

UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE  
INSTITUTO DE ARTES E COMUNICAÇÃO SOCIAL  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS CONTEMPORÂNEOS DAS  
ARTES

Mônica Coster Ponte

**Panças: uma digestão dentro da outra**

Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do Grau de Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Estudos Contemporâneos das Artes da Universidade Federal Fluminense.

Orientador: Ricardo Roclaw Basbaum

2021  
Mônica Coster Ponte

**Panças: uma digestão dentro da outra**

Banca examinadora:

---

Ricardo Roclaw Basbaum (Orientador)  
Universidade Federal Fluminense

---

Pretextato Taborda Junior  
Universidade Federal Fluminense

---

## **AGRADECIMENTOS**

Agradeço principalmente ao meu orientador, Ricardo Basbaum, pelo acolhimento e enorme generosidade durante a orientação e as aulas. À CAPES, pela bolsa concedida durante todos os meses de realização dessa pesquisa. Aos professores Luiz Guilherme Vergara, Tato Taborda e Livia Flores, cujas aulas foram essenciais para o desenvolvimento desse trabalho. Agradeço especialmente a Bruna MZF, que dividiu o cultivo dos fungos comigo, por toda convivência, paciência e companheirismo. Aos meus pais, Cosme e Eliane, e aos queridos Eiti e Jane (*em memória*) sem os quais teria sido impossível realizar esse trabalho. Aos meus queridos amigos, por todo o apoio sempre: Rafael, Jéssica, Rodrigo, Aina e Isabella. Por fim, agradeço a todes que somaram a essa pesquisa com trocas, diálogos e referências valiosas: Jorge Soledar, Rafael Lima, Beatriz Pimenta, Jandir Jr., Gabriel Fampa, Mariana Rocha, Antônio Amador, Beatriz Galhardo, Davi Pereira, André Sheik, Eduardo Passos, João dos Anjos, Luciano Vinhosa, Kátia Gorini, Gabriela Mureb, Beatriz Alonso, Leonardo Busico, Dinah de Oliveira.

## RESUMO

Essa dissertação acompanha o trabalho Panças, série de esculturas vivas que produzi entre 2019 e 2021. As Panças são compostas por argila crua, alimentos podres e bolores, e permanecem em constante estado de digestão/decomposição. Na primeira parte desse texto, faço um relato da produção das Panças, das primeiras experiências aos desdobramentos mais significativos. Os Apêndices 1 e 2 acompanham o Capítulo 1 e reúnem desde fotos iniciais da pesquisa, com as Panças dentro do meu espaço doméstico, até relatórios mais detalhados, onde registrei diariamente seus comportamentos e transformações em espaços isolados. A partir do trabalho, discuto os limites da convivência entre humanos e fungos, as possibilidades e embates de uma autoria artística compartilhada com seres de outras espécies e as fronteiras que o campo da arte estabelece com os sistemas vivos. A partir do convívio com os bolores, e sua forma digestiva simbiótica e extracorpórea, faço uma introspeção na noção anatômica de tubo digestório humano, questionando a abordagem mecanicista e individual da digestão. Com ideias emprestadas da ecologia, converso com trabalhos de artistas contemporâneos que desmontam o tubo digestório através de proposições próstéticas para o corpo vivo. Proponho a figura de uma artista-digestora, bem como de uma digestora-artista, na tentativa de reformular a digestão como processo imbricado ao campo da arte e vice-versa.

Palavras-chave: Arte contemporânea; Simbiose, Digestão; Donna Haraway; Fungos.

## **ABSTRACT**

This dissertation accompanies the creation of Panças (Guts), a series of living sculptures I produced between 2019 and 2021. Panças are made of raw clay, rotting food and mold, that remain in a constant state of digestion/decomposition. A description of the creation process of Panças is presented in the first part of the dissertation, from the first experience to the most significant developments. Appendices 1 and 2 of Chapter 1 gather photos of the earliest phases of the research, of Pança pieces in my domestic space, as well as detailed reports, in which I recorded daily behavior and changes in their isolated spaces. Emerging from the development of the artwork, this dissertation discusses the limits of cohabitation between humans and fungi, the possibilities and confrontations of an artistic co-authorship with beings from other species and the boundaries that the field of art establishes with living systems. From cohabitating with mold and its symbiotic and extracorporeal digestive form results an examination into the anatomic idea of the human digestive duct, challenging the mechanistic and individual approach to digestion. With ideas borrowed from ecology, a dialogue with works by contemporary artists who disassemble the digestive duct through prosthetic propositions for living bodies is established. I propose the image of an artist-digestor, as well as a digestor-artist, to reformulate digestion as a process interwoven with the field of the arts and vice versa.

