

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA MARIA
CENTRO DE ARTES E LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS

Audrian Vinicius Cassanelli Griss

CORPO-INÇO:
RESISTÊNCIA E METAMORFOSE ATRAVÉS DO AUTORRETRATO
FOTOGRAFICO

Santa Maria, RS
2023

Audrian Vinicius Cassanelli Griss

CORPO-INÇO:
RESISTÊNCIA E METAMORFOSE ATRAVÉS DO AUTORRETRATO
FOTOGRAFICO

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM, RS), como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Artes Visuais.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Darci Raquel Fonseca

Santa Maria, RS
2023

Griss, Audrian Vinicius Cassanelli
Corpo-inço: Resistência e metamorfose através do
autorretrato fotográfico / Audrian Vinicius Cassanelli
Griss.- 2023.
100 p.; 30 cm

Orientador: Darci Raquel Fonseca
Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Santa
Maria, Centro de Artes e Letras, Programa de Pós-Graduação
em Artes Visuais, RS, 2023

1. Arte Contemporânea 2. Arte e Tecnologia 3.
Natureza 4. Autorretrato 5. Corpo-inço I. Fonseca, Darci
Raquel II. Título.

Sistema de geração automática de ficha catalográfica da UFSM. Dados fornecidos pelo autor(a). Sob supervisão da Direção da Divisão de Processos Técnicos da Biblioteca Central. Bibliotecária responsável Paula Schoenfeldt Patta CRB 10/1728.

Declaro, AUDRIAN VINICIUS CASSANELLI GRISS, para os devidos fins e sob as penas da lei, que a pesquisa constante neste trabalho de conclusão de curso (Dissertação) foi por mim elaborada e que as informações necessárias objeto de consulta em literatura e outras fontes estão devidamente referenciadas. Declaro, ainda, que este trabalho ou parte dele não foi apresentado anteriormente para obtenção de qualquer outro grau acadêmico, estando ciente de que a inveracidade da presente declaração poderá resultar na anulação da titulação pela Universidade, entre outras consequências legais.

Audrian Vinicius Cassanelli Griss

CORPO-INÇO:
RESISTÊNCIA E METAMORFOSE ATRAVÉS DO AUTORRETRATO
FOTOGRAFICO

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM, RS), como requisito parcial para a obtenção do título de **Mestre em Artes Visuais**.

Aprovado em 11 de agosto de 2023.

Darci Raquel Fonseca, Dr.^a (UFSM)
(Presidente/Orientadora)

Sandra Terezinha Rey, Dr.^a (UFRGS)

Rebeca Lenize Stumm, Dr.^a (UFSM)

Santa Maria, RS
2023

À minha avó materna, que me ensinou a admirar as plantas.

AGRADECIMENTOS

À minha orientadora, Prof.^a Dr.^a Raquel Fonseca, por acreditar em minha pesquisa, por sua dedicação, pelo respeito e pela excelência com a qual me guiou durante o mestrado.

Às professoras da banca avaliadora, Prof.^a Dr.^a Sandra Rey e Prof.^a Dr.^a Rebeca Stumm, pelas valiosas contribuições e por aceitarem o convite para integrar minha banca.

À Prof.^a Dr.^a Helga Correa, por suas aulas que me fizeram repensar meu posicionamento como artista e pesquisador.

À Rafael Felipe da Silva, uma bixa do mato, que tem toda a minha admiração e que tornou-se meu marido durante a realização desta pesquisa. Sem seu apoio nada disso seria possível.

À Diana Chiodelli, um inço dos mais brabos que existe, que resiste comigo às monoculturas.

À Núbia Schuck Mateus, pela escuta atenta e fala assertiva, que ajudaram a transformar um dos meus maiores medos em uma conquista.

À CAPES, pela bolsa de estudos que possibilitou a realização desta pesquisa.

À Universidade Federal de Santa Maria (UFSM), pública, gratuita e de qualidade.

RESUMO

CORPO-INÇO: RESISTÊNCIA E METAMORFOSE ATRAVÉS DO AUTORRETRATO FOTOGRÁFICO

AUTOR: Audrian Vinicius Cassanelli Griss
ORIENTADORA: Darci Raquel Fonseca

A presente pesquisa em Artes Visuais tem suas raízes na minha origem do interior e se apoia na observação de inços existentes nos entornos das monoculturas da localidade de Xanxerê-SC. Os inços resistem e se adaptam a condições hostis à vida e fazem confluência com minha existência diferente das demais onde meu corpo é visto como um inço. Assim, corpo-inço é um corpo pensado através da arte numa poética que busca verificar possíveis relações dos inços com o corpo do artista que, indesejado no seu meio, resiste. Corpo-inço é um corpo que resiste porque a arte é também resistência através do que ela metamorfoseia, revela e questiona. Com a fotografia digital, realizo autorretratos que, hibridizados, vejo eu mesmo como outro. A realidade se confunde com o imaginário do artista nas séries realizadas nesta pesquisa poética. A tecnologia atual facilita assimilações e atravessamentos que mudam os paradigmas da fotografia contemporânea e, por outro lado, submete-nos aos efeitos da tecnologia nos tornando híbridos no uso dos aparatos tecnológicos. No meu trabalho, essa relação com a tecnologia viabiliza o processo de instauração de uma obra onde o corpo hibridizado evoca a resistência relativa ao descaso, ao preconceito em ousar ser diferente, ser LGBTQIAP+ no interior de um estado conservador. Corpo-inço, duplos de mim mesmo, lugar de instauração e reflexão que tem como referência artística ORLAN que também coloca seu corpo a serviço da arte questionando a beleza, a situação da mulher na sociedade atual entre outras questões fundamentais à existência. Busco esclarecer as questões que emergem da realização com os autores como Emanuele Coccia, Vandana Shiva e Julia Kristeva para balizar os assuntos supracitados.

Palavras-chave: Arte contemporânea. Arte e Tecnologia. Natureza. Autorretrato. Corpo-inço.

ABSTRACT

CORPO-INÇO: RESISTANCE AND METAMORPHOSIS THROUGH THE PHOTOGRAPHIC SELF-PORTRAIT

AUTHOR: Audrian Vinicius Cassanelli Griss

ADVISOR: Dr.^a Darci Raquel Fonseca

The present research in Visual Arts has its roots in my origin in the interior and is based on the observation of existing weeds in the surroundings of the monocultures of the locality of Xanxerê-SC. The weeds resist and adapt to conditions hostile to life and make my existence different from others where my body is seen as a weed. Thus, *corpo-inço* is a body thought through art in a poetics that seeks to verify possible relations of the weeds with the artist's body that, unwanted in its environment, resists. *Corpo-inço* is a body that resists because art is also resistance through what it metamorphoses, reveals and questions. With digital photography I make self-portraits that, hybridized, I see myself as another. Reality is intertwined with the artist's imagination in the series carried out in this poetic research. Current technology facilitates assimilations and crossings that change the paradigms of contemporary photography and, on the other hand, submits us to the effects of technology, making us hybrids in the use of technological devices. In my art work, this relationship with technology enables the process of establishing a work where the hybridized body evokes resistance relative to neglect, to prejudice in daring to be different, to be LGBTQIAP+ within a conservative state. *Corpo-inço*, doubles of myself, place of establishment and reflection that has ORLAN as an artistic reference that also puts its body at the service of art, questioning beauty, the situation of women in today's society, among other issues fundamental to existence. I seek to clarify the issues that emerge from directing with authors such as Emanuele Coccia, Vandana Shiva and Julia Kristeva to outline the issues mentioned above.

Keywords: Contemporary Art. Art and Technology. Nature. Self portrait. Corpo-inço.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Audrian Cassanelli: Diferentes tipos de inço, 2022	17
Figura 2 – Audrian Cassanelli: Monoculturas de grãos: 2021	19
Figura 3 – Audrian Cassanelli: Série <i>Deo Ignoto</i> , 2012.....	23
Figura 4 – ORLAN: Self-Hybridation: Entre-Deux avec le portrait d'ORLAN n°4, 1994, 47 x 63 pol., fotografia colorida em caixa de luz.....	24
Figura 5 – Audrian Cassanelli: Série <i>Terra Incognita</i> , 2014	25
Figura 6 – ORLAN: Disfiguration-Refiguration, Pre-Columbian Self-hybridizations, 1998 n°30, 3 peças para ampliação: 59 x 39 pol., cibachrome.	27
Figura 7 – Audrian Cassanelli: Série Seres Imaginários de Apartamento. 2018.....	28
Figura 8 – Audrian Cassanelli: Série <i>Bixa do Mato</i> . 2021	35
Figura 9 – Björk: frames do clipe Hunter. 1998.	42
Figura 10 – ORLAN. Les Femmes qui pleurent sont en colère » par Femme avec tête(s). 2019, 40,15 x 59,05 pol., impressão fotográfica Epson P20 000 em Hahnemühle William Turner 210g	43
Figura 11 – Rodrigo Braga: Do prazer solene (detalhe). Fotografia, tríptico, 80 x 120 cm, 2005.....	44
Figura 12 – Coleta de inços em lavoura de soja, 2022	46
Figura 13 – Audrian Cassanelli: Inços utilizados na elaboração dos trabalhos poéticos, 2022	47
Figura 14 – Audrian Cassanelli: Fotografia original e após primeiro processo de edição. 2021	49
Figura 15 – Björk em frames do clipe <i>Tabula Rasa</i> . 2019.....	50
Figura 16 – Audrian Cassanelli. Série <i>Corpo-inço</i> . Dimensões variáveis. 2021	51
Figura 17 – Audrian Cassanelli. Série <i>Corpo-inço</i> . Dimensões variáveis. 2021.....	53
Figura 18 – Audrian Cassanelli. Série <i>Corpo-inço</i> . Dimensões variáveis. 2021.....	54
Figura 19 – Audrian Cassanelli. Série <i>Corpo-inço</i> . Dimensões variáveis. 2021.....	56
Figura 20 – Audrian Cassanelli. Série <i>Corpo-inço</i> impressa em tecido. 2021.....	57
Figura 21 – Rodrigo Braga. Serra Salobra #2 fotografia, 75 x 150 cm, 2017.....	59
Figura 22 – Audrian Cassanelli. Série <i>Corpo-inço II</i> . Medidas variáveis. 2021	60
Figura 23 – Audrian Cassanelli. Série <i>Corpo-inço II</i> . Medidas variáveis. 2021	62
Figura 24 – Audrian Cassanelli. Série <i>Corpo-inço II</i> . Medidas variáveis. 2021	63

Figura 25 – Audrian Cassanelli. Série <i>Corpo-inço</i> II Corpo-rizomático. Medidas variáveis. 2022	65
Figura 26 – Audrian Cassanelli. Série <i>Corpo-inço</i> II Corpo-rizomático. Medidas variáveis. 2022	66
Figura 27 – Audrian Cassanelli. Série <i>Corpo-inço</i> II Corpo-rizomático. Medidas variáveis. 2022	67
Figura 28 – Audrian Cassanelli. Série <i>Corpo-inço</i> II Corpo-rizomático. Medidas variáveis. 2022	68
Figura 29 – Audrian Cassanelli. Série <i>Corpo-inço</i> III. 2021. Medidas variáveis.	70
Figura 30 – Audrian Cassanelli. Série <i>Corpo-inço</i> III. 2021. Medidas variáveis.	71
Figura 31 – Audrian Cassanelli. Série <i>Corpo-inço</i> III. 2021. Medidas variáveis.	72
Figura 32 – Audrian Cassanelli. Série <i>Corpo-inço</i> III. 2021. Medidas variáveis.	73
Figura 33 – Audrian Cassanelli. Série <i>Corpo-inço</i> III. 2021. Medidas variáveis.	74
Figura 34 – Vista parcial da Exposição <i>O filho da soja</i> , 2022	82
Figura 35 – Primeira versão do cartaz da exposição <i>O filho da soja</i> , 2022.....	83
Figura 36 – Segunda versão do cartaz da exposição <i>O filho da soja</i> , 2022.....	84
Figura 37 – Vista da fachada da galeria durante a exposição <i>O filho da soja</i> , 2023.	86
Figura 38 – Fotografia proveniente de banco de imagens. Dimensões variáveis. 2022	88
Figura 39 – Audrian Cassanelli: Fotografias dos inços pós-edição fotográfica. 2023	89
Figura 40 – Audrian Cassanelli: Frames do vídeo <i>Existências Daninhas</i> , 2023.....	90

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	11
2	ENTRE O INÇO E A <i>BIXA DO MATO</i>: A NATUREZA METAMORFOSEADA PELA ARTE	15
2.1	INÇO: A REALIDADE COMO PASSO INICIAL	16
2.2	CORPO E NATUREZA METAMORFOSEADOS PELA ARTE	22
2.3	<i>BIXA DO MATO</i> COMO ATO POÉTICO	30
3	O <i>CORPO-INÇO</i> COMO RESISTÊNCIA NA METAMORFOSE DA IMAGEM FOTOGRÁFICA	36
3.1	O BROTO DE UMA POIÉTICA	40
3.2	<i>CORPO-INÇO</i> : DA REALIDADE À IMAGEM, O PROCESSO POÉTICO	45
3.3	<i>CORPO-INÇO II</i> : DA PELE ENLAMEADA, O ALASTRAR DAS PESTES	57
3.4	<i>CORPO-INÇO III</i> : A NUDEZ ENTRE AS MONOCULTURAS	69
4	ONDE HOVER MONOCULTURA QUE EU SEJA INÇO	76
4.1	ARTE COMO ERVA DANINHA	79
4.2	QUANDO OS MUSEUS SÃO MONOCULTURAS	81
4.3	REBROTAR: EXISTÊNCIAS DANINHAS	86
5	CONSIDERAÇÕES FINAIS	91
	REFERÊNCIAS	93

1 INTRODUÇÃO

Esta pesquisa de mestrado tem como objeto de estudo o autorretrato entrecruzado pelas ervas daninhas ou inços. As ervas daninhas se caracterizam pela resistência e fácil disseminação, o que as torna malquistas onde quer que se apresentem. Esta condição abre uma brecha para uma relação possível com meu corpo. Um corpo que busca resistir àqueles que o veem como um inço, logo malquisto. Pretendo, assim, interrogar, do ponto de vista da arte, este corpo-inço onde as ervas daninhas abrem pistas para a realização de uma poética do duplo em confluência com este tipo de vegetal. Assim, surge o *corpo-inço* no imaginário do artista, que faz de seu corpo um híbrido revelado pela fotografia. Fotografias que, pela força visível de seus conteúdos, comportam a resistência do meu corpo metamorfoseado nos autorretratos.

A abordagem metodológica do meu trabalho apoia-se na poética de René Passeron, adotada por Sandra Rey, que defende o pensamento emergente da instauração da obra na formalização teórica desse processo de experiência artística. Desse trabalho poético, resultam séries de autorretratos dos quais emergem o pensamento questionador de uma existência em meio hostil às pessoas não são o que querem que ela seja.

A partir do capítulo 2, o inço vem a ser um conceito que permite apontar em que contexto ele surge e como ele se dissemina pelo mundo. Em base histórica, a relação do inço com a agricultura e, na atualidade, com as monoculturas terá um papel importante nos questionamentos feitos no decorrer deste estudo. Sem esquecer o excessivo e desenfreado uso de agrotóxicos, que contaminam a terra em nome de uma produção que precisa ser cada vez maior. Adentro o contexto da região do oeste catarinense, grande produtora de grãos onde os inços nas lavouras de Xanxerê-SC fazem brotar ideias que permitem estabelecer uma relação simbólica com outras formas de existência que a arte permite abordar com pertinência.

Dando continuidade à minha pesquisa, abordo o corpo em confluência com as plantas, duas naturezas metamorfoseadas pela arte. Esclareço que esta pesquisa tem sua origem no trabalho sobre o corpo híbrido iniciado em 2011. Os trabalhos realizados desde aquele período prenunciavam os objetivos de minha pesquisa de mestrado, pois revelaram pistas interessantes para a continuidade do meu estudo. À medida que os experimentos com plantas e autorretratos foram evoluindo, consegui

explorar, por meios técnicos e tecnológicos, novas transfigurações das fotografias realizadas, bem como a formulação teórica dos questionamentos dessa prática.

Em confluência com minha poética e com aproximações teóricas aos estudos de autores, tais como Julia Kristeva e Paco Vidarte, observei possibilidades de reconfiguração do corpo, em especial do corpo LGBTQIAP+ na elaboração de autorretratos fotográficos que, pelo *modus operandi* do artista, o corpo se metamorfoseia na imagem realizada. Ao entender o corpo do artista-pesquisador como um corpo-resistência à heteronormatividade compulsória presente nas cidades do interior de Santa Catarina, os corpos gays resistem; a criança, antes mesmo de se entender como pessoa, é alvo de vários tipos de repressão, para que não venha a se tornar aquilo que ela já é, um homossexual. A partir dessas experiências vividas, consolidou-se o desejo de falar através da Arte, desse corpo outro que, mesmo antes de se entender como tal, já é visto dessa forma.

Existir como não-heterossexual em uma cidade do interior é ser visto como um inço, como uma peste. Tanto o inço quanto as existências *qüeers* precisam lutar para sobreviver nesse território, por vezes, hostil. Jogados ou extraviados, cabe a nós, *bixas* do mato, esse constante ato de construir mantendo-nos ativos abrindo espaços menos áridos para viver. A falta inicial, como explica Julia Kristeva, é parte essencial na construção das existências abjetas, logo uma parte fundante do corpo LGBTQIAP+, visto como este outro dentro de uma sociedade heteronormativa.

Tal corpo acaba por construir nessa falta inicial, descrita pela autora, os alicerces de sua expressão de identidade. Esclarecendo, essa condição vai de encontro ao pensamento de Julia Kristeva sobre o corpo abjeto. Julia Kristeva apoia-se na teoria de Jacques Lacan que coloca o corpo como uma unidade clivada indissociável da falta de um impossível que configura o desejo metonímico. Nesse caso, a rejeição impulsiona o deslocamento do desejo que manifesta a produção de um objeto metonímico do desejo. Essa teoria lacaniana se endereça ao corpo como corpo falante, real, corpo textual como sendo da mesma natureza na medida em que eles se constituem na linguagem. Logo, como tantas existências não-heterossexuais se fundam nas faltas, entre todas, a falta paterna, a falta de representatividade, estas acabam por se tornarem a motivação na criação de objetos sensíveis que compõem a série "*Bixa do mato*" do ano de 2021. A falta nesse caso é suprida pela intenção de materializar essa fusão entre as *bixas* e os inços. Nessa série, além de criar um território para esses seres, busco dar visibilidade para esse corpo malquisto. Nesta

série, a potência vegetal, imbricada ao meu corpo, apresenta seres metamorfoseados pelo autorretrato fotográfico que se configuram como manifestação de um corpo da mesma natureza. Um ato de enfrentamento poético aos campos de soja, um enfrentamento a meu pai, ao abandono, às práticas das monoculturas tão características do oeste catarinense e tão recorrentes em minha infância. Uma celebração à resistência dos inços, das identidades desviantes; enfim, uma celebração ao que insiste em existir.

No capítulo 3, o *corpo-inço* se define como modo operatório aplicado nas séries que integram o trabalho desta pesquisa. No entrelaçamento do meu corpo com os inços, os autores Stefano Mancuso e Emanuele Coccia são alicerces esclarecedores da relação desse tipo de vegetação com o corpo do artista transfigurado em um ser híbrido através do qual encontro significações simbólicas evidenciadas no processo de instauração da obra. Esse processo se enriquece pela formalização teórica através de autores da fotografia contemporânea como Antonio Fatorelli e Phelippe Dubois e como referência artística apoio-me em ORLAN, Björk e Rodrigo Braga. Em minha prática artística, utilizo a fotografia digital por sua maleabilidade na transfiguração das imagens virtualizadas, bem como, os processos de pós-produção de imagens. Conceitos como o de resistência e metamorfose, em relação com as práticas artísticas são desdobrados de forma a estabelecer diálogo com a metáfora do inço. A partir da poética aplicada à pesquisa em Artes Visuais, balizada pelos pensamentos das autoras Sandra Rey e Icleia Cattani, desenvolvo ações, ora de cunho prático, ora recorrendo a teóricos, em um processo no qual o trabalho que está sendo realizado é observado com a finalidade de buscar caminhos possíveis no desenrolar da pesquisa sobre meu corpo metamorfoseado pela arte. A fotografia como objeto da arte, por escolha do pesquisador, é utilizada como meio que alimenta o processo de trabalho em poéticas na perspectiva de uma realização artística contemporânea.

A fotografia se apresenta híbrida quando há trabalho por meio de softwares de pós-produção de imagem e utilização de outros suportes para materialização das obras a partir do autorretrato fotográfico. Dessa etapa, apresento as séries de trabalhos que desenvolvo no processo desta pesquisa em que busco estabelecer relações, interrogar sobre as questões relevantes dos temas abordados na fundamentação teórica dessa pesquisa. Esta etapa integra o grupo de trabalhos desenvolvidos nas séries intituladas *Corpo-inço*, *Corpo-inço II* e *Corpo-inço III*. Como

a elaboração de tais trabalhos interfere nas direções que tomo como pesquisador em Arte, realizo, além de fotografias, coleta de inços, manipulação digital, processos de impressão alternativa, caminhos e descaminhos, experimentações e aproximações apoiados em outros pesquisadores que a pesquisa exige.

No capítulo 4, estabeleço a confluência da natureza-*corpo-inço* na arte. Resistir é uma das funções da arte que com força sustenta os feitos e desfeitos da existência. No contexto deste capítulo, as questões emergentes de minha poética terão apoio em três importantes obras: (i) *A natureza da arte: o que as ciências cognitivas revelam sobre o prazer estético*, de Edmond Couchot; (ii) *Monoculturas da mente*, de Vandana Shiva; e (iii) *Viver nas Ruínas: paisagens multiespécies no Antropoceno*, de Anna Tsing. Aponto aqui os territórios de monoculturas, a partir do modo de existir colonizador, no qual o corpo trabalhado na figura do inço é passível de se abrir para outros pensamentos. Trata-se de pensar as diferenças através desse outro como eu mesmo que o retrato revela. Nesse encaminhamento da pesquisa, espero que a singularidade dos retratos como objeto desta pesquisa em artes visuais contenha a força de resistência inerente às questões levantadas pelo corpo-inço no contexto da Arte Contemporânea.

2 ENTRE O INÇO E A *BIXA DO MATO*: A NATUREZA METAMORFOSEADA PELA ARTE

Diferente das flores trevos e chás que falam coisas dóceis, as ervas daninhas são desde o seu nome incompreendidas e intoleradas. Elas têm uma fala de resistência e, em seu título malévolo, reinam soberanas nos terrenos baldios. (Sevilla, 2021, p. 87).

Desde sempre, estive rodeado pelas monoculturas. Morar no interior tem disso, pois as linhas que separam a área urbana da área rural são muito tênues. Apesar de minha casa estar situada na área urbana, da janela de meu quarto eu conseguia observar os campos de soja nos arredores da cidade. Ainda na infância, contaram-me que meu pai era agricultor.

Entendi, nesse momento, que ele estava a serviço do agronegócio e da monocultura de grãos. Nossa relação sempre foi distante, apesar de morarmos na mesma cidade. Vez ou outra, ainda na infância, fui com ele às suas propriedades, e pude observar de perto e, com um pouco mais de cuidado, suas lavouras de soja. Na época, eu não tinha noção de como esses breves momentos ressoariam em minha vida. Esses momentos deixaram vestígios profundos que me ajudam a construir a pesquisa que realizo.

Eu, filho da soja, com sorte herdeiro de alguns alqueires de terra, estava mais ao lado das ervas daninhas, do que do lado das monoculturas e pude descobrir isso com o passar dos anos. Além da imagem dos pés de soja idênticos, plantados lado a lado, o que me chamou atenção foi encontrar outras espécies de plantas, sem serventia para o agronegócio, que teimavam em nascer entre a soja que meu pai cuidava com tanto afinco.

Dessa maneira, esses inços que, para meu pai, não possuíam nenhuma serventia, para mim tornam-se sustentáculo simbólico de minha existência LGBTQIAP+ e fundamento de minha pesquisa em arte, na qual o meu corpo é o centro. Por meio da arte, realizo um enfrentamento poético às monoculturas de mentes e grãos. Com auxílio da fotografia e dos recursos de pós-produção de imagem, materializo meu corpo-inço. Esta confluência de meu corpo com o inço se justifica talvez pela minha existência no centro de uma família monoparental resistente à homossexualidade, embora a resistência do meio tenha brotado nesse contexto, uma *bixa do mato*.

Antes que pudesse me entender como LGBTQIAP+, entendi-me como inço, pois era filho de mãe solo, não planejado e não correspondia às expectativas de masculinidade esperadas em meu entorno. Desde a infância até chegar à vida adulta, esse desejo de falar sobre os corpos-pestes, as existências-ervas-daninhas ficou dormente em mim, tal qual uma semente que passa por um longo inverno e espera o período certo para germinar.

O tempo se encarregou de fortalecer essa confluência. Assim, agora é o momento de falar com pertinência e aprofundamento do que se encontra no processo artístico no qual me confronto. Para isso, junto-me aos inços para fazer brotar um corpo de combate poético aqui chamado *corpo-inço*, objeto da presente pesquisa, sem deixar de ser sujeito, pesquisador, ativo e conflitante. Corpo que se desdobra em múltiplos para dar conta da função que assumiu, sendo ele mesmo pesquisado e pesquisador. Se antes eu era filho da soja, hoje me torno filho das ervas daninhas.

2.1 INÇO: A REALIDADE COMO PASSO INICIAL

Dando continuidade à minha pesquisa de mestrado, tenho como objeto de estudo o autorretrato entrecruzado com ervas daninhas ou inços, que se justifica pela resistência e fácil disseminação que as torna malquistas onde quer que se apresentem. Para muitos que as consideram como inúteis e até mesmo nefastas, tal insignificância, na verdade, ocorre pela falta de conhecimento da atividade destes tipos de plantas tão presentes e importantes para a biodiversidade do meio ambiente onde elas se encontram. Resistentes, sua fácil disseminação as torna invasoras em canteiros e lavouras e, por isso, são rejeitadas por jardineiros e cultivadores.

Não muito diferente do olhar lançado às existências que fogem a essa normatização que apenas serve para tentar nos inibir de sermos quem realmente somos. Afinal, quem nasce inço jamais será soja, não importa quanto se esforce para isso. Está incrustado em seu DNA. A falta de informações sobre os inços e a pluralidade de formas de ser e existir no mundo é que faz com que parte da sociedade ache correto querer eliminar o diferente, seja ele um ser humano, seja uma planta.

Figura 1 – Audrian Cassanelli: Diferentes tipos de inço, 2022.



Fonte: Arquivo do artista (2022). Fotografia: Audrian Cassanelli.

Estigmatizados, os inços são postos à margem, tal qual a minha existência. Isso me leva a interrogar até que ponto os inços são danosos, tendo eles uma grande capacidade de resistência e disseminação, fazendo eco com a resistência vivida por mim para sobrevivência desse indivíduo que sou. Certamente que a rejeição vem dessa capacidade de resistência e adaptação que assegura sua disseminação.

Assim sendo, ao observar a existência do inço na agricultura do meu entorno, busco situar meu corpo como outro que sou, estabelecer confluências através de uma realização poética do *corpo-inço*. Logo, meu corpo trabalhado pela arte resiste como um corpo-inço que se dissemina através da visibilidade da imagem. Simbolicamente, este corpo visto pela fotografia e trabalhado com os recursos tecnológicos digitais questiona, aponta e, espero, indica pistas para uma visão de mundo que a arte sustenta com força e sensibilidade, disseminando novos modos de ser e estar no mundo.

Nesta pesquisa, as ervas daninhas que, não são tão daninhas assim, oferecem meios de estabelecer confluências que levam a interrogar, do ponto de vista da arte, a resistência e a capacidade de adaptação dessas plantas em relação ao corpo-inço. Dessa relação, advém o fio condutor de uma poética singular. Uma poética artística que sonda a vida destas plantas, a contribuição para com o meio ambiente onde homem é parte integrante e, muitas vezes, ator de sua devastação.

Desta vegetação, surge o *corpo-inço* que, no imaginário do artista, torna-se um híbrido que a fotografia apresenta numa fotograficidade que vai além de uma simples representação, pois é uma imagem transfigurada e questionadora. Como mencionei, resistência aqui é um conceito operatório e fio condutor desta pesquisa poética que tem o inço como um indivíduo através do qual questiono o mundo e as coisas do mundo atual. Os inços podem ser entendidos como um grupo de plantas composto por uma diversidade de indivíduos cuja abundância causa forte impacto aos interesses requeridos pelo homem no mundo vegetal. Como explicam Brighenti e Oliveira (2011, p. 1),

Essas plantas são também designadas como plantas ruderais, plantas silvestres, mato ou inço; entretanto todos esses conceitos baseiam-se na sua indesejabilidade em relação à atitude humana. Um conceito mais amplo de planta daninha é enquadrá-la como toda e qualquer planta que ocorre onde não é desejada.

Assim sendo, pode-se entender tal grupo de plantas como uma construção social associada à domesticação das espécies vegetais realizada pela humanidade, no momento em que as atividades de caça e coleta passam a dar espaço para as atividades de plantio. A ideia de planta daninha ou, como as denomino aqui, inço, está atrelada ao início das atividades agrícolas, como esclarecem Brighenti e Oliveira (2011, p. 2). Para esses autores, “as plantas daninhas surgiram quando o homem iniciou suas atividades agrícolas separando as benéficas (plantas cultivadas) das malélicas (plantas daninhas)”. Desde então, os inços têm sido estigmatizados como plantas danosas e com alta capacidade de resistência e disseminação.

Historicamente, já é possível constatar que os inços precisaram ser mais adaptáveis e resistentes para que sobrevivessem em meio ao plantio das grandes lavouras de soja, milho, trigo entre outras monoculturas atuais. Na contramão do progresso agrícola que seleciona em laboratório os melhores genes para atender o que o homem quer, os inços se adaptaram na luta *in loco* com as sementes modificadas, brigando por cada centímetro de chão nas monoculturas. Os inços acabaram por se rustificar e desenvolveram estratégias múltiplas, como a mimetização de espécies cultivadas, resistência à herbicidas, assim como uma alta capacidade de propagação além da desuniformidade no processo de germinação.

Em Santa Catarina, precisamente na região de Xanxerê, assisto ao avanço das lavouras sobre as áreas de mata cada vez mais intensamente. Onde antes havia

biodiversidade, hoje existe um manto verde de soja, que cresce espantosamente ano após ano. Cultivadas lado a lado, tanto soja quanto os demais grãos das monoculturas, de maneira idêntica, refletem a história do mercado agrícola.

Figura 2 – Audrian Cassanelli: Monoculturas de grãos, 2021.



Fonte: Arquivo do artista (2021). Fotografia: Audrian Cassanelli.

Segundo Cabral de Oliveira *et al.* (2021, p. 79), “rapidamente o mercado se aliou ao conhecimento científico e, na década de 1980, biólogos da multinacional Monsanto dão vida às primeiras plantas modificadas geneticamente, visando a produção agrícola em larga escala”. Foi o que ocorreu, não só na região do oeste catarinense, como em boa parte do país. As áreas de mata nativa que ainda restavam tornaram-se hectares de culturas geneticamente modificadas. Com tal medida, os pequenos produtores encontram-se cerceados pelas grandes fazendas que continuam ampliando seu território vorazmente, com uma produção de grãos que cresce exponencialmente custe o que custe ao meio ambiente, à biodiversidade. O progresso financeiro que isso representa é a bandeira levantada por quem faz uso

indiscriminado dos herbicidas, principalmente o glifosato, frequentemente utilizado pelos agricultores da região:

Nas grandes fazendas de soja e milho, a guerra é constante. Herbicidas são jogados ao primeiro sinal do brotar de plantas daninhas, entendidas como plantas fora do lugar peça botânica e que são espécies desapropriadas de suas terras. Herbicidas matam tudo que é vegetação, à exceção dos transgênicos resistentes ao veneno; espécies que coevoluíram com o Capital (Cabral de Oliveira *et al.*, 2021, p. 96).

Destaco o que Santos e Glass (2018, p. 23) falam sobre a inserção dos transgênicos em território brasileiro: “A legalização da soja transgênica ocorreu no Brasil a partir de 2003 por meio da edição de medidas provisórias e, posteriormente, em 2005, com a aprovação da lei de biossegurança (Lei 11.105/2005)”. Ainda segundo os autores, “Os herbicidas à base de glifosato, usados nas lavouras transgênicas, respondem por mais da metade de todo o veneno usado na agricultura brasileira” (Santos; Glass, 2018, p. 22). A combinação de herbicidas e sementes geneticamente modificadas representa uma fórmula perigosa. Na busca pelo melhoramento de produção agrícola, são criados híbridos que precisam resistir a doses cada vez mais altas de fertilizantes, o que acaba por inviabilizar outras culturas e envenenar o solo:

No Brasil, o uso de fertilizantes aumentou 3,5 vezes desde 1995, resultado da intensificação agrícola industrial no país. Cada hectare de terra arável é tratado com 163,7 kg fertilizantes – uma quantidade bem elevada em comparação com a média mundial de 137,6 kg e que torna o Brasil o quarto maior consumidor de fertilizantes do mundo (Santos; Glass, 2018, p. 19).

Em seu livro *Monoculturas da mente*, Shiva (2003, p. 25) nos apresenta mais uma faceta cruel das monoculturas: “O saber dominante também destrói as próprias condições para a existência de alternativas, de forma muito semelhante à introdução de monoculturas, que destroem as próprias condições de existência de diversas espécies”. O agronegócio deseja a todo custo acabar com o inço, pois ele é um indicativo do fracasso da monocultura em acabar com o diferente.

O aparecimento de uma erva daninha pode ser um indicativo de falta de algum nutriente específico no solo, comum nas monoculturas a serviço do agronegócio, que não realizam o condicionamento do solo para repor os nutrientes perdidos em constantes ciclos de plantação da mesma cultura alimentar.

Para Shiva (2003, p. 68), “A característica crucial das monoculturas é que, além de substituir as alternativas, destroem até mesmo a sua base. Não toleram

outros sistemas e não são capazes de se reproduzir de maneira sustentável”. A figura do inço, além de ser um indicativo de pobreza do solo, em outra instância, pode ser visto como um devir-floresta, uma insistência da natureza em retomar o seu espaço, uma inteligência da vida vegetal que busca sempre se adaptar reinventando maneiras de resistir. Os pontos que abordo até aqui, levam a crer em uma inteligência da vida vegetal que passa pela memória. Segundo o pesquisador Stefano Mancuso (2019, p. 17), “[...] todas as plantas são capazes de aprender com a experiência e, portanto, possuem mecanismos de memorização”. Há, com certeza, muito o que aprender com os inços, como resiliência, adaptabilidade e resistência, sem fazer uso do recurso da fuga que nós humanos possuímos. Sobre os aspectos da resistência e inteligência vegetal, Mancuso (2019, p. 10-11) levanta a questão

Tentem pensar como é complicado permanecer vivo em um ambiente hostil, incapaz de se mover. Imaginem que vocês sejam uma planta, cercada por insetos, animais herbívoros e predadores de todas as espécies, e não podem fugir. A única maneira de sobreviver é ser indestrutível: ser constituída de forma inteiramente diferente de um animal. Ser, com efeito, uma planta.

Para tanto, as plantas, em seu processo de evolução, desenvolveram técnicas que compensam o fato de não poderem se locomover. Tais estratégias são frutos de milênios aprendendo com o meio em que vivem. Diferente de grande parte dos animais que possuem cérebro único, as plantas dividem em vários segmentos de seu corpo tais funções que correspondem, ao que nós animais conhecemos por funções de responsabilidade do cérebro. Outra diferença que pode ser observada é o crescimento durante toda a vida, por parte significativa das plantas, mesmo sofrendo ataques ou podas, elas voltam a crescer. Isto nos mostra a inteligência da vida vegetal, como nesse processo evolutivo as plantas se adaptaram entendendo as condições e contornando as adversidades. A todas essas respostas que as plantas têm frente à obstáculos, poder-se-ia dar os nomes de inteligência e memória, como reforça Mancuso (2019, p. 16-17) dizendo:

Mas não esperem que alguém fale claramente de memória para se referir às inúmeras atividades vegetais análogas àquelas que nos animais requerem o uso do cérebro. Quando se fala de plantas, que não têm cérebro, geralmente termos específicos são inventados: aclimatação, endurecimento, estado de alerta [priming], condicionamento... Todas essas acrobacias linguísticas foram criadas ao longo dos anos por cientistas, a fim de evitar o uso do velho, conveniente e simples termo “memória”.

Observando a experiência do inço na agricultura do meu entorno, busco, nesta pesquisa, estabelecer confluências com a experiência poética do meu corpo que existe graças à transfiguração por meio da arte, o *corpo-inço*. Meu corpo visto pela fotografia e trabalhado com pós-produção digital questiona, aponta e, espero, indica pistas para uma visão de mundo mais justa, na qual a diferença soma mais que subtrai: visão que passa com maestria e sensibilidade através da visibilidade que a arte apresenta.

2.2 CORPO E NATUREZA METAMORFOSEADOS PELA ARTE

Cada vez mais vemos as questões específicas do meio ambiente questionadas do ponto de vista da arte. Com pertinência, a arte interroga os problemas ecológicos sem, no entanto, se deslocar de seu próprio destino. Consciente dessa condição particular da arte, busco, nesta pesquisa em Artes Visuais, questionar os problemas emergentes da natureza através da experiência do corpo do artista que se hibridiza com os inços, como ato de resistência em confluência com a resistência dos inços na natureza. Nesse contexto, pergunto-me se a monocultura seria a antítese do inço ou o contrário? Se meu corpo é inço, existiria uma monocultura a ser resistida por mim?

Aprofundando as questões fundadoras deste trabalho, busco referências de pesquisadores que, certamente, permitirão esclarecer os objetivos inerentes à minha pesquisa através de confluências possíveis. Refletindo com Guattari (2009, p. 7),

O planeta Terra vive um período de intensas transformações técnico-científicas, em contrapartida das quais engendram-se fenômenos de desequilíbrios ecológicos que, se não forem remediados, no limite, ameaçam a vida em sua superfície.

Inevitavelmente a questão é grave, pois é a vida que está em perigo, a vida de um ecossistema do qual fazemos parte. Nesse contexto de ruptura, de descentramento, de multiplicação dos antagonismos e de processos de singularização, surgem as novas problemáticas ecológicas que minha poética artística discute, alerta e sensibiliza fortemente pelo processo estético. A arte sempre encontra meios de agir penetrando as falhas através das quais uma visão singular de mundo torna-se possível. Visão que se estende para outros questionamentos que atravessam o constante movimento contido na obra artística.

Figura 3 – Audrian Cassanelli: Série *Deo Ignoto*. 2012.



Fonte: Acervo do Departamento Nacional de Artes do SESC (2022). Fotografia: Audrian Cassanelli.

Prosseguindo minha abordagem sobre o corpo híbrido, iniciada em 2011, durante a graduação em Artes Visuais, busco aprofundar um problema que me concerne diretamente. Nesses dez anos de pesquisa fora da academia, tive oportunidade de questionar o corpo e seus desdobramentos possíveis através do autorretrato fotográfico; inicia-se aí a série intitulada *Deo Ignoto* (2011-2014) que interroga o corpo como receptáculo de algo divino, animado por crenças monoteístas. Neste trabalho, meu corpo é o objeto que, na instauração artística, engendra o sentimento ancestral que há em nós, por vezes adormecido, mas que pode vir à tona em um lampejo como se, por um momento, abandonássemos o que há de humano em nós e abraçássemos o desconhecido. A artista francesa ORLAN é uma referência essencial para meus autorretratos fotográficos no que tange ao processo de hibridização: meus autorretratos se hibridizam em diferentes etapas do processo artístico, como é o caso das séries *Seres Imaginários de Apartamento*, *Bixa do Mato* e *Corpo-inço*. A hibridização é um processo gerador de outra espécie, no caso, a criação de duplos de mim mesmo, porém transformado e distanciado da realidade tangível. Como exemplifica a Figura 4 abaixo de ORLAN:

Figura 4 – ORLAN: Self-Hybridation: Entre-Deux avec le portrait d'ORLAN n°4, 1994, 47 x 63 pol., fotografia colorida em caixa de luz.



Fonte: ORLAN (1994).

Em *Self-Hybridation: Entre-Deux*, de 1994, ORLAN se hibridiza com a pintura da deusa romana Vênus, retratada por Sandro Botticelli na obra *O Nascimento de Vênus* de 1485-1486, propondo o distanciamento de sua própria imagem fundindo-se à imagem da deusa do amor. Sobre esta produção, a própria ORLAN, em entrevista para o tabloide *The Guardian* (2016), diz que:

Em uma de minhas obras, recriei O Nascimento de Vênus usando o Photoshop. Em vez de idealizá-la, eu a desconstruí criando um híbrido entre mim e ela com software de morphing. Resolvi gritar e fazê-la gritar comigo, contra as pressões que presidem ao seu corpo e ao meu – a pressão para se conformar a um ideal (Orlan, 2016, tradução nossa).¹

Como o corpo de ORLAN, meu corpo também deseja gritar contra o conformismo, contra um ideal que me foi imposto. Diferentemente de ORLAN que se mescla à obra de Botticelli, meu corpo renasce através da metamorfose da imagem

¹ In one of my artworks, I recreated The Birth of Venus using Photoshop. Instead of idealising her, I deconstructed her by creating a hybrid between myself and her with morphing software (previous page). I decided to scream, and make her scream with me, against the pressures that preside over her body and mine – the pressure to conform to an ideal.

agenciada tecnologicamente pela câmera fotográfica em milésimos de segundos. Este ritual performático ao qual o corpo é submetido, encontra-se em *Terra Incognita*, outro trabalho realizado em 2014. Este desdobramento da pesquisa sobre o corpo híbrido, distancia-se da ideia de monoteísmo e converge para deuses múltiplos que se materializam na natureza e reconfiguram a imagem do corpo do artista. A partir da pós-produção das fotografias, as cores naturais deixam lugar para que o artista continue sua ação poética que metamorfoseia o natural através da reconfiguração artificial da imagem. Em consequência da instauração da obra onde meu corpo é reconfigurado na imagem, minha identidade se vê confrontada com as mudanças através das quais eu também sou outro. Abre-se aqui a possibilidade para outras reconfigurações como uma espécie de palimpsesto corporal, que a arte permite desdobrar.

Figura 5 – Audrian Cassanelli: Série *Terra Incognita*. 2014.



Fonte: Arquivo do artista (2014).

Disfiguration-Refiguration, Pre-Columbian Self-hybridizations, 1998, obra da artista ORLAN, é mais uma importante referência na elaboração de meus autorretratos que integram a série *Terra Incognita* de 2014. A série, realizada por ORLAN, contribui para o esclarecimento de questões imbricadas no processo de hibridação e, conseqüentemente, de identidade quando a figura do duplo obriga a confrontação com diferentes questões e problemas que essa pesquisa levanta. Os procedimentos de configuração e reconfiguração da imagem corporal, feitos por essa artista, são um norte para minha realização poética de transfiguração do meu corpo em corpo híbrido. Na série Disfiguration-Refiguration, Pre-Columbian Self-hybridizations, ORLAN mescla-se virtualmente a objetos de culturas pré-colombianas como esculturas e estatuetas. Segundo ela mesma,

Com as auto-hibridações prossigo meu trabalho de autorretrato híbrido, enxertando digitalmente os ideais de beleza de outras culturas e mídias (escultura, foto e pintura) em minha própria imagem. Aqui minha prática vai e vem entre a carne e o que comumente se chama de virtualidade, entre o literalismo da performance e a fotografia digital (Donger; Shepherd, 2010, p. 113, tradução nossa).²

As etapas que constituem o desenvolvimento dos autorretratos de ORLAN, na série em questão, são de natureza híbrida. Mesmo distante do processo de hibridização com as plantas daninhas, parece-me interessante apontar o corpo de ORLAN, também como um *corpo-inço*, visto que ele resiste a uma forma de monocultura, a do padrão de beleza. Tal qual parte significativa das plantas, o corpo da artista não para de se reconfigurar ao longo de sua vida, expande-se, retrai-se, ocupa espaços reais e virtuais. Pelas palavras da própria artista, é possível compreender a motivação de sua pesquisa:

Eu também quis mostrar que a beleza pode assumir aparências que não são consideradas belas. Esta ideia é realmente muito importante para mim, é a razão pela qual criei as fotos digitais para as séries *Auto-Hibridações pré-Colombianas e Africanas* (O'Brian, 2005, p. 135, tradução nossa).³

² “*With the Self-Hybridizations I pursue my work on hybrid self-portraiture, digitally grafting the ideals of beauty of other cultures and media (sculpture, photo, and painting) onto my own image. Here my practice moves back and forth between the flesh and what is commonly called virtuality, between the literalism of performance and digital photography*”.

³ “*I have also wanted to show that beauty can take on appearances that are not reputed to be beautiful. This idea is truly very important for me, it is the reason I created the digital photos for the pre-Columbian and African series Self-Hybridations*”.

Em sua trajetória artística, da carne à virtualidade, inúmeras foram as configurações de seu corpo. Suas obras mostram um corpo a serviço da Arte, por vezes metamorfoseados a artefatos históricos, em outras hibridizando-se com o que há de mais atual em tecnologia. Ao agregar múltiplas temporalidades em seus autorretratos, ORLAN carrega, em sua pesquisa e em seu corpo, a definição de metamorfose. As obras da artista escolhidas pelo pesquisador para exemplificar essa pesquisa tem em si a dicotomia clássico/atual. Como a obra abaixo (Figura 6) na qual pode-se ver os implantes de silicone na testa de ORLAN que contrastam com o aspecto desgastado originário de uma estatueta pré-colombiana.

Figura 6 – ORLAN. Disfiguration-Refiguration, Pre-Columbian Self-hybridizations, 1998 n°30, 3 peças para ampliação: 59 x 39 pol., cibachrome.



Fonte: ORLAN (1998).

Em *Seres imaginários de apartamento*, outra série realizada em 2018, os elementos da vida vegetal ficam mais evidenciados em meu trabalho artístico. Minha casa torna-se ateliê de obras sendo feitas, povoadas de criaturas imaginadas

metamorfoseadas, híbridos de corpo e plantas existentes no meu apartamento. Nesse trabalho, há uma simbiose entre o humano e o vegetal que, posteriormente, concretizou-se em devir-vegetal. Vemos abaixo (Figura 7) uma imagem resultante do processo realizado que prenuncia os objetivos de minha pesquisa de mestrado em realização.

Figura 7 – Audrian Cassanelli: Série Seres Imaginários de Apartamento. 2018.



Fonte: Arquivo do artista (2018).

Conforme os experimentos com plantas e autorretratos fotográficos foram evoluindo, consegui explorar, por meios técnicos e tecnológicos, novas transfigurações das fotografias feitas. O processo de instauração das obras teve como base um banco de imagens realizadas no percurso poético de minha pesquisa. Com as plantas já digitalizadas, iniciei o processo de construção das máscaras sobre meu

rosto com as plantas fotografadas. A cada etapa de colagem das folhas e raízes sobre meu rosto, me fotografava. A cada coleta realizada de plantas, novas fotos foram feitas e, em seguida, submetidas ao tratamento digital dado às imagens deste processo artístico.

Este processo exige contornos, idas e vindas, pois, após a correção das cores, realizo a eliminação do que me pareceu desnecessário à instauração poética da imagem. Dando continuidade à *mise en oeuvre*, novos cruzamentos de imagens conduziram ao desejado corpo híbrido inço através do qual surgem os problemas de ordem operatória, assim como, os problemas conceituais da pesquisa em questão. A sobreposição de imagens não é um ato aleatório, pois realizo o processo de criação através de composições espelhadas e simétricas, acrescidas da composição das folhas extraídas do fundo na recomposição híbrida do corpo do artista que busca explorar reconfigurações da imagem do corpo fotografado. Neste estágio da imagem feita, uma infinidade de corpos híbridos foram testados, enquanto outros foram estabilizados como obra artística.

Objeto da arte, as fotos realizadas e entrecruzadas, no processo poético, dão origem a imagens de corpos reconfigurados pelo agenciamento tecnológico à serviço da arte pela emanção da imaginação do artista. Esses processos híbridos como *modus operandi* se esclarecem na definição de Sandra Rey (2011, p. 1) da seguinte maneira:

Identificamos processos híbridos como *modus operandi* em obras instauradas através de cruzamentos conceituais e operatórios entre as diferentes áreas das artes e das ciências e em invenções de procedimentos que propõe desvios, passagens, deslocamentos migrações e ressignificações passíveis de despertar, no receptor, percepções intersensoriais.

Coerente com este modo operatório, inicio, com meu corpo, a série de estudo em autorretratos fotográficos intitulado *Bixa do Mato*, com a intenção de materializar essa fusão entre as existências LGBTQIAP+ e as ervas daninhas. Além de criar um território de existência na arte, trabalho uma visibilidade estética nesse corpo abjeto buscando sempre relacionar os conceitos significativos que a arte pode e sabe oferecer.

2.3 BIXA DO MATO COMO ATO POÉTICO

Nessa caminhada, veio a questão: como nasce uma *bixa*? A resposta a essa pergunta é: apenas nasce. Não há nada de especial em um nascimento desses. Tanto a família quanto o nascido em questão poderiam vislumbrar uma vida pacata, com uma relação idealizada e sólida. Porém, com a passagem do tempo, o bebê tão desejado torna-se uma *criança veada* e aí então não há mais volta. Ao primeiro sinal de desvio da heteronormatividade, a criança, antes mesmo de se entender enquanto indivíduo, é alvo de vários tipos de repressão, para que não venha a se tornar aquilo que ela já é, uma *bixa*. O terror, muitas vezes, começa em casa. Hoje sou capaz de entender muitas das situações as quais vivi quando criança. A nós, LGBTQIAP+, é negada toda a possibilidade de ser quem se é sem medo do que vão dizer. Como argumenta Paco Vidarte (2019, p. 31), “Não somos nada antes de ser *bixas*. Quando é que vamos perceber que, primeiro, ainda muito pequenas, já éramos *veadas*, sujeitos assujeitados e excluídos de qualquer representação e papel social?”.

Antes que prossigamos, faz-se urgente a contextualização de quem sou e de onde falo: sou uma *bixa* gorda, um homem cisgênero que ainda reside no interior do estado. Grande parte da minha vida morei em cidades no interior de Santa Catarina, tendo passado a adolescência em uma cidade com cerca de dois mil habitantes. Este é o meu chão, o lugar que meu corpo ocupou no mundo e de onde via as coisas. Em consonância com esse pensamento, relembro das palavras de Paco Vidarte sobre a importância de contextualizar o lugar de fala e não tomar suas vivências como aplicáveis a outras.

Como *bixa* é muito difícil, para mim, falar em nome de outras *bixas*, muito mais ainda em nome das lésbicas e das transexuais, porque estou convencido de que não se pode colocar todos esses grupos no mesmo saco já que nossas situações de opressão e discriminação social são muito diferentes (Vidarte, 2019, p. 9).

Enquanto homem cisgênero, de forma alguma posso falar sobre as opressões que estes outros corpos sofrem. O que construo aqui são aproximações das minhas vivências no interior enquanto gay, artista e pesquisador, tendo como base as Artes Visuais e a teoria da abjeção pelo olhar de Julia Kristeva. Sobre tais vivências, desde a infância, morei em cidades onde a linha entre rural e urbano são muito tênues, ali criei o hábito de observar os entornos dessas cidades, talvez numa tentativa de

encontrar algo que, assim como eu, não pertencesse àquele território. Foi ao adentrar uma lavoura de soja de meu pai que me deparei com as ervas daninhas que longe passavam despercebidas, mas, ao me aproximar, conseguia ver quantas e quão variadas eram e como elas seguiam resistindo em um contexto tão hostil para elas. Assim como meu pai identifica as ervas daninhas no plantio da soja, também eu fui identificado como planta indesejada desde criança. Fui arrancado da vida de meu pai com o mesmo vigor que ele elimina os inços da lavoura.

Não precisa ser um sábio para reconhecer quem quer o nosso mal, quem quer acabar com a gente, em quem provocamos enjoo, quem se mostra reticente, incomodado, arisco diante das nossas reivindicações ou diante da nossa mera existência (Vidarte, 2019, p. 61).

Em contraponto, como uma planta indesejada, resisto com a mesma tenacidade de uma erva daninha que me sustenta na ideia de ser eu mesmo como outro. Pois era assim que me sentia, sendo um incômodo para meu pai, o filho que nasceu com defeito, que não atendia às expectativas, que não tinha serventia e que causava vergonha nele apenas por existir. Viver no interior pode, sim, ser uma experiência ótima, pois vivemos mais próximos à natureza, e o ritmo de vida, pelo menos naquela época em que eu era criança, era outro. Porém, viver em uma cidade do interior é também não ter referências, pois poucas são as pessoas que se assumem como são nestas cidades. Talvez porque as pessoas, nestes locais, vivam essa ideia de comunidade de forma mais latente ainda hoje. Por vezes, é necessário ir embora para podermos nos entender enquanto LGBTQIAP+. Mas, antes de partir, certamente tivemos que passar por inúmeras situações de lgbtfobia. É a partir dessas experiências que, para mim, consolida-se o desejo de falar sobre esse corpo outro, que, mesmo antes de se entender como tal, já é visto como estranho ou como um objeto não aceito.

Ora este corpo é olhado dos pés à cabeça, como se as pessoas daquela comunidade tentassem entender como é possível que ele exista e não se envergonhe disso, ora é invisibilizado, numa tentativa de não validar esse corpo estranho nesse contexto. Pode parecer que ambas as situações não são possíveis de acontecer com um mesmo indivíduo, mas, quando se é LGBTQIAP+ morando em uma cidade de interior, isso não só é possível, como é extremamente comum. Justamente em momentos como estes que concluo que uma confluência com os inços parece viável como fio condutor do questionamento de uma existência onde meu corpo é

considerado erva daninha. A arte se torna campo fértil para esse corpo-inço fincar raízes fundas. Ela acolhe o abjeto, torna possível que estas existências as quais foram negadas o sentimento de pertencimento, encontrem nela o local ideal para se alastrar feito peste em meio às lavouras.

É por causa da Arte que esta pesquisa existe. É na arte que resisto, que identifico outras pestes, que me aproximo, que seguimos nos apoiando. A arte, por vezes, é inço. Menosprezada, sua função é questionada na sociedade disfuncional em que vivemos. Me entendo como um *corpo-inço* e faço disso uma força motriz para minha vida e como artista desta pesquisa de mestrado. Começar esta pesquisa poética, através do meu corpo, revela as experiências sensíveis, vividas na instauração da obra fotográfica, desse corpo transfigurado. O corpo é a nossa matéria presente no mundo. O corpo é o agora e, para além disso, o corpo também pode ser:

Lugar da biologia, das expressões psicológicas, dos receios e fantasmas culturais, o corpo é uma palavra polissêmica, uma realidade multifacetada e, sobretudo, um objeto histórico. [...] Resultado provisório das convergências entre técnica e sociedade, sentimentos e objetos, ele pertence menos à natureza do que à história (Sant'Anna, 1995, p. 12).

É para o corpo que é lançado o olhar de reprovação. É ele que tentam silenciar e domesticar. É o corpo que sofre a violência física. Tantas são suas configurações e possibilidades que, em seu texto *O Corpo Utópico*, Foucault (2013, p. 10) escreve:

Corpo incompreensível, corpo penetrável e opaco, corpo aberto e fechado: corpo utópico. Corpo absolutamente visível, em um sentido: sei muito bem o que é ser olhado por alguém da cabeça aos pés, sei o que é ser espiado por trás, vigiado por cima do ombro, surpreso quando percebo isso, sei o que é estar nu; no entanto, este mesmo corpo que é tão visível, é afastado, captado por uma espécie de invisibilidade da qual jamais posso desvencilhá-lo.

Meu corpo, apenas pelo fato de habitar uma cidade de interior, é um corpo-inço. Ele precisou desenvolver técnicas para se tornar mais resistente a todas as investidas de ceifá-lo; resistir, a esse modelo de monocultura das ideias e de heteronormatividade compulsória. Rejeitados, nós, LGBTQIAP+, tivemos que construir nossos próprios territórios de existência e resistência. Jogados ou extraviados, coube a nós, *bixas do mato*, esse constante ato de construir e reconstruir espaços em terrenos menos áridos para vivermos, espelhando-nos na existência dos inços, que insistem em brotar independentemente do local em que estejam, pois, para eles, toda terra é terra para viver. Nesta luta pela sobrevivência, passamos por um

longo processo, endurecendo-nos e tentando desobjetizar o corpo no meio que nos cerca.

Mas o que é o abjeto que a autora de *Powers of Horror: an essay on abjection* cita? Julia Kristeva (1982, p. 4) apresenta a seguinte definição: “[...] aquilo que perturba uma identidade, um sistema, uma ordem. Aquilo que não respeita os limites, os lugares, as regras”. Essa afirmação reforça a confluência que estabeleço com os inços e a série de trabalhos *bixa do mato* com a teoria da autora. Se Kristeva aborda o abjeto como uma existência, um corpo, uma identidade, a escritora Judith Butler (2000) aborda-o também como um local, um território que, em sua definição, é:

O abjeto designa aqui precisamente aquelas zonas “inóspitas” e “inabitáveis” da vida social, que são, não obstante, densamente povoadas por aqueles que não gozam do status de sujeito, mas cujo habitar sob o signo do “inabitável” é necessário para que o domínio do sujeito seja circunscrito (Butler, 2000, p. 112).

Cabe ressaltar que o abjeto não é compreendido apenas como repulsa, pois parte fundamental de sua constituição se estabelece na dicotomia aversão e atração. O abjeto tem caráter oscilante, como diz Ramalho (2006, p. 8), “Ao mesmo tempo em que o abjeto nos faz sentir repulsa, também nos atrai, pois o corpo abjeto representa tudo aquilo que foi rejeitado, sufocado e descartado pelo bem das ‘regras’”. De todos estes sentimentos paradoxais é que se constitui o corpo abjeto. Kristeva (1982, p. 9) salienta: “é um misto de julgamento e afeto, de condenação e de efusão, de signos e de pulsões”. A abjeção está dentro, introjetada no sujeito, assim como está nos arredores em territórios construídos pelo próprio jogado, ou seja, na própria pessoa que experiencia ser esse outro malquisto pelo entorno. As existências heterossexuais possuem um espaço na sociedade e criam espaços de ocupação para outros corpos também dentro das normas. Estes espaços são compostos de desejo, diferente dos espaços que nós, os jogados ocupamos, como pontua Kristeva (1982, p. 6): “[...] há existências que não se sustentam sobre um desejo, sendo o desejo sempre [desejo] de objetos. Tais existências se fundam sobre a exclusão”.

Diversas existências LGBTQIAP+ se fundam nas faltas. Reside aí o paradoxo dos espaços construídos por estas *bixas do mato* para sobreviverem enquanto sujeitas assujeitadas. Essa falta inicial é constantemente rememorada como forma de pertencimento. Segundo Kristeva (1982, p. 8), “é deste extravio em terreno excluído que ele obtém seu gozo. Este abjeto do qual não cessa de se separar é, em suma,

para ele, uma terra de esquecimento constantemente lembrada [...] e quanto mais se extravia, mas se salva”. Aprendemos, assim, a viver com pouca ou quase nenhuma representatividade. Não se sentir pertencente pode desencadear vários processos e, como Kirst (2003, p. 45) relata, “Em tais processos de desterritorialização, podem ser gerados novos territórios existenciais, a partir da remodelação do eu, projetado na imagem”. Ele, o corpo-abjeto se extravia para poder se encontrar. Cria territórios que aqui foram aplicados à produção de arte.

A ideia de *Bixa do Mato* me acompanha desde a infância, porém o termo só foi assumido, após conversas com a artista e pesquisadora Diana Chiodelli, que, junto comigo, compõe o Coletivo Inço. Como nosso coletivo pesquisa questões referentes às cidades interioranas, em certo momento de nossas práxis artísticas, fez-se necessário falar sobre as identidades que sofrem opressão nestas cidades e quais são os espaços que elas ocupam. Nesse sentido, utilizei meu corpo e dei início a uma série de estudos em autorretratos fotográficos intitulados *Bixa do Mato* com a intenção de materializar essa fusão entre as existências LGBTQIAP+ e as ervas daninhas, além de criar um território para este corpo abjeto. Reconstruo-me em um corpo metamorfoseado, que funde-se com os inços, objeto de interesse desde minha infância. Meu corpo apresenta-se aqui como abjeto e um também objeto, um corpo cambiante, a serviço do autorretrato fotográfico. Como aponta Barthes (1984, p. 22), “Ora, a partir do momento que me sinto olhado pela objetiva, tudo muda: ponho-me a ‘posar’, fabrico-me instantaneamente em outro corpo, metamorfoseio-me antecipadamente em imagem”. Essa potência vegetal imbricada ao meu corpo abjeto busca criar seres híbridos. Uma celebração a resistência dos inços, das identidades desviantes, uma celebração ao que insiste em existir.

Figura 8 – Audrian Cassanelli: Série *Bixa do Mato*. 2021.



Fonte: Arquivo do artista (2021).

Como afirmam Siewerdt e Fortes Júnior (2012, p. 1343), “A fotografia pode então, além de documentar a performance, registrar a montagem e confecção de uma cena ficcional, dando vazão a uma dinâmica de trocas entre real e imaginário, documentação e fabulação”. São esses corpos híbridos, uma tentativa de criar partindo das minhas referências uma figura fantástica que corresponda a esta *bixa do mato*, capaz de enfrentar todas as intempéries que precisei passar calado quando criança. É uma chance de revanche poética, de soltar esse grito, essa raiva primeira, que guardo desde então. Siewerdt e Fortes Júnior (2012, p. 1351) continuam: “a partir de indagações sobre a vida, a realidade é atravessada por uma aura mítica e estranha; nessa realidade, os elementos vegetais aparecem junto ao corpo, num processo de hibridação e de extensão”.

Bixa do Mato é um estudo em fase inicial, com sorte um prelúdio para que possa falar sobre um *corpo-inço* e seus desdobramentos. Mesmo com uma visualidade estética menos elaborada que meus trabalhos anteriores, as aproximações com os teóricos que estabeleço a partir da realização dos estudos de *Bixa do Mato* são de extrema importância para minha pesquisa. Sem *Bixa do Mato*, não haveria *corpo-inço*. Finalizo com as palavras de Paco Vidarte (2019, p. 57): “[...] o mistério de como surgem as *bixas* é uma das armas mais brutais que temos contra eles. Nós surgimos e pronto. [...] bom sim, podem nos humilhar, exterminar, encarcerar, enforcar. Mas voltamos a nascer”.

3 O CORPO-INÇO COMO RESISTÊNCIA NA METAMORFOSE DA IMAGEM FOTOGRÁFICA

A imagem fotográfica, a datar de sua invenção, tem sido objeto presente de pesquisa no ambiente acadêmico. Desde que Joseph Nicéphore Niépce, em 1826, conseguiu realizar e fixar a primeira imagem fotográfica que se tem registro, diversos foram os suportes, os formatos e os aparatos tecnológicos utilizados no processo de realização da fotografia. O sujeito que fotografa, seja ele o fotógrafo, artista visual ou qualquer outro profissional, é um sujeito que está ligado ao aparelho, por vezes de forma a se tornar refém. Em minha pesquisa, espero não ser eu o sujeito refém, mas um sujeito consciente do uso da técnica para que a liberdade de criação poética conduza ao objetivo exigido pela fotografia que vislumbro no ato de sua realização. Como escreve Fatorelli (2009, p. 3), “O sujeito da fotografia é já um sujeito aparelhado, entrelaçado e, de certo modo, assujeitado pelo dispositivo técnico”.

Se antes era apenas a máquina fotográfica analógica a ser essa extensão do corpo do sujeito, atualmente esse espectro de aparatos tomou muito mais corpo e conta com uma gama imensa de opções. Mas, antes que entremos nesta vasta gama de possibilidades existentes, faz-se necessário uma diferenciação técnica entre a fotografia analógica e a fotografia digital. Sobre a diferença entre a fotografia analógica e a fotografia digital, Sandra Rey explica o funcionamento de cada uma delas da seguinte forma

Num primeiro momento a máquina fotográfica digital apresenta um desempenho semelhante à fotografia de base química: a captação da cena se dá através de dispositivos óticos; os raios de luz que iluminam a cena, atravessam as lentes penetrando pelo obturador, exatamente como na máquina fotográfica analógica. Porém ao invés de provocar uma reação química na película fílmica formando a imagem latente, o aparelho numérico converte a imagem capturada através das lentes, em informações, em dados numa carta de memória (Rey, 2005, p. 41).

As câmeras digitais se apresentam em diversos modelos e com diversas funcionalidades. Os celulares de última geração, as webcams, os drones, dentre tantos outros, acabam por aumentar o aparelhamento do sujeito contemporâneo que cria imagens fotográficas, como mencionado anteriormente por Fatorelli. Não bastasse todos estes aparatos de captura de imagem, existe uma infinidade de programas destinados à edição de imagens fotográficas, assim como, à aplicação de

filtros. A fotografia digital, realizada atualmente, não termina no momento em que o botão é apertado e a imagem apreendida. Se o processo analógico ocorre de forma físico-química, o processo digital é computacional. As características dos dois processos fotográficos são abordadas por Dubois (2017, p. 42) da seguinte forma: “A imagem digital não é mais, como a imagem fotoquímica (analógica), ‘a emanção’ do mundo; ela não é mais ‘gerada’ por ele, ela não se beneficia de uma ‘transferência de realidade’ [...] da coisa para a sua representação”. Apesar de, nesse aspecto, elas se distanciarem, ainda possuem algumas características em comum, como o fato da recepção de ambas as imagens ocorrer da mesma forma, assunto discutido e balizado nas ideias do teórico Philippe Quéau (1995, p. 171) precisando que “nenhuma das imagens é verdadeira. A única coisa verdadeira na imagem é a percepção pura e simplesmente sensível, a colisão de fótons contra a retina”.

Com aspectos similares aos da articulação teórica elaborada por Antonio Fatorelli sobre a imagem digital, Dubois (2017, p. 45) afirma sobre tal imagem que esta “pode ser pensada como representação de um ‘mundo possível’ – e não de um ‘ter-ali-estado’ necessariamente real”. As imagens fotográficas digitais carregam em si notas sobre o real, pois são fruto do olhar do fotógrafo para a realidade, com a mediação do aparato fotográfico. Estas imagens podem ser vistas como fronteiriças, por possuírem em si uma centelha do real, porém sem se limitar às suas regras. Meu processo de criação artística é nativo do período contemporâneo, por isso destaco a importância de contextualizar as possibilidades as quais eu estou exposto como artista visual e pesquisador em arte.

Minha fotografia assim como meu corpo é híbrido, passível de alterações, contaminações e toda a sorte de interferências. Ela busca ser por si própria um inço, seja por seus processos que carregam traços do real para o virtual, seja pela edição das imagens realizadas por mim, ora sobrepostas em inúmeras camadas que mesclam inços a meu corpo, deformações em minha imagem corporal, espelhamentos e toda a sorte de possibilidades que a edição de imagens digitais possibilita.

Sua plasticidade, parte elaborada parte na virtualidade, é pensada também para dialogar de forma a somar com o suporte utilizado para impressão. Um retorno ao mundo real, sem a necessidade de se encaixar as formas de impressões mais clássicas. Utilizo-me da mais diversa gama de possibilidades para criar, a partir de fotografias, objetos de artes, ora impressos em tecidos que deixam ver o que há por

trás, ora com técnicas de transferência de imagem em suportes como sacos de ráfia, articulando com meu discurso minhas práxis artísticas.

Em minha realização fotográfica, este corpo em metamorfose, parte humano, parte vegetal, é meu corpo. Ele se hibridiza com um grupo da vida vegetal selecionado: inços existentes nas monoculturas do meu entorno. Estes autorretratos apresentam-se como um corpo-imagem transitório apreendido pelo artista e transmutado por ele por meio de softwares de edição de imagem como perspectiva poética. Meus autorretratos se veiculam à força e à resistência de inços metamorfoseados pela arte como um enfrentamento poético aos campos de soja. Simbolicamente, essa imagem é também um enfrentamento a meu pai que se caracteriza com o abandono de uma erva indesejável.

Arrancar essas plantas é uma prática característica da monocultura do oeste catarinense muito recorrente em minha infância. Para mim, esse é um ato de celebração poética à resistência dos inços, das identidades desviantes e em tudo que insiste em existir. Meus autorretratos fotográficos trabalhados digitalmente em softwares de edição de imagem propiciam infinitas mutações, assim como os inços se modificam e aclimatam. Essas imagens híbridas me levam a considerá-las como novas retóricas. Quéau (1995, p. 38) escreve que

Novas retóricas se desenvolverão, baseadas em combinações complexas entre diferentes níveis imagéticos, que encenarão diferentes tipos de interseções entre o real e o virtual, entre o sintético e o natural. Metamorfoses contínuas podem ser encadeadas entre essas representações.

Considero, nesse percurso, a importância da tecnologia digital que facilita permear as “interseções entre o real e o irreal, entre o artificial e o natural” como afirma Quéau (1995, p. 35). Certamente que o uso da tecnologia, nessa elaboração poética, permitiu estabelecer elos reais e simbólicos na instauração de uma obra em que meu corpo real se virtualiza em corpo-inço. Corpo-inço que interroga, através da arte, minha maneira de ser e estar no mundo. Em minha pesquisa de mestrado, a série intitulada *corpo-inço* é composta de autorretratos fotográficos manipulados digitalmente com a intenção de criar seres metamorfoseados entre o humano e os inços, a partir de referências ao mundo concreto. Porém, ao potencializar aspectos impossíveis de serem retratados em uma criação sem auxílio das tecnologias de pós-produção, as imagens híbridas fazem parte de novas retóricas descritas por Quéau (1995).

Quando estão no ambiente virtual, tanto imagem, quanto texto são lidos como dados de informação. Isso ocorre com qualquer objeto ao ser digitalizado, independente do seu local de origem ou formato. A entidade, ao ser virtualizada, passa a ser lida pelos programas como um conjunto de dados. Este pensamento está fundamentado em Dubois (2017, p. 41), para quem, “do ponto de vista do digital, não há diferença entre um texto, uma imagem e sons; tudo é reduzido à base ‘informacional’ dos data, ao mesmo substrato de sinais codificados digitalmente”.

Assim como não há, em minha prática artística, distinção da origem do material digitalizado, seja ele resultado de um processo de virtualização por *scanner*, seja este material oriundo de uma sessão de autorretratos realizados com câmera fotográfica digital e armazenado em um cartão de memória, as imagens fotográficas em minha pesquisa não buscam representar o real, mas, sim, elaborar possibilidades imagéticas com base em fotografias de meu corpo e a sobreposição de fotografias de inços coletados nos entornos das monoculturas de grãos. Este pensamento converge com o de Sandra Rey quando a autora aborda as possíveis contaminações que a fotografia apresenta, pois seu pensamento nos leva a afirmar que a fotografia digital está ainda mais suscetível a essa condição. Segundo a autora,

A imagem deixa de ser uma representação (imagem cujo referente encontra-se no real) e passa a constituir-se como simulação (imagem cujo referente são os dados numéricos do programa que lhe decodifica). A simulação rompe qualquer vínculo da imagem com o real, uma vez que seus dados icônicos podem ser alterados indefinidamente, tornando-a suscetível à contaminações e impurezas de toda sorte (Rey, 2005, p. 42).

Ao entender que a imagem digital, a partir do momento que se constitui como uma simulação, rompe com o real, desenvolvo, em minha prática, ações de remodelação de minha imagem corporal, bem como construção de extensões corporais a partir de meu banco de imagens de ervas daninhas. Essas ações, realizadas com ajuda de programas de edição fotográfica vão ao encontro do tema de minha pesquisa, o corpo-inço, que, além de uma forma de aproximar metaforicamente as existências das plantas daninhas e do corpo do artista-pesquisador, serve como um guia de como realizar meus trabalhos durante o processo de elaboração de minha produção visual.

Logo, o termo *corpo-inço*, tem como objetivo abarcar o conceito da metamorfose de minha imagem corporal em junção com as ervas daninhas, corpo-

inço se estabelece como modo operacional dentro de minha pesquisa em autorretrato. Compreendo essa ação como um ato de celebração poética a resistência das existências postas às margens. Vidas que insistem em existir. Existir através da arte contemporânea é uma existência estética e política naquilo que ela transforma.

3.1 O BROTAR DE UMA POIÉTICA

O desejo de compreender a existência das ervas-daninhas foi o que moveu esta pesquisa. Pensar a partir da Arte, possibilidades de elaboração de trabalhos que juntassem dois assuntos de meu interesse, a vida vegetal e a arte contemporânea. Nesse percurso, diversas foram as possibilidades de caminhos, os procedimentos, bem como materiais experimentados para dar conta de produzir a fisicalidade das obras que serão apresentadas no decorrer do texto. Para tanto, recorri a escritos de pesquisadoras como Sandra Rey e Icleia Cattani, para balizar minha prática artística. A arte, para Cattani, não está no verbo, mas na ação. Sobre a elaboração da obra, a pesquisadora salienta que

A arte não é discurso, é ato. A obra se elabora através de gestos, procedimentos, processos, que não passam pelo verbal e não dependem deste. Seu instrumento é plástico: suportes, materiais, cores, linhas, formas, volumes. O que resulta é um objeto, presente em sua fisicalidade, independente de todo e qualquer discurso, inclusive, do próprio artista (Cattani, 2002, p. 37).

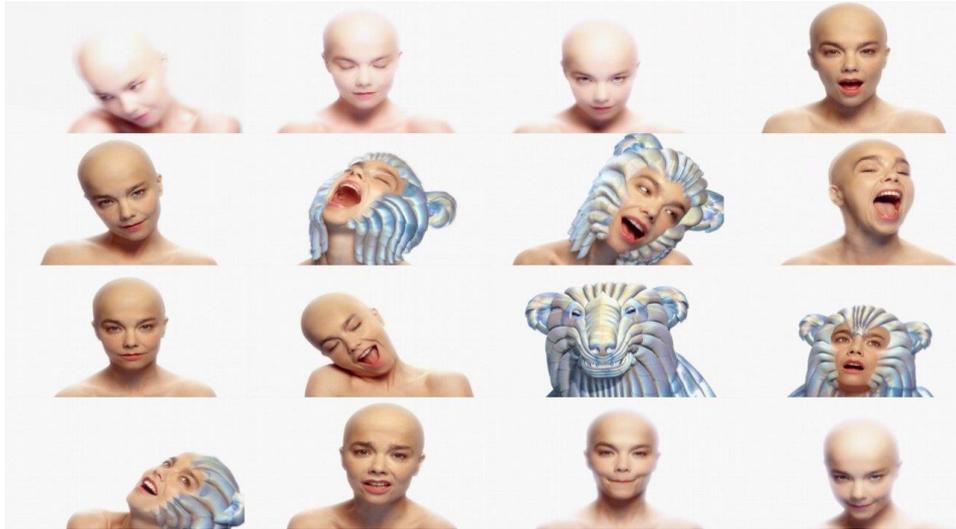
A fisicalidade dos trabalhos que elaboro, dentro da presente pesquisa de mestrado, tem início nos autorretratos fotográficos digitais que desenvolvo, sem, no entanto, se limitar aos meios de materialização mais recorrentes da fotografia. Cada uma das séries elaboradas é pensada e realizada de forma distinta, em um processo em que o próprio fazer me indica os próximos passos. De acordo com o que defende Cattani a respeito da pesquisa em arte, ela “[...] diferencia-se das pesquisas em outras áreas das Ciências Humanas na medida em que seu objeto não pode ser definido a priori, ele está em vir-a-ser e se construirá simultaneamente à elaboração metodológica” (Cattani, 2002, p. 40).

Esse processo não é linear, afinal, por vezes me encontrei em caminhos que não se mostraram interessantes frente a meu objeto de pesquisa, bem como a abordagem que escolhi desenvolver. Questiono-me se parte desses descaminhos não

teriam origem no fato de eu estar próximo demais do objeto pesquisado. Além de questões teóricas e de ordem da plasticidade, minha pesquisa tem situações de minha vida privada muito presentes. Coloco-me em primeira pessoa, um corpo presente que ora é objeto, ora é sujeito. É corpo de artista, de pesquisador, de filho da soja, é corpo-inço. Quanto mais próxima de nós, mais a produção artística coloca problemas: não apenas pela proximidade, já por si só elemento perturbador, mas também pela complexidade crescente do objeto de estudo (Cattani, 2002). Como relata a autora, a proximidade com o tema já complexifica a elaboração da obra. Outra questão que se apresenta, em meu trabalho, é o fato de ele se instaurar no campo da fotografia híbrida. Logo, os processos que desenvolvo em uma série, não podem ser aplicados da mesma forma em outra. Esta situação é comum na pesquisa em artes, na qual, o mesmo método não é efetivo para todos os pesquisadores com o mesmo objeto de estudo. Ao realizar meu trabalho, limites técnicos e tecnológicos se interpõem no caminho da materialização da obra. Essas variáveis acabam, por vezes, alterando o resultado final planejado.

Além do arcabouço teórico apresentado até aqui, volto meu olhar para artistas que vieram antes de mim, pois entendo que, em uma pesquisa em poéticas visuais, é de suma importância entender o fazer artístico pela voz de quem produz. Tais falas me ajudam a repensar minha práxi artística e a escrita que discorre dela. Se entendo ser possível criar uma visualidade em que meu corpo se funda com outras existências, é por conta da cantora Björk que, em 1997, lançou o clipe da música *Hunter*, onde sua imagem em constante metamorfose oscila entre o humano e o animal, como é possível observar na Figura 9 a seguir, composta por frames do videoclipe com direção de Paul White.

Figura 9 – Björk: frames do clipe Hunter. 1998.



Fonte: Björk (1998).

No decorrer de minha vida – e por consequência de minha pesquisa –, observo a produção audiovisual da artista Björk. Opto por apresentar aspectos nos quais a imagem de Björk é transformada com o auxílio da tecnologia digital, dando origem à uma diversidade de seres híbridos fantásticos. Outra artista com um trabalho de extrema relevância é ORLAN. Assim como Björk, ORLAN é uma força da natureza, visto que sua produção artística fez com que artistas e pesquisadores repensassem os limites do uso do próprio corpo na arte. Com uma trajetória sólida, suas obras são mundialmente reconhecidas e revelam a retórica da artista sobre o próprio corpo como um instrumento a serviço da arte, o que abre caminho para que eu possa pensar a relação que estabeleço com este corpo-inço, meu corpo metamorfoseado pela arte. As obras selecionadas para abordar, em minha pesquisa, dentre as tantas realizadas por ORLAN, são as séries fotográficas: *Self-Hybridation* e *Entre-deux*, de 1994; *Défiguration-Refiguration*, *Self-hybridations précolombiennes*, de 1998; e *Les Femmes qui pleurent sont en colère » par Femme avec tête(s)*, de 2019-2020. Nesta última, ORLAN se hibridiza com os retratos de Maya pintados por Pablo Picasso, a exemplo da Figura 10 a seguir.

Figura 10 – ORLAN. Les Femmes qui pleurent sont en colère » par Femme avec tête(s). 2019, 40,15 x 59,05 pol., impressão fotográfica Epson P20 000 em Hahnemühle William Turner 210g.



Fonte: ORLAN (2019).

Esta série de trabalhos de ORLAN apresenta uma visualidade fronteira, parte advinda da pintura de Pablo Picasso, com suas cores e desenho geometrizado característico e parte proveniente de seus autorretratos fotográficos. Pintura, fotografia e processos de edição de imagem são o tripé com o qual a artista elabora a plasticidade da série em questão. Ela altera sua própria imagem, agora sem necessidade de recorrer às cirurgias, apresentando-se como diversos seres metamorfoseados graças à tecnologia. Mudam os meios, mas a questão central do trabalho de ORLAN continua a mesma: a possibilidade de criar outros seres tendo como base seu próprio corpo, com auxílio da tecnologia, seja ela atrelada à medicina ou aos softwares de edição fotográfica. Orlan escreve: *“Eu faço auto-digitalização/fotoengenharia/presença genética sem sangue, sem flash... Virtual”* (Donger; Shepherd, 2010, p. 133, tradução nossa).⁴

Para fechar essa tríade de artistas que são referência para minha pesquisa, recorro a Rodrigo Braga, artista visual manauara que, em suas obras, possui uma relação quase simbiótica com o entorno. A produção do artista é de uma sensibilidade imensa. Em suas obras, ele se mostra vulnerável frente à natureza. Com sua prática poética, Rodrigo aborda questões políticas de extrema importância. Por mais que o artista esteja imbuído em questões pertinentes a sua pesquisa, sua obra não tem

⁴ *“Je m’auto-scanne/photo-génie/génétique présence sans le sang, sans flash . . . virtuelle.”*

como função a comunicação, como escreve Gilles Deleuze (1999, p. 13) em “O ato de criação” sobre as obras de arte:

A obra de arte não é um instrumento de comunicação. A obra de arte não tem nada a ver com a comunicação. A obra de arte não contém, estritamente, a mínima informação. Em compensação, existe uma afinidade fundamental entre a obra de arte e o ato de resistência. Isto sim. Ela tem algo a ver com a informação e a comunicação a título de ato de resistência.

O Ato de resistência, no trabalho de Rodrigo Braga, reside no próprio ato de criação de suas obras, que escancaram a forma como a paisagem de seu entorno é tratada. Suas obras resistem à devastação da natureza, ao tempo e, conseqüentemente, à morte.

Multimídia, o artista faz uso de diversos suportes e linguagens na materialização de suas obras. Detenho-me a abordar alguns de seus trabalhos em fotografia. Como a imagem a seguir (Figura 11), que integra o tríptico intitulado “Do prazer solene”, trabalho do ano de 2005 que reverbera muito em mim. Esta fotografia, em especial, abre-me a questionamentos diversos, como: qual é a relação que estabeleço com a terra do local em que nasci? Inço que sou, ao mesmo tempo que tento fugir dessa terra impregnada de glifosato originário das monoculturas, sinto minhas raízes, cada vez mais profundas, em busca de algo para me agarrar.

Figura 11 – Rodrigo Braga: Do prazer solene (detalhe). Fotografia, tríptico, 80 x 120 cm, 2005.



Fonte: Braga (2025).

É da escuta da terra, do olhar para os inços, com base nos referenciais teóricos e artísticos apresentados, que elaboro minha pesquisa de mestrado. Aos poucos, tal qual os inços brotam lentamente em meio às monoculturas, broto eu como pesquisador; brota e se alastra essa pesquisa em Artes Visuais.

3.2 CORPO-INÇO: DA REALIDADE À IMAGEM, O PROCESSO POÉTICO

A primeira série de trabalhos que realizo na presente pesquisa é a que possui processos mais complexos e demorados em sua elaboração. *Corpo-inço* é uma série com quatro autorretratos fotográficos, nos quais associo os inços ao meu corpo através do processo de pós-produção digital de imagem. Ao iniciar minha prática poética, muitas eram minhas dúvidas, a principal era se eu conseguiria materializar as imagens tal qual as que havia imaginado. Em algumas etapas desse processo, acreditei não ser possível, pois esbarrei em questões técnicas que acreditava não poder contornar.

Porém, quanto mais o trabalho foi sendo desenvolvido, mais me interessava resolver as questões que se apresentavam a mim como limitações. Como uma espécie de missão, a qual explica Couchot (2003, p. 146), “Na medida em que a *persona* do artista se confunde com a obra de arte, esta adquire dimensões sagradas. O artista se investe ele mesmo de missões quase religiosas”. E foi o que aconteceu, pois só consegui dar por finalizada a pós-produção de minhas obras, quando estas atingiram o nível estético das imagens que havia idealizado. A primeira etapa para que pudesse realizar a série *Corpo-inço* consistia em uma visita a área rural de Chapecó-SC, com o intuito de coletar os inços presentes nas monoculturas de grãos. Nesse momento, minha intenção era encontrar uma lavoura de soja – plantio mais comum na época do ano –, e coletar tantas ervas-daninhas quantas fossem necessárias para depois realizar as etapas seguintes. Abaixo, a Figura 12 mostra a coleta de inços em uma lavoura de soja.

Figura 12 – Coleta de inços em lavoura de soja, 2022.



Fonte: Arquivo do artista (2022). Fotografia: Diana Chiodelli.

Em seguida, já em meu local de trabalho, cada um dos inços coletados, era limpo por mim e posto para secar. O processo de secagem das plantas era realizado à sombra, cada planta posta entre dois pedaços de papelão para que este absorvesse a umidade existente em seu interior. As folhas de papelão com as plantas eram postas uma em cima da outra, juntamente com um peso no topo da pilha, para que fossem prensadas. Algumas variações foram realizadas nessa etapa, anteriormente à instauração desse processo como o padrão a ser seguido por mim. De início, não realizei a limpeza das plantas, porém isto interferia no resultado das mesmas quando fotografadas. Em certa ocasião, realizei a digitalização dos inços com um *scanner* e só mantive esse processo para plantas com menos de 5 cm, pois a câmera fotográfica não oferecia a definição e detalhes que precisava para as macrofotografias. Após alguns dias – o que variava entre 10 a 20 dias dependendo das condições climáticas –, as plantas estavam secas e prontas para a etapa seguinte.

Figura 13 – Audrian Cassanelli: Inços utilizados na elaboração dos trabalhos poéticos, 2022.



Fonte: Arquivo do artista (2022).

Todas as plantas eram fotografadas sobre fundo branco. As fotografias eram transferidas para o computador, e o fundo de cada imagem era removido. Pude observar, em minha prática, o método se aprimorando durante sua aplicação. Sobre essa etapa de minha pesquisa poética, destaco o texto de Sandra Rey (2002, p. 132):

A metodologia da pesquisa em artes visuais não pressupõe a aplicação de um método estabelecido a priori e requer uma postura diferenciada, porque o pesquisador, neste caso, constrói o seu objeto de estudo ao mesmo tempo em que desenvolve a pesquisa.

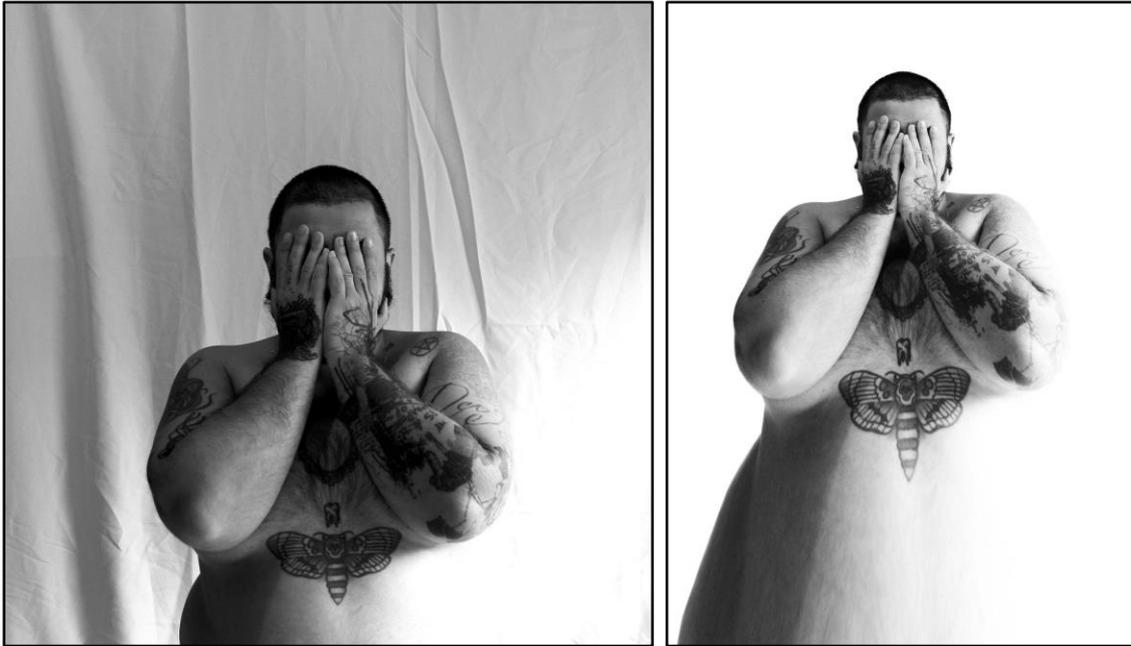
Com um banco de imagens contendo os mais variados tipos de inços, parti então para a realização de meus autorretratos. Início com a organização do local onde as fotografias seriam realizadas. O fundo ideal seria um fundo branco infinito, porém precisei adaptar ao que possuía como recurso no momento, ou seja, utilizei um tecido

branco. Fixei-o no teto e, devido ao seu tamanho de aproximadamente 4 m, ele encostava no chão e possuía sobra. Nesse espaço de aproximadamente 4 x 3 m, realizei as fotografias de meu corpo usando apenas a luz natural proveniente de uma janela lateral, o que, por vezes, dificultou o resultado que esperava obter de uma imagem com iluminação difusa. Com auxílio de um tripé e de uma câmera digital com temporizador ativado, alternava entre ser o sujeito que faz a fotografia e o objeto que é fotografado.

Todo esse jogo de alternância acontecia em questão de segundos. Em consonância com esse olhar para o retrato, mas que também pode ser aplicado ao autorretrato, pontua Fabris (2004, p. 14): “Diversos autores têm proposto pensar o retrato fotográfico pelo prisma da construção artificial, quando não ficcional”. Utilizo-me desse conceito quando modifico as imagens a fim de eliminar elementos que julgo não serem necessários e sobreponho a meu corpo imagens de inços.

Nas imagens a seguir, vemos, primeiramente, o arquivo original no qual pode-se observar ao fundo o tecido branco e como a luz lateral projetada sobre ele acabou por produzir uma iluminação irregular deixando um lado da fotografia mais claro e o outro com mais sombras. Outro aspecto que fica evidente são as marcas do próprio tecido, para neutralizar o fundo, optei por substituí-lo em primeiro momento pela cor branca. Satisfeito com o resultado dessa etapa, realizei testes nos quais deformedo minha imagem corporal, como pode-se observar a seguir na Figura 14.

Figura 14 – Audrian Cassanelli: Fotografia original e após primeiro processo de edição. 2021.



Fonte: Arquivo do artista (2021).

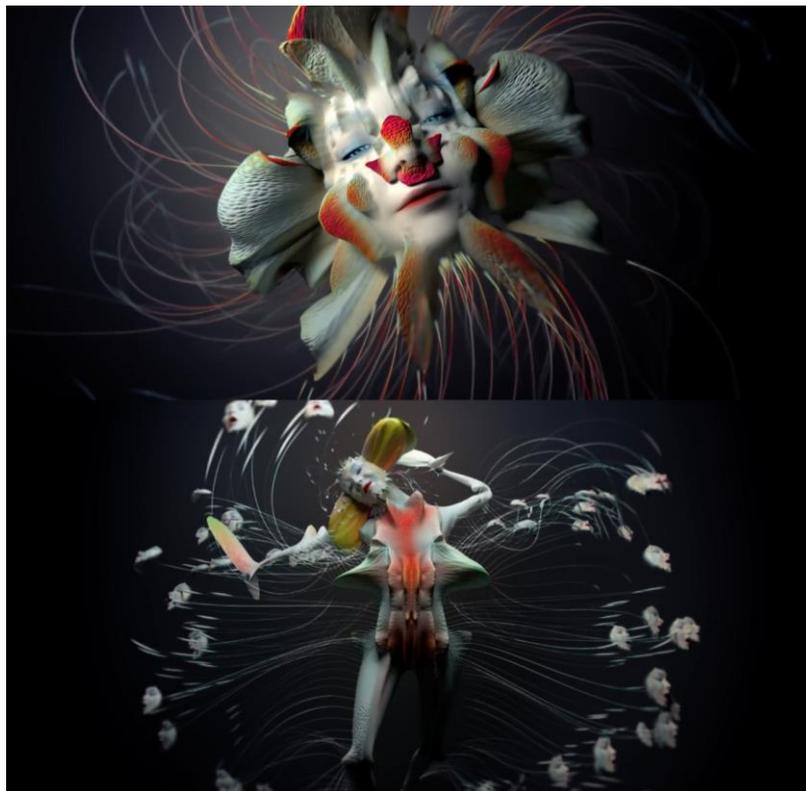
Com meus autorretratos agora distorcidos e em fundo branco, parto para o momento em que sobrepus as fotografias de meu corpo às imagens digitalizadas dos inços. Nesta etapa de meu processo poético, Björk surge como uma forte referência no momento em que realizava a edição de minhas fotografias. Rememoro meu primeiro contato com a produção audiovisual da cantora em *Hunter* (Figura 9), e o fascínio que tal obra havia gerado em mim. Por intermédio de suas obras, compreendi a possibilidade de ser eu um outro, sem deixar de ser eu mesmo. Mais de duas décadas depois, a cantora continua relevante e com uma produção atrelada ao que há de mais atual em tecnologia. Na ocasião do lançamento de seu clipe, *Tabula Rasa*, Tobias Gremmler, parceiro de Björk e artista digital colaborador desses trabalhos, comentou à revista *Numéro*, da seguinte maneira

Este hino feminista inspirou particularmente Tobias Gremmler, que orquestrou Björk como uma criatura híbrida, modelando-a diante de nossos olhos em flores e montanhas ondulantes: 'A transformação visual de Björk em flores semelhantes a faunos e paisagens montanhosas incorpora o conceito utópico de uma coexistência harmoniosa entre natureza e o humano com base na empatia', explica o videomaker (Gremmler, 2019).⁵

⁵ This feminist hymn particularly inspired Tobias Gremmler, who orchestrated Björk as a hybrid creature, modeling her before our eyes into flowers and undulating mountains: "The visual transformation of Björk into faun-like flowers and mountainous landscapes embodies the utopian concept of a harmonious coexistence between nature and human based on empathy", explains the video maker.

No clipe *Tabula Rasa* – parceria de Björk com o artista Tobias Gremmler –, o corpo virtualizado da artista é tomado por uma metamorfose constante. A cada frame, a imagem de Björk é diferente da anterior em uma hibridação com as mais diversas formas de vida da natureza, como pode ser observado na Figura 15 a seguir.

Figura 15 – Björk em frames do clipe *Tabula Rasa*. 2019.

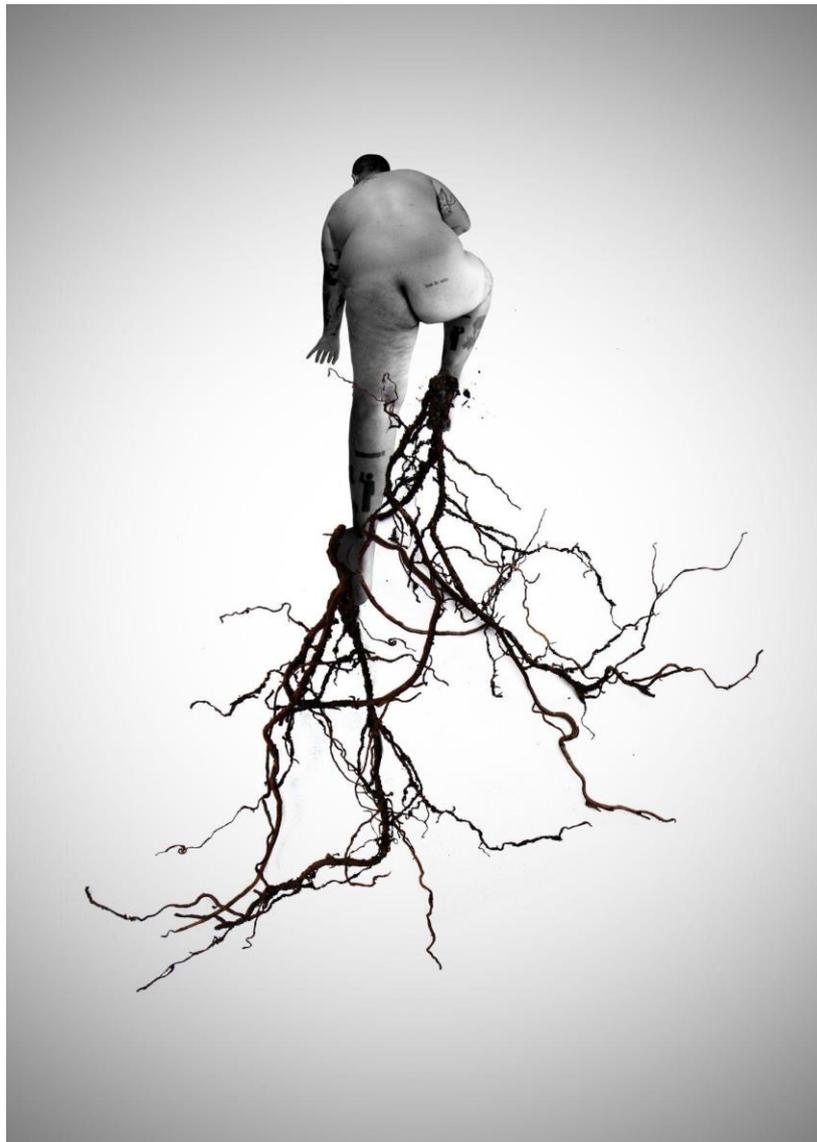


Fonte: Björk (2019).

A partir do encontro com Björk, na virtualidade dos processos de transfiguração da imagem, repenso minha postura como pesquisador em Artes Visuais e Artista. Não é sem questionar-me que penso minha realização artística confrontando sua plasticidade com a realizada por Gremmler e Björk, sabendo do arcabouço técnico e teórico que eles possuem e que está longe de ser a do meu modo operatório. Realizo meu trabalho sozinho e, nesse processo onde sou eu mesmo objeto e sujeito de uma hibridização de imagens, meu corpo, transita entre realidade e a fantasmagoria na expectativa do devir da imagem final. Nas primeiras imagens da série, busco criar composições em que essa transição do corpo humano para o inço,

ocorra de forma natural, testando a mais diversa gama de inços sobre cada parte de meu corpo, em um processo que demanda tempo. Como no trabalho que abre a série fotográfica (Figura 16), em que optei por utilizar apenas as raízes das ervas-daninhas, sobrepostas a meus pés, como se eu próprio estivesse emergindo da terra, em referência à ruptura com minhas origens, que ao mesmo tempo que me nutrem, me aprisionam e me impedem de ser eu um corpo livre para experienciar o mundo. Meu corpo nu, de costas para a objetiva, sozinho em um espaço vazio, sinaliza o primeiro movimento de libertação do espaço ao qual fazia parte.

Figura 16 – Audrian Cassanelli. Série *Corpo-inço*. Dimensões variáveis. 2021.



Fonte: Arquivo do artista (2021).

O trabalho seguinte (Figura 17) da referida série, foi elaborado com um autorretrato fotográfico frontal de corpo inteiro. Em meu corpo nu, sobrepõe-se e entrelaçam-se ramagens diversas, provenientes dos inços coletados nas lavouras de soja de meu entorno. Meu rosto é completamente coberto por ervas daninhas e suas raízes. De minha cabeça, é possível ver brotar um inço com folhas maiores que as demais.

É da cabeça que nascem as ideias daninhas, de lá, ideias e inços se alastram e tomam o corpo todo em uma coexistência pacífica, pois identificam uma na outra as características de existências malquistas pela sociedade. É desse coabitar o mesmo espaço, apesar de serem espécies tão diferentes em sua composição, porém tão semelhantes em sua essência que emerge um corpo híbrido. Se antes meus pés tornavam-se longas raízes, neste trabalho eles se desfazem junto ao fundo da imagem. Nesta série de trabalhos, apresento um corpo que, a cada foto, muda sua aparência. Uma espécie de imagem enigma, tal qual François Soulages (2010, p. 346) compreende a fotografia:

Uma foto não é uma prova, mas um vestígio do objeto a ser fotografado que é incognoscível e infotografável, e, ao mesmo tempo, do sujeito que fotografa, que também é incognoscível, e do material fotográfico; é, portanto, a articulação de dois enigmas, o do objeto e o do sujeito. É por isso que a fotografia é interessante: ela não fornece uma resposta, mas coloca e impõe esse enigma dos enigmas que faz com que o receptor passe de um desejo de real a uma abertura para o imaginário, de um sentido a uma interrogação sobre o sentido de uma certeza a uma preocupação, de uma solução a um problema.

Nesse sentido, corpo-inço não tem a pretensão de fornecer uma resposta, mas sim, de apresentar ao receptor a porta de entrada para um universo poético criado por mim, artista e pesquisador. Universo esse que se desdobrará em outras séries no decorrer da pesquisa, um universo composto por outras configurações de corpo, outros espaços e outras plasticidades, à espera do imaginário do receptor para adentrar esses enigmas. Entre a realidade carnal e a imagem virtualizada, recorro a ORLAN quando ela afirma: [...] *minha prática transita entre a carne e o que se costuma chamar de virtualidade, entre o literalismo da performance e a fotografia digital.*[...]

Hibridizo identidades e traços faciais como hibridizo mídias artísticas (Donger; Shepherd, 2010, p.114, tradução nossa).⁶

Figura 17 – Audrian Cassanelli. Série *Corpo-inço*. Dimensões variáveis. 2021.



Fonte: Arquivo do artista (2021).

⁶ [...] my practice moves back and forth between the flesh and what is commonly called virtuality, between the literalism of performance and digital photography.[...] I hybridize identities and facial features as I hybridize artistic media.

Na sequência, o trabalho elaborado (Figura 18) segue o mesmo *modus operandi* dos trabalhos anteriores. Meu corpo nu está de costas e no centro da composição. Por entre minhas pernas e minhas costas, entrelaçam-se ramos de ervas-daninhas, em uma tentativa da natureza de abraçar meu corpo. As extremidades do meu corpo, agora apagadas, dão lugar a inços que brotam vigorosos. As multiespécies, que nascem de mim, são como um prelúdio de abandono da identidade humana e renascer como peste. Mais uma das tantas possibilidades de reconfiguração que meu corpo como objeto a serviço da arte pode assumir.

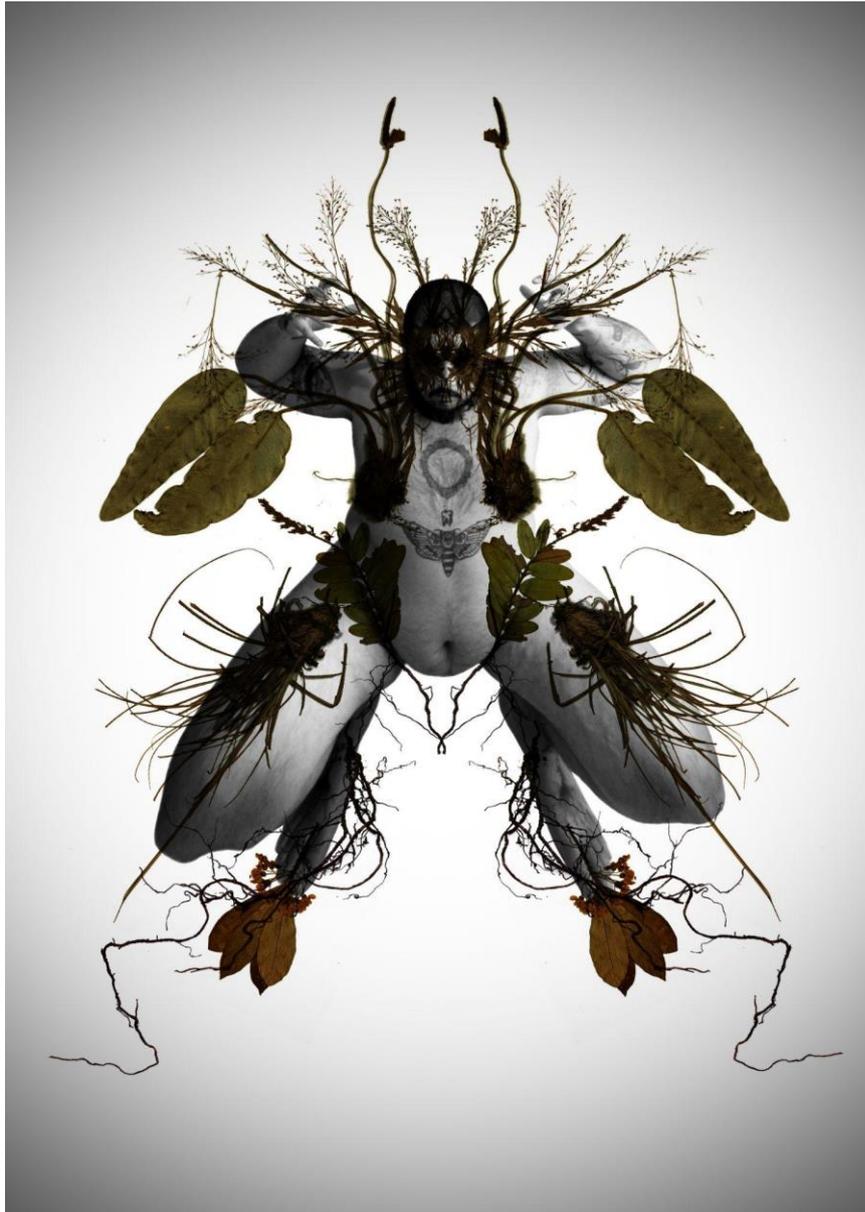
Figura 18 – Audrian Cassanelli. Série *Corpo-inço*. Dimensões Variáveis. 2021.



Fonte: Arquivo do artista (2021).

No trabalho realizado na sequência (Figura 18), dentro da série *Corpo-inço*, assim como nos trabalhos anteriores, meu corpo é colocado no centro da composição. Porém, desta vez, optei por uma fotografia em que ele estivesse em uma pose simétrica. Sobrepus uma a uma, as ervas daninhas sobre meu corpo nu, posicionando-as de forma meticulosa a fim de manter a simetria da imagem. As plantas sobrepostas a imagem do meu corpo criam extensões em meus pés, recobrem partes de minhas pernas e se alastram pela barriga. Do tórax brotam ervas-daninhas com folhas maiores, que lembram as garras de algum animal. Parte de meu rosto é coberto por inços que criam uma espécie de máscara que não revela por completo a identidade de quem está ali. Se antes os trabalhos realizados continham fotografias de corpos que ora emergiam da terra na tentativa de se libertar de suas raízes, ora eram tomados por inços de forma pacífica, nessa obra em questão, a própria pose já dá indícios de um corpo pronto para o combate, um corpo que resiste e está pronto para atacar. A partir desse trabalho, pude vislumbrar uma possibilidade de desdobramento em outra série, que mostrasse o corpo inço em outro ambiente, com outra postura e com uma abordagem estética diferenciada da que propus até então.

Figura 19 – Audrian Cassanelli. Série *Corpo-inço*. Dimensões variáveis. 2021.



Fonte: Arquivo do artista (2021).

Os quatro trabalhos elaborados nessa série são impressos em viscose 120g e possuem as dimensões de 120 x 85 cm cada um. Pelo fato de o tecido ter uma baixa gramatura, os trabalhos prontos possuem certo grau de transparência. Sua fixação no ambiente expográfico se dá por um prego em cada extremidade da parte superior, ficando a parte inferior solta, como pode-se observar na imagem a seguir (Figura 20).

Figura 20 – Audrian Cassanelli. Série *Corpo-inço* impressa em tecido. 2021.



Fonte: Arquivo do artista (2021).

A escolha por imprimir os trabalhos em tecido se deu por múltiplos fatores, dentre eles os que se destacaram foram o baixo custo em comparação à impressão em papel de algodão e a facilidade para transportar os trabalhos, pois não necessitam moldura e vidro. *Corpo-inço* foi a série pela qual a pesquisa começou a tomar corpo, a série na qual comecei a me entender artista-pesquisador e de onde diversos outros questionamentos sobre corpo-inço surgiram. Das lacunas que ficaram abertas nesta primeira série de trabalhos, surgem os trabalhos subsequentes.

3.3 CORPO-INÇO II: DA PELE ENLAMEADA, O ALASTRAR DAS PESTES

Na série de trabalhos intitulada *Corpo-inço II*, elaborei autorretratos fotográficos, entretanto com um *modus operandi* diferente do realizado na série anterior *Corpo-inço*. Se antes a junção de meu corpo com os inços só ocorria na virtualidade, por meio de agenciamentos tecnológicos, agora experimento em meu corpo a materialidade das plantas sobre minha pele. E o registro fotográfico dessa ação é a obra em si. Porém, as etapas envolvidas na realização dessa série, são anteriores ao momento em que me encontro frente à câmera.

A primeira etapa consiste em ir a uma das tantas lavouras de soja, comuns na paisagem dos arredores da cidade em que resido. Munido de sacolas e recipientes a fim de realizar uma coleta de materiais. O primeiro material a ser coletado foi uma amostra de aproximadamente dois quilos da terra da lavoura de soja. Na sequência, dediquei-me a observar com calma a variedade de ervas daninhas existentes no local.

Andei entre as fileiras de soja e pude observar que, em grande parte, os inços ali existentes são de um mesmo grupo, pois se parecem muito entre si. Coletei um a um e coloquei-os em sacolas, também coletei alguns pés de soja. Parte do material coletado foi usado nessa série, enquanto o restante serviu para elaboração de outros trabalhos. Ao chegar em casa, separei as plantas que iriam para o processo de secagem e as que manteria plantadas em vasos para utilização posterior. Sem saber como continuar essa série, deixo-a em espera e sigo com a parte escrita da pesquisa.

Antes de retornar à produção de meus autorretratos, tive a oportunidade de visitar a exposição individual Ponto Zero de Rodrigo Braga, realizada na Zipper Galeria. Recordo-me que, na ocasião, o contato com a série de trabalhos, até então inédita no Brasil, fez-me repensar a abordagem de minha pesquisa. Afinal, como falar de algo sem estar em contato com o objeto em questão? Esta aproximação apenas na virtualidade não me bastava. Ao retornar de viagem, detive-me em rever todos as obras de Rodrigo Braga, seus textos, bem como textos críticos e de apresentação. Dentre o vasto material sobre o artista, o trecho abaixo, de autoria de Anita Schwartz Galeria, descreve o processo da série Serra Salobra

Ao longo de 2017 Braga fez incursões especialmente à Chapada do Araripe (CE), a fim de ter suas próprias experiências no lugar, conduzindo a ações de criação que vertem as imagens da série Serra Salobra. Longe de um mero registro de campo, Rodrigo ficcionaliza com seu próprio corpo e gesto, assumindo mimeses com o ambiente ou mesmo simbolicamente remontando tempos mais distantes do que a própria existência (Anita Schwartz Galeria, 2017).

Sem ter anteriormente conhecimento do processo de criação da série de Rodrigo Braga, eu havia, à minha maneira, realizado incursões ao local ao qual pesquisei e, a partir das experiências nesse local, comecei a desenhar um esboço da série subsequente a *Corpo-Inço*. Na elaboração de *Corpo-inço II*, possuía dúvidas quanto à plasticidade do trabalho finalizado, entretanto decidi que os processos de edição fotográfica seriam bem mais simplificados do que a série anterior. O trabalho a seguir (Figura 21) Serra Salobra #2 foi uma grande referência, tanto conceitual, quanto visual em minha pesquisa.

Figura 21 – Rodrigo Braga: Serra Salobra #2 fotografia, 75 x 150 cm, 2017.



Fonte: Anita Schwartz Galeria De Arte (2017).

Diferentemente de Rodrigo Braga que realiza os trabalhos desta série *in loco*, optei em realizar as primeiras fotografias de minha série em estúdio, pois ali conseguiria ter mais domínio de todas as etapas necessárias para a realização dos autorretratos. Com o material em mãos, inicio a organização do estúdio fotográfico, montado em minha própria casa, que a esta altura já foi convertida em um grande ateliê. A cor do fundo escolhido para essa série fotográfica é preta, a escolha se deu pela facilidade de edição da cor na pós-produção, além de ser um contraponto a primeira série realizada em fundo branco. Fixei um pedaço de tecido de aproximadamente 1 x 1 m na parede. Este foi o espaço disponível para a primeira etapa do desenvolvimento de meus trabalhos.

Em seguida, posicionei a câmera no tripé em frente ao tecido preto, não possuía mais que 80 cm de distância entre a câmera e o fundo de tecido preto sobre a parede. Ali, espremido entre esses 80 cm estava eu, com a câmera fotográfica regulada, por instantes sujeito e nos segundos seguintes, já objeto de minha própria pesquisa em arte. Começo a me despir e cobrir meu corpo com a terra coletada na lavoura de soja misturada com água. Com essa lama, cubro meu tórax, costas, pescoço, cabeça e braços. Este ato tem intenção de cobrir as marcas, como tatuagens, que acabam por individualizar meu corpo, mas também serve para transformar a superfície de meu corpo em um terreno, tal qual as lavouras. Meu corpo,

objeto e agora também lugar, onde graças à fotografia o fantástico se materializa, sobre o corpo e seus lugares recorro a Foucault (2013, p. 10) que escreve:

[...] meu corpo não se deixa reduzir tão facilmente. Afinal, ele tem suas próprias fontes de fantástico; possui, também ele, lugares sem lugar e lugares mais profundos, mais obstinados ainda que a alma, que o túmulo, que o encantamento dos mágicos.

Agora, certo que o corpo não se reduz tão facilmente, tendo em vista que ele possui suas fontes de fantástico, busquei outras formas dele próprio ser visto com aparência fantástica por meio da ficcionalização. Nesse instante, eu, corpo-barro, ainda sem nenhuma brotação, terra lavada, sem nenhuma vida, encaro a objetiva e aguardo o estouro do flash sobre mim. Desse encontro do barro com a luz do flash, começam as brotações como um novo momento desse percurso poético.

Figura 22 – Audrian Cassanelli. Série *Corpo-inço II*. Medidas variáveis. 2021.



Fonte: Arquivo do artista (2021).

No autorretrato (Figura 22), a ação performática é constantemente interrompida, pois é preciso acionar o disparador da câmera, conferir como está o foco das fotos anteriores, verificar se saí do enquadramento no momento de realização das fotografias, além de inúmeras outras demandas específicas da série *Corpo-inço I*. Por se tratar de um trabalho de registro de uma ação performática, a série toda possui dezenas de fotografias, as quais selecionei apenas três para integrarem a primeira etapa deste trabalho.

A primeira fotografia (Figura 22), é elaborada como a etapa inicial, na qual minha pele está coberta apenas pela lama. Na sequência (Figura 23), surge a etapa intermediária em que parte do meu corpo é envolto por inços; e para finalizar este primeiro ato, a última fotografia (Figura 24) traz meu corpo tomado pelas ervas daninhas. Se, na série anterior, o trabalho de pós-produção das composições fotográficas levou semanas, em *Corpo-inço II* o processo ocorreu de forma muito mais rápida, tendo duração de minutos, pois optei por apenas ajustar o contraste das imagens.

A arte produto de pesquisa não se limita à simples repetição de fórmulas bem-sucedidas. A pesquisa faz avançar as questões da arte e da cultura, reposicionando-as ou apresentando-as sob novos ângulos (Rey, 2002, p. 127). Um modo de trabalhar diferente acaba por resultar em obras com visualidade diferente entre si, é o que acontece com meus trabalhos na presente pesquisa. *Corpo-inço* possui uma forma de trabalhar e, por consequência, uma visualidade completamente distinta das que emprego em *Corpo-inço II*.

Dando sequência à série, na segunda fotografia (Figura 23), meu rosto começa a ser tomado por inços, que brotam em minha pele-barro nas mais diversas direções. O terreno que antes era inabitado agora começa a ser tomado pela vida vegetal. Minha pele recoberta pela terra das lavouras de minha origem torna-se local onde os inços se alastram em simbiose com minha existência daninha.

O fato de realizar um trabalho em autorretrato fotográfico, por vezes dificulta a execução do mesmo. Afinal, sou eu o sujeito e o objeto dessa pesquisa em Arte. Um corpo alerta a todas as demandas que envolvem o fazer fotográfico, sem deixar de ser um corpo poético em frente à objetiva no momento em que está coberto de lama e ervas daninhas. Este movimento de ir e vir entre funções é semelhante ao do pesquisador em Arte que alterna entre sua prática e sua escrita, uma abrindo pistas à outra a fim de construir uma pesquisa relevante.

Figura 23 – Audrian Cassanelli. Série *Corpo-inço II*. Medidas variáveis. 2021.



Fonte: Arquivo do artista (2021).

A última imagem do primeiro ato da série *Corpo-inço II* (Figura 24), diferencia-se das anteriores devido às escolhas estéticas na edição da imagem, pois o formato da fotografia é mais retangular e meus olhos são enegrecidos digitalmente. Nesse estágio da ação performática, meu corpo se encontra repleto de ervas-daninhas cujas raízes confundem-se com minha barba. Entre os inços, brotam pés de soja, uma forma de lembrar o lugar de onde vim, uma cidade cercada por monoculturas de grãos. Como é difícil se livrar de certas lembranças, pois assim como os pés de soja cortavam a paisagem de meu entorno, aqui eles aparecem como uma antítese dos inços. Apesar de meu rosto estar coberto por inços, é possível ver sua expressão, com a

boca aberta como se soltasse um grito. Mas quem ouve as existências que estão às margens?

Figura 24 – Audrian Cassanelli. Série *Corpo-inço II*. Medidas variáveis. 2021.



Fonte: Arquivo do artista (2021).

Opto por não apresentar mais fotografias deste ato, pois acredito que as lacunas temporais entre as fotografias apresentadas podem abrir espaço para que o espectador imagine possibilidades do que possa ter acontecido. Assim como o que pode vir na sequência, abrindo para indagações de quais as outras formatações que este corpo-inço tomará? A obra fotográfica é uma obra viva, assim como o *corpo-inço*.

A obra fotográfica não é mais entregue pronta, com seu manual de utilização e seus interditos: ela é obra aberta, necessariamente aberta, obra viva que adquire uma nova dimensão e um novo destino a cada transformação em obra; a história da obra também é viva, pois cada recepção pode ser uma nova recriação (Soulages, 2010, p. 347).

Os trabalhos que compõem o primeiro ato da série *Corpo-inço II* possuem diferentes materialidades, sendo os dois iniciais (Figura 22 e Figura 23) impressão com pigmentos minerais sobre Hahnemühle Hemp 290 g/m², 60% cânhamo e 40% algodão e o terceiro trabalho (Figura 24) impresso em tecido 100% algodão 310 g/m². Quanto às dimensões das obras, as duas primeiras fotografias têm cerca de 40 x 40

cm cada, enquanto o trabalho impresso em 100% algodão mede 120 x 160 cm. A partir desses trabalhos, surge o interesse de aplicar o mesmo método aos autorretratos de corpo inteiro com o intuito de explorar as possibilidades que o corpo-inço pode me trazer. Início, então, o segundo ato da série *Corpo-inço II*.

Opto por elaborar um fundo preto para as fotografias no tamanho de 3 x 4 m a fim de conseguir estar de corpo inteiro na composição fotográfica. Apesar de partir do mesmo *modus operandi*, algumas adaptações foram necessárias para que conseguisse realizar o segundo ato desta série fotográfica. Com o auxílio na direção das fotos e na hora de acionar o disparador, visto que a câmera nessa etapa ficava a uma distância bem maior de mim do que na série anterior, além da opção por utilizar extensões com ervas daninhas em minhas unhas. Parte desse anseio em construir extensões em meu corpo e pensar reconfigurações visuais não convencionais de meu corpo, partem do texto de Ana Tsing sobre as diferenças das formas corporais entre as plantas e os humanos:

Os humanos nem sempre pensam em formas corporais como uma expressão de socialidade, porque, como muitos animais, temos estruturas corporais determinadas. Desenvolvemos nossa forma básica entre a concepção e a adolescência; depois disso, podemos perder um membro ou ganhar uma camada de gordura, mas não desenvolvemos uma interface diferente com o mundo. Nossas vidas sociais têm a ver com a forma como nos movemos por aí e conhecemos os outros. Muitas plantas e fungos, em contraste, são indeterminados em sua forma corporal. Eles continuam crescendo e mudando ao longo de suas vidas. Mesmo que não consigam se mudar para outro lugar, eles podem crescer em novos ambientes e campos sociais. Suas formas mostram suas biografias; é uma história das relações sociais através das quais elas foram moldadas (Tsing, 2019, p. 126-127).

A partir do que escreve Anna Tsing, questionei-me: E se meu corpo se desenvolvesse tal qual as plantas? Quais configurações este corpo abjeto tomaria para resistir às investidas de ceifá-lo? Acredito que a visualidade dos trabalhos a seguir deram conta de responder, mesmo que de forma parcial a essas questões. No trabalho subsequente de *Corpo-inço II | Corpo-rizomático* (Figura 25), é possível ver meu corpo da cintura para cima, fragmentado, sem as raízes existentes nas séries anteriores. Se antes havia o movimento de libertação de minhas raízes, minha origem, agora há a ruptura que é marcada de forma clara, com o apagamento da parte inferior de meu corpo.

Meus olhos enegrecidos tal qual a última fotografia do primeiro ato dessa série (Figura 24) dão a ideia de continuidade do processo de metamorfose de minha

imagem corporal. Agora com oito braços em diferentes posições, não estou mais coberto por ervas daninhas, mas de meus dedos nascem folhas estreitas e compridas. Uma relação diferente com os inços: se antes eles brotavam da superfície, hoje sou eu próprio uma peste.

Figura 25 – Audrian Cassanelli. Série *Corpo-inço II* | Corpo-rizomático. Medidas variáveis. 2022.



Fonte: Arquivo do artista (2022).

O trabalho subsequente (Figura 26) adiciona um elemento novo às séries que desenvolvi até então, um rastro de imagem borrado, que, nesta fotografia em especial, contrasta com meus antebraços estáticos. Uma escolha estética para trazer

dinamismo às fotografias. Por se tratar de uma fotografia de detalhe de meu corpo, é possível ver melhor as ervas daninhas que brotam de meus dedos, como se estas se nutrissem do barro ainda molhado em meus antebraços. Esta formatação de meu corpo-inço, que se reconfigura a cada foto, abre caminhos para pensar: de que outras formas meu corpo pode ser suporte para minha pesquisa em Artes Visuais?

Figura 26 – Audrian Cassanelli. Série *Corpo-inço* II | Corpo-rizomático. Medidas variáveis. 2022.



Fonte: Arquivo do artista (2022).

Com o andamento de minha pesquisa, aproximo-me cada vez mais das ideias de Emanuele Coccia, em especial quando este discorre sobre os processos que envolvem a metamorfose. Para o filósofo, é necessário “compreender a metamorfose como um processo que é integrado pela [...] adesão e a coincidência com o corpo estranho – o corpo de um outro que adotamos, domesticamos pouco a pouco” (Coccia, 2020, p. 52).

Assim, as ervas daninhas e eu seguimos na pesquisa, com uma raiz profunda em comum, habitar locais insalubres. É por sermos filhos da escassez que não tivemos outra opção, se não a de ser resilientes, corpos em alerta constante. Um corpo que habita em tais condições acaba por se modificar para poder sobreviver, como o trabalho abaixo (Figura 27), no qual pode-se observar dezesseis mãos, em diferentes posições ao redor de meu corpo, prontas para impedir um possível ataque. Se antes me comparava aos inços devido a sua aparente insignificância ou irrelevância para o contexto em que existiam, a partir de agora vinculo-me à resiliência característica de tais plantas.

Figura 27 – Audrian Cassanelli. Série *Corpo-inço* II | Corpo-rizomático. Medidas variáveis. 2022.

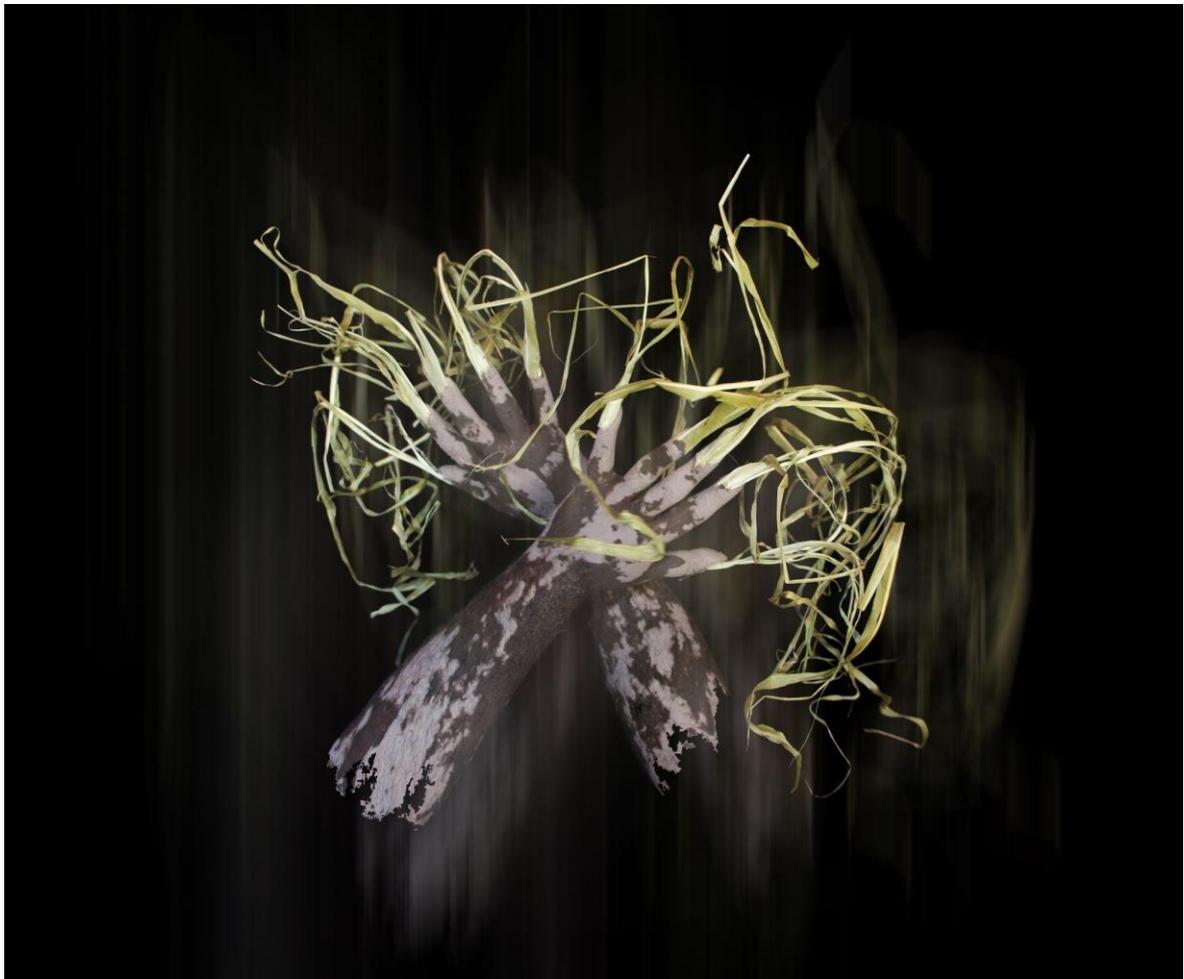


Fonte: Arquivo do artista (2022).

Há, em corpo-inço, uma contradição, pois grande parte da pesquisa se fundamenta em fatos de meu passado, entretanto os trabalhos visuais tentam dar conta de produzir imagens de um corpo híbrido que, em um futuro hipotético, consiga reagir às agressões que foram comuns em minha infância. “Então a memória corporal entra em cena e confio no desconhecido imaginação incompreensível rendo-me ao futuro” (Björk, 2017).⁷

Um futuro no qual de minhas mãos brote toda a sorte de ervas daninhas, e eu não tenha medo de ser quem sou: uma “bicha do mato” que encontrou nas artes visuais uma forma de existir e de resistir.

Figura 28 – Audrian Cassanelli. Série *Corpo-inço II | Corpo-rizomático*. Medidas variáveis. 2022.



Fonte: Arquivo do artista (2022).

⁷ Then the body memory kicks in and I trust the unknown unfathomable imagination surrender to future.

3.4 CORPO-INÇO III: A NUDEZ ENTRE AS MONOCULTURAS

O desejo de elaborar essa série vem ao encontro de alguns termos que a pesquisadora Julia Kristeva (1982) utiliza em seu texto, como jogado ou extraviado. Penso que a simples presença de meu corpo em uma monocultura pode ser entendida como um inço, pois sou um corpo que não está a serviço do agronegócio. Se, até o presente momento, meu corpo era retratado apenas em estúdio, em um ambiente controlado, longe do local de origem dos inços, na série *Corpo-inço III*, eu me desloco em direção às lavouras nos entornos de Chapecó-SC. Isso, por si só, já faz com que os métodos de trabalho que havia experienciado até então não sejam aplicáveis. Nesse método, meu corpo foi exposto ao ambiente e a possibilidade de sofrer toda a sorte de interações com o mesmo.

Sofrer é a condição primeira do corpo. Sofrer é a condição de estar exposto ao fora. Um corpo sofre de sua exposição à novidade do fora, ou seja, ele sofre de ser afetado. Como diz Deleuze, um corpo não cessa de ser submetido à erupção contínua de encontros, encontro com a luz, com o oxigênio, com os alimentos, com os sons e palavras cortantes etc. (Lapoujade, 2002, p. 86).

A fotografia que abre a série *Corpo-inço III* (Figura 29) foi registrada no interior de Quilombo-SC, apesar do desejo de me retratar em uma monocultura existir, no dia da realização das fotografias que compõem essa série, não estava com minha câmera em mãos. Logo, meus trabalhos foram realizados com um aparelho celular. Meu marido e eu andávamos pelas comunidades do interior de Quilombo-SC, quando, ao longe, observamos uma lavoura de soja ainda em estágio inicial de brotação.

Pelo fato de a lavoura estar localizada em uma das curvas da estrada e haver uma vegetação que a escondia parcialmente de quem por lá passava, concluí que seria o cenário perfeito para a realização de meus autorretratos. Com o auxílio de Rafael da Silva, realizei as fotografias, visto que não possuía tripé ou outros acessórios que possibilitassem a realização de forma independente dos registros.

Na fotografia em questão (Figura 29), estou deitado de costas para a câmera, entre os pés de soja em fase de brotação. As sombras das árvores que fazem divisa com a lavoura contornam a foto, em um lembrete de que, por mais que as monoculturas de grãos avancem sobre a mata, nós, as ervas daninhas, teimamos em

renascer. Somos nós, os inços, um prelúdio da retomada por parte da natureza do seu espaço de origem.

Figura 29 – Audrian Cassanelli. Série *Corpo-inço* III. Medidas variáveis. 2021.



Fonte: Arquivo do artista (2021). Fotografia: Rafael da Silva.

Ainda na mesma lavoura, meu corpo nu é fotografado em um plano mais fechado, no qual é possível ver a distância entre as fileiras dos pés de soja. Em uma primeira versão desta fotografia (Figura 30), os pés de soja haviam sido coloridos digitalmente com um verde vibrante, na intenção de abordar a modificação genética dos grãos utilizados pelo agronegócio, entretanto essa versão da fotografia deu lugar a uma imagem completamente em preto e branco. A escolha por suprimir os detalhes em cores se deu pelo fato de que a maioria das pessoas que tinham contato com a obra achava que as plantas em destaque eram ervas daninhas e não soja. Apoiado na poiética, abordagem metodológica criada por René Passeron e adotada por Sandra Rey, assumo a errabilidade do processo de produção artística e busco alternativas mais eficazes para a resolução desse problema de plasticidade. A Poiética pressupõe três parâmetros fundamentais: liberdade (expressão da singularidade), errabilidade

(direito de se enganar) e eficácia (se errou, tem que reconhecer que errou e corrigir o erro) (Rey, 2002, p. 134).

Tanto nesta fotografia quanto na anterior (Figura 29), meu corpo está jogado no chão, como se estivesse em um processo de dormência, que faz referência aos anos em que fui obrigado a me reprimir para tentar me encaixar em um local que não me queria.

Figura 30 – Audrian Cassanelli. Série *Corpo-inço* III. Medidas variáveis. 2021.



Fonte: Arquivo do artista (2021). Fotografia: Rafael da Silva.

A alguns quilômetros da propriedade anterior, encontro uma lavoura de milho. As fotografias precisaram acontecer de forma rápida, pois esta lavoura ficava próxima a uma estrada com movimento constante de veículos. Sai do carro, observei o local, fiz uma foto teste, expliquei como desejava as fotos a Rafael que me acompanhava nessa empreitada. Tirei a roupa e me posicionei. Em questão de segundos, as fotos são feitas. Parti para a outra ideia de fotografia. Novamente me posicionei. Mais fotos foram feitas. Ao final de cinco minutos, saímos dali com uma série de

aproximadamente 40 fotografias. Em um ângulo diferente das imagens anteriores, a fotografia a seguir é realizada entre as fileiras de milho. Meu corpo ensaia um rastejar, meus pés estão em primeiro plano. Novamente uma referência aos inços que brotam entre as fileiras de monoculturas de grãos. A visualidade dessa série de fotografias se difere das anteriores, pois não há um processo de pós-produção tão elaborado como os demais, apenas optei por deixá-las em preto e branco sem a inserção digital da imagem de inços sobre meu corpo, como realizado em *Corpo-inço II*.

Figura 31 – Audrian Cassanelli. Série *Corpo-inço III*. Medidas variáveis. 2021.



Fonte: Arquivo do artista (2021). Fotografia: Rafael da Silva.

As últimas duas fotografias que compõem essa série são apresentadas como um díptico. Nelas, estou em pé no meio da plantação de milho. Meu corpo pelo simples fato de existir nesse contexto é tido com inço. Sendo ele uma existência que destoa das demais, uma semente nativa dentre suas vizinhas, sementes melhoradas geneticamente. No processo de instauração de minha obra, busquei diferentes suportes para a materialização das fotografias que realizava. Como afirma Rey, em *Por uma abordagem metodológica da pesquisa em artes visuais*,

Ao contrário do que se possa imaginar, a instauração da obra pressupõe, em muitos casos, operações técnicas e teóricas bastante complexas, abrindo margem considerável a cruzamentos e hibridismos tanto de conhecimentos quanto de procedimentos, tecnologias, matérias, materiais e objetos, algumas vezes, inusitados (Rey, 2002, p. 125).

O tema fotografia híbrida é algo que me interessa desde antes do início de minha pesquisa de mestrado. Assim sendo, para parte desta série, decidi aplicar as fotografias em sacos de ráfia, material de uso comum no cotidiano do campo, em especial das monoculturas de grãos. A técnica utilizada foi a da transferência de imagem com cola branca, como pode-se observar na Figura 32 a seguir:

Figura 32 – Audrian Cassanelli. Série *Corpo-inço* III. Medidas variáveis. 2021.



Fonte: Arquivo do artista (2021). Fotografia: Rafael da Silva.

Para realizar a transferência de imagem com cola, é necessário que a imagem seja impressa a laser ou a toner, pois a imagem será molhada no processo de transferência. Outro ponto importante é espelhar a imagem horizontalmente antes da impressão. Esta etapa manterá a imagem final do lado correto, tal qual o arquivo original. Com as imagens impressas e espelhadas, basta passar a cola branca ou o verniz sobre a superfície desejada, no meu caso os sacos de rafia. Colar a imagem com a parte impressa em contato com a cola, pressionar bem e esperar o tempo de secagem da imagem. Após a imagem estar seca e bem fixada à superfície da rafia, é necessário – com muito cuidado – molhar o lado em que o papel está exposto e pouco a pouco ir retirando a película que esconde a imagem, agora fixada na rafia. Por se tratar de um processo artesanal, é comum que haja imperfeições. Finalizada essa etapa passa-se mais uma camada de cola para dar acabamento e mais contraste ao trabalho. O resultado final pode ser observado na Figura 33 abaixo:

Figura 33 – Audrian Cassanelli. Série *Corpo-inço* III. Medidas variáveis. 2021.



Fonte: Arquivo do artista (2021). Fotografia: Rafael da Silva.

Durante a realização de minhas obras, os caminhos não foram lineares. Por vezes, precisei recuar, rever, repensar e só então prosseguir. Inúmeras foram as fotografias que ficaram em arquivo, não vindo a público nesta pesquisa de mestrado, mas todas as fotografias serviram para que eu pudesse entender, quais as diferentes formatações que meu corpo assumiria ao se tornar *Corpo-inço*. Por vezes, a teoria deu subsídio à prática, em outras vezes a prática me demandou buscar outras

referências que não as que já eram meus alicerces. A própria circulação de minhas obras, bem como a reação do público ao estar frente a frente com elas, acabou por redesenhar a pesquisa. O capítulo a seguir é essencialmente fruto do encontro de um corpo-pestes com as galerias-monoculturas.

4 ONDE HOVER MONOCULTURA QUE EU SEJA INÇO

Considerando a prerrogativa de onde houver monocultura que eu seja inço, vejo a necessidade de resistir. Resistir a espaços áridos, às monoculturas não sustentáveis e, particularmente, às ideias conservadoras, que, em muitas situações, envenenam nosso ser e nosso modo de ser no mundo onde as constantes podas nos atingem. É porque existem cortes, é porque experiencio essa condição que a resistência se torna um estímulo para buscar brechas que só a arte oferece para que meu corpo-inço expresse o desejo de resistir. Penso que, através dessas brechas, meu corpo se apropria do inço e faz dele o objeto questionador de minha pesquisa poética em Artes Visuais. Inço como fio condutor de uma prática artística que questiona, aponta e, por que não?, escancara uma realidade que muitos ainda refutam censurando e proibindo duas de minhas exposições. Penso que o que mais incomoda aí não é a nudez do meu corpo físico que a fotografia apresenta, mas a nudez da verdade do pensamento que ela instiga e, por isso, acaba sendo podada pela censura em que a falsa moral não se encontra muito distante. Uma vez mais, meu corpo simbolicamente inço é levado à prova da resistência não esquecendo que esta é a característica de vida em lugares áridos e inóspitos.

Penso, com Jacques Rancière (2007, p. 126), que “[...] resistir é assumir a postura de quem se opõe à ordem das coisas, rejeitando ao mesmo tempo o risco de subverter essa ordem”. Acreditando não subverter essa ordem, tomo a resistência como força que se desloca para o fazer artístico e fundamentação do pensamento que ela gera. Nessa pesquisa, como artista-pesquisador, meu corpo se presentifica na materialidade dos autorretratos, mas a fotografia sabe ultrapassar a aparência para fazer ver da alma as emoções subjetivas que a arte solicita e nos dá a ver. Minha realidade é a da resistência, condição quase obrigatória e que, sem dúvida, me transforma, assim como transforma todos aqueles que se confrontam com espinhos existenciais. Aquele que resiste, o faz na intenção de que, de alguma forma, a realidade se transforme, ou então, que ele próprio venha a ser transformado. “O trabalho é miúdo, constante, longo, de enfrentamento e aprendizado. A ideia de resistir não é mais suficiente” (Simas; Rufino, 2020, p. 13).

De onde falo, entendo-me como um corpo-inço, não apenas por ser uma pessoa LGBTQIAP+, que resiste como artista. Uma resistência que busco expandir por meio de meus trabalhos expostos em museus e galerias de arte. Esses processos

artísticos levam meu corpo-inço, por meio do grito de um artista que trabalha sua arte numa cidade do interior, a enfrentar as dificuldades que isso implica. Artista que precisou ser ambivalente para desenvolver uma pesquisa fora do ambiente acadêmico, visto que as universidades estão a quilômetros de distância. Necessita entender e gerir a carreira, tentar a inserção de sua produção em editais de fomento e circulação com verbas irrisórias. Que ao conseguir acesso a editais, em grandes centros, ainda é visto como um artista regionalista, com uma produção ingênua e que desconhece todas as partes que envolvem uma pesquisa em Artes Visuais.

No entanto, resisto e sou inço quando insisto em continuar morando no interior quando ouço repetidas vezes que: *Este lugar não tem futuro!* Sou inço por ser artista independente e comemoro a cada edital ou seleção que sou aprovado, pois isso valida meu trabalho artístico. Sou resistência quando assumo meu processo artístico e a pesquisa acadêmica como lugar de questionamentos, geração de pensamento que espero faz avançar pelo conhecimento.

Reconhece-se que a resistência isoladamente não é suficiente, sendo necessário buscar por transformações efetivas. Nesse sentido, a metamorfose desempenha um papel fundamental tanto na vida quanto na arte. Toda metamorfose corresponde à obrigação da vida em fazer dela um lugar, um espaço habitado, um território a explorar e a desdobrar de maneira que a anatomia e a geografia se coincidam. Para Coccia (2020, p. 73), a metamorfose está presente tanto na vida, quanto na arte. A matéria que forma nosso corpo já formou outros organismos que vieram antes de nós e formará tantos outros que nos sucederão.

Nessa ânsia de habitar tantos lugares quanto forem possíveis, meu corpo, mesmo que apenas em sua imagem capturada por mim com a objetiva, deseja a metamorfose, deseja aliar-se a vidas outras que não a humana. Ser outro, sem deixar de ser quem sou, uma vez que “[...] a metamorfose é a condição que obriga um ser vivo a chocar o outro em si, sem jamais poder ser inteiramente ele mesmo e também sem poder confundir-se inteiramente no outro” (Coccia, 2020, p. 53).

Imageticamente, a metamorfose se caracteriza em minhas obras por uma visualidade fronteira onde sou eu um híbrido humano-vegetal, conceitualmente o que aconteceu para que eu conseguisse ressignificar a ideia de ser uma peste, foi uma metamorfose interna. Junto dos meus, vivi de forma quase simbiótica. Aprofundei percepções sobre meu papel de artista-pesquisador, entendi, mesmo que tardiamente, a força que existe em ser um *corpo-inço*, a teimosia de ser peste e insistir

em brotar em qualquer lugar. Os documentaristas Ilka Goldschmidt e Cassemiro Vitorino foram e continuam sendo referências tão fortes em minha jornada artística, quanto os demais teóricos citados em minha pesquisa de mestrado. Com eles, aprendi que, longe dos grandes centros, ou seja, no Brasil profundo, há também uma efervescência da produção artística e cultural. A principal diferença é que essa produção não goza das facilidades das produções realizadas nas capitais. A partir do olhar generoso de Diana Chiodelli, artista, pesquisadora e minha companheira de caminhada artística, resignifiquei minha existência daninha e vi a força que emana das pestes. Com ela, construí o Coletivo Inço, que foi fundamental para que esta dissertação existisse hoje. Ela me mostrou, nas palavras dela, que “o interior é o centro”.

Tentaram nos convencer de que nossa produção artística e intelectual era menos relevante quando fala do lugar de onde viemos. Contudo, quando descobrimos que é exatamente o oposto, ou seja, é do chão de onde pisamos que reverberam as questões que sustentam nossas pesquisas, dentro e fora da universidade, nossa existência como artistas e pesquisadores ganha força. Em cidades como Xanxerê, Nova Erechim, Saudades dentre tantas outras, os artistas seguem sendo o inço que brota em meio à soja. Essas existências, tidas como daninhas em suas cidades, são vistas como artistas menores pelos seus pares das capitais, o que não deveria acontecer, pois mostra um resquício do processo de colonização pelo qual passamos nos últimos séculos.

Assim como Björk e ORLAN se metamorfoseiam em seres diversos em suas obras, o artista do interior precisa ser ele corpo em constante metamorfose para resistir na produção e na pesquisa em cidades que não possuem universidades, tampouco cursos superiores em artes visuais. Muitas dessas cidades sequer possuem uma pasta destinada exclusivamente à cultura. Meu *corpo-inço* é resistência quando preciso armar-me de argumentos para defender o óbvio. Quando digo que é necessário rebelar-se, erguer a voz e não aguentar mais esse *modus operandi* que acredita em uma hierarquia das produções artísticas, onde em um degrau acima encontram-se as produções realizadas por artistas que moram em grandes centros.

O que proponho aqui é que abandonemos o olhar ingênuo e generalista que, por vezes, recai sobre a produção dos artistas que moram no interior. A produção que acontece longe das capitais é plural. Ela não está livre dos discursos colonizadores e, por vezes, é reproduzida pelos próprios “artistas do interior” em uma espécie de

recolonização, na qual nós, os artistas que vivemos na área urbana, repetimos até sem perceber os modelos de dominação em artistas que residem em áreas rurais. Sobre dominação e colonização Escobar (2005, p. 77) afirma:

O conhecimento local não é 'puro', nem livre de dominação; os lugares podem ter suas próprias formas de opressão e até de terror; são históricos e estão conectados com o mundo através de relações de poder, e de muitas maneiras, estão determinados por elas. A defesa do conhecimento local que se propõe aqui é política e epistemológica, e surge do compromisso com um discurso anti-essencialista do diferente.

As relações de poder são bem claras em terras catarinenses, afinal historicamente convivemos com um coronelismo exacerbado. Nesse contexto, a arte se apresenta como uma erva daninha que pode habitar as rachaduras dessa sociedade interiorana, rasgando o cinza do asfalto, alastrando-se pelos terrenos baldios, infestando as plantações de grãos e encontrando, em mentes inquietas, o lugar para fincar raízes profundas.

4.1 ARTE COMO ERVA DANINHA

A Arte em si pode ser compreendida como um símbolo de resistência, visto que, ao longo da história da sociedade, diversos foram os artistas que denunciaram situações de opressão, em favor de causas minoritárias, e questionaram o funcionamento de nossos modos de vida, abrindo espaços de reflexão e pensamento. Logo, a arte contribui sempre como lugar de disputa simbólica marcando posição em nosso cotidiano. Nesse sentido, Brígida Campbell e Bruno Oliveira (2021, p. 7) escrevem dizendo que

[...] a arte sempre exerceu um papel importante no imaginário social e político, ao estar do lado das estruturas de poder [...], mas também junto aos [...] movimentos de resistência. A arte e a cultura ocupam um lugar importante no cotidiano, nesse sentido tanto as práticas estéticas ritualísticas das culturas tradicionais quanto as práticas artísticas contemporâneas institucionais afirmam o campo da arte como um campo de disputa simbólico associado às práticas políticas.

Devido à importância da arte no imaginário da sociedade, ela própria é um campo de batalha política. Tamanha é a sua importância que, durante séculos, as imagens dos livros de história da arte, eram majoritariamente compostas de artistas homens, héteros, caucasianos e europeus. Assim sendo, os sistemas de saber ainda

têm, em seu âmago, resquícios coloniais. “Nascidos de uma cultura dominadora e colonizadora, os sistemas modernos de saber são, eles próprios, colonizadores” (Shiva, 2003, p. 21). Resistir esteticamente é uma das formas de resistência da arte, adotada pelos artistas visuais que compreendem sua importância. Cada local tem sua história, seu conjunto de saberes, de manualidades e, por conseguinte, sua própria visualidade. Ao compreender que a arte não é somente o que existia nos livros de história da arte, é possível compreender que uma *bixa do mato* como eu pode ser um artista pesquisador, que minha produção é resistência em meio aos campos de soja do oeste catarinense e que ela pode metamorfosear outras pessoas que entram em contato com ela.

No contexto de minha pesquisa, a arte é entendida como política quando oferece uma visão de mundo que contempla outras vozes que as dos cânones. Quando, além de um objeto de pesquisa e prática poética, também é uma expressão cultural, que questiona de forma dinâmica as convenções já estabelecidas de forma crítica. Penso com Deleuze (1999, p. 13) que

Poderíamos dizer então, de forma mais tosca, do ponto de vista que nos interessa, que a arte é aquilo que resiste, mesmo que não seja a única coisa que resiste. Daí a relação tão estreita entre o ato de resistência e a obra de arte. Todo ato de resistência não é uma obra de arte, embora de uma certa maneira ela faça parte dele. Toda obra de arte não é um ato de resistência, e no entanto, de uma certa maneira, ela acaba sendo.

Do contexto em que estou inserido me questiono: O que resiste ao coronelismo e a sua censura? O que resiste ao agronegócio e as toneladas de glifosato despejadas na terra? Que corpos são esses que, desde que nascem, são convocados a resistir? Acredito que os *corpos-inços* são as existências que mais precisam resistir, visto que, pelo simples fato de existirem como diferentes dos demais, são alvos fáceis dos que, em sua ignorância, não aceitam o que não é igual, os que condenam a biodiversidade e acreditam que lavoura é sinônimo de progresso. A essas pessoas, as obras de arte podem ser uma ameaça, pois a arte que se alimenta do que acontece no cotidiano, pode levar as pessoas a repensarem as situações as quais estão submetidas e questioná-las. Todavia, a arte não serve apenas a um propósito, tão pouco se limita aos exemplos aqui apresentados, pois ela é viva, interativa e, para Couchot (2018, p. 330),

A esfera da arte se apresenta como uma estrutura vasta e heterogênea que reúne os criadores de artefatos estéticos – os artistas reconhecidos, vivos e mortos – e uma bateria de instituições, discursos descritivos e normativos, e redes de comunicação e de comércio. Essa esfera deve sua autonomia apenas aos critérios que ela mesma estabelece e impõe. Por mais importante que ela seja, essa autonomia não está desvinculada do resto da sociedade. Seu envelope é osmótico, ele absorve novos elementos incessantemente, inclusive elementos provenientes de culturas diferentes, e rejeita outros; seu objetivo é manter a homeostasia o mais estável possível.

A arte é inço quando estabelece um diálogo com o mundo ao redor, em que cada obra pode levar o espectador a explorar diferentes camadas de significado, enriquecendo e questionando a compreensão, bem como suas percepções acerca dos temas abordados. Em casos como esses, os artistas são agentes que geram tensionamentos na forma que a sociedade compreende as questões da vida. Essas existências daninhas, a dos artistas que se debruçam sobre questões sociais ou políticas, quando encontram monoculturas, podem sofrer ataques, tal qual os inços que brotam em meio a soja. Mas não há *Roundup*⁸ no mundo que mate uma peste consciente de sua força.

4.2 QUANDO OS MUSEUS SÃO MONOCULTURAS

Lavouras são espaços de cultivo à serviço da monocultura. Museus podem ser lavouras. Galerias podem ser lavouras. Escolas também podem ser, quando descartam as sementes crioulas ao definir um só tipo de grão para o plantio. A arte antecede o surgimento desse formato de lavoura. Arte é inço. (Coletivo Inço, 2021. p. 65).

Nos anos de 2022 e parte de 2023, circulei com a exposição “*O filho da soja*” pelo estado de Santa Catarina. Foram três as instituições que receberam a exposição. Em Florianópolis, o local que abrigou a exposição foi a Fundação Cultural Badesc; já em Concórdia, foram dois espaços: a Galeria de Arte Municipal Calixto Maito e a Galeria de Arte do Sesc. *O filho da soja* continha parte de minha produção plástica dentro do mestrado até o momento. Além de autorretratos fotográficos, havia um excerto de texto o qual relatava como fora minha infância sendo LGBTQIAP+ em uma cidade do interior. Na capital, a exposição ocorreu normalmente, com direito a entrevistas aos meios de comunicação, agendamentos de grupos escolares e ações educativas. Vale ressaltar que a exposição tinha classificação indicativa livre, não cabendo nenhum tipo de indicação acerca do conteúdo exposto. Após a temporada

⁸ Roundup foi a marca comercial da primeira patente de glifosato.

em Florianópolis, a exposição veio a convite do Sesc para sua galeria em Concórdia. Abaixo, a vista parcial da exposição na galeria de artes do Sesc Concórdia.

Figura 34 – Vista parcial da Exposição *O filho da soja*, 2022.



Fonte: Arquivo do artista (2022).

Durante o período da montagem e abertura, tudo ocorreu normalmente. O público espontâneo compareceu, falei a respeito dos processos que envolviam a exposição, sobre minha pesquisa em andamento e, principalmente, sobre as monoculturas. Monoculturas inclusive características da região da qual Concórdia faz parte. Muitas das conversas me tocaram profundamente, mostrando as relações que as pessoas daquela cidade estabeleciam com as lavouras de grãos e, principalmente, com os inços. Algumas das falas que mais me fizeram redesenhar minha pesquisa partiram daquele momento.

Após a abertura da exposição, recebi de um amigo que morava na cidade uma manifestação de apoio frente ao ato de censura que minha exposição havia sofrido. Até o momento, eu não sabia do ocorrido. Ele, então, me explicou que, ao tentar visitar a exposição, a galeria de artes da instituição estava de portas fechadas, apenas recebendo visitas supervisionadas por um monitor, entretanto era necessário realizar

agendamento. A classificação indicativa que era livre, havia sido modificada para 16 anos sem nenhuma explicação e sem ao menos me comunicarem.

Havia sabido por terceiros que *O filho da soja*, exposição que falava sobre o abandono do corpo de uma pessoa LGBTQIAP+ justamente em um contexto em que as monoculturas dominam, tinha ela própria sido posta às margens, tal qual as ervas daninhas que meu pai insistia em retirar das lavouras. Mais uma vez, estava eu sem saber como reagir, sem saber o que fazer. Abaixo, a Figura 35 mostra o primeiro cartaz da exposição, cuja classificação era livre.

Figura 35 – Primeira versão do cartaz da exposição *O filho da soja*, 2022.



Fonte: Arquivo do artista (2022).

O que havia de tão grave em uma exposição a ponto de que, de um dia para o outro, a galeria devesse fechar as portas e os visitantes só pudessem observá-la com alguém a supervisionando? Quão daninhas eram as ideias que poderiam brotar do encontro de minhas obras e as pessoas daquela cidade? Fato é que a exposição *O filho da soja*, permaneceu de portas fechadas até o final da data estabelecida. O ocorrido acabou por me fazer questionar meu papel como pesquisador, minha produção em artes visuais e tantos outros aspectos de minha vida. Compreendi, ao

ler Campbell e Oliveira, um traço cruel da colonialidade, uma característica marcante do interior do estado de Santa Catarina.

Aqui, o fim do colonialismo não significou o fim da colonialidade. O colonialismo é a dominação dos territórios e a colonialidade a colonização do imaginário e do saber. Trata-se, portanto, de uma estrutura que permanece através do tempo e impacta na maneira como nos enxergamos e reproduzimos práticas de dominação (Campbell; Oliveira, 2021, p. 6).

A censura de meu *corpo-inço* foi apenas uma das tantas formas cerceamento da liberdade artística, características do governo da época. Uma realidade preocupante que, infelizmente, tornou-se mais comum do que deveria. O que correu foi uma experiência dolorosa e frustrante, pois mostrou que, no momento em que fui eu reconhecido como pessoa LGBTQIAP+, a mim foram impostas limitações e restrições quanto à liberdade de expressão. As monoculturas de ideias tentaram calar, mais uma vez, esse corpo-pesto. Esta não seria a primeira vez, tampouco foi a última. Abaixo, a Figura 36 mostra o cartaz após a alteração da classificação indicativa.

Figura 36 – Segunda versão do cartaz da exposição *O filho da soja*, 2022.



Fonte: Arquivo do artista (2022).

A concretude das palavras de Vandana Shiva, ao mencionar as monoculturas de ideias, foi o que mais se fez presente enquanto tentava digerir a situação que havia ocorrido comigo. Bem recepcionado fora de minha região, censurado onde vivo. Aqui, no oeste catarinense, há muito tempo se planta um tipo de ideia, mais daninha que

qualquer tipo de mato que tenha brotado no mundo, ideias daquelas que envenenam mais que glifosato entranhado na terra, ideias que, pouco a pouco, vão deixando quem tem contato com elas com o pensamento de que só existe uma forma única de ser no mundo. Quem muito se alimenta desse tipo de ideia acaba por acreditar que ou se é soja ou não se deve ser nada. “A diversidade tem de ser erradicada como uma erva-daninha, e as monoculturas uniformes – de plantas e pessoas – têm de ser administradas de fora porque não são mais auto-reguladas e autogeridas” (Shiva, 2003, p. 33). Silenciar as vozes que destoam do senso comum, impede o diálogo, impossibilita a interação entre a obra de arte e o espectador além de tornar o ambiente hostil. Mata-se, aos poucos, os artistas, pois eles próprios evitam temas controversos em suas obras, com medo de esbarrar no pensamento conservador de algumas equipes responsáveis por gerir espaços de galerias e museus. Essa situação cala outros tipos de existências que não as que fazem parte das monoculturas. O silêncio, por sua vez, reforça estereótipos sobre a diversidade de gênero e sexualidade. Passada a exposição, alguns meses depois voltei à Concórdia, porém em outro espaço expositivo. A exposição já havia sido aprovada via edital, não havendo forma de evitá-la, mesmo após o caso de censura. Acreditava que, agora, tudo ocorreria tranquilamente. Contudo, mais uma vez me enganei.

Nessa ocasião, optei por não realizar o evento de abertura da exposição. Fui até a cidade durante a manhã, montei a exposição e, por conta da logística de transporte, voltei assim que encerrei a montagem no período da tarde. No outro dia, fiquei sabendo por terceiros que a galeria situada na área central da cidade que possuía enormes paredes de vidro, estava agora com enormes cortinas pretas que escondiam a exposição quase por completo. Mesmo com a classificação indicativa correta sendo livre, havia um cartaz colado bem na entrada, indicando que a entrada era apenas para maiores de dezesseis anos. Como pode-se observar na Figura 37 a seguir.

Figura 37 – Vista da fachada da galeria durante a exposição *O filho da soja*, 2023.



Fonte: Arquivo do artista (2023).

Em nenhum momento, houve, por parte das instituições, um comunicado direcionado a mim informando o porquê da alteração de classificação indicativa. O que me leva a questionar: o que faz uma exposição ser livre para todos os públicos em uma cidade e, em outra, ter que acontecer de portas fechadas ou, pior ainda, por debaixo dos panos, literalmente? A quem esse *corpo-inço* incomodou tanto a ponto de ser silenciado? Essa situação me fez pensar como a violência institucional é silenciosa e acaba por deixar o artista sem reação. Nós, pesquisadores e artistas LGBTQIAP+, por vezes, enfrentamos barreiras adicionais devido ao pensamento colonialista e conservador que tende a marginalizar nossas vozes.

4.3 REBROTAR: EXISTÊNCIAS DANINHAS

Nós mutilamos e simplificamos as plantas cultivadas até que elas não mais saibam como participar em mundos de múltiplas espécies (Tsing, 2019, p. 44).

O último trabalho que desenvolvo dentro de minha pesquisa de mestrado é intitulado *Existências Daninhas*, um trabalho-resposta a uma situação que viria a ser tão fundamental, nesta pesquisa, a ponto de se tornar parte do presente capítulo desta dissertação. Ao longo de minha trajetória no mestrado, aproximei-me ainda mais da existência das plantas não cultivadas, seres tão desinteressantes aos demais que, em geral, têm seu nome desconhecido, sendo chamadas de mato, inço, ervas daninhas ou pestes. Acreditava que falaria apenas de meu passado como criança que morou

em cidades do interior do estado de Santa Catarina. Um passado rodeado por soja, homofobia e de abandono parental. Porém, ao começar a circular com parte de meus trabalhos desenvolvidos para essa pesquisa em uma Exposição intitulada “O filho da soja”, vi que meu corpo ainda é inço que incomoda a ponto de tentarem ceifá-lo. Com esta exposição sofri não um, mas dois casos de censura no interior do estado em que nasci. A partir destes fatos repensei minha pesquisa, a sua necessidade exatamente nos contextos que a fizeram nascer e como meu corpo se adaptou a violência covarde e sem cara, típica do oeste catarinense. Penso, com Safatle (2015, p. 11), que “[...] um corpo não é apenas o espaço no qual afecções são produzidas, ele também é produto de afecções. As afecções constroem o corpo em sua geografia, em suas regiões de intensidade, em sua responsividade”.

Meu corpo nunca foi planta cultivada. Ele nasceu por acaso, assim feito peste. Cresceu e só depois entendeu que o que julgava ser uma falha era a principal característica que o diferenciava dos demais. Corpo-pestes, corpo-erva-daninha, corpo-mato, corpo-inço. Ele se alastrou e encontrou seus iguais. Hoje é uma das tantas existências daninhas que habitam o mundo. Do meu encontro com as galerias-monoculturas, desenvolvo a obra que dá nome a este subcapítulo. *Existências daninhas* é um trabalho no qual utilizo o acervo de fotografias de inços que criei durante o mestrado. Parte das fotografias são registros pessoais das plantas coletadas em minhas idas às lavouras, parte são provenientes de bancos de imagens sobre ervas daninhas típicas do sul do Brasil, como a Figura 38 abaixo.

Figura 38 – Fotografia proveniente de banco de imagens, dimensões variáveis. 2022.



Fonte: The Field Museum Botanical Collection (1994).

A partir dessa razoável quantidade de fotografias não utilizadas em minha produção plástica, surge meu desejo de elaborar uma obra na qual elas sejam as protagonistas, em que meu corpo esteja em segundo plano. Por sugestão de minha orientadora, resolvi me aventurar em um trabalho em vídeo, porém partindo de fotografias. Para tanto, editei todas as fotos que possuía em meu acervo, unificando as cores de fundo para o preto. A escolha por essa cor se deu com a intenção de que a menor quantidade de luz fosse emitida sobre meu corpo, pois as fotografias seriam projetadas sobre mim. A seguir, a Figura 39 revela uma amostra de como ficaram as fotografias com a cor de fundo alterada e seguindo um formato padrão.

Figura 39 – Audrian Cassanelli: Fotografias dos inços pós-edição fotográfica, 2023.



Fonte: Arquivo do artista (2023).

Pareceu-me poético pensar que a luz que recaía sobre meu corpo era apenas a dos inços sobre minha pele. Assim o fiz, após editar todas as fotografias. Montei um vídeo com as imagens em sequência. Uma a uma elas seriam projetadas sobre mim. Montei o projetor em frente a uma parede com fundo preto, ajustei o foco, coloquei a câmera para gravar, desliguei a luz, iniciei o vídeo e me coloquei em frente ao projetor. Não sabia o que esperar, como proceder. Meu corpo está acostumado ao flash que estoura sobre meu rosto. O movimento congelado e pronto. A fotografia está feita.

Como me portar agora que devo ficar mais de quatro minutos em frente à câmera, enquanto um a um os inços surgem sobre meu rosto? O incômodo era palpável, havia um desconforto naquele corpo que precisava estar em frente à objetiva por tanto tempo. Ao todo, mais de 12 versões do vídeo foram gravadas. Algumas foram logo descartadas por falta de foco da objetiva, outras por falta de foco do artista e, ao fim da seleção das filmagens, optei por apresentar, na Figura 40, alguns frames do vídeo.

Figura 40 – Audrian Cassanelli: Frames do vídeo *Existências Daninhas*. 2023.



Fonte: Cassanelli (2023).

A obra *existência daninhas* é uma celebração a todos que insistem em existir em contextos nada hospitaleiros. Aos que ficam às margens, aos malquistos, às pessoas LGBTQIAP+, aos artistas e pesquisadores que seguem produzindo fora dos grandes centros. Somos muitos, somos diversos, únicos em nossas singularidades. Somos um devir floresta, contra toda a monocultura, principalmente a monocultura das mentes. Seguimos brotando de norte a sul. Onde um de nós é ceifado, hão de brotar três.

Precisamos arvorecer com a delicadeza do jasmineiro e a fortaleza de mil anos das sumaúmas da oresta, agir como a folha da espinheira-santa em suas artimanhas de guerra, nas bordas de espinhos, e cura das doenças quando encantadas pelos caboclos (Simas; Rufino, 2020, p. 13).

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A fotografia é um meio em constante metamorfose, que mantém em sua gênese uma estreita relação com o mundo exterior, pois necessita dele para se concretizar; assim também é a Arte. Desses movimentos entre viver e pesquisar-produzir arte é que esta pesquisa se estabeleceu. Pesquisa em que o artista-pesquisador é ele próprio objeto e sujeito e na qual fui convocado a estar de corpo, alma e traumas na malha da instauração da obra e, conseqüentemente, da formalização teórica deste trabalho. Tantos foram os descaminhos, as estradas sem saída. A arte foi o alicerce que sustentou meu caminho, desde o desejo de pesquisar o tema, até a compreensão de todas as demandas que envolvem uma pesquisa de mestrado. Do início dificultoso em estabelecer o tema e o objeto a serem pesquisados, as primeiras impressões sobre o que viria a ser *corpo-inço* me motivaram a seguir e resistir como um inço nessa caminhada. Abrir mão de delimitar, decidir e escolher, fizeram-me adentrar esse percurso como pesquisador que, no início, reportou-me a vivências de minha infância que justificam a singularidade de minha pesquisa, pois é suporte de minha identidade que, ao longo dessa caminhada, se fortaleceu no encontro com autores como Emanuele Coccia, Vandana Shiva e Sandra Rey. Essas referências consistentes me fazem ter certeza de que uma confluência entre os inços e meu corpo é possível de ser realizada. No desenvolvimento dos capítulos e, conseqüentemente da pesquisa, atravesso as monoculturas de grãos. Ao lado de referências como Julia Kristeva, aproximo-me do abjeto e desprendo-me de meu passado, em busca de uma pesquisa que esteja no tempo presente. Refiro-me também ao retrato como o primeiro objeto de transformação do corpo, segundo Raquel Fonseca (2015). Para a autora, o ser humano sempre esteve em busca de um meio de se ver diferente, e o retrato como arte facilitou essa realização artística na qual o meu corpo é também inço e eu também sou outro. Como bixa do mato, faço estudos que são o esqueleto da plasticidade que prenuncia as séries subseqüentes *Corpo-inço*, *Corpo-inço II* e *Corpo-inço III*. Meu primeiro encontro com os inços, em minha pesquisa de mestrado, aconteceu por meio de agenciamentos tecnológicos e, na virtualidade, encontramos-nos e metamorfoseamos-nos. Aos poucos, meu corpo passa a ser ele próprio muito mais objeto do que sujeito, ao menos no que tange à prática dessa pesquisa que transfigura o corpo em fotos e imagens. Com Sandra Rey, compreendo que os descaminhos da pesquisa são parte do processo e abandono

uma série de trabalhos em fitotopia, pois eles destoam da plasticidade que busco. Sigo firme na intenção de aproximar-me de outras formas dos inços a fim de experienciar a metamorfose e a resistência como conceitos fundadores de minha pesquisa. Com Björk, ORLAN e Rodrigo Braga, mergulho em plasticidades distintas que me servem de referência. Em seus discursos, compreendo a potência de artistas que produzem e pensam sua obra no contexto contemporâneo da arte. Do barro de minhas origens, cubro-me e vejo brotar a mais vasta gama de pestes, até que eu mesmo comece a me entender com uma delas. Reconfiguro minha imagem corporal, multiplico-me, desdobro-me, torno-me outro ser, imaginado e feito imagem. Dando continuidade ao meu trabalho de pesquisa poética, veio a necessidade de deixar o meu estúdio e ir a campo. Nessa experiência direta com a natureza, deito-me ao chão, junto aos inços e as lavouras de soja e milho. Nu, desprotegido, tal qual estive por parte de minha vida, vulnerável diante das incertezas e exclusões, exploro desdobramentos da fotografia, seus hibridismos, experimento métodos de impressão artesanal, impressões em formatos diversos, em materiais outros que não o papel fotográfico que me permitiram, através da diversidade, fazer escolhas. Como complemento de minha pesquisa poética, realizei várias exposições. Realizar exposições significa entender o conhecimento, mas também aprender com o que elas nos retornam. Confrontei-me com dois casos de censura que me fizeram repensar os caminhos da pesquisa, me confirmando que uma pesquisa não acaba quando uma etapa é finalizada. Confrontado, continuarei meu trabalho artístico aprofundando e, se possível, buscando respostas às monoculturas das ideias. Espero, nessa trajetória na qual fazer foi também pensar através da arte, ter proposto um olhar singular sobre existências, ainda consideradas daninhas, corpos-inços, através do autorretrato fotográfico e ter deixado pistas para outras pesquisas contemporâneas que venham esclarecer e enriquecer a pesquisa em artes visuais.

REFERÊNCIAS

ANITA SCHWARTZ GALERIA DE ARTE. **Serra Salobra**. 2017. Disponível em: <https://www.rodrijobraga.com.br/Serra-Salobra>. Acesso em: 12 jun. 2022.

ARQUIVO do Artista. **Coletânea de registros visuais compilados por Audrian Cassanelli durante a pesquisa corpo-inço**: resistência e metamorfose através do autorretrato fotográfico, entre 2021 e 2023. Xanxerê, SC. Acervo particular.

ARQUIVO do Artista. **Série Bixa do Mato**, 2018. Acervo particular.

ARQUIVO do Artista. **Série Seres Imaginários de Apartamento**. 2018. Acervo particular.

ARQUIVO do Artista. **Série Terra Incognita**. Coletânea de registros visuais compilados por Audrian Cassanelli durante a residência artística em autorretrato fotográfico, 2014. Ipumirim, SC. Acervo particular.

BARTHES, R. **A câmara clara**: nota sobre a fotografia. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

BJÖRK. **Björk loss**. Youtube 6 de ago de 2019. 1 vídeo (4 min). Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=tIWhpl_unCo&t=62s. Acesso em: 05 fev. 2022.

BJÖRK. **Björk**: hunter (HD). Youtube 9 de jan de 2020. 1 vídeo (3 min). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=WxL1rw6cw-E>. Acesso em: 20 fev. 2022.

BJÖRK. **Björk**: utopia. Youtube 8 de dez de 2017. 1 vídeo (3 min). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Sqbv7cCM5AI&t=18s>. Acesso em: 20 fev. 2022.

BRAGA, Rodrigo. **Do prazer solene (detalhe)**, 3 fotografias, 80 x 120 cm, 2005. Acervo particular.

BRAGA, Rodrigo. **Do prazer solene**, 2005. Disponível em: <https://www.rodrijobraga.com.br/Do-prazer-solene>. Acesso em: 18 fev. 2022.

BRAGA, Rodrigo. **Serra Salobra #2 (detalhe)**, 3 fotografias, 75 x 150 cm, 2017. Acervo particular.

BRAGA, Rodrigo. **Serra Salobra**, 2005. Disponível em: <https://www.rodrijobraga.com.br/Serra-Salobra>. Acesso em: 18 fev. 2022.

BRIGHENTI, Alexandre Magno; OLIVEIRA, Maurílio Fernandes. **Biologia de plantas daninhas**. In: OLIVEIRA JUNIOR, Rubem Silvério de; CONSTANTIN, Jamil; INOUE, Miriam Hiroko (org.). **Biologia e manejo de plantas daninhas**. Curitiba: Omnipax, 2011. p. 1-36.

BUTLER, Judith. Corpos que pesam: sobre os limites discursivos do “sexo”. *In*: LOURO, Guacira Lopes (org.). **O corpo educado**: pedagogias da sexualidade. 2. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2000. p. 151-172.

CABRAL DE OLIVEIRA, Joana *et al.* (org.). **Vozes vegetais**: diversidade, resistências e histórias da floresta. São Paulo: Ubu Editora, 2021.

CAMPBELL, Brigida; OLIVEIRA, Bruno. **Arte e Política na América Latina**. Belo Horizonte: EXA, 2021.

CASSANELLI, Audrian. **Diferentes tipos de inço**, 2022. 1 fotografia. 1800 x 1200 pixels, 524 kb. Fotografia: Audrian Cassanelli. Acervo particular.

CASSANELLI, Audrian. **Existências Daninhas**. 2023. Brasil. Disponível em: <https://youtu.be/5rT2uSjvZU8/>. Acesso em: 23 fev. 2022.

CASSANELLI, Audrian. Fotografia original e após primeiro processo de edição. 2021. 1 fotografia. 4843 x 2666 pixels, 3,5 Mb. Fotografia: Audrian Cassanelli. Acervo particular.

CASSANELLI, Audrian. Fotografias dos inços pós-edição fotográfica. 2023. 1 fotografia. 1599 x 756 pixels, 337 kb. Fotografia: Audrian Cassanelli. Acervo particular.

CASSANELLI, Audrian. Inços utilizados na elaboração dos trabalhos poéticos, 2022. 1 fotografia. 3508 x 3508 pixels, 5 Mb. Fotografia: Audrian Cassanelli. Acervo particular.

CASSANELLI, Audrian. **Monocultura de grãos**, 2021. 1 fotografia. 1080 x 910 pixels, 380 kb. Fotografia: Audrian Cassanelli. Acervo particular.

CASSANELLI, Audrian. **Primeira versão do cartaz da exposição O filho da soja**, 2022. 1 fotografia. 2048 x 1692 pixels, 422 kb. Imagem: Audrian Cassanelli. Acervo particular

CASSANELLI, Audrian. **Segunda versão do cartaz da exposição O filho da soja**, 2022. 1 fotografia. 2048 x 979 pixels, 337 kb. Imagem: Audrian Cassanelli. Acervo particular

CASSANELLI, Audrian. **Série Bixa do Mato**, 2018. 1 fotografia. 1600 x 734 pixels, 152 kb. Fotografia: Audrian Cassanelli. Acervo particular.

CASSANELLI, Audrian. **Série Corpo-inço II | Corpo-rizomático**, 2022. 1 fotografia. 2048 x 2048 pixels, 390 kb. Fotografia: Audrian Cassanelli. Acervo particular.

CASSANELLI, Audrian. **Série Corpo-inço II | Corpo-rizomático**, 2022. 1 fotografia. 2048 x 1713 pixels, 262 kb. Fotografia: Audrian Cassanelli. Acervo particular.

CASSANELLI, Audrian. **Série Corpo-inço II | Corpo-rizomático**, 2022. 1 fotografia. 2048 x 1901 pixels, 497 kb. Fotografia: Audrian Cassanelli. Acervo particular.

CASSANELLI, Audrian. **Série Corpo-inço II | Corpo-rizomático**, 2022. 1 fotografia. 2048 x 1707 pixels, 290 kb. Fotografia: Audrian Cassanelli. Acervo particular.

CASSANELLI, Audrian. **Série Corpo-inço II**, 2022. 1 fotografia. 2048 x 1536 pixels, 340 kb. Fotografia: Audrian Cassanelli. Acervo particular.

CASSANELLI, Audrian. **Série Corpo-inço II**, 2022. 1 fotografia. 2048 x 2048 pixels, 473 kb. Fotografia: Audrian Cassanelli. Acervo particular.

CASSANELLI, Audrian. **Série Corpo-inço II**, 2022. 1 fotografia. 2048 x 1177 pixels, 370 kb. Fotografia: Audrian Cassanelli. Acervo particular.

CASSANELLI, Audrian. **Série Corpo-inço III**, 2021. 1 fotografia. 1536 x 2048 pixels, 1,05 Mb. Fotografia: Audrian Cassanelli. Acervo particular

CASSANELLI, Audrian. **Série Corpo-inço III**, 2021. 1 fotografia. 2048 x 1253 pixels, 990 kb. Fotografia: Audrian Cassanelli. Acervo particular.

CASSANELLI, Audrian. **Série Corpo-inço III**, 2021. 1 fotografia. 2048 x 1444 pixels, 1,39 Mb. Fotografia: Audrian Cassanelli. Acervo particular

CASSANELLI, Audrian. **Série Corpo-inço III**, 2021. 1 fotografia. 2048 x 983 pixels, 508 kb. Fotografia: Rafael Silva. Acervo particular

CASSANELLI, Audrian. **Série Corpo-inço III**, 2021. 1 fotografia. 2048 x 983 pixels, 378 kb. Fotografia: Rafael Silva. Acervo particular

CASSANELLI, Audrian. **Série Corpo-inço impressa em tecido**, 2021. 4 objetos. 1 x 1,5m. Fotografia: Audrian Cassanelli. Acervo particular.

CASSANELLI, Audrian. **Série Corpo-inço**, 2021. 1 fotografia. 1448 x 2048 pixels, 235 kb. Fotografia: Audrian Cassanelli. Acervo particular.

CASSANELLI, Audrian. **Série Corpo-inço**, 2021. 1 fotografia. 1448 x 2048 pixels, 268 kb. Fotografia: Audrian Cassanelli. Acervo particular.

CASSANELLI, Audrian. **Série Corpo-inço**, 2021. 1 fotografia. 1448 x 2048 pixels, 311 kb. Fotografia: Audrian Cassanelli. Acervo particular.

CASSANELLI, Audrian. **Série Corpo-inço**, 2021. 1 fotografia. 1448 x 2048 pixels, 393 kb. Fotografia: Audrian Cassanelli. Acervo particular.

CASSANELLI, Audrian. **Série Deo Ignoto**, 2012. 1 fotografia. 3438 x 2238 pixels, 4 Mb. Fotografia: Audrian Cassanelli. Acervo do Departamento Nacional de Artes do SESC.

CASSANELLI, Audrian. **Série Seres Imaginários de Apartamento**, 2018. 1 fotografia. 2916 x 2592 pixels, 5,25 Mb. Fotografia: Audrian Cassanelli. Acervo particular.

CASSANELLI, Audrian. **Série Terra Incognita**, 2014. 1 fotografia. 718 x 800 pixels, 288 kb. Fotografia: Audrian Cassanelli. Acervo particular.

CASSANELLI, Audrian. **Vista da fachada da galeria durante a exposição O filho da soja**, 2023. 1 fotografia. 1810 x 723 pixels, 264 kb. Fotografia: Audrian Cassanelli. Acervo particular.

CASSANELLI, Audrian. **Vista parcial da Exposição O filho da soja**, 2022. 1 fotografia. 2048 x 1163 pixels, 206 kb. Fotografia: Audrian Cassanelli. Acervo particular

CATTANI, Icleia Maria Borsa. Arte contemporânea: o lugar da pesquisa. In: BRITES, Blanca; TESSLER, Elida (org.). **O meio como ponto zero: metodologia da pesquisa em Artes Plásticas**. Porto Alegre: Ed. da UFRGS, 2002. p. 35-49.

COCCIA, Emanuele. **Metamorfoses**. Rio de Janeiro: Dantes editora, 2020.

COLETA de inços em lavoura de soja, 2022. 1 fotografia, Chapecó. Fotografia: Diana Chiodelli. Acervo particular.

COLETIVO INÇO. Vazio demográfico: o interior é o centro. **Boletim Kultrun**, Foz do Iguaçu, v. 3, n. 1, p. 64-66, 2021.

COUCHOT, Edmond. **A natureza da arte: o que as ciências cognitivas revelam sobre o prazer estético**. Tradução de Edgard de Assis Carvalho. São Paulo: Editora UNESP, 2018.

COUCHOT, Edmond. **A tecnologia na arte: da fotografia à realidade virtual**. Tradução de Sandra Rey. Porto Alegre: UFRGS, 2003.

DELEUZE, Gilles. O ato de criação. Tradução de José Marcos Macedo. **Folha de São Paulo**, 27 de junho de 1999. Disponível em <http://intermidias.blogspot.com.br/2007/07/oato-de-criao-por-gilles-deleuze.html>. Acessado em: 05 dez. 2022.

DONGER, Simon; SHEPHERD, Simon. **ORLAN: A Hybrid Body of Artworks**. New York: Routledge, 2010.

DUBOIS, Philippe. Da imagem-traço à imagem-ficção: o movimento das teorias da fotografia de 1980 aos nossos dias. **Discursos Fotográficos**, Londrina, v. 13, n. 22, p. 31-51, 2017.

ESCOBAR, Arturo. O lugar da natureza e a natureza do lugar: globalização ou pós-desenvolvimento? In: LANDER, Edgardo (org.) **A colonialidade do saber**. Eurocentrismo e ciências sociais. Buenos Aires: CLACSO, 2005. p. 133-168.

FABRIS, Annateresa. **Identidades Virtuais: uma leitura do retrato fotográfico**. Belo Horizonte: UFMG, 2004.

FATORELLI, Antonio Pacca. O virtual fotográfico: técnica, corpo e imagem na contemporaneidade. **Lumina**, Juiz de Fora, v. 3, n. 2, p. 1-10, 2009. DOI: 10.34019/1981-4070.2009.v3.21033. Disponível em: <https://periodicos.ufjf.br/index.php/lumina/article/view/21033>. Acesso em: 3 jan. 2022.

FONSECA, Raquel. **Portrait et photogénie**: photographie et chirurgie esthétique: Paris, L'Harmattan, 2015.

FOTOGRAFIA proveniente de banco de imagens, 2022. 1 fotografia, 1010 x 1246 pixels, 135 kb. Coleção botânica do Museu Field.

FOUCAULT, Michel. **O corpo utópico, as heterotopias**. Tradução de Salma Tannus Muchail. São Paulo: n 1 Edições, 2013.

GREMMLER, Tobias. **Björk transforms herself once again in her new music video**. 2019. Disponível em: <https://www.numero.com/en/music/bjork-video-tabularasa-tobias-gremmler-arca-utopia-cornucopia-the-shed-new-york>. Acesso em: 12 jul. 2022.

GUATTARI, Félix. **As três ecologias**. 20. ed. Tradução de Maria Cristina F. Bittencourt. Campinas: Papyrus, 2009.

HUNTER. Direção: Paul White. 1 videoclipe. Escrito por: Björk. Estados Unidos. Universal Music, 1998.

KIRST, Patrícia Gomes. Redes do olhar. *In*: FONSECA, Tania Mara Galli; KIRST, Patrícia Gomes (org.). **Cartografias e Devires**: a construção do presente. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2003. p. 43-52.

KRISTEVA, Julia. **Poderes do horror**: ensaio sobre a abjeção. Tradução de Allan Davy Santos Sena. New York: Columbia University Press, 1982. Disponível em: www.academia.edu/18298036/Poderes_do_Horror_de_Julia_Kristeva_Cap%C3%ADtulo_1. Acesso em: 10 ago. 2021.

KRISTEVA, Julia. **Powers of Horror**: an essay on abjection. New York: Columbia University Press, 1982.

LAPOUJADE, David. O corpo que não agüenta mais. *In*: LINS, Daniel; GADELHA, Sylvio (orgs.). **Nietzsche e Deleuze**: que pode o corpo. Rio de Janeiro: Relumere Dumará, 2002, p. 81-90.

MANCUSO, Stefano. **Revolução das plantas**: um novo modelo para o futuro. Tradução de Regina Silva. São Paulo: Ubu Editora, 2019.

O'BRIAN, Jill C. **Carnal Art**, Orlan's Refacing. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2005.

ORLAN. **Disfiguration-Refiguration**, Pre-Columbian Self-hybridizations, 1998 n°30, 3 peças para ampliação: 59 x 39 pol, cibachrome. Acervo particular.

ORLAN. **Disfiguration-Refiguration**, Pre-Columbian Self-hybridizations, 1998. Disponível em: <http://www.orlan.eu/works/photo-2/>. Acesso em: 18 abr. 2022.

ORLAN. **Les Femmes qui pleurent sont en colère** » par Femme avec tête(s). 2019, 40,15 x 59,05 pol., impressão fotográfica Epson P20 000 em Hahnemühle William Turner 210g. Acervo particular.

ORLAN. **Les Femmes qui pleurent sont en colère** » par Femme avec tête(s). 2019. Disponível em: <http://www.orlan.eu/works/photo-2/>. Acesso em: 18 abr. 2022.

ORLAN. **Self-Hybridation**, 1994. 1 fotografia colorida em caixa de luz. 47 cm X 63 pol. Acervo particular.

ORLAN. **Self-Hybridation**: Entre-Deux avec le portrait d'ORLAN n°4. 1994. Disponível em: <http://www.orlan.eu/works/photo-2/>. Acesso em: 18 abr. 2022.

QUÉAU, Philippe. **Lo virtual**: Virtudes y vértigos. Barcelona: Paidós, 1995.

RAMALHO, Roberto Gonçalves. Abjeção em monstros de outrora e monstros da atualidade. *In*: CONGRESSO DE LETRAS DA UERJ-SG (CLUERJ-SG), 3., 2006, São Gonçalo. **Anais do III CLUERJ-SG**. São Gonçalo/RJ: Botelho Editora, 2006. p. 1-21.

RANCIÈRE, Jacques. **Será que a arte resiste a alguma coisa?** *In*: LINS, Daniel (org.). **Nietzsche, Deleuze, arte, resistência**. Rio de Janeiro: Editora Forense Universitária, 2007, p. 126-140.

REY, Sandra. **Cruzamentos entre o real e o (im)possível**: transversalidades entre o "isso foi" da fotografia de base química e o "isso pode ser" da imagem numérica". **Revista Porto Arte**, Porto Arte, v.13, n. 22, p. 37-48, 2005.

REY, Sandra. **Operando por cruzamentos processos híbridos na arte atual**. *In*: #10. ART Encontro Internacional de Arte e Tecnologia, 2011, Brasília. UNB, 2011.

REY, Sandra. **Por uma abordagem metodológica da pesquisa em artes visuais**. *In*: BRITES, Blanca; TESSLER, Elida (org.). **O meio como ponto zero**: metodologia da pesquisa em artes plásticas. Porto Alegre: Ed. UFRGS, 2002 (Coleção Visualidade).

SAFATLE, Vladimir. **O circuito dos afetos**: corpos políticos, desamparo e o fim do indivíduo. São Paulo: Cosac Naify, 2015.

SANT'ANNA, Denise Bernuzzi de (org.). **Políticas do corpo**: elementos para uma história das práticas corporais. Tradução de Mariluce Moura. São Paulo: Estação Liberdade, 1995.

SANTOS, Maureen; GLASS, Verena. **Atlas do agronegócio**: fatos e números sobre as corporações que controlam o que comemos. Rio de Janeiro: Fundação Heinrich Böll, 2018.

SESC-MA. **Deo Ignoto**, 2013. Disponível em: <https://www.sescma.com.br/2018/05/22/confluencias-galeria-de-arte-do-sesc-recebe-a-exposicao-coletiva-desejo-vazante/>. Acesso em: 20 ago. 2021.

SEVILLA, Ibríela Bianca. **Mínimo Tratado da Paixão**. Bragança Paulista: Urutau, 2021.

SHIVA, Vandana. **Monoculturas da Mente**: perspectivas da biodiversidade e da biotecnologia. São Paulo: Gaia, 2003.

SIEWERDT, Teresa Maria; FORTES JUNIOR, Hugo Fernando Salinas. Fabulações entre corpo e natureza. *In*: ENCONTRO NACIONAL DA ANPAP, 21., 2012. **Anais...** Rio de Janeiro: ANPAP, 2012. p. 1341-1352.

SIMAS, Luiz Antonio; RUFINO, Luiz. **Encantamento**: Sobre Política de Vida. Mórula Editorial, Rio de Janeiro, 2020.

SOULAGES, François. **Estética da Fotografia**: perda e permanência. São Paulo: Senac, 2010.

TABULA Rasa. Direção: Tobias Gremmler. 1 videoclipe. Islândia. 2019.

THE FIELD MUSEUM BOTANICAL COLLECTION. **Seed plants**, 1994. Disponível em: <https://collections-botany.fieldmuseum.org>. Acesso em: 12/01/2022.

THE GUARDIAN (org.). **Beauty reimagined**: 500 years of Botticelli. 2016. Disponível em: <https://www.theguardian.com/artanddesign/2016/feb/14/what-is-beauty-botticelli-art-victoria-and-albert-exhibition>. Acesso em: 12 jun. 2022.

TSING, Anna L. **Viver nas ruínas**: paisagens multiespécies no Antropoceno. Brasília: Mil folhas do IEB, 2019.

VIDARTE, Paco. **Ética bixa**: Proclamações libertárias para uma militância LGBTQ. Tradução de Pablo Cardellino Soto e Maria Selenir Nunes dos Santos. São Paulo: n-1 edições, 2019.

YOUTUBE. **Hunter**. 2020. Estados Unidos. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=WxL1rw6cw-E/>. Acesso em: 23 fev. 2022.

YOUTUBE. **Tabula Rasa**. 2019. Islândia. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=mYbZw04ba78>. Acesso em: 23 fev. 2022.