. A previsão de um "futuro brilhante" é repentinamente estilhaçada com a morte inesperada da personagem em um acidente. Um desfecho tão trágico quanto irônico – não seria essa a "hora da estrela"? O tão esperado encontro de Macabéa, encarnação de uma suposta invisibilidade, com a potência máxima do seu brilho?

Previsão: Dentre outras coisas, ela disse que já havia alguém à minha espera em Portugal. Uma pessoa mais velha, ligada a algum tipo de Igreja. Me ensinaria algo de grande importância.

Houve só uma vez que, por curiosidade, entrei em contato com uma Cartomante. Todas as outras "previsões" chegaram-me ao acaso, sem que eu tivesse elaborado qualquer pergunta sobre o meu futuro. E mesmo um pouco desconfiada, costumo levar a sério o que as pessoas dizem. O que não quer dizer que eu acredite com afinco, mas que sim, levo em consideração. Faço uma anotação, incluo na minha lista mental de "coisas a pensar".

Em uma das minhas últimas visitas à minha avó materna, alguns meses antes de me mudar para o Porto, cheguei em sua casa e lá estava também uma de suas amigas mais antigas. Juntei-me ao café da tarde e, após uma ou duas horas de conversa, essa amiga me olha sorridente e diz: Queres ouvir o que eu estou a *ver*?

Achei aquilo engraçado e também bastante interessante. Algumas informações soavam fantasiosas, outras mais específicas, quase incômodas. Aquela senhora descreveu pessoas que eu nem sequer havia falado a respeito, aconselhou-me e presenteou-me com uma sequência muito

particular de imagens que pareciam materializadas na fumaça do seu cigarro. Sem saber muito bem como responder, timidamente agradeci e guardei toda aquela história no bolso, como de costume.

Mais tarde liguei à minha irmã e contei-lhe sobre o acontecimento, tal como via a minha mãe ligar à minha tia para contar sonhos ou pressentimentos. Gesto que, depois entendi, ia além de uma busca por interpretação e parecia mais com um instinto protetivo – dada a fragilidade desse tipo de evento, contar seria como adicionar uma camada de existência. Ao contar, a memória ganha mais uma guardiã. Assim, caso um dia uma de nós seja vítima do esquecimento, subsiste a promessa silenciosa de que ao menos a outra fique a lembrar.

O esquecimento ocorre com frequência, é verdade. Mas não acontece com todos os tipos de assuntos, nem o tempo todo. Considero algumas memórias mais frágeis do que outras, em especial aquelas que não têm uma relação prática e óbvia com os desafios do dia a dia. Dificilmente eu vou esquecer das minhas tarefas, prazos e demandas de trabalho, por exemplo. Mas se eu não proteger os meus sonhos ou presságios, sei que eles desaparecerão para sempre no ar.

A esse respeito, levo o alerta da antropóloga Hannah Limulja a sério: tal como a floresta, os sonhos também estão sob ameaça. Não particularmente os meus sonhos individuais ou o ato de sonhar em si, mas um tipo de relação com o campo de onde se originam, que resiste a duras penas entre aqueles que, nas palavras de Davi Kopenawa, são os responsáveis por impedir a queda do céu[5].

Como aponta Limulja em seu estudo sobre os sonhos Yanomami[6], na cosmologia deste grupo indígena há uma conexão intrínseca entre sonhar, conhecer, contar e agir. Nessa perspectiva,

[5] Refiro-me ao livro "A queda do céu: palavras de um xamã Yanomami" (2012), organizado pelo antropólogo francês Bruce Albert a partir de depoimentos do xamã Yanomami Davi Kopenawa.
[6] A etnografia realizada por Hannah Limulja foi desenvolvida a partir de trabalho de campo realizado entre os Yanomami da comunidade do Pya ú, na região do Tootopi, no extremo norte do Amazonas, no Brasil.

atenho-me especialmente à concepção Yanomami de que aquilo que é vivido em sonho pode ser tão factível quanto o que é experienciado fora dele. Segundo a autora:

> O que acontece com a imagem da pessoa no momento em que ela sonha é considerado tão verossímil quanto o que ocorre durante a vigília. Não se trata, portanto, de duas realidades paralelas, mas antes de duas formas de acessar um mundo que só pode ser plenamente compreendido a partir dessas duas perspectivas, a saber, a do corpo durante o dia e a da imagem durante a noite. Essas perspectivas, longe de se oporem, na verdade se complementam e possibilitam aos Yanomami ter um conhecimento do mundo que vai muito além daquele que experimentam durante a vigília. Assim, tanto as experiências que ocorrem durante o sonho como as que se passam durante a vigília se desenrolam à maneira de uma fita de Moebius, de modo que o que acontece de um lado vai parar do outro sem interrupção. O que aparenta ter dois lados na verdade tem apenas um, e a única fronteira que existe é a linguagem. (Limulja, 2022, p. 62-63).

Quando Limulja fala em "imagem", refere-se ao "pei utupë", uma espécie de imagem vital que, na concepção Yanomami, existe em todos os seres animados e inanimados. A imagem deixa o corpo no momento do sonho, encontra outras imagens – de pessoas, lugares, seres – e retorna ao mesmo local ao acordar. Imagens que, respeitadas as especificidades da cosmologia em questão, parecem aproximar-se daquilo que também se manifesta em visões, presságios, memórias e outras experiências que envolvem fundamentalmente a sensação de "ver" algo que não está imediatamente disponível aos outros. E talvez, justamente por isso, frequentemente encontram no gesto de partilha

uma abordagem capaz de estender a sua existência efêmera. Como quando a amiga da minha avó "vê" algo e, antes de contar, pergunta se pode fazê-lo.

No caso Yanomami, tal aproximação aparece, inclusive, na maneira que contam os sonhos:

> Quando me falavam de algum sonho, eles entremeavam seus relatos com eventos do passado, histórias das casas onde moraram, de parentes ausentes. Não que esses temas não aparecessem em seus sonhos, mas nessa maneira de narrar acontecimentos aparentemente díspares parecia haver um fundo comum, sobre o qual todas essas experiências poderiam ser postas lado a lado e compor juntas uma mesma narrativa. (Limulja, 2022, p. 45)

Este "fundo comum", que ressoa no que proponho aqui chamarmos de "invisível", ancora-se, nesse caso, na narratividade. Engloba fenômenos que, embora até certo ponto visíveis (produzem imagens mentais, ou "vitais", de acordo com os Yanomami) são invisíveis ao restante do grupo e só podem ter seu acesso ampliado à medida que são partilhadas.

Mas ao narrar, não espera-se desvendar o sentido do fenômeno ou analisar a psiquê de quem o "viu", como em uma leitura orientada a uma interpretação simbólica dos sonhos, por exemplo. As manifestações do invisível interessam menos como objeto de interpretação do que como ocasião para uma relação. Ao invés de buscar o significado oculto das imagens, abre-se uma possibilidade de convivência entre as pessoas e aquilo que viram, mas também entre aquilo que foi visto e o restante do grupo.

Dadas as devidas proporções, é inegável o modo como não apenas a perspectiva Yanomami, mas também outras perspectivas indígenas e africanas, atravessaram profundamente o projeto

colonizador que fundou o Brasil. Assim, não é por acaso que o alerta de Limulja ressoe em mim com tamanha intensidade. Não porque encaro essa cosmologia específica como uma "alternativa" ao estreitamento da experiência no capitalismo tardio — de um modo que poderia cair em um perigoso fetichismo —, mas porque reconheço sua presença na própria constituição contraditória e conflituosa da cultura brasileira da qual sou parte.

Em um país marcado pela imposição violenta de uma racionalidade moderna manifesta de diferentes formas durante o processo de invasão colonial, a resistência dos povos originários e dos povos escravizados deu-se também através da transmissão de saberes que passam fundamentalmente pela partilha do invisível. Por isso, aqui e ali, é possível reconhecer em hábitos aparentemente banais, como o de contar sonhos ou previsões aos familiares, raízes mais profundas que remetem a cosmologias complexas e sugerem que outras possibilidades de relação com o mundo não foram de todo subsumidas pela lógica de mercantilização da vida.

A associação entre o invisível e a narratividade, contudo, não se restringe às cosmologias indígenas e africanas. Em diferentes épocas e culturas, fenômenos como sonhos, visões, memórias e pressentimentos foram amplamente compreendidos como acontecimentos cuja potência dependia de sua circulação pela palavra. Ao refletir sobre o parentesco entre o sonho e a escrita, Maurice Blanchot recorda que, na antiga Suméria, havia também a recomendação de que os sonhos fossem recontados, "porque o objetivo era libertar o seu poder mágico o mais rápido possível." (Blanchot, 2023, p.219). Ao contar, é como se pudéssemos atualizar a potência do acontecimento, liberando seu "poder". O que faz com que aquilo que permanecia restrito à esfera íntima penetre no horizonte comum do grupo e altere a trama de relações que o constitui.

Sonho: Uma mulher que não reconheço ensina-me a enterrar os meus cabelos. Agacha-se, recolhe alguns fios visíveis no piso branco de ladrilho, atravessa uma porta escura e enterra-os, um a um, na terra fofa.

Em meados de 2020, quando me ocorreu o sonho, a imagem atingiu-me de modo tão imperativo que tudo o que consegui elaborar foi o desejo de obedecê-lo. Assim, pus-me a enterrar os fios do meu próprio cabelo, tal qual ensinava a mulher misteriosa. A repetição começou a ficar interessante e, a certa altura, passei a recolher os cabelos da escova, guardá-los em um pequeno recipiente de vidro e a carregá-los comigo. Dessa ação, surgiu um projeto intitulado Aprendiz (2020), que se desdobra em fotografias dos locais onde enterrei os fios e pequenos textos ligados a alguns acontecimentos que marcaram o momento da experiência. Tais elementos constituem, juntos, uma espécie de cartografia intensiva dos lugares que motivaram o gesto.

Como o próprio título sugere, o cerne deste trabalho encontra-se na possibilidade de, por meio da ação de enterrar os cabelos, aprender algo que me escapa. Aprendizado que passa pela decisão de demorar-me em um estágio de estranhamento, permanecendo diante de um "não saber" que resiste aos meus impulsos de interpretação. Atitude que inaugura, em mim, uma dedicação em tentar responder às imagens que me visitam sem reduzi-las a um enigma, a fim de aprender a mantê-las vivas tanto quanto possível. Para que encontrem outros meios de continuar a existir. Penso se naquele período já não seria essa uma tentativa de abrir uma conversa.



não tinha cobra no rio, mãe
não tinha
mas depois eu soube de um menino que morreu



eu não saí nenhum dia pra ver o mar
porque tive medo de me perder
ao invés disso,
limpei o fogão
e arrumei demoradamente a cama

Figuras 10, 11, 12 e 13

Memória: Eu devia ter um pouco mais de um metro de altura. Meu pai abria a porta do carro cinza e, do lado de fora, diante de um portão de ferro, uma senhora simpática estava à minha espera. A primeira coisa que notei foi que a sua roupa era um tanto incomum. Vestia algo que cobria o seu cabelo e só deixava o rosto, iluminado pelo sol, aparecer. Meu pai dizia: esta é tua tia-avó, por causa dela que escolhi o teu nome!



Figura 14

Coração ao alto, 2024 [7]
Carolina Kneipp
Programa performativo e fotografia analógica a preto e branco
24 fotografias

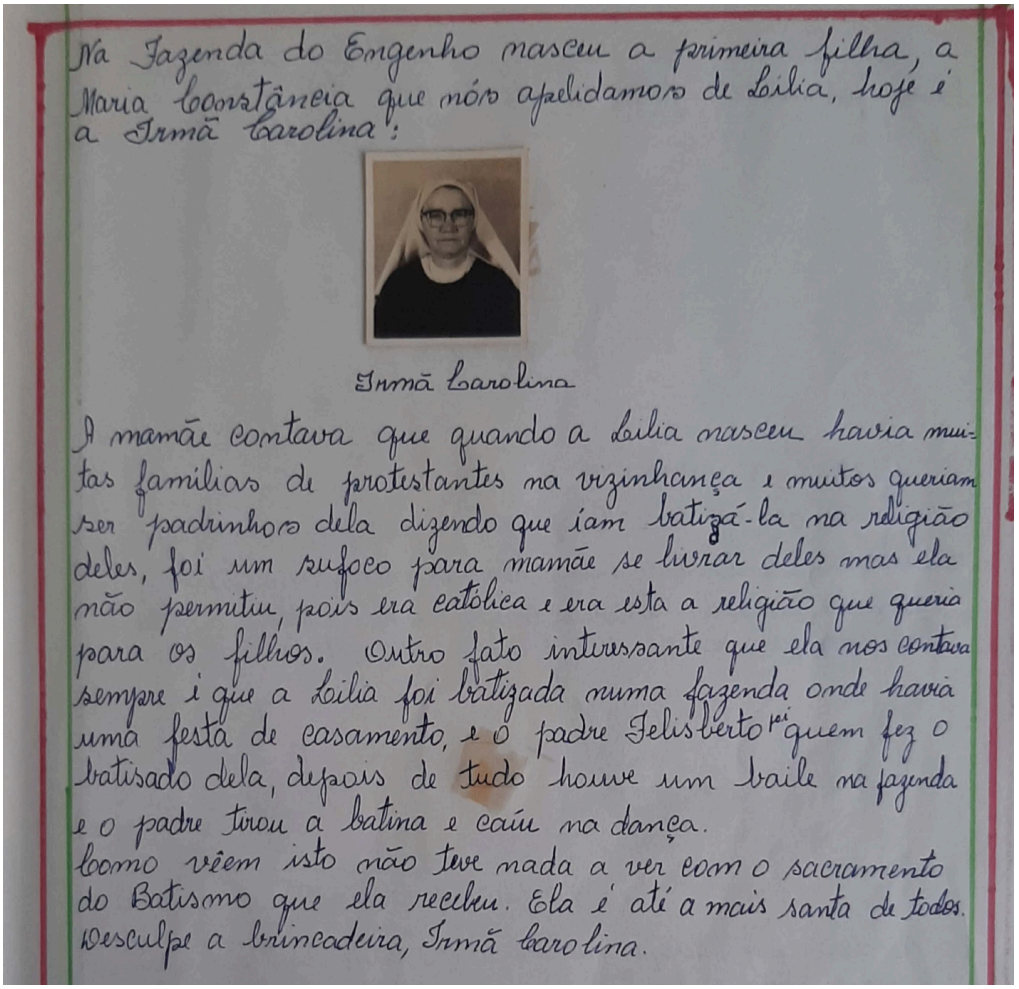
[7] Detalhe de obra. Ver apêndice para mais imagens. Acervo pessoal da autora.

Eu nunca tinha visto uma foto dela. Tudo o que tinha era uma memória de infância, que até hoje não sei se aconteceu. Já perguntei mais de uma vez ao meu pai se esse momento de fato existiu, mas por alguma razão, sempre acabo por esquecer da resposta dele. Já não lembro se ela faleceu antes ou depois, se foi sonho ou imaginação. Enquanto escrevo, ligo ao meu pai. "Pai, quando foi mesmo que a tua tia Carolina morreu?"

É nítido que criei uma afeição à aura de mistério em torno da mulher que deu origem ao meu nome. E esse apego talvez explique a minha incapacidade de reter informações concretas sobre o nosso encontro. Importa saber se aconteceu ou não? Ou interessa mais o impacto que essa história desperta na minha imaginação?

Assim, quando encontrei a fotografia (e também o pequeno memorial familiar escrito por outra tia, contando uma anedota sobre a história da Carolina), não tive outra alternativa a não ser retribuir-lhe com toda a minha atenção.

Cheguei em terras portuguesas com esses dois acontecimentos na mala e uma leitura em andamento de "A Gravidade e a Graça" (2023) de Simone Weil. Tudo parecia atrair-me para um universo religioso, muito embora eu não sentisse grande identificação com a perspectiva católica. Ficava horas a pensar sobre a "virada" mística na filosofia de Weil, que, depois descobri, deu-se durante um período em que a filósofa passou em Póvoa do Varzim, coincidentemente também em Portugal.



Na Fazenda do Engenho nasceu a primeira filha, a Maria Constâncio que nós apelidamos de Lília, hoje é a Irmã Carolina:

Irmã Carolina

A mamãe contava que quando a Lília nasceu havia muitas famílias de protestantes na vizinhança e muitos queriam ser padrinhos dela dizendo que iam batizá-la na religião deles, foi um sufoco para mamãe se livrar deles mas ela não permitiu, pois era católica e era esta a religião que queria para os filhos. Outro fato interessante que ela nos contava sempre é que a Lília foi batizada numa fazenda onde havia uma festa de casamento, e o padre Felisberto 1º quem fez o batisado dela, depois de tudo houve um baile na fazenda e o padre tirou a batina e caiu na dança.
Como vêem isto não teve nada a ver com o sacramento do Batismo que ela recebeu. Ela é até a mais santa de todos. Desculpe a brincadeira, Irmã Carolina.

Figura 15

Em uma das minhas caminhadas de reconhecimento dos arredores do bairro para onde me mudei, finalmente criei coragem de entrar em uma das infinitas Igrejas da cidade. Quando li o nome "Irmandade da Nossa Senhora da Lapa", sorri.

Coincidência: Irmã Carolina viveu por muitos anos no complexo da Igreja de Nossa Senhora da Lapa, em Campos dos Goytacazes, no Rio de Janeiro. Na época, era lá que funcionava o antigo Asilo e Colégio da Lapa, administrado pelas Congregação das Irmãs Carmelitas.

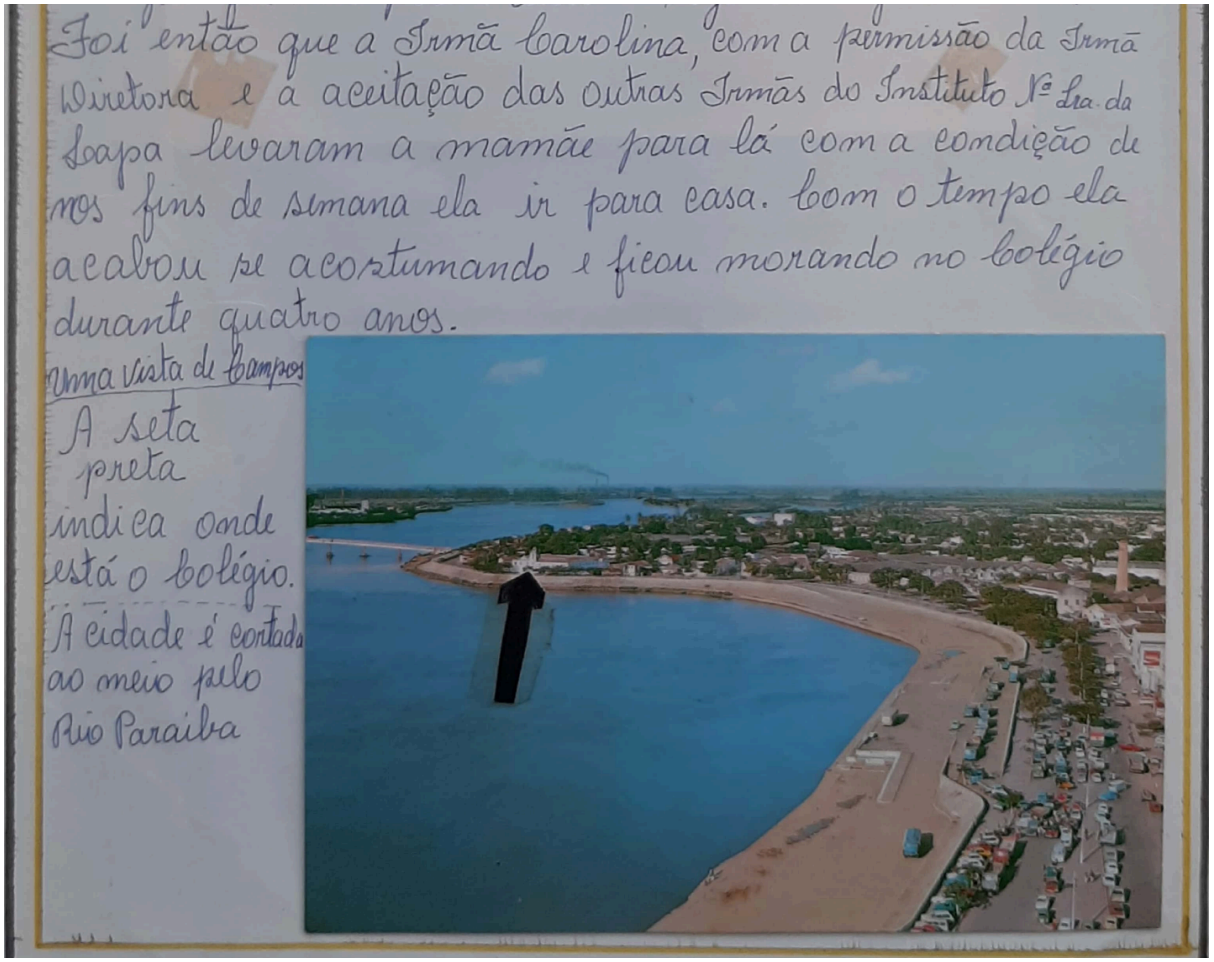


Figura 16

Estar em um outro país pela primeira vez mexe de maneira profunda com o modo como percebemos o entorno. Durante semanas, a sensação preponderante era a de estar vivendo dentro de um dos meus sonhos. E em um lugar onde todas as coisas parecem envoltas em um véu feito de asas de borboletas, é quase como se ganhássemos repentinamente a capacidade de escutar os seus

chamados. O real sofre alterações, ampliações. Ainda na Igreja, passei os olhos pela tabela de horários das missas e pensei: por que não?

Tim Ingold escreve que habitar o mundo não significa simplesmente ocupar um espaço já dado, mas "se juntar ao processo de formação" (Ingold, 2012, p. 31). Talvez seja isso que acontece quando nos deslocamos para um território distante pela primeira vez. As coisas deixam de aparecer como objetos estáveis e silenciosos e passam a falar conosco, a vibrar como fontes luminosas que capturam a nossa atenção. Lembro-me de quando Ingold diz que o mundo é composto por coisas que "vazam", "sempre transbordando das superfícies que se formam temporariamente em torno delas" (Ingold, 2012, p. 29)

Há algo desse vazamento no modo como certas coincidências começam a se organizar. Linhas que se mostram apenas quando são seguidas. Em diálogo com Deleuze e Guattari, Ingold insiste que a matéria está sempre "em movimento, em fluxo, em variação" e que, por isso, ela "só pode ser seguida" (Ingold, 2012, p. 35). Seguir, nesse caso, como um mover-se junto aos ritmos do mundo, por dentro. Observando-os de perto, descobrindo-os ao passo que acontecem.

Nesse sentido, Ingold recupera Paul Klee: "a arte não reproduz o visível; ela torna visível" (Klee, 1961, citado em Ingold, p. 26, 2012). O que quer dizer que o trabalho artístico, ao nascer da composição com as linhas em curso, acolhe e carrega em si uma grande intimidade com o inesperado. "Como o cozinheiro, o alquimista ou o artesão, o artista improvisa com os materiais, antecipando movimentos e ajustando-se àquilo que poderá surgir de seus encontros." (Ingold, 2012, p. 36)

Ao me permitir seguir a linha-Carolina, voltei outro dia, no horário designado, e me sentei em uma das últimas fileiras da igreja. Senti de ímpeto a vontade de fotografar, mas logo constatei

que não tinha trazido a minha câmera na bolsa. Fiquei a ouvir o padre sem entender grandes coisas – desacostumada, ainda, com o sotaque português – e pus-me a preencher as lacunas interpretativas com devaneios. O que eu fotografaria? O que havia de interessante ali, afinal?

Eu não me sentia particularmente atraída pela dramaticidade das imagens ou da arquitetura, que apesar de belas, causavam-me certo desconforto. Olhava as expressões das pessoas e seus gestos, tentando compreender a coreografia que sustentava a cerimônia. Tentava acompanhar o movimento dos olhares e perguntava-me o que estavam a ver ali, se de algum modo aquele Deus a que se referia o padre se apresentaria discretamente em algum dos ornamentos do altar. Pensava na minha tia-avó Carolina e na Simone Weil. O que elas viram?

Voltei outras vezes com a minha câmera, mas logo percebi que o que eu queria fotografar não estava dentro da Igreja. Tal como a artista francesa Sophie Calle ao embarcar em uma viagem à outro país motivada pelos planos de um desconhecido, via-me prestes à iniciar uma espécie de perseguição.

De maneira pouco óbvia e improvável, muitas das proposições de Calle são orientadas por coincidências, delicados feixes de intuição aos quais a artista se agarra e persegue com determinação. Gesto que encontra alguma correspondência com o que Nicolas Bourriaud (2009) define como arte relacional – uma prática que desloca o centro da obra do objeto para a experiência, para o encontro. O que, segundo o autor, torna as dinâmicas sociais e as interações humanas a verdadeira "obra".

No caso de Calle, devido ao caráter muitas vezes íntimo e não participativo de suas obras, não a vejo encaixada nos moldes clássicos do que Bourriaud define como arte relacional. Entretanto, ao seguir rastros subjetivos, Calle cria situações que, ainda que não envolvam

diretamente o outro como agente ativo, dependem, sim, de uma relação, de uma comunicação entre a artista e as intensidades que advém das pessoas que cruzam seu caminho.

Em um de seus trabalhos, intitulado *Suíte Vénitienne* (1980), podemos pensar que a ação desempenhada pela artista emerge de uma permissão: durante duas semanas ela autoriza a si mesma ter sua vida guiada por uma coincidência que a coloca em contato com o desejo de perseguir um homem até Veneza. Movimentando-se em torno da agenda de uma outra pessoa e entregue à imprevisibilidade dessa ação, Calle tem a chance de conhecer uma nova versão da cidade italiana e uma nova versão de si mesma, exposta a circunstâncias que fora desse contexto talvez jamais experimentaria.

De modo parecido, notei que, sem perceber, já estava a seguir a minha tia-avó Carolina antes mesmo de chegar à Portugal. Como uma espécie de personagem ou um duplo de mim mesma, à medida que eu me aproximava dos lugares que, na minha perspectiva, fariam parte do seu universo, mais coincidências surgiam, mais a experiência ganhava força.

Assim, já num outro dia, sentada em um dos últimos bancos da Igreja da Lapa a olhar interrogativamente para a minha câmera, questionei-me sobre os caminhos que sentia-me inclinada à percorrer a partir daquele ponto em que me encontrava. E sem precisar refletir muito, a resposta que buscava apresentou-se na minha mente em forma de uma espécie de instrução:

- Assistir, semanalmente, uma missa na Igreja da Lapa; Realizar uma caminhada após; Buscar seis coisas que “brilhem” ao meu olhar; Fotografar os brilhos;

A escolha por seis fotografias aconteceu apenas porque eu havia acabado de inserir um filme de 36 poses na câmera e essa divisão me daria, ao menos, seis semanas de repetição da ação. Além de que a limitação permitiria um olhar mais preciso e atento ao que me intrigava: o impacto do envolvimento com o contexto religioso das missas na minha percepção. Se eu tanto questionava acerca do que "elas viram" neste universo cristão, o que, afinal, eu estava a ver? Para onde eram atraídos os meus olhos, o que estaria a brilhar?

Nesse contexto, a utilização de instruções como principal recurso de criação artístico evoca também outros trabalhos de Calle. Na maioria deles, o substrato da obra parece residir na ação, no período que a artista põe-se a seguir pistas, experimentar situações e simultaneamente investigar suas próprias reações físicas e emocionais diante das circunstâncias criadas. E não tanto nas fotografias e textos que depois apresenta ao público, espécie de vestígios das situações que experimenta:

> De um lado, suas fotografias e registros são vestígios de acontecimentos reais; de outro, são fruto de um gesto performático que, ao designar determinados fatos, acaba por converter a realidade em imagem nas quais se infiltra, com frequência, uma dimensão autobiográfica que visa a alteridade. (Dias, 2017)

Embora seja fácil relacionar tal atitude às noções de "arte conceitual", "performance" ou "happening" nenhuma dessas categorias parece abarcar integralmente este modo de operação.

Figura 17

Sophie Calle
Suite Vénitienne, 1980



Monday. February 11, 1980.

10:00 p.m. Gare de Lyon. Platform H. Venice boarding area. My father accompanies me to the platform. He waves his hand.

In my suitcase: a make-up kit so I can disguise myself; a blond, bobbed wig; hats, veils, gloves, sunglasses; a Leica and a Squintar (a lens attachment equipped with a set of mirrors so I can take photos without aiming at the subject).

I photograph the occupants of the other berths and then go to sleep.

Tomorrow I will see Venice for the first time.

Diversos trabalhos de Calle organizam-se em torno de instruções simples ou regras impostas: convidar desconhecidos para ocupar sua cama em *Les Dormeurs* (1979), solicitar à própria mãe que contrate um detetive para segui-la em *La Filature* (1981) ou observar e interpretar sistematicamente os rastros deixados por hóspedes em *L'Hôtel* (1981). Sob esse aspecto, poderíamos dizer inclusive que é possível identificar aproximações entre seu modo de operar e determinadas práticas artísticas desenvolvidas na esteira do Fluxus, especialmente ligadas à ideia de partituras ou peças compostas por instruções.

No entanto, ainda que essas aproximações permitam situar a prática de Sophie Calle em uma espécie de linha do tempo ou tradição da arte contemporânea, elas parecem insuficientes para descrever aquilo que está em jogo em seus trabalhos. Em Suite Vénitienne, por exemplo, o aspecto

decisivo não está apenas na prevalência de uma ideia conceitual, tampouco na realização de um evento participativo ou uma ação passível de ser identificada como performance. O que organiza a obra é, antes, uma abordagem que transforma a prática artística em episteme, isto é, modo de investigar, de testar estados psicofísicos a partir de ações sistemáticas e condições específicas.

A esse respeito, poderíamos citar outra artista que leva a autoimposição de regras às últimas consequências: Linda Montano. Em *Seven Years of Living Art* (1984–1991), por exemplo, a obra de arte é concebida como um projeto de longa duração que consiste no estabelecimento de determinadas regras como eixo organizacional de todo o cotidiano da artista. Em cada um destes anos, Montano dedicou-se exclusivamente a um Chakra[8] e à sua cor correspondente, aprofundando-se em cada um através de práticas espirituais, disciplinas corporais e exercícios de atenção diários. Ao assumir a forma de um compromisso duracional com base nas repetições de ações específicas, seu trabalho torna mais enfática a relação que me interessa privilegiar também em minhas propostas entre prática, experimentação e investigação.



Figura 18

Linda Montano
Seven years of living art (1984–1991)

[8] A palavra tem origem no sânscrito e seu significado está ligado às ideias de "roda", "disco" ou "roda de luz", usualmente utilizada por diferentes religiões/vertentes espirituais para representar os centros de energia vital que giram pelo corpo humano.

A ideia de programa performativo, proposta por Eleonora Fabião, ganha centralidade, aqui, ao descrever este tipo de atitude epistêmica no âmbito das duas artistas e, também, no que começo a experimentar na minha perseguição pessoal. Para além do uso de instruções – velhas conhecidas nas peças de *Grapefruit, 1969* de Yoko Ono e de outros artistas do Fluxus – há uma dimensão auto investigativa que se destaca na realização do programa.

As artistas, durante a realização do programa, parecem interessadas em testar a si mesmas, como se houvesse um desejo de propositalmente desmontar o papel social que desempenham e interromper os padrões habituais de resposta aos eventos do dia a dia. Assim, ao invés de buscar provocar algum tipo de elaboração mental ou reação no público, suas obras parecem feitas para substituir em suas próprias vidas, mesmo que por um curto período, aquilo que convencionalmente ocupa o centro das preocupações da maior parte dos adultos (trabalho, dinheiro, filhos, dentre outras responsabilidades ligadas à vida em sociedade) por algo aparentemente desprovido de propósito prático. Afinal, para que ir até outro país seguir um desconhecido? Para que vestir-se por sete anos de apenas uma cor ao ano? Para que andar entre Igrejas e ruas na expectativa de encontrar algo a brilhar?

A respeito do meu programa, mais tarde intitulado Coração ao alto (2024), posso dizer que durante as seis semanas que estive a frequentar as missas na Igreja da Lapa e a realizar caminhadas em busca dos meus brilhos, nada extraordinário ocorreu. Não que eu estivesse à espera de uma vivência sobrenatural, mas importa pontuar que esse "nada", talvez, seja o mais importante dessa história. Nenhum dos meus brilhos apareceu manifesto em algo "especial", mas, de modo contrário, em recortes facilmente ignoráveis do meu trajeto. Geralmente meus olhos encontravam algo a brilhar num instante gentil, calmo, quando meu caminhar já estava distante de qualquer sentido de

busca. Depois de algumas horas a transitar sem rumo, prolongando o silêncio mental iniciado dentro da Igreja o máximo possível, sentia-me finalmente surpreendida por algo a chamar-me: "aí está", parecia ouvir dizer o clique da câmera. Após repetir a ação em seis momentos diferentes, como se agora pressionasse um outro botão capaz de trocar a minha própria frequência, apontava os pés para o caminho de casa e voltava a preencher a mente com planejamentos, preocupações e outras tarefas.

Importa contar que não encontrei Deus, não afeiçoei-me demasiado à Igreja, nem aprendi a rezar. Mas tornei-me íntima de uma possibilidade de abertura que já não experimentava desde a infância. Há algo de lúdico nesse processo, como a criança que inventa as regras da própria brincadeira. Durante aquelas sexta-feiras dedicadas à realizar a ação eu mantinha a agenda livre, pedia folga no trabalho e saía de casa sem saber ao certo quanto tempo demoraria. Deixava que os dias fossem preenchidos pela ausência de controle e pelos encontros inesperados decorrentes dessa permissão. E conforme abandonava o impulso da busca, tornava-me capaz de vê-los outra vez: incontáveis véus feitos de asas de borboleta a cobrir o mundo, pacientemente à espera de uma possibilidade de revelar segredos em forma de luz.

Figura 19



Sonho: Estou a falar ao telefone. Do outro lado da linha alguém pergunta: – E então, Carolina, o que vieste fazer em Portugal? – Ouvir as pedras, eu respondo.



Figura 20

Portal, 2025 [9]
Carolina Kneipp
Programa performativo e fotografia analógica a preto e branco
2 fotografias
120 cm x 80cm cada

[9] Detalhe de obra. Ver apêndice para mais imagens. Acervo pessoal da autora.

Continuei a seguir as coincidências, a linha-Carolina, os brilhos. Passadas as seis semanas, ampliei a minha busca por cidades próximas ao Porto, deixando-me guiar por um desejo de prolongamento da experiência do primeiro programa performativo. A fotografia, nesse ponto, começa a constituir uma espécie de terreno ficcional. De uma ferramenta para investigar o meu olhar, torna-se a linguagem mais apropriada para dar corpo à paisagem interior na qual me via absorvida.

Em Portal (2025), as fotografias evocam uma tentativa de comunicação, situando o observador em um espaço que ao mesmo tempo é próximo e distante. Gosto de pensá-las como pegadas de luz, termo utilizado por Dias (2017) ao refletir sobre as obras de Sophie Calle. Frágeis vestígios de uma presença efêmera e nebulosa. Como afirma Sontag,

> (...) uma foto não é apenas uma imagem (como uma pintura é uma imagem), uma interpretação do real; é também um vestígio, algo diretamente decalcado do real, como uma pegada ou uma máscara mortuária. Enquanto uma pintura, mesmo quando se equipara aos padrões fotográficos de semelhança, nunca é mais do que a manifestação de uma interpretação, uma foto nunca é menos do que o registro de uma emanação (ondas de luz refletidas pelos objetos) – um vestígio material de seu tema. (Sontag, 2004, p. 170)

O apelo fotográfico, aqui, tem tanta relação com o interesse em recuperar a força das imagens dos sonhos, das memórias e das previsões que cruzaram o meu caminho quanto o de ampará-las na realidade e assim partilhá-las, protegê-las. Por isso não as considero como registro, mas como vestígios de experiência, na linha do que propõe Dias (2017) ao escrever sobre as obras de

Sophie Calle. Fotos que são uma tentativa de ampliar e possibilitar o acesso à atmosfera na qual me vejo imersa durante a realização dos programas.

"Uma foto é tanto uma pseudo presença quanto uma prova de ausência" (Sontag, 2004, p. 21,), escreve Sontag. O acionamento de um sentido inatingível, ligado tanto ao caráter íntimo das experiências quanto ao tema da perseguição – uma espécie de fantasma ou duplo ficcional – opera ao mesmo tempo como resposta ao invisível e como estímulo para as suas manifestações. Nesse sentido, o propósito da fotografia não é tornar o invisível plenamente visível, pois o seu papel é também o de preservar parte de sua nebulosidade e manter aberta uma distância entre aquilo que foi vivido e aquilo que pode ser mostrado. E imagino que seja nessa distância que continue a convocar a imaginação, fazendo da imagem uma continuação da própria experiência.

Por isso, é possível dizer que no caso dos dois trabalhos desenvolvidos (Coração ao alto, 2024 e Portal, 2025), a fotografia assume um uso que, segundo Sontag, seria "talismânico". Quando as fotos "exprimem uma emoção sentimental e um sentimento implicitamente mágico: são tentativas de contatar ou de pleitear outra realidade." (Sontag, 2004, p. 21). Assim como um talismã mantém viva uma relação entre o seu portador e as forças ou influências com as quais quer estar ligado, as fotografias produzidas durante os programas performativos preservam um vínculo com o gesto que lhes deu origem. Tornam-se uma fresta pela qual o observador pode aproximar-se e, eventualmente, retomar a conversa iniciada durante a ação. É nesse sentido que operam como "convites inesgotáveis à dedução, à especulação e à fantasia" (Sontag, 2004, p. 28).

Enquanto vestígios, permanecem como resquícios incompletos de uma experiência que subsiste apenas como uma espécie de alusão. O que, por sua vez, convoca a imaginação de quem as vê, como se o espectador passasse a ser também cúmplice da perseguição ou participante ativo de

uma conversa infinita. Há, portanto, brilhos e um portal, mas também um convite implícito para seguir-lhes o rastro e espreitar aquilo que pode, porventura, emergir.

II - ESPERAR





Figura 21

Leves mãos, 2025 [10]
Carolina Kneipp
Fotogramas
3 fotomontagens
29,7 cm x 42 cm cada

[10] Detalhe de obra. Ver apêndice para mais imagens. Acervo pessoal da autora.

No hay que buscar. Es la lección inmediata de los claros del bosque: no hay que ir buscarlos, ni tampoco a buscar nada de ellos. Nada determinado, prefigurado, consabido.

– Maria Zambrano

O sobrenatural é a luz.

– Simone Weil

Há sempre aquelas ideias que demoram anos para ganhar materialidade. Suspeito que fiquem adormecidas a crescer à meia-sombra dentro de algum lugar do nosso corpo, ansiando por um momento oportuno de dizer olá. Primeiro foi a mônada[11], em um trecho de David Lapoujade[12] sobre Fernando Pessoa, há quase dez anos atrás. Depois a bala granítica[13] de Maria Gabriela Llansol, algum tempo depois. Ideias que, embora filosóficas, ressoaram sobretudo como imagem.

Ao longo dos anos, os meus cadernos estiveram assim: preenchidos por formas arredondadas. Fiz dezenas delas ao chegar no Porto, mas não planejava torná-las "trabalho" ou algo diferente do que eram: um jeito de pensar. Ou de não pensar. Surgiam, em geral, em momentos em

[11] Na filosofia de Leibniz (1646 - 1716), a mônada designa uma substância simples, sem partes e indivisível, considerada o elemento fundamental da realidade. Cada mônada possui um princípio interno de atividade e percepção, pelo qual contém em si o universo inteiro.

[12] Ao comentar Fernando Pessoa em seu livro "As existências mínimas" (2017), David Lapoujade aproxima o poeta da noção leibniziana de mônada. Entretanto, Pessoa seria uma espécie de "mônada sem mundo": apesar de sua intensa vida perceptiva e imaginativa, o escritor parece incapaz de experimentar plenamente a realidade e a própria existência, encontrando-se numa posição de isolamento, sentindo-se ele mesmo exterior ao mundo.

[13] "Digamos, o 'há' é a certeza inabalável de que há um núcleo que nunca será destruído e que tem sua existência nele próprio. Eu penso que a energia de certos autores, ou de certos seres humanos, de certos viventes, se funda precisamente nessa existência, nessa força, nessa pujança que lhe assiste sempre com a convicção de que ela nunca se romperá e nunca atingirá o fim. É uma espécie de bala granítica." (Llansol, 2011, p. 62)

que eu estava a organizar a cabeça, situando-me diante dos próximos passos. Como um lembrete para mim mesma para deixar espaços para o vazio.



Figura 22

Nos primeiros meses do mestrado, paralelamente às minhas experimentações com programas performativos, estive à frequentar a disciplina "Campos e contextos da pintura", conduzida pela professora Teresa Almeida, na qual trabalhamos especialmente com vidro. Quando dei por mim, estava a trabalhar em pecinhas que em muito assemelhavam-se às minhas aquarelas.



Figura 23 e 24

Na altura, interessava-me produzir algo que, embora delicado, pudesse ser manipulado pelas pessoas. Escolhi utilizar a técnica de fusão e produzi pequenas peças com diferentes padrões

utilizando escamas de vidro coloridas em seu centro. A ideia era trabalhar a composição de cores e fazer com que dialogassem entre si.

Tratava-se de uma brincadeira com a ideia de oráculo, objeto que pode ganhar diferentes formas, utilizado em inúmeras culturas e períodos históricos para fornecer respostas às pessoas. Em geral, os oráculos seguem uma lógica simbólica, com correspondências entre determinada forma/imagem/composição e um resultado possível. No entanto, para este oráculo específico, não interessava-me criar uma prescrição de símbolos. A ideia era a provocação do espectador pela ausência de significado, pela abertura a um certo "vazio" de sentido no contato com as peças. Assim, o objetivo era que o trabalho pudesse substituir a expectativa de uma revelação por um convite para uma ação despretensiosa de organização das peças, por uma relação pautada sobretudo pelas cores e formatos. Um exercício de ressignificação das tendências que orientam as nossas preocupações majoritariamente em direção ao futuro e nos provocam um alienamento do momento presente.

Uma vez terminadas, levei-as ao atelier e estive a manipulá-las diversas vezes, testando suas possibilidades. Já era inverno e eu costumava deixar o atelier após o pôr do sol. Num dos dias que fiquei a aproveitar o calor de um dos últimos raios de sol que pairava na parede atrás da minha mesa, posicionei uma das peças diante da luz e fiquei fascinada com a sua sombra. Meu pensamento voltou aos desenhos, ao Fernando Pessoa, à Llansol. Era como se uma das minhas mônadas ou balas graníticas estivesse delicadamente a mover-se diante dos meus olhos.

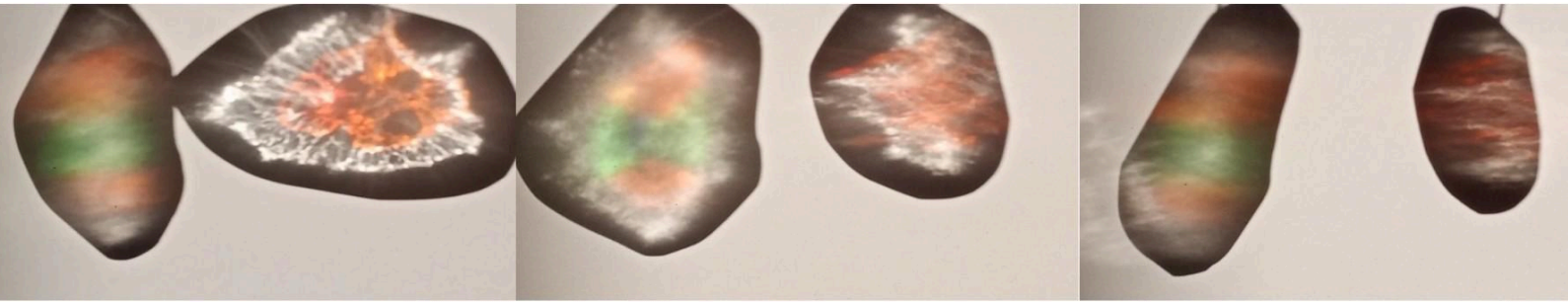


Figura 25

A luz, nessa experiência, desempenha o papel tanto de objeto de fascínio como de metáfora para a sensação hipnótica provocada pela sensação de fascinação. Recorro à Blanchot, para quem a fascinação é o "olhar do incessante e do interminável" (Blanchot, 2024, p.32). Para o autor, o ato de ver, no instante do fascínio, corresponde à sensação de ser tocado, invadido por uma grande comoção:

> Este meio da fascinação, onde aquilo que vemos captura a vista e a torna interminável, onde o olhar fica petrificado em luz, onde a luz é o brilho absoluto de um olho que não se vê, mas que nunca deixa no entanto de se ver, porque é o nosso próprio olhar espelhado, esse meio é, por excelência, atraente, fascinante: luz que também é o abismo, uma luz onde alguém se abisma, sedutora e assustadora. (Blanchot, 2024 p. 33)

O fascínio é a paixão pela imagem, nos diz Blanchot. E acontece quando "aquilo que é visto se impõe ao olhar" (Blanchot, 2024, p. 32). Fascinados, já não dispomos do poder de atribuir um

sentido imediato àquilo que nos arrebatou, e já não vemos um objeto real, pois o que vemos "não pertence ao mundo da realidade mas ao meio indefinido da fascinação". (Blanchot, 2024, p. 33)

Nesse sentido, tal indefinição no instante do fascínio talvez seja compatível com a dificuldade que enfrentamos em racionalizar manifestações do invisível. Isto é, uma imagem fascinante pode estar a atingir-nos com tamanha intensidade porque inaugura, em nós, um novo ponto de vista de onde apreender a realidade, tal como acontece com o sonho ou a memória. No caso da luz em contato com as minhas formas arredondadas, penso que o impacto foi tão significativo porque já havia, em mim, o cultivo dessa imagem interior. O "novo" é sempre um encontro entre exterior e interior, uma possibilidade de leitura que nasce fundamentalmente do rearranjo das peças.

Contudo, mais do que a razão da sua ocorrência, no âmbito da prática artística interessa-me pensar como o fascínio pode ser mobilizador e igualmente mobilizado. Apaixonados, queremos manter viva a fonte do nosso fascínio; mas ao mesmo tempo, é preciso nutrir um certo vazio de expectativas para que os nossos olhos sejam capazes de distinguir algo capaz de gerar tamanha fascinação.

Se voltarmos ao invisível, há uma relação entre o fascínio, o vazio e a luz que constitui uma abordagem cuja chave parece-me ser o exercício da espera. De uma espera diferente daquela de quando ansiamos por um acontecimento previamente imaginado, que usualmente é mais passiva. Mais ligada à atenção dedicada ao que ainda não se revelou, ativa e curiosa, paciente ao tempo necessário para que algo aconteça.

Tanto em Bala Granítica (2025)[14] quanto em Leves Mãos (2025), estou a falar dessa espera através do encontro com a luz. No primeiro, um vídeo com duração de 4'20 (feito para passar em

[14] Disponível em: https://youtu.be/1Bm6BvBcB0A?is=dBfaxQro0ZVFzM6k

looping) o que vemos é uma gravação da sombra projetada por uma das minhas peças oraculares, acrescida de uma paisagem sonora construída em parceria com o sound designer Maurício Lobo.

No segundo trabalho, três fotomontagens criadas a partir de fotogramas de um outro vídeo, onde figuram as mãos da artista Elisa Vieira a experimentar com as sombras. Em ambos os casos, o que se dá a ver é o encontro, o momento do toque, do fascínio. Não emergem de programas performativos previamente elaborados como os dois trabalhos anteriores, mas, de alguma forma, criam o seu próprio enunciado, provém da mesma espera.

Por essa razão, o que está fora da imagem constitui o ponto nevrálgico de ambos os trabalhos: a espera ativa que antecede o instante do toque. Que é, também, uma possibilidade de conversa e o que torna possível sua irrupção. E por isso a luz acaba por ser a metáfora perfeita para falar de uma espera que configura-se como um exercício de confiança naquilo que está sempre prestes a mostrar-se. Uma das mais antigas (ou mais universais) fontes de previsibilidade: todos concordam que o sol, invariavelmente, retorna na manhã seguinte para iluminar o dia.

Na filosofia de Simone Weil, a luz aparece muitas vezes como metáfora para o divino, mas em alguns de seus escritos também é utilizada para representar a ideia de verdade quando esta revela-se à consciência sem ter sido produzida pela vontade. Iluminação inevitável. Por isso, a autora adverte-nos a não tentar compreender imagens ou símbolos a partir da interpretação, mas "olhando para eles até que brilhe a luz". (Weil, 2023, p.148)

A compreensão deixa, assim, de resultar de um esforço de domínio intelectual para tornar-se consequência de uma atenção sustentada. Como afirma Marques (2024) em seu estudo sobre a atenção, a espiritualidade e a atitude educativa em Simone Weil:

> A forma ativa da espera tem por fio um desejo sem objeto demarcado, isto é, uma vontade de conexão dada além do direcionamento exclusivo da objetividade. Conforme Weil, estar atento é esperar, mas não estar inerte. A consciência que se entrega, sem se deixar instrumentalizar, e deseja a verdade sem objeto específico, e sem tentar adivinhar-lhe de antemão o conteúdo que se recebe a luz. (Marques, 2023, p.159)

De modo semelhante, María Zambrano irá desenvolver a ideia de "razão poética" como um modo de pensar ligado à descentralização de si, onde a razão aceita a incompletude que lhe constitui. Atitude que supõe um gesto de desistência de assimilação completa do real, pois a completude do que a autora compreende como realidade está para além do dizível e mensurável. Assim, pensar seria acompanhar a luminosidade sem ignorar as zonas de sombra ao seu redor:

> (...) realidade é não só o que o pensamento pode captar e definir, mas também isso que permanece indefinível e imperceptível, isso que rodeia a consciência, destacando-a como ilha de luz no meio das trevas. (Zambrano, 1991, p.79)

Em Claros del bosque, Zambrano descreve aquilo que chama de "método" como uma aprendizagem aparentemente contraditória: "é preciso adormecer na luz" e permanecer desperto "na obscuridade intraterrena" (Zambrano, 2025, p.149). A autora oferece-nos a imagem dos "claros del bosque" como menção à uma postura metodológica ancorada na espera, subvertendo a oposição clássica entre luz e trevas e propondo um desapego ao sentido de busca esforçada. Em sua perspectiva, a luz deixa de representar o domínio vigilante da consciência e passa a representar o

lugar da entrega, ao passo que a obscuridade associa-se a uma atenção profunda, corporal, capaz de acolher aquilo que ainda não alcançou a compreensão:

> **Método**
>
> É preciso adormecer na luz.
>
> É preciso permanecer desperto embaixo, na obscuridade intraterrena, intracorporal dos diversos corpos que o homem terrestre habita: o da terra, o do universo, o seu próprio. Lá embaixo, "nos profundos", nos ínferos, o coração vela e desvela, reacende-se em si mesmo.
>
> Acima, na luz, o coração abandona-se, entrega-se. Recolhe-se. Adormece, enfim, já sem sofrimento. Na luz que acolhe, onde já não padece violência alguma, porque se chegou até ela sem forçar nenhuma porta e sequer abrindo-a, sem atravessar limiares de luz e de sombra, sem esforço e sem proteção. (Zambrano, 2025, p.149. Tradução livre.)

A filosofia de Simone Weil e María Zambrano dialoga em diversos aspectos, especialmente no que diz respeito ao caráter "místico" que frequentemente lhes é atribuído. Assim, ao trazê-las para pensar o papel da espera no contexto das relações com o invisível, é possível ir ainda um pouco mais longe e encontrar muitas aproximações entre as suas ideias e alguns traços fundamentais da experiência mística cristã, sobretudo no período de transição da idade média à modernidade. A partir dos estudos de Michel de Certeau, detecta-se que uma das características predominantes nos textos místicos é o impulso dialógico que os constitui. Principalmente nos textos místicos modernos compreendidos entre os séculos XVI e XVII, fala-se muito da busca por acercar-se de um Outro – usualmente referido como Deus –, no detalhe mínimo, numa intimidade com o

aparentemente insignificante que responde à prerrogativa de que tudo fala quando se aprende como escutar (Certeau, 2006). Segundo Certeau:

> Algo se move no cotidiano. O discurso místico transforma o detalhe em mito; agarra-se a ele, exagera-o, multiplica-o, diviniza-o, faz dele a sua própria historicidade. Esse pathos do detalhe (que se aproxima dos deleites e dos tormentos do enamorado ou do erudito) manifesta-se, antes de tudo, no fato de que o ínfimo recorta o sentido na continuidade da interpretação. Um clarão mantém fixa a atenção. Instante extático, relâmpago da insignificância, esse fragmento do desconhecido introduz um silêncio na proliferação hermenêutica. Assim, pouco a pouco, a vida comum converte-se na ebulição de uma inquietante familiaridade — uma frequentação do Outro. (Certeau, 2006, p. 20. Tradução livre.)



Figura 26

Sophie Whettnall,
Recording the light, 2001.
Frame de vídeo
4’51”

Essa atenção ao ínfimo implica também uma transformação da própria posição do sujeito diante do mundo. Antes de qualquer definição de "eu", aponta Certeau, o sujeito místico se apresenta como pura intenção. O "eu" que fala apresenta-se como uma lacuna, uma voz despojada de conteúdo concreto que constitui-se no espaço entre o que a língua articula e o que ela não consegue fixar. Um "eu" que é, paradoxalmente, o "outro" da linguagem. É o que a língua "esquece" e o que a faz esquecer o locutor. (Certeau, 2006).

No período em que estava a pensar sobre estas experimentações com a luz, comecei a trabalhar realizando visitas educativas na Fundação de Serralves e deparei-me com duas obras que, de maneiras diferentes, provocaram-me a refletir sobre essa relação com a espera atravessada pela luz. Começo, meio e começo (2025) da artista brasileira Cinthia Marcelle e Recording the light (2001), da artista belga Sophie Whettnall.

A primeira, uma instalação na sala central do museu, provocava aos visitantes uma sensação de desorientação repentina causada pela escuridão inesperada. Não só o escuro, mas o vermelho intenso que emergia do chão, das lâmpadas de LED meticulosamente desordenadas a acender e apagar intermitentemente. Ao fundo, um som metálico a preencher a sala, também imprevisível. Circularidade produzida entre luz e som que, pouco a pouco, era possível visualizar apenas sensorialmente, através do corpo.



Figura 27

Cinthia Marcelle
começo, meio, começo, 2025
Instalação

Marcelle nos provoca a pensar sobre o tempo, mas também sobre a possibilidade de habitar as zonas de escuridão, de aparente confusão. É um convite à permanência no desconhecido. Entramos na sala, descemos a rampa, somos como que hipnotizados pelas luzes e gradualmente o corpo é tomado por um descanso do instinto de busca. Não há o que desvendar. É um interstício, um acender-apagar sem fim.

Em Recording the light (2001), Whettnall apresenta um vídeo de 4”51” no qual a acompanhamos a seguir os deslocamentos quase imperceptíveis da luz solar, contornando com fita adesiva os retângulos luminosos que lentamente se movem no chão. Aos poucos, um desenho – fruto dessa parceria silenciosa – começa a se construir no espaço. A luz é sua interlocutora. E a espera, o método para acompanhar sua sutil coreografia. É uma obra interessante visualmente, mas confesso que fui cativada sobretudo pela sua estrutura relacional. Pela paciência com a qual a artista ajusta-se ao tempo do acontecimento e nos permite ajustar-nos, também.

Cada deslocamento da luz gera um gesto em resposta da artista, como numa conversa, na qual as duas passam a ser responsáveis por determinar, juntas, o seu desfecho. Da mesma forma, as luzes de Cinthia Marcelle também operam como indícios, sinais magnéticos a capturar a atenção e orquestrar os movimentos dos visitantes na sala – mesmo os mais sutis, como a respiração, que pouco a pouco ajusta-se ao tempo espiralar da sala. E o exercício da espera, em ambos os casos, parece constituir a triangulação que conecta artista, luz e espectador. Ora é a artista quem espera, ora somos nós, em meio à escuridão, a aguardar que algo nos fale através da luz.

As minhas formas arredondadas também disseram-me algo, à sua maneira. E conduziram a investigação iniciada com os primeiros programas performativos a um redirecionamento necessário. Mostraram-me que se eu quisesse continuar a seguir os feixes de intensidade provenientes do invisível, ao modo de Tim Ingold, precisava dar mais atenção àquele instante ao qual me referi como "abandono do impulso de busca" na ocasião dos primeiros brilhos. É preciso adormecer na luz, como propõe Zambrano; é preciso seguir rumo à espera.



Figura 28

III. RITUALIZAR



Figura 29

Atrás do pensamento, 2026[15]
Carolina Kneipp
Participação de Tiago Leal, Luisa Maria e Carla Gomes
Performance
Pedras, cadeira e caderno
30”

[15] Ver apêndice para mais imagens. Acervo pessoal da autora. Fotografia de Elisa Vieira.

Talvez você esteja, ela disse.
Talvez eu esteja o que?
Procurando por sinais.
Razões para viver.
Não foi um sussurro.
Ouvi isso como um refrão, talvez até mesmo um título.

– Deborah Levy

La carta, en toda la amplitud de su posibilidad, desafía al tiempo. (...) Acto performativo, la carta es acontecimiento; al decirse (al leerse), se hace acontecimiento.
– Laía Argüelles

Então eu finalmente escrevi à ela. Trinta cartas, o mesmo número de anos que tenho ao dar por finalizado este programa. Eram muitas as perguntas que tinha por fazer e não demorei a perceber que só eu poderia respondê-las. Para cada carta, uma resposta que sobrepõe a primeira e a torna impossível de ser lida. Em uma sou Carolina, na outra também. Cada texto é convertido em uma espécie de escrita assêmica, mas ainda consegue-se ler os nomes que revelam a autoria.

Sentei-me trinta vezes no mesmo jardim para escrever. Nisto consistia o programa performativo, o enunciado: encontrar um lugar e de lá escrever-lhe cartas. Assim, ao escrever a primeira, de pronto senti o ímpeto de responder. Não era previsto, mas o gesto tornou a ação mais interessante. Um eu ficcional estava a mostrar a cara.

Ao dirigir-me à Carolina da minha memória, buscava, de alguma forma, a possibilidade de dar-lhe voz, de solicitar a sua presença de uma maneira simbólica. E, também, de criar a

oportunidade de escavar o meu imaginário em busca de novos elementos – ou pistas – que nutrissem a minha perseguição já iniciada.

Assim como nos programas anteriores, dediquei um dia da semana à realização do gesto. Folga no trabalho, tardes inteiras entremeada numa conversa de espelhos. Das cartas brotavam informações curiosas guardadas no fundo da imaginação, imagens, cenas que só existiam ali, no momento em que eram depositadas no papel. Depois desapareciam com a sobreposição das letras e com a consequente finalização do rito. A conversa, afinal, só existia enquanto experiência, tornando-se, após isso, mais uma das minhas frágeis memórias.

Como já antecipado, neste programa a repetição da ação começou a ganhar contornos mais ritualísticos. Os objetos não eram mais só objetos: eu não poderia escrever com qualquer caneta, nem em qualquer papel. Havia um bloco especial de papéis delicados e uma caneta dourada reservada apenas à ocasião das cartas. E embora a frequência fosse diminuindo com o passar do tempo, quando voltava a escrever, não poderia ser em qualquer jardim. Precisava ser o mesmo jardim, o mesmo banco, no mesmo horário. Duas cartas por vez.

Byung-Chul Han escreve que rituais são ações simbólicas (Han, p. 7, 2021), retomando o sentido grego da palavra "símbolo", ligada originalmente ao sinal de reconhecimento. Reconhecer como o ato de ver outra vez, com mais cuidado, aquilo que já se conhece; e dessa forma identificar algo de permanente na fugacidade dos acontecimentos.

Os rituais são como uma fresta na vida cotidiana, pois através do seu simbolismo – presente tanto na repetição de determinadas ações quanto na utilização de objetos que permitem tal senso de reconhecimento – a relação com o tempo e o espaço são alteradas. Para Han, estabilizam e aprofundam a atenção, fazendo com que o tempo, fluxo contínuo, torne-se habitável:

> Rituais podem ser definidos como técnicas simbólicas de encasamento. Transformam o estar-no-mundo em um estar-em-casa. Fazem do mundo um local confiável. São no tempo o que uma habitação é no espaço. Fazem o tempo se tornar habitável. (Han, p.7, 2021)

Ao sentar-me repetidamente no mesmo jardim para escrever cartas, com a caneta dourada e os papéis "especiais" em mãos, adentrava um espaço onde o tempo não correspondia à uma medição externa, mas interna. Além do mais, a carta jamais seria enviada, não havia pressa, destino final. Apenas eu e os resquícios da existência de uma mulher que agora só existia na minha imaginação, convertida, a cada linha, em um duplo de mim mesma.

A dimensão ritual do gesto, por sua vez, é o que converte a experiência em um ciclo completo, com duração definida, início, meio e fim. A conversa dura apenas o tempo de escrita das cartas. Processo de ativação daquilo que, de acordo com Han, seria a percepção simbólica (intensiva) em contraposição à percepção serial (extensiva). Nos rituais, a duração cria um ancoramento, como se finalmente pudéssemos sentir os pés em contato com o chão sem que algo nos empurre para a frente:

> A percepção simbólica desaparece hoje cada vez mais em prol da percepção serial, incapaz da experiência da duração. A percepção serial não permanece como tomada de conhecimento contínua do novo. Ao contrário, apressa-se de uma informação à outra, de uma vivência à outra, de uma sensação à outra, sem terminar. (...) A percepção serial é extensiva, enquanto a percepção simbólica é intensiva. (Han, p. 12, 2021)

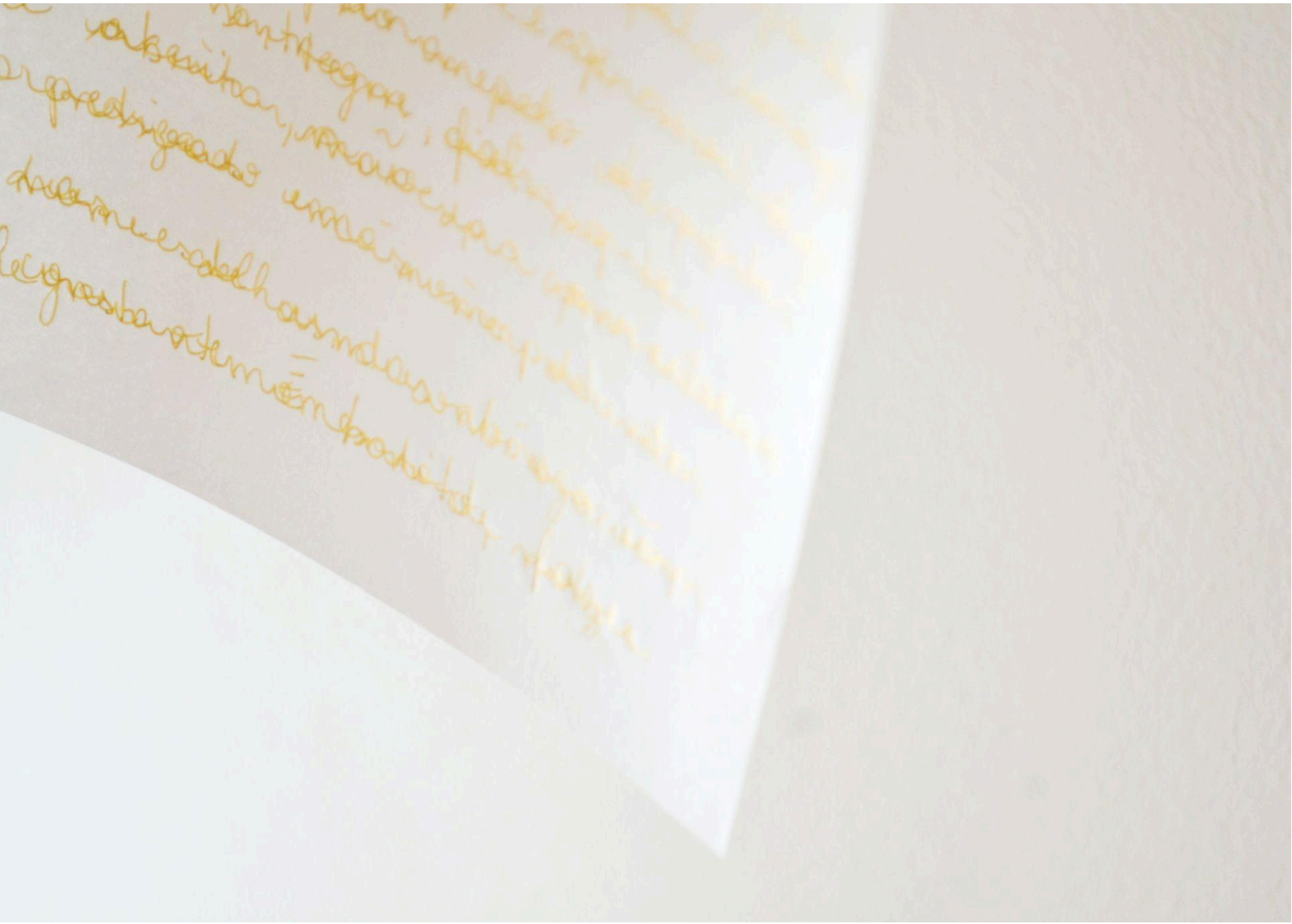


Figura 30

Cartas à Carolina, 2024-2026[16]

Carolina Kneipp

Papel vegetal, linha de pesca

Instalação

[16] Detalhe da obra. Ver apêndice para mais imagens. Acervo pessoal da autora.

A intensidade estaria, assim, nessa possibilidade de permanecer em um acontecimento até que ele se dê por completo. Para Victor Turner, este seria o espaço liminar, o momento onde o indivíduo está tão absorvido pela atmosfera simbólica do ritual que a sua relação com o tempo e o espaço é reelaborada. Partindo das fases definidas por Van Gennep ao estudar ritos de passagem (separação, limen e agregação), o ritual, para Turner, é caracterizado pela seguinte estrutura:

> A primeira fase (de separação) abrange o comportamento simbólico que significa o afastamento do indivíduo ou de um grupo, quer de um ponto fixo anterior na estrutura social, quer de um conjunto de condições culturais (um "estado"), ou ainda de ambos. Durante o período "limiar" intermédio, as características do sujeito ritual (o transitante) são ambíguas; passa através de um domínio cultural que tem poucos, ou quase nenhum, dos atributos do passado ou do estado futuro. Na terceira fase (reagregação ou reincorporação), consuma-se a passagem. (Turner, p.116, 1974)

Em sua etnografia sobre os ritos Ndembo[17], Turner descreve, com uma riqueza de detalhes, a prevalência da percepção simbólica nos rituais e o modo como as correspondências entre o simbólico e o real orquestram diferentes áreas da vida em comunidade. Mesmo os rituais configurando um momento pontual e isolado do cotidiano, eles aparecem como pilares estruturais de toda a organização social do grupo, promovendo a resolução de problemas por meio de sua elaboração coletiva. Alguns dos ritos de cura, por exemplo, podem assumir a função social de "obrigar a se lembrarem das sombras" (Turner, p. 27, 1974), o que, para os Ndembo, representa os seus ancestrais.

[17] Grupo étnico e cultural originário da região da África Central.

No contexto da escrita das cartas, a ritualidade revela-se também nesta suposta "invocação" de uma ancestral, o que metaforicamente aponta para a necessidade – talvez partilhada por todos nós – de preencher certas lacunas da própria história. Há, nesta experiência, uma aproximação no tocante à viabilidade de vivenciar uma reestruturação subjetiva tanto na prática ritual quanto na prática artística. O que não supõe fins terapêuticos para a arte – note que não estou a falar em "cura" –, mas, sim, um processo de transformação.

A metaforização no ritual, nesse sentido, aparece como mais uma abordagem ao invisível, como estratégia de mediação e de permanência neste espaço limítrofe entre o conhecido e o desconhecido, real e ficcional. Lembro-me especificamente de uma passagem de "O processo ritual: estrutura e antiestrutura (1974)" onde ao explicar o uso de um elemento específico em um dos ritos Ndembo, uma espécie de marca ou "baliza", Turner delineia essa ligação:

> (...) como marca de caçador, representa um elemento de ligação entre um território conhecido e outro, desconhecido, pois é através de uma série dessas marcas que o caçador encontra o caminho de volta da mata estranha para a aldeia que lhe é familiar; (...) tanto como "marca" e quanto como "baliza" transmite a noção de algo estruturado e ordenado, opondo-se ao não estruturado e caótico. Já por isso seu uso ritual é metafórico: liga o mundo conhecido dos fenómenos sensoriais perceptíveis com o reino desconhecido e invisível das sombras. (Turner, p.30, 1974)

Transitar neste espaço "entre" das experiências liminares supõe uma dissolução do "eu" que assume um estado "em transformação", mas interessa-nos aqui perguntar o que vem depois, no que

este "eu" é, afinal, transformado. Byung-Chul Han nos dá uma pista ao definir como uma das principais características do ritual a capacidade de promover ressonância. Para Han, a ressonância é a saída para o eco e isolamento a si mesmo. Parafraseando o sociólogo Harmut Rosa, a ressonância pode ser promovida em eixos:

> Rituais promovem eixos de ressonância socioculturalmente estabelecidos, ao longo dos quais se tornam experienciáveis relações de ressonância verticais (com Deus, o cosmos, o tempo e a eternidade), horizontais (na comunidade social) e diagonais (em relação às coisas). (Rosa, 2016, p.297 citado em Han, p. 14, 2021)

Tornar-se um "eu" de ressonância, nessa perspectiva, estaria ligado ao processo de incorporação, tão presente em rituais, onde um outro – o desconhecido, um espírito ou até mesmo o tempo – passa pelo corpo e produz uma comunhão, uma aliança temporária. A transformação diz respeito à porosidade com a qual o "eu", então, retorna da liminaridade. À abertura que passa a lhe constituir.

Penso na antropóloga francesa Nastassja Martin e em suas notas sobre a liminaridade a partir do encontro com o urso que quase a levou à morte. Martin, após o acontecimento, torna-se "miêdka", o que na perspectiva even[18] a faz metade mulher e metade urso, existência capaz de viver entre dois mundos. Experiência que, segundo sua amiga Dária, nativa even e sua anfitriã, passa inevitavelmente pelo invisível, pelo sonho: "Sabe o que isso significa? Significa que os seus sonhos são os dele ao mesmo tempo que são os seus." (Martin, 2021, p. 84)

[18] Povo indígena originário do nordeste da Sibéria, na região do extremo leste da Rússia.

No caso de Martin, o estado liminar prolonga-se após o encontro e culmina em uma aceitação radical da implosão de sua identidade anterior, das fronteiras que separavam os mundos da mulher e do urso. Diante de si mesma, ela pergunta:

> O que significa sair dos abismos onde reina o indistinto, escolher reconstituir outros limites com a ajuda dos novos materiais encontrados bem no fundo da noite indiferenciada do sonho? Bem no fundo da boca escancarada de um outro que não é você? (Martin, 2021, p. 98)

Embora advindas de um contexto distinto do que transitamos no campo da arte, tais questões ajudam a compreender qual a natureza da liminaridade e os seus efeitos. As vias de acesso podem ser múltiplas e variadas, mas uma vez experienciados, os estados liminares convidam a desaprender a ser um "eu" fechado em si mesmo e tornar-se um corpo aberto à frequentação de algo que, a partir do diálogo, passa a nos constituir.

Em Atrás do pensamento (2026), a ressonância é o principal aspecto explorado, sobretudo a partir de uma proposição feita a outras pessoas. O trabalho foi apresentado como uma performance, mas emergiu de um convite que fiz a três intérpretes envolvendo textos escritos em um exercício despretensioso inspirado no método de imaginação ativa[19].

Durante esse esforço de visualização, escrevi cinco pequenos textos que chamaram a minha atenção pois revelaram-me vozes e perspectivas temporais que eu não sabia dizer de onde vinham. Interessada em como essas vozes poderiam ser encarnadas e interagir entre si, entreguei os textos aos

[19] Método desenvolvido por Carl Jung para promover uma interação entre consciente e inconsciente através da personificação de conteúdos que surgem espontaneamente em uma espécie de prática meditativa.

intérpretes sob o pretexto de que tentassem conviver com eles durante o período de um mês para depois entoá-los juntos em uma performance. Pedi-lhes explicitamente que não se dedicassem a decorá-los.

Diferente do que havia pensado originalmente, os artistas solicitaram um ensaio e no encontro definiram o seu próprio enunciado para a performance. Apesar de não saberem quais palavras seriam lembradas no dia do encontro das vozes, parte que permaneceria imprevisível, decidiram ao menos quem seria o primeiro a entrar no círculo e o último a sair.

1.

tenho as mãos sujas de lama,

mamãe diz-me para limpar antes de comer

estava a recolher pedras no bosque

para a coleção de atirar ao rio

as pedras precisam ser lisas e arredondadas: ajuda

na pontaria

durante o jantar fiquei a olhar para os bigodes do nosso pai

e perguntei a ele

por que as meninas não têm bigodes

respondeu-me que é porque nossa pele é feita da mesma matéria

dos pêssegos

e as dos homens? perguntei

são como a casca de algumas árvores:

ásperas

e agora coma, minha querida

sorria mais

meninas sérias jamais casam

2.

evito carros, metrôs, trens, aviões

pois lembram-me do som dos drones

a iminência de um novo ataque

parece colada à minha sombra

ainda tenho os olhos arregalados

e estranho a ausência do alarme

fico horas a observar as pessoas que caminham despreocupadas,

que sentam a tomar café

e o pior que pode acontecer-lhes é uma gaivota

roubar-lhes a tosta recém comprada

desse lado do mundo o ar ainda é respirável

desse lado do mundo ainda há quem dorme e sonha

3.

cinco horas de concentração absoluta

até o ponto em que as nuvens deixam de parecer algodão e voltam a ser vapor frio e úmido

do alto tudo é mais fácil de assimilar, é verdade

meus avós diziam-me que antes do deserto

era possível mergulhar em água

e o mais próximo que chego de imaginar

é indo o mais fundo que consigo

na direção do céu

4.

antes das pesadas botas

corria de pés descalços

acreditava que assim ficava mais rápido

que o encontro entre a relva seca

e o calcanhar

tornava-me impossível de capturar

no esconde-esconde

era invencível

o solo dava-me força

mas

com essas botas já não corro

com elas faço coisas que gostaria de esquecer

5.

chove há mais de três meses

penso muito em borboletas

a voz do noticiário diz que os melhores engenheiros

estão a trabalhar pelo desenvolvimento de mais setores climatizados

estamos em processo lento de derretimento

mas temos ainda mais medo do inverno

penso nas borboletas

para onde terão ido?

Passados poucos dias da apresentação da performance na abertura da Mostra anual do MAP de 2026, intitulada "Check in", detectei três palavras que constituem os pilares do trabalho: corpo, tempo e campo. Como fazem os antropólogos em seus cadernos de campo diante de um evento recém experienciado, escrevi as seguintes linhas:

Corpo

O corpo, neste trabalho, é pensado sob diferentes ângulos. Em um primeiro momento, coexistência entre "vozes", muitas vezes contraditórias entre si. Essas vozes falam, assumem uma perspectiva, uma temporalidade, um tema que lhes diz respeito. Elas estão à espera de que alguém as escute, tanto quanto há alguém à espera de que falem.

Depois, receptáculo. Os corpos dos intérpretes assumem tais perspectivas e transformam-as em gestos, movimentos, balbucios, murmúrios. A memória norteia o pensamento e as palavras são

presenças transitórias entre um corpo e outro. Fragmentos de textos contaminam-se e já não é possível dizer quem é quem ou quem diz o quê.

Tempo

O tempo é concebido de maneira circular, como um encontro ininterrupto entre passado, presente e futuro. Cada voz fala de uma perspectiva temporal distinta e todas têm como origem um mesmo corpo. Durante a performance o tempo é marcado por sucessivos retornos de palavras que são repetidas incontáveis vezes, de formas diferentes. É uma temporalidade que se funda num acontecimento do intenso agora, em que todas essas instâncias se contaminam. Experimenta-se o tempo sob uma perspectiva espiralada. Lembro-me de Leda Maria Martins e de Paulo Nazareth.

> "o corpo dança o tempo [...] em outras palavras: o tempo, em sua dinâmica espiralada, só pode ser concebido pelo espaço ou na espacialidade do hiato que o corpo em voltejos ocupa." (Martins, 2021, p.88)

Em L'Arbre D'Oublier (2013), de Paulo Nazareth, a atualização de um antigo ritual parece converter o artista em espaço de ressonância temporal, ponto de encontro entre passado, presente e futuro. Nos quatro vídeo-performances que compõem a obra, vemos o artista a dar voltas em árvores tal qual as pessoas escravizadas, recém chegadas às Américas vindas de diferentes pontos da África, eram obrigadas a fazer. O ritual, proposto com o objetivo de fazer as pessoas esquecerem-se

do passado vivido em seus países de origem, é então ressignificado no corpo do artista, tornando-se o oposto: experiência de lembrança e modificação.

Figura 31

Paulo Nazareth, *L'arbre d'oublier (Árvore do esquecimento)*, 2013.
Vídeo de canal único.
Frame reproduzido do acervo do Museum of Fine Arts, Houston.



Campo

Enquanto os intérpretes corporificam os textos, ocupo-me em circunscrever a ação em um círculo feito de pedras. Posiciono-as, uma a uma, ao redor do acontecimento. Tal gesto remete à ideia do invisível como campo relacional, simbolicamente apresentada como condição necessária para interagir com tais vozes, ouvi-las, ser afetado por elas. O processo de delimitação do círculo é simbólico, mas também constitutivo da ação: a duração da performance é a duração da construção do círculo, como num ritual. Já não são segundos que marcam o tempo. São as pedras, elementos que condensam na matéria um ritmo feito de acúmulos, repetições e transformações. Enquanto há espera, atenção e um espaço para que se manifestem, há vozes a falar, há um diálogo possível.

Penso nas pedras em consonância com o que diz Barbara Hepworth:

> Muitas pessoas selecionam uma pedra ou um seixo para carregar ao longo do dia. O peso, a forma e a textura sentidas nas nossas mãos nos conecta ao passado e nos dá um senso de força universal. Uma pedra lindamente moldada, lavada pelo mar, é um símbolo de continuidade. Uma imagem silenciosa do nosso desejo por sobrevivência, paz e segurança. (Read, 1961, 00:05:21, tradução livre)

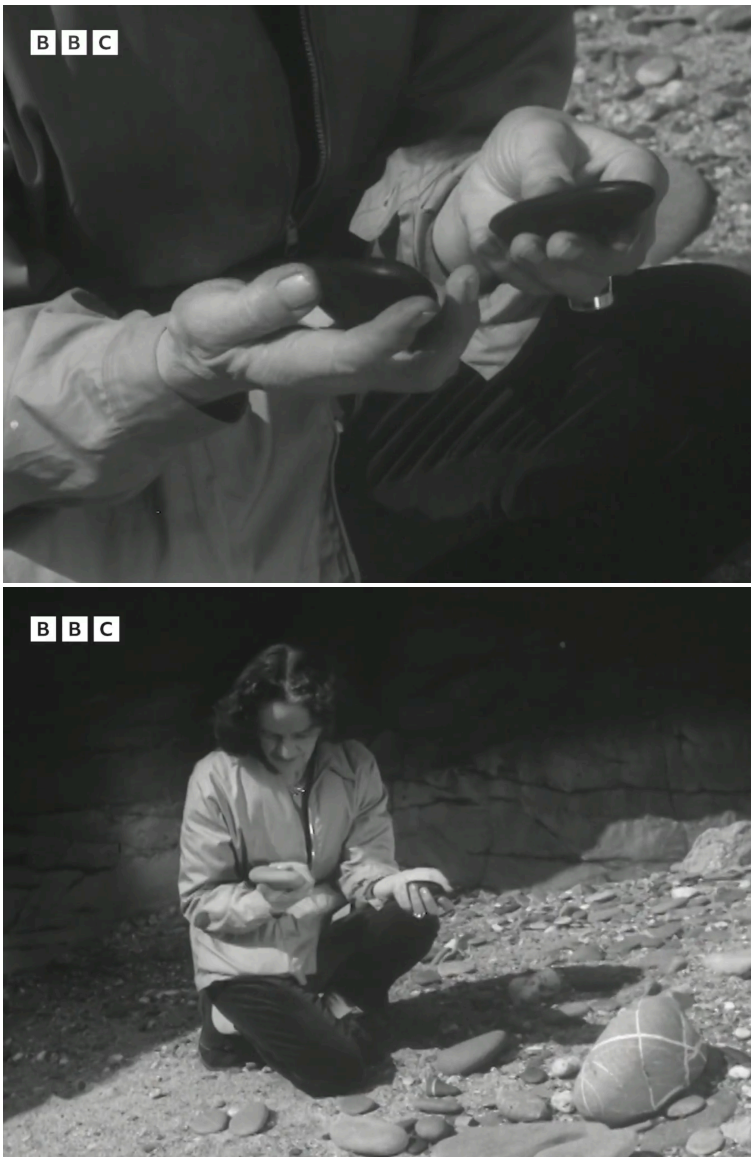


Figura 32

Frame do documentário *Barbara Hepworth,* 1961 (BBC).

Após a performance terminar, ficam no espaço as pedras, uma cadeira e um caderno. Sou a última a deixar o espaço. Com gestos suaves, faço uma abertura com as pedras por onde posso me retirar, consciente de que a abertura dará aos visitantes da exposição a permissão de entrarem no círculo, caso queiram. As vozes desaparecem com a ausência dos corpos e deixam apenas alguns vestígios de sua passagem: palavras desordenadamente registradas no caderno. Curiosamente, a palavra "borboleta" repete-se por todas as páginas.

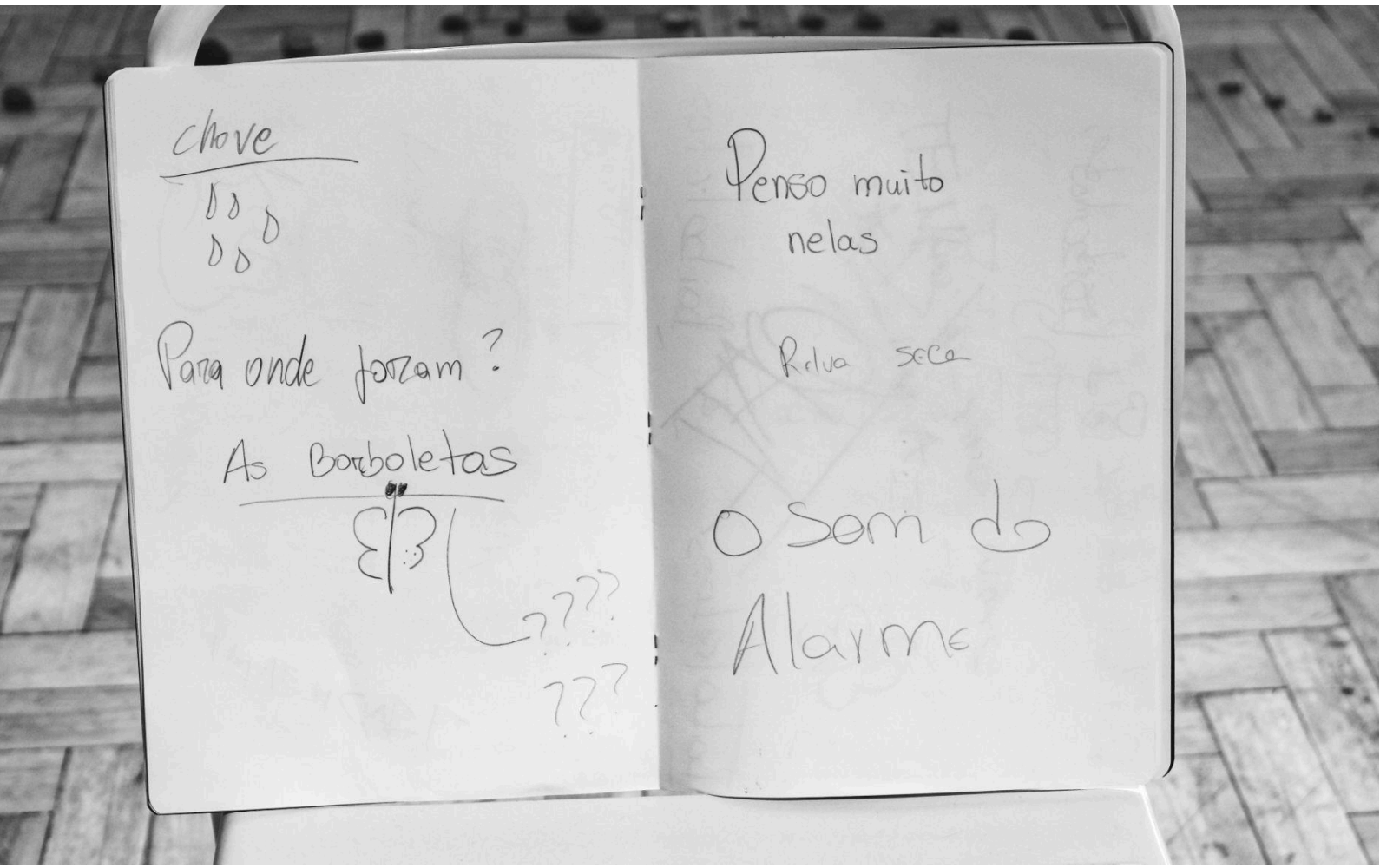

chave
Para onde fogem?
As Borboletas
???
???
Penso muito
nelas
Rua seca
O som do
Alarme

Figura 33



Figura 34

Considerações finais

A nível de conclusão, gostaria de começar por pontuar o quanto foi desafiador escrever este texto e insistir nesta investigação. Grande parte das reflexões que gradualmente foram ocorrendo parecia incompatível com as clássicas provas de resiliência associadas ao processo de imigração: distribuir currículos pela cidade em busca de emprego, passar horas e horas trabalhando em lugares diversos até finalmente conseguir uma vaga na área, lidar com os entraves relativos à documentação e com tantas outras preocupações burocráticas que proliferavam como ervas daninhas. Por mais que tentasse evitar, todas as noites era visitada pela mesma questão: como manter-me envolvida com esse invisível de que tanto falo quando sou constantemente levada a pôr a cabeça em outros lugares?

Realizar os programas performativos foi também questão de estratégia, como se pode ver. De garantir, para mim mesma, que apesar da variabilidade das circunstâncias externas, protegeria esse lugar de conversa com algo que só consigo acessar quando me ponho a fazer o que, aqui, tornou-se metodologia artística: seguir, esperar, ritualizar.

De modo bastante honesto, o que eu quero dizer é que esta investigação só pôde existir porque através dela é que fui capaz de tornar o meu tempo fragmentado em um tempo habitável e converter o desconhecido numa espécie de casa. Abraçar a condição de "ser em transformação", afeiçoar-me à liminaridade e retornar à ela como lugar de conforto. Por isso, talvez, a minha escrita seja um constante ir e voltar, expandir e contrair. Repetições. Polvo de múltiplos tentáculos. Foi assim que decorreu toda a pesquisa.

Agora, sentada no meu quarto de infância no Brasil a escrever isto que se pretende uma conclusão, percebo que tudo se desenvolveu como que num crescente inevitável. Todos os

trabalhos desenvolvidos, incluindo este texto, sussurram em coro: a abertura é possível. Eis toda a conclusão. Este documento é uma autoetnografia, falo em primeira pessoa, mas o "eu" a que me refiro dilui-se ao longo do processo em uma sucessão de afetos, interpelações.

Se fizermos uma regressão, veremos como começo minhas experimentações fortemente identificada com um sentido de busca, com uma certa urgência que pouco a pouco é interrompida – ou melhor, redirecionada – para um lugar de esvaziamento necessário. Peças são reposicionadas, as questões inicialmente colocadas a mim mesma, primeiro em torno de "como" conversar com o invisível e depois interessada "no que se transforma", são oferecidas a outros corpos, partilhadas. Corpos tornam-se receptáculos. A "obra de arte" assemelha-se cada vez mais a uma forma de habitar o tempo. Tudo uma preparação para que o visível e o invisível possam transitar em um mesmo círculo.

O meu interesse em tornar a relação com o invisível objeto de pesquisa, como explicitei na introdução, advém de uma análise crítica das políticas de subjetivação em curso que alimentam o que chamei de "estreitamento da experiência". E, ao invés de endossar a análise do que não está bem, tocou-me fazer o inverso e trazer referências que pudessem inspirar algum tipo de reação, de resposta e até de combate ao pessimismo. Por isso, pus-me a reunir diferentes perspectivas e tradições de pensamento, como se estivesse a dizer "Vejam, todas essas pessoas falam disso neste lugar! Neste outro também! Será que, do ponto de vista da arte, temos alguma contribuição a fazer?". É nesse sentido que a ideia de conversa torna-se tão norteadora, pois orienta inclusive a minha relação com os livros que carrego comigo, com os autores que escolho convidar para a discussão.

Dessa forma, em termos de balanço geral do quão longe foi possível ir, considero que em primeiro lugar a pesquisa conduziu-me para um considerável amadurecimento metodológico. Ao aproximar outras abordagens ao invisível da abordagem artística, diferenciando-as e relacionando-as, pude sistematizar os meus procedimentos, nomear e refletir em torno do que se produz em arte (que claramente não se reduz à "obra" ou "objeto final") e sublinhar a dimensão epistemológica dessa produção. Por isso "Seguir", "Esperar" e "Ritualizar" assumem-se como conceitos operacionalizáveis que respondem ao "como" inicial e resultam no desenvolvimento de uma abordagem artística consistente.

Em segundo lugar, a dimensão da transformação. O deslocamento provocado pelas experiências liminares é caracterizado fundamentalmente pela suspensão de papéis sociais e aqui não é diferente. Nesse sentido, parece ainda mais importante dar um passo atrás e perguntar: No que consiste o "papel de artista"? O que se espera de uma obra de arte? O que se espera de uma exposição?

Perguntas que não surgem da necessidade de definição, mas da atenção ao que se faz enquanto artista: todos sabemos que viver em sociedade envolve assumir e desempenhar papéis. No entanto, frequentemente pode-se cair na armadilha de orientar a própria ação por aquilo que se julga ser esperado, ou por parecer alinhado ao que se supõe fazer a partir de determinada posição.

Por essa razão, o que se transforma no artista e na obra no diálogo com o invisível talvez esteja mais relacionado a um processo de desidentificação de roteiros escondidos e crenças internalizadas, desenvolvendo a capacidade de detectar quais as bases que estão a sustentar as expectativas e motivações que mobilizam a produção. E, acima de tudo, de interrogar aquilo que, por vezes, se apresenta como evidente ou necessário. Assim abre-se espaço para o vazio, para a

espera, e para a possibilidade de, mesmo que temporariamente, desapegar-se de um "eu" que conduz, controla e acredita que detém as respostas.

Desse modo, não poderia oferecer-lhes outros desdobramentos para a pesquisa senão novas perguntas. Algumas definições, como a ideia de "vestígios", foram cruciais para refletir sobre o lugar da "obra de arte" nesse contexto e me ajudaram a situar o que foi sendo produzido ao longo das experimentações. No entanto, reconheço algumas pontas soltas que seriam bons pontos de partida para um futuro próximo: a nível de partilha e exposição, quais outros formatos de evocação dos programas performativos podem ser pensados? Como essa dimensão narrativa (contar os sonhos, as coincidências, memórias, visões e pressentimentos) pode ser melhor integrada às fotografias e outros vestígios? Como expandir os programas performativos na direção de experiências coletivas, sem necessariamente desembocar em uma apresentação a um público? Podem os programas performativos transformarem-se em uma espécie de laboratório investigativo?

Termino o relatório a mirar o céu através da janela da mesma sala de espera do aeroporto. Decidi encarar as longas horas de avião de volta ao Porto em companhia do livro Agosto Azul da escritora sul africana Deborah Levy, um presente que recebi de uma das minhas melhores amigas neste que foi o meu primeiro retorno ao Brasil, desde o início do mestrado. O livro conta a história de uma pianista que vê uma mulher misteriosa em uma loja na Grécia e, dadas as semelhanças entre as duas e o fato de passarem a se encontrar em diferentes cidades, começa a acreditar que a mulher é o seu duplo. Elsa, a pianista, nutre tão profundamente essa relação e os simbolismos em torno da mulher a ponto de a voz dela invadir os seus pensamentos e passar a responder secretamente algumas de suas perguntas. Diante do impacto desse encontro, ela diz:

> Eu não tinha ideia do que estava por vir. Tudo o que sabia era que voltaria a ver a mulher que comprara os cavalos ali em Paris. Naquela noite, caminhei sozinha pelas margens do Sena. A lua e as estrelas estavam brilhantes. **Deixei as estrelas entrarem no meu corpo e percebi que havia me tornado porosa.** Tudo o que eu era tinha começado a desmoronar. (...) O que eu queria para mim era uma nova composição. Tinha deixado a mulher que comprou os cavalos entrar em mim também. (Levy, 2024, p.72)

Poderia eu também dizer-lhes que deixei os brilhos entrarem no meu corpo e tornei-me porosa. Chamemos isso de "resultados parciais" da investigação aqui desenvolvida: aumento considerável de porosidade. Aprender a frequentar os espaços liminares, voltar como ressonância. É disso que se trata a metamorfose.

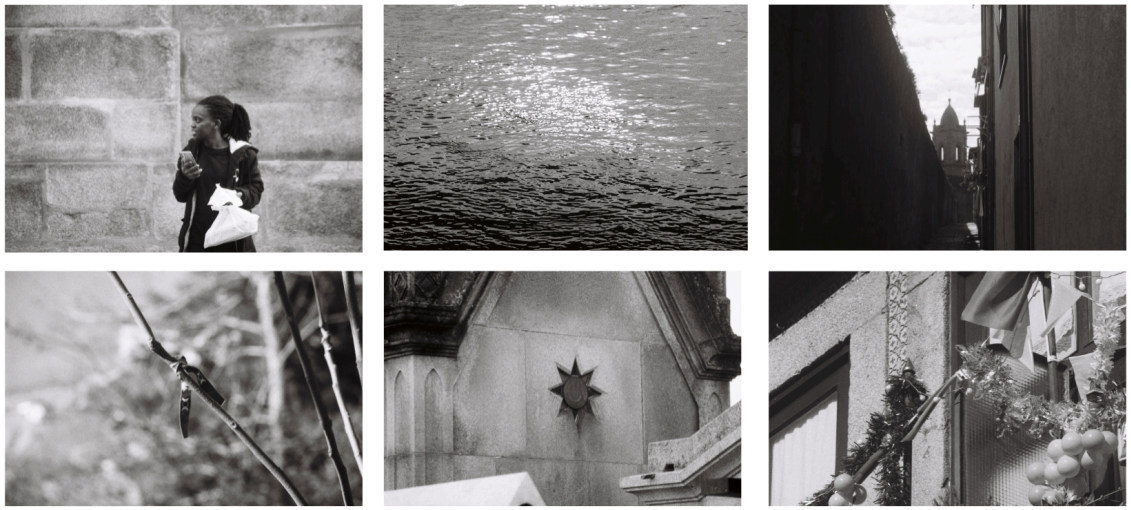
Por fim, assim como as pedras após a performance, deixo também, aqui, algumas frestas para dar-nos a possibilidade de retorno e continuação.

Apêndices

1. Aprendiz, 2020. Acervo pessoal da autora. Para acessar as imagens:

   https://kneippcarolina.wixsite.com/projetos/aprendiz

2. Coração ao alto, 2024. Acervo pessoal da autora.


















3. Portal, 2025. Acervo pessoal da autora. Exposição “A peça em falta”, 2025.

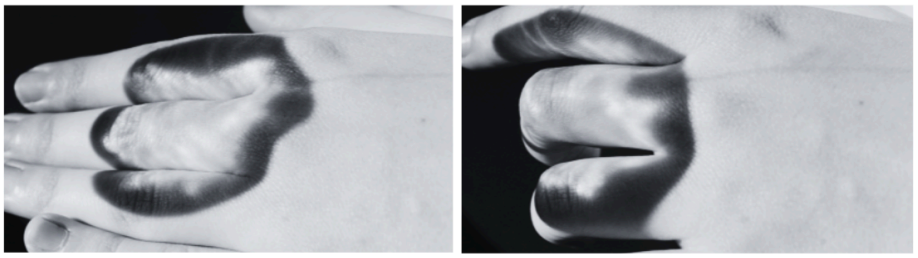




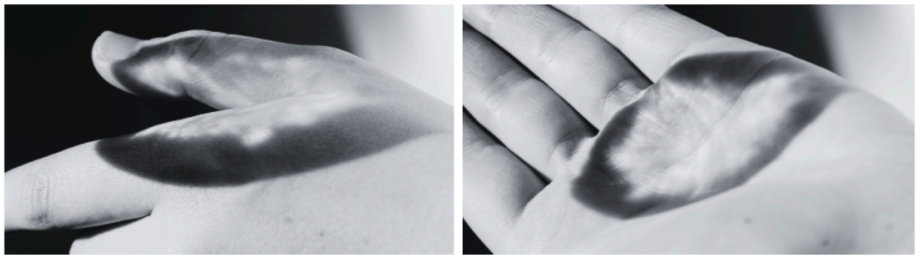


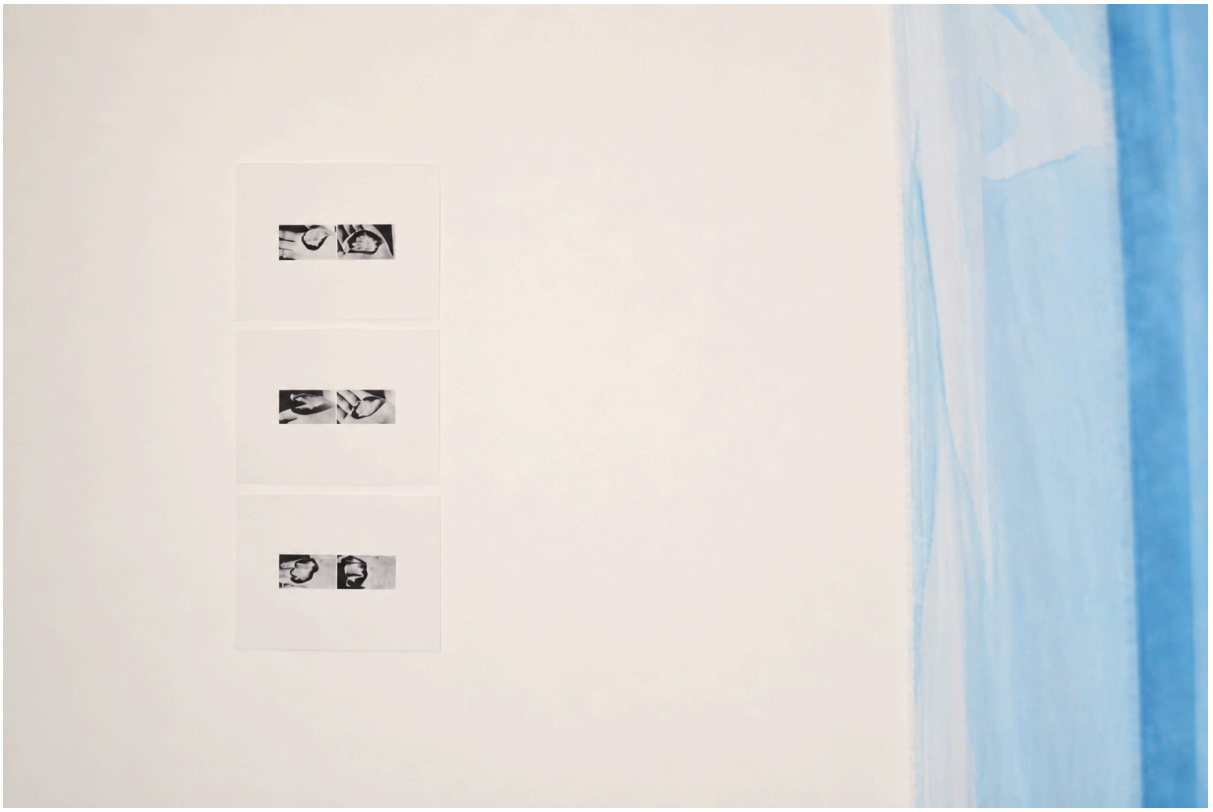


4. Leves mãos, 2025. Acervo pessoal da autora. Exposição “A peça em falta”, 2025.







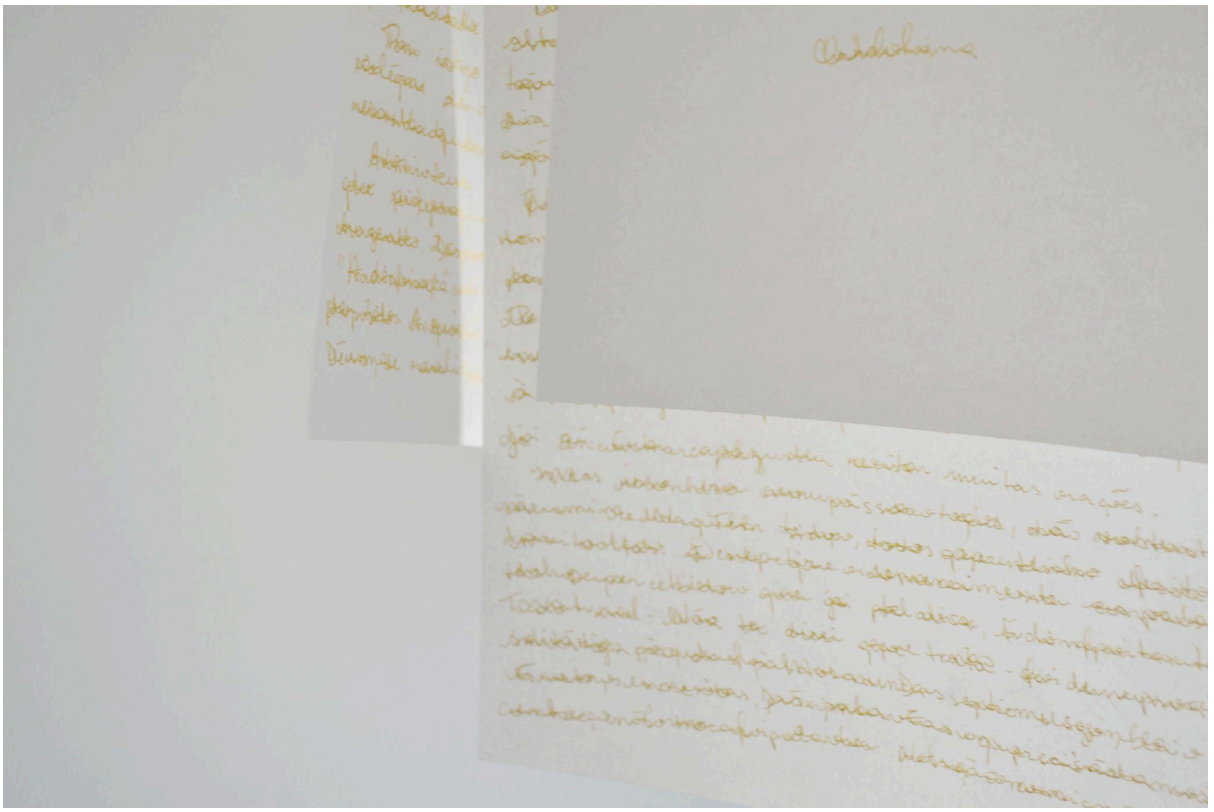


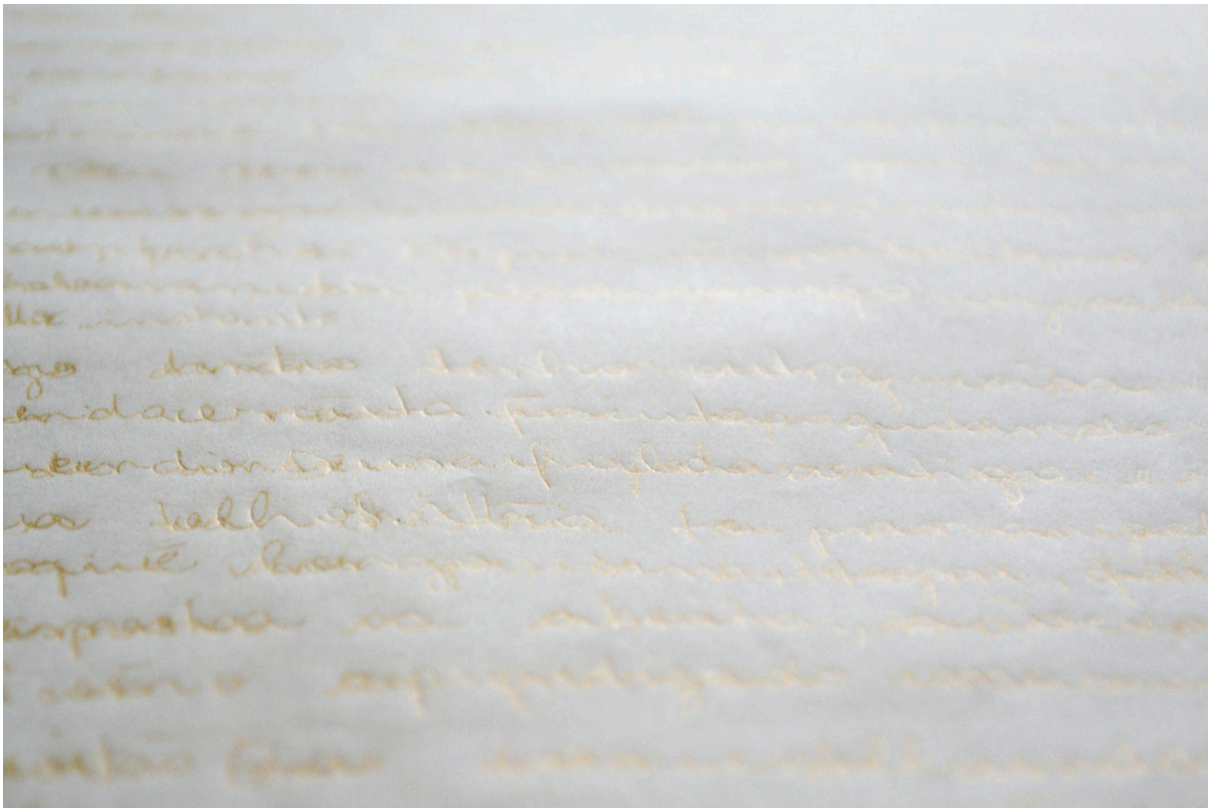
5. Bala Granítica, 2025. Acervo pessoal da autora. Exposição “A peça em falta”, 2025.



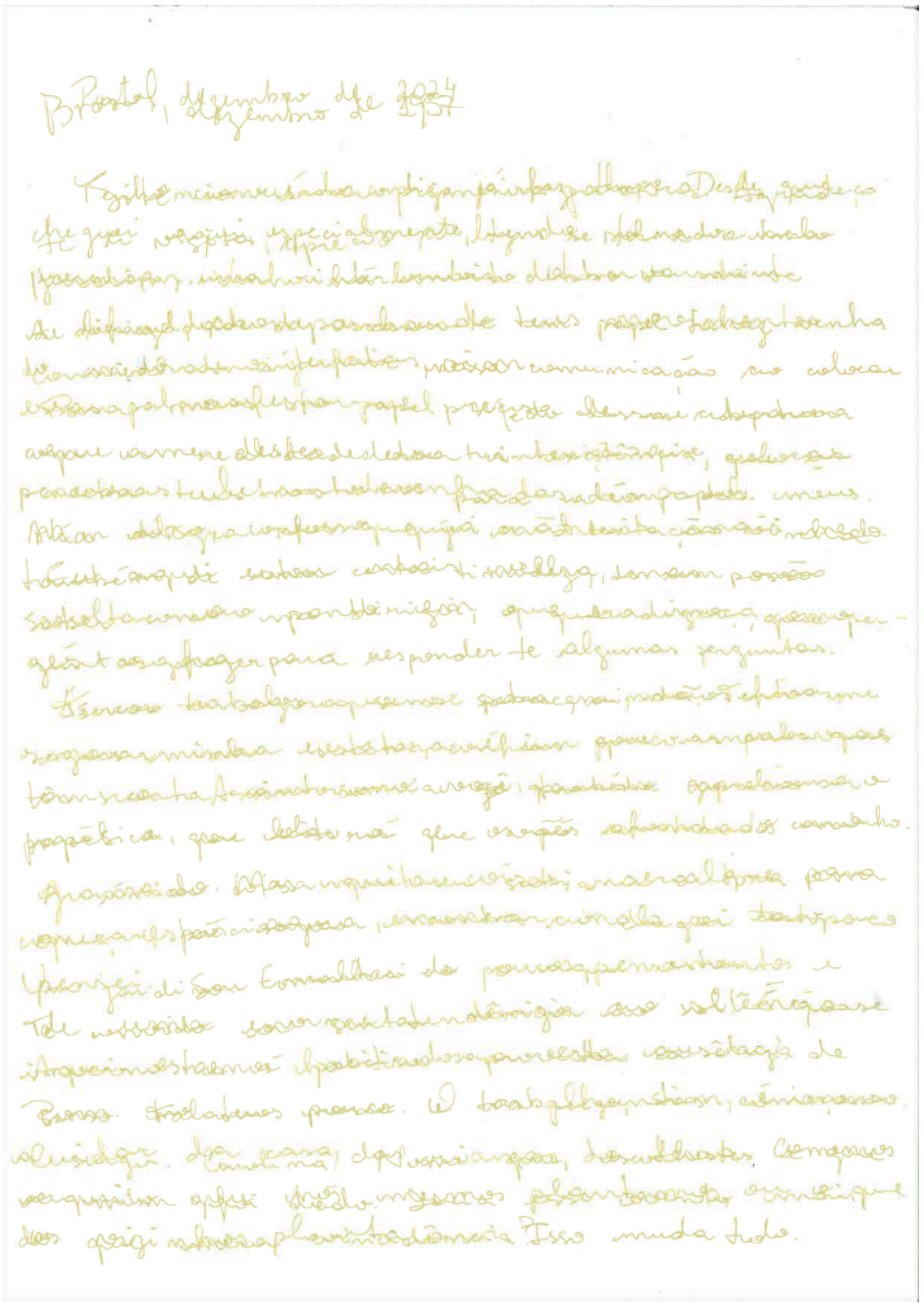


6. Cartas à Carolina, 2024 - 2026. Acervo pessoal da autora.











7. Atrás do pensamento, 2026. Fotografias de Elisa Vieira. Mostra anual do MAP “Check in”, 2026.









Nota:

A exposição final que ocorre em sequência à entrega do relatório e marca a finalização deste ciclo de pesquisa é composta por todos os trabalhos autorais que são mencionados. Todos pensados como vestígios das experiências percorridas ao longo do documento.

Dado que a maioria das peças envolve vídeo e fotografia, elas adequam-se ao espaço expositivo, podendo ter os seus suportes modificados – razão pela qual se optou por adicionar imagens de montagem apenas das que já foram expostas, deixando as outras em aberto para a exibição final. Após a abertura da exposição, portanto, imagens de todos trabalhos no espaço expositivo serão acrescentadas ao documento.

Referências bibliográficas

Argüelles Folch, L. (2021). *Breve ensayo sobre la carta*. Temporal Casa Editora.

Blanchot, M. (2023). *A amizade* (M. Dionizio, Trad.). Sr. Teste Edições.

Blanchot, M. (2024). *O espaço literário* (A. T. Marçal, Trad.). Edições da Snob.

Bondía, J. L. (2002). Notas sobre a experiência e o saber de experiência (J. W. Geraldi, Trad.). *Revista Brasileira de Educação, 19*, 20–28. https://doi.org/10.1590/S1413-24782002000100003

Bourriaud, N. (2009). *Estética relacional* (D. Bottmann, Trad.). Martins Fontes.

Certeau, M. de. (1993). *La fábula mística: Siglos XVI–XVII*. Universidad Iberoamericana.

Dias, B. C. (2017). *Sophie Calle: A construção de um território singular* [Dissertação de mestrado, Universidade Federal Fluminense].

Ellis, C., & Bochner, A. P. (2000). Autoethnography, personal narrative, reflexivity: Researcher as subject. In N. K. Denzin & Y. S. Lincoln (Eds.), *Handbook of qualitative research* (2nd ed., pp. 733–768). Sage Publications.

Fabião, E. (2013). Programa performativo: O corpo-em-experiência. *ILINX – Revista do LUME, 4*. https://orion.nics.unicamp.br/index.php/lume/article/view/276

Favret-Saada, J. (2005). Ser afetado (P. Siqueira, Trad.; T. S. Lima, Rev.). *Cadernos de Campo, 13*, 155–161. https://revistas.usp.br/cadernosdecampo/article/view/50263

Fernández Polancos, A. (2016, junho). A hora da micropolítica: Entrevista com Suely Rolnik. *Humboldt*. https://www.goethe.de/prj/hum/pt/col/20790860.html

Fisher, M. (2020). *Realismo capitalista: Não haverá alternativa?* (V. Gato, Trad.). VS. Editor.

Han, B.-C. (2021). *O desaparecimento dos rituais: Uma topologia do presente* (G. S. Philipson, Trad.). Vozes.

Ingold, T. (2012). Trazendo as coisas de volta à vida: Emaranhados criativos num mundo de materiais. *Horizontes Antropológicos, 18*(37), 25–44. https://doi.org/10.1590/S0104-71832012000100002

Lapoujade, D. (2017). *As existências mínimas* (H. S. Lencastre, Trad.). n-1 edições.

Leavy, P. (2022). *Research design: Quantitative, qualitative, mixed methods, arts-based, and community-based participatory research approaches* (2nd ed.). Guilford Press.

Levy, D. (2024). *Agosto azul* (A. Lisboa, Trad.). Autêntica Contemporânea.

Limulja, H. (2022). *O desejo dos outros: Uma etnografia dos sonhos Yanomami*. Ubu Editora.

Lispector, C. (1998). *Água viva*. Rocco.

Llansol, M. G. (2011a). *Entrevistas*. Autêntica Editora.

Martin, N. (2021). *Escute as feras* (C. V. Boldrini & D. Lühmann, Trads.). Editora 34.

Martins, L. (2021). *Performances do tempo espiralar: Poéticas do corpo-tela*. Cobogó.

Noleto, R. da S., & Alves, Y. de C. (2015). Liminaridade e communitas: Victor Turner. In *Enciclopédia de Antropologia*. Universidade de São Paulo, Departamento de Antropologia. http://ea.fflch.usp.br/conceito/liminaridade-e-communitas-victor-turner

Oliver, M. (2009). *Evidence: Poems*. Beacon Press.

Rodrigues Marques, B. R. (2023). Simone Weil: Atenção, espiritualidade, atitude educativa. *APRENDER - Caderno de Filosofia e Psicologia da Educação*, (29), 153–167. https://doi.org/10.22481/aprender.i29.12320

Rolnik, S. (2018). *Esferas da insurreição: Notas para uma vida não cafetinada*. n-1 edições.

Sontag, S. (2004). *Sobre a fotografia* (R. Figueiredo, Trad.). Companhia das Letras.

Strathern, M. (2014). *O efeito etnográfico e outros ensaios* (I. Dulley, J. Pinheiro & L. Valentini, Trads.). Cosac Naify.

Turner, V. W. (1974). *O processo ritual: Estrutura e antiestrutura* (N. Campi de Castro, Trad.). Vozes.

Weil, S. (2023). *A gravidade e a graça* (O. Albano, Trad.). Lafonte.

Zambrano, M. (1991). *El hombre y lo divino*. Ediciones Siruela.

Zambrano, M. (2025). *Claros del bosque* (M. Gómez Blesa, Ed.). Cátedra.