Keywords: Contemporary Art; Symbiosis; Digestion; Donna Haraway; Fungi

## SUMÁRIO

### INTRODUÇÃO

Digestão expandida .....7

Como digerir esse texto .....15

### CAPÍTULO 1

As Panças .....17

Uma digestão dentro da outra: simbiose digestiva .....35

### CAPÍTULO 2

Vazio tubular .....47

Abrir o tubo .....56

A ideia de “escultura ambiental” .....68

Considerações Finais .....82

Referências bibliográficas .....85

Lista de figuras .....93

### APÊNDICE 1

### APÊNDICE 2

### APÊNDICE 2

## INTRODUÇÃO

*“O ralo é a boca e o esgoto o estômago”*

Ana Paula Maia, *Entre rinhas de cachorros e porcos abatidos.*

### **Digestão expandida**

Iniciei a minha trajetória no mestrado com uma mudança de residência. Acredito que essa mudança tenha contribuído para o começo da pesquisa que apresentarei ao longo desse texto. O meu novo apartamento era muito escuro e úmido. Não entrava sol pelas janelas, que davam para um fosso interno de prédios, e as paredes eram pintadas com tinta azul escura, com o pé direito bem alto. A sensação era cavernosa. Parecia que eu estava habitando uma toca desconfortável, o que depois de alguns meses se tornou uma experiência interessante. Ali era o ambiente mais propício à proliferação de fungos que eu já havia habitado. Mesmo que eu tentasse evitar suas aparições, as comidas e mesmo as plantas eram rapidamente consumidas por esses seres. Além disso, o apartamento não tinha janelas eficientes, havia buracos vazios de ar-condicionado nas paredes e as esquadrias eram velhas e não fechavam direito. Por isso, insetos voadores invadiam o tempo todo o espaço doméstico, principalmente um tipo particular de moscas, às quais minha companheira de casa chamava afetivamente de “moscas misteriosas”, porque não sabíamos de onde surgiam.

A parede da cozinha fazia fronteira com o corredor externo do edifício, que abrigava o duto coletor de lixo, uma estrutura oca tubular que corta verticalmente todos os andares. Cada andar era provido de uma abertura na parede do corredor comum, que dava acesso a esse duto por onde os moradores jogavam seu lixo orgânico ensacado, que percorria os oito andares abaixo até chegar em um compactador no térreo. Por esse tubo, passava todo tipo de matéria orgânica descartada: excrementos, restos de comida, restos de corpos humanos – cabelo, pele morta, unhas – terra, carcaças de animais como moscas e outros insetos e

alimentos estragados tomados fungos. Essa espécie de tubo digestório do edifício ingeria, digeriu, e eliminava aquilo que já havia sido ingerido, digerido e eliminado por nós.

Dou início a esse texto com a descrição do meu apartamento pois a partir dele pude observar que eu estava cercada de diferentes tipos de *digestões*. Dos fungos e moscas, ao duto coletor de lixo, esses corpos se erguiam ao redor da comida. Mais precisamente, da *minha* comida. O alimento realizava um percurso através dos agentes digestivos quando adentrava o apartamento. Parte da comida era consumida por mim, absorvida pelo meu corpo e depois excretada; uma porção dessa comida não ingerida tornava-se a nutrição de moscas e fungos; por fim, tanto os meus dejetos quanto os alimentos decompostos eram descartados no duto coletor de lixo. Esse tubo reunia todos os descartas em uma espécie de massa fecal do prédio.

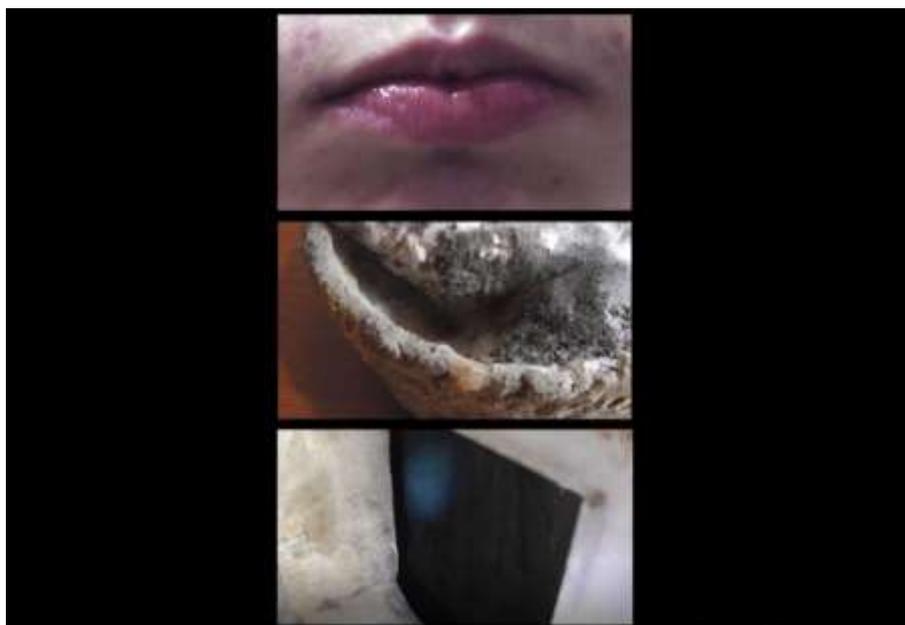
Ao posicionar o alimento no centro desse caminho, percebo que estou imbricada a outras formas digestivas, cujos formatos não precisam ser necessariamente humanos. Outras digestões compõem a digestão do alimento junto com a minha. Do ponto de vista da comida, talvez todas elas sejam parte do mesmo sistema. Tento reconhecer um desenho para esse sistema, que aja sobre o alimento, mas que também seja traçado por ele, por suas mudanças e deformações, por seu movimento.

Acostumados a ver o tubo digestório humano, em imagens anatômicas, como um duto linear por onde a comida entra e sai, fazemos dela um combustível e um produto do nosso corpo sem considerar que, talvez, sejamos nós que nos organizamos ao redor dela. “Como seria um novo desenho do sistema digestivo que incluísse não somente todos os órgãos envolvidos na dimensão correta, mas o que acontece antes e depois do alimento chegar ao nosso prato?” A questão colocada pelo artista e pesquisador Jorge Menna Barreto (2014) convoca uma digestão que não se baseia apenas nos limites internos do nosso corpo anatômico. Pautando esse desenho na perspectiva do alimento, e tendo como agentes de sua transformação, não apenas o corpo humano, mas a atividade dos fungos, dos insetos e das diversas arquiteturas por onde ele transita, teremos um sistema digestório que compreende vários tipos de corpos e estruturas, vivas e não vivas.

Quantas vezes já comemos um alimento onde uma pequena “mosca da banana”, pousou por alguns segundos? Ou mesmo uma fatia de bolo por onde



circulou a chamada formiga-fantasma, que vive em grande parte das casas? O alimento sofre a ação de diversos agente digestores, fragmentadores ou compactadores quase simultaneamente. Por que a digestão precisa começar e terminar em nosso corpo humano? Poderíamos incluir, em um possível redesenho anatômico do tubo digestório, essas outras formas digestivas, a fim de compor um sistema expandido?



**Figura 1:** Mônica Coster. **Sistema digestório** (frame). Vídeo digital, 04'56", 2020. Disponível no link: <https://www.youtube.com/watch?v=OOXl3n4i8BY>. Vídeo onde proponho um sistema digestório integrado, com imagens simultâneas do corpo humano mastigando, do duto coletor do edifício recebendo lixo, e de moscas, larvas e fungos digerindo sobre alimentos diversos. Esse vídeo foi produzido com cenas feitas no primeiro ano de pesquisa e possui filmagens das *Panças*, série de esculturas-vivas sobre as quais falarei ao longo deste capítulo.

No curta-metragem documental *Ilha das Flores*, de 1989, o diretor e roteirista Jorge Furtado esboça um amplo sistema de interações econômicas e biológicas onde insere o alimento. Nessa cartografia, Furtado narra o caminho de um único tomate dentro do sistema de produção, consumo e eliminação da comida. O percurso começa na plantação e termina no lixo, passando por agentes como caminhão, supermercado, dinheiro, família, molho, ingestão, germes, doenças, aterro sanitário e novamente ingestão do alimento. Os agentes desse sistema, que movimentam o

tomate pela rede de relações, misturam-se entre estruturas sociais, biológicas e econômicas:

Quase todos os tomates produzidos [...] são entregues a um supermercado em troca de dinheiro. [...] Alguns tomates [...] foram transformados em molho para a carne de porco. Um destes tomates, que [...] não tinha condições de virar molho, foi colocado no lixo. [...] O lixo atrai todos os tipos de germes e bactérias que, por sua vez, causam doenças. [...] Além disso, o lixo tem aspecto e aroma extremamente desagradáveis. Por tudo isso, ele é levado na sua totalidade para um único lugar, bem longe, onde possa, livremente, sujar, cheirar mal e atrair doenças. O lixo é levado para estes lugares por caminhões. [...] De origem orgânica é tudo aquilo que um dia esteve vivo, na forma animal ou vegetal. Tomates, galinhas, porcos, flores e papel são de origem orgânica. (FURTADO, 1988)

A narrativa do filme é movida pelo alimento, que faz um percurso através vários pontos. O tomate é capaz de tecer uma rede à medida em que vai ativando agentes de campos aparentemente distantes, como “dinheiro” e “germes”, que se conectam pela movimentação contagiante desse elemento. A ativação em rede reúne elementos como caminhão e estômago, porco e flores na mesma estrutura. Mas, a enorme abrangência desses agentes, ao mesmo tempo em que indica uma infinidade de relações que um único tomate pode traçar, aponta também para a dificuldade de se estabelecer os limites dessa malha. *Ilha das Flores* constrói uma espécie de ecologia do tomate, traçando interações que são mais relevantes para entendê-lo como ser tomate no mundo do que, por exemplo, uma classificação botânica do que viria ser a fruta. No texto narrativo do filme, o caminho do tomate passa por lugares de atuação de diversas ordens, desde escalas corpóreas a financeiras: ele vai da plantação para o supermercado, da mesa para a boca, do lixo ao aterro. A rede ganha uma nova proporção, a cada nova relação que é traçada, mas todas se interconectam. O tomate é um elemento em movimento dentro de uma malha imensa, mas também aquilo que cria a malha. De forma semelhante, o corpo digestivo sobre o qual pretendo discorrer não se resolve como objeto de bordas rígidas e a partir de uma taxonomia específica. Ao sugerir uma narrativa semelhante do caminho da comida pelo meu apartamento, proponho ampliar uma ideia de digestão, que teria início na boca e fim no ânus, para outros recintos e seres

exteriores ao corpo. Os demais espaços e entidades ativados pela comida em transformação tomam parte no processo orgânico: lugares por onde a comida circula, demais seres vivos que transformam o alimento, panelas, talheres, eletrodomésticos, vaso sanitário, banheiro, tubulação, terra, argila poderão compor a malha que chamo de digestão.

Mover-se em um campo construído a partir do contágio de elementos e áreas requer o reconhecimento de uma condição de existência na qual é impossível estabelecer bordas. Essa condição reverbera no campo da ecologia. Aqui, o conceito de ecologia se apresenta mais como exercício do pensamento ecológico, do que como a manifestação de uma subdivisão da biologia. Definida de forma sucinta como “a ciência das inter-relações que ligam os organismos ao seu ambiente” (ODUM, [2001], p. 4), a ecologia transfere o foco do indivíduo para a relação entre indivíduos, olhando-os como parte do ambiente onde vivem. Não se trata de descartar completamente a construção dos corpos individuais, mas conceber agregados de corpos para estudar os fenômenos vivos. É nesse mesmo sentido que evoco a ideia de simbiogênese, termo desenvolvido pela bióloga norte-americana Lynn Margulis, para reconhecer novas formas de vida que surgem a partir do contato de dois ou mais organismos funcionando como uma única entidade complexa. A partir daí, será possível pensar em uma digestão que não seja baseada apenas em um sistema de órgão internos humanos. Será possível considerar que a atividade digestiva é também composta pelas relações sociais travadas entre o comensal e o alimento, ou entre o humano e os outros seres que rondam a comida? A digestão pode ser um agregado de elementos diversos que funcionam em conjunto?





**Figuras 2 (2.1, 2.2 e 2.3):** Mônica Coster. **Dentada**, vídeo digital e fotografias, 2020.

Um tomate é mordido por dentes de argila branca, que são fincados em sua superfície. Um vídeo de aproximadamente 2'40" registra essa mordida (2.1 e 2.2) e uma foto tirada após uma semana mostra a ação de bolores sobre a fruta (2.4). Como seres autônomos, dentes e fungos atacam a fruta por todos os lados, destituindo a ideia de uma arcada dentária única. Acostumados a domar a comida dentro de nossas cavidades bucais, entendo que, aqui, a referência para a mordida não é o comensal, mas o próprio tomate.

É interessante mencionar a chamada hipótese Gaia, elaborada pelo cientista britânico James Lovelock por volta de 1966, que propõe uma dinâmica sistêmica para todo o planeta, considerando que a existência da vida na Terra é um acontecimento ecológico. Gaia é vista como “uma série de ecossistemas em interação que compõem um único e enorme ecossistema na superfície da Terra”. (MARGULIS, 2011, p. 150, tradução nossa)<sup>1</sup>. Para falar de Gaia, Lynn Margulis usa um exemplo que é particularmente interessante para essa pesquisa. Ela explica brevemente como e existência de bactérias que vivem no intestino de uma vaca acabam por contribuir para a manutenção do ecossistema planetário:

---

<sup>1</sup> “[Gaia is] a series of interacting ecosystems that compose a single huge ecosystem at the Earth's surface.”

“A microbiota da vaca inclui protistas ciliados nadadores de aparência estranha. Muitas bactérias [...] também habitam o rúmen. Esses microrganismos fazem a digestão da grama. Sem eles, nenhuma vaca digere a celulose da grama. [...] Um dos produtos gasosos da digestão da grama é o metano. As vacas arrotam grandes quantidades dele. O metano bovino é uma das razões pelas quais o ar da Terra é uma mistura química altamente instável. [...] Generalizando essas descobertas, Lovelock propôs que todo sistema de ar planetário é “metaestável”, estável em sua reativa instabilidade” (Ibidem, p. 155, tradução nossa)<sup>2</sup>.

A hipótese Gaia não pensa o planeta como um único corpo: “Gaia não é um organismo” (Ibidem, p. 148, tradução nossa)<sup>3</sup>, diz Margulis, pois seu funcionamento transcende a unicidade funcional do organismo. Gaia é um sistema que não distingue resíduo de alimento, pois “recicla a matéria em nível global”. No breve exemplo em que ela associa as bactérias do intestino das vacas com a estabilidade do ar planetário, é possível imaginar Gaia como uma sucessão de fenômenos inter-relacionados. Por outro lado, pode ser interessante considerar que Margulis opera através de um salto de escala, olhando para o planeta Terra de uma distância próxima o suficiente para poder distinguir organismos e relações dentro dele. De forma semelhante, se chegarmos perto o suficiente de uma vaca a ponto de observar seu corpo como uma série de fenômenos interligados e estruturas trabalhando juntas, deixaremos de ver a vaca como um organismo singular. Nesse mesmo sentido, Gaia talvez possa ser um organismo quando vista de muito longe. A possibilidade de realizar essa mudança de escala, capaz de desmembrar um organismo em muitos ou, no sentido oposto, reunir diferentes fenômenos em um único organismo, interessa a essa pesquisa pois inclui a posição do observador do sistema, para delimitá-lo.

A hipótese Gaia é uma abordagem possível para o estudo de qualquer

---

<sup>2</sup> “The cow’s microbial community includes strange-looking swimming ciliate protists. Many bacteria [...] also inhabit rumens. These microbes do the work of grass digestion. Without them no cow digests the cellulose of grass. [...] One of the gaseous products of grass digestion is methane. Cows belch huge quantities of it. Bovine methane is part of the reason that Earth’s air is a highly unstable chemical mixture. [...] Generalizing these findings, Lovelock proposed that the entire planetary air system is ‘metastable,’ stable in its reactive instability.”

<sup>3</sup> “As detailed in Jim’s theory about the planetary system, **Gaia is not an organism.**”

sistema, não só o planetário. O tomate, que mencionei anteriormente como protagonista do curta-metragem, se movimenta entre diferentes níveis e escalas de organização social e biótica. O efeito das bactérias no intestino dos ruminantes, aparece replicado em fenômenos de diversas ordens no planeta. Da mesma forma, o próprio sistema digestório também pode ser observado a partir de diferentes escalas. Delimitar a digestão é um desafio que se resolve apenas no desenho tênue de alguns contornos e agentes, e através de uma perspectiva própria que se deseja adotar:

“A digestão da comida é um processo multiescala, pois os fenômenos ocorrem em um espectro diverso de escalas de comprimento (Bornhorst, Gouseti, Wickham, & Bakalis, 2016). Por exemplo, a mastigação e a formação do bolo alimentar acontecem na escala de centímetros, enquanto a fragmentação da comida e o transporte do quimo ocorrem em uma escala de milímetros e a ação bioquímica da enzima da hidrólise, e a transferência da massa de nutrientes para as células, acontecem na faixa do submícron ao nível molecular.” (LAMOND; GOUSETI et al., 2019, p. 255, tradução nossa)<sup>4</sup>

É necessário pontuar que esse texto não é uma estudo científico, mas uma proposta artística. Texto que se faz obra na medida em que se posiciona através de alguns termos extraídos da biologia, traduzindo-os em uma lógica própria e com certa dose de arbitrariedade. Nesse sentido, termos emprestados da biologia, tais como simbiose, mutualismo, ecologia, espécie e mesmo, digestão, serão usados a partir do campo da arte. Como descritores de dinâmicas vivas, podem propor perspectivas possíveis para olhar a complexidade de interações estabelecidas também pelo objeto de arte. Um dos objetivos aqui é considerar através de qual grau de proximidade e perspectiva se deseja olhar para a digestão como um fenômeno de interesse para o campo da arte. Em outras palavras: se o campo da arte não faz uso de microscópios ou instrumentos científicos para olhar o corpo digestório, de qual perspectiva e quais dispositivos ele usa?

---

<sup>4</sup> Food digestion is a multiscale process, as phenomena occur at a range of length scales (Bornhorst, Gouseti, Wickham, & Bakalis, 2016). For example, mastication and bolus formation happen on the centimetre length scale, while food breakdown and transport in chyme occurs on a millimetre length scale and the biochemical action of enzyme hydrolysis and mass transfer of nutrients to cells happen in the submicron to molecular level.

## Como digerir esse texto

Esse texto surgiu a partir de uma experiência artística que chamo de *Panças*, e que acompanhou os dois anos dessa pesquisa. As Panças são conformações de argila crua, alimentos podres e bolores, que se desenvolvem como um acoplamento independente e simbiótico. Elas são esculturas em constante digestão. Tendo isso em vista, dou início ao **Capítulo 1** relatando o primeiro contato que tive com os bolores, suas aparições inesperadas no meu ambiente doméstico e a constatação de que esses seres são dotados de uma perspectiva do mundo distinta da minha. Ao considerá-los “espécies companheiras”, introduzo o pensamento da pensadora filósofa norte-americana Donna Haraway, referência fundamental e recorrente para a pesquisa. A partir daí, faço um relato livre e descritivo das primeiras **Panças**: como foi o processo de modelagem da argila, a interação dos fungos com esse material, a presença dos insetos em algumas peças e a necessidade de estabelecer barreiras entre o meu corpo de humana e o corpo dos bolores. Esse subcapítulo é acompanhado pelos **APÊNDICES 1 e 2**, onde apresento um encarte dos principais registros das Panças modeladas no decorrer da pesquisa. Em **Uma digestão dentro da outra: Simbiose digestiva**, discuto a presença dos fungos dentro do sistema digestório humano (microbiota intestinal), questionando as divisões taxonômicas entre essas duas espécies. A partir de imagens criadas por Haraway de seres fictícios de fronteiras, tais como o ciborgue e a Mixotricha paradoxo, considero a existência de uma digestão-ciborgue, isto é, uma digestão que se dá na fronteira entre a humana e o bolor. As contribuições das pensadoras Anna Tsing e Lynn Margulis sobre o conceito de simbiose, me auxiliam a perceber estratégias de contato pautadas pelos corpos fúngicos.

“**Um cubo mofado**”<sup>5</sup>, por sua vez, é um artigo incluído na íntegra ao final do texto como **APÊNDICE 3**. Com ele, traço um percurso por artistas que utilizam bolores como matéria para seus trabalhos, tais como Sam Taylor-Wood, Robert Rauschenberg e Daniel Lie. Nesses casos, é possível pensar nos fungos como coautores de suas obras. A menção a um autorretrato de 1510, de Leonardo da Vinci, que foi indesejavelmente tomado por bolores, traz questões sobre o limite da

---

<sup>5</sup> Artigo publicado na *Revista Poiésis*, Niterói, v. 21, n. 26, jul/dez, 2020 (sessão *Pesquisa em Processo*), durante a escrita desta dissertação.

amizade entre essas duas espécies.

No **Capítulo 2**, discuto diferentes imagens da digestão humana. Em **Vazio tubular**, faço uma reflexão sobre a imagem do tubo digestório como estrutura retentora da digestão, isto é, o tubo anatômico que tem início na boca e fim do ânus. Trago as considerações de Fernanda Pequeno sobre as implicações econômicas de se pensar um caminho digestivo linear, ao passo que artistas como Anna Maria Maiolino e Kiki Smith produzem dobras poéticas sobre o espaço vazado deste duto humano. Apresento também a *teoria das duas vidas*, elaborada no início do século XIX pelo fisiologista francês Marie Xavier Bichat, a fim de pensar modos pelos quais a digestão é historicamente limitada ao lado de dentro do corpo humano. Em **Abrir o Tubo**, traço um paralelo entre um autômato animal digeridor, do século XIX, e obra *Cloaca*, do artista belga Wim Delvoye, abrindo possibilidades para a digestão prostética. Já o artista cíprio Sterlac, com *Stomach sculpture*, transforma seu próprio sistema digestório em espectador de arte, modo de pensar o campo artístico que vejo refletido da ideia de *relacionalidade*, do artista brasileiro e orientador desta pesquisa, Ricardo Basbaum.

Por fim, encerro o Capítulo com **A ideia de “escultura ambiental”**, onde discuto a inserção da digestão na cadeia alimentar, a fim de desvincular esse processo do corpo individual do comensal. Tomando como referência o sistema digestório das serpentes que engolem suas presas de uma só vez, indico que a digestão pode ser vista como exercício de adaptação ao outro. Essa ideia aparece também no conceito de “escultura ambiental” do artista brasileiro Jorge Menna Barreto, referência fundamental para essa pesquisa. Aqui, faço uma relação com o conceito de *umwelt*, do biólogo Jacob Von Uexküll, como forma de considerar a perspectiva de cada ser e cada corpo envolvido no encontro digestivo, sabendo que eles não estão isolados.



## CAPÍTULO 1

“One organism's waste is another's food.”

Lynn Margulis, *Symbiotic Planet*.

### As Panças

Esse sistema digestório começará com a podridão e não com o frescor. Meu primeiro interesse por pensar a digestão surgiu quando atentei ao fato de que a comida ao meu redor apodrecia muito rapidamente. Presenciei diferentes tipos de comidas mofando ou virando depósito de ovos de insetos. Quando não me serviram mais de alimento, pude vê-las como outro tipo de alimento, nutrindo a outros seres, principalmente fungos e moscas. Havia algo de curioso nos seres que atacavam a comida esquecida no fundo da geladeira ou do armário: os fungos tinham corpos cujas cores e texturas se misturavam à materialidade da comida. Eventualmente era difícil distinguir o que era fungo e o que era, ainda, o alimento.

Propus a minha companheira de casa, que não descartássemos os alimentos em estado de putrefação, reservando um espaço de acolhimento a essa nova “condição”. Acondicionamos as comidas mofadas em caixas ou potes. Era uma proposta de convivência com as entidades que habitavam a nossa casa, uma convivência cordial, mas não sem tensões. Ao optar por não as extinguir, corríamos o risco das doenças que essas espécies causam. Nosso apartamento não era mais um lugar salubre aos corpos humanos e habitá-lo demandava certo risco.

Se nossas tentativas de preservar os fungos vivos se assemelhava a experimentos e observações laboratoriais, o pouco rigor de higiene que tínhamos colocava nossos corpos à prova como parte dessa experiência. Lembro que, durante uma revoada de moscas ocasionada pelos alimentos podres, ouvi minha companheira dizer: “Se eu abrir a boca na nossa cozinha, entra uma mosca nela”. A partir daí, passamos a proteger a comida que comeríamos, ao invés de isolar aquilo que estava sendo tomado pelo apodrecimento. Em pouco tempo, percebemos a potência e a rapidez de ocupação desses seres sobre a casa.



**Figuras 3 (3.1, 3.2, 3.3, 3.4, 3.5 e 3.6):** Mônica Coster. Fotos dos primeiros fungos que surgiram nos alimentos no meu apartamento, 2019.

Anna Tsing, antropóloga e estudiosa de fungos, em especial do cogumelo Matsutake, aponta para a “fetichização do lar como espaço de pureza”, herança dos “discursos de higiene científica e eugenia” (TSING, 2018) do século XIX, que surgiram para garantir a soberania da espécie humana sobre as demais – e, paralelamente, a soberania da raça branca. A aversão à sujeira e a espécies “infecciosas” é um sintoma da inabilidade que a sociedade ocidental tem de conviver com corpos diferentes dos que elegeram como soberanos. Segundo Tsing, a ideia de higiene científica (laboratorial), em oposição à doença, faz a manutenção de diversas dicotomias, entre espécies, e dicotomias raciais:

“Os fungos tropicais eram uma pequena parte do problema: o mofo e as infecções podiam sair de controle. Mantendo suas casas livres de mofo, mosquitos e miscigenação, as mulheres brancas nos trópicos se tornaram modelos da alienação de espécies e subespécies. [...] Reimportada pelas metrópoles, tal higiene pública e privada alimentou as dicotomias de classe, informando distinções previamente existentes entre mulheres “doentes” e mulheres “contagiosas”” (Ibidem)

A abordagem de Tsing nos mostra que o desejo pela assepsia e a repulsa à sujeira no espaço público e privado não são fatores isolados da estrutura de dominação científica e epistemológica da sociedade colonial. Somada a essa construção do espaço doméstico, ela adiciona ainda a presença dos animais de estimação como propagadores da falsa noção de convivência pacífica entre espécies. Segundo ela, dentro do lar, sua presença corrobora para um ideal de amor familiar burguês, mais do que para uma convivência balanceada com corpos e perspectivas diferentes: “[...], as espécies domésticas são condenadas à prisão perpétua e à homogeneização genética, enquanto as espécies selvagens são “preservadas” em bancos de germoplasma enquanto suas paisagens multiespécies são destruídas” (Ibidem).

Nós costumávamos chamar os fungos que criávamos de “pets”. Mas, a companhia propiciada por eles era bem diferente da de um cão, de um gato ou mesmo de uma planta. Nesse sentido, cabe pensar também como se dão as relações de afeto interespécies. Se o afeto opera de forma parecida entre os humanos e os felinos, por exemplo, não são os mesmos pontos de contato afetivo

que unem os humanos e os fungos. Como demonstrar e receber afeto de um bolor? Colocá-los em ambientes fechados, escuros e úmidos talvez fosse a forma mais eficiente de receber respostas positivas dos fungos. Ou será que eles prefeririam avançar sobre o meu corpo, colocando a minha existência em risco? E, por outro lado, de que maneira eu poderia receber afeto desses seres? Uma questão de escala também se impõe nessa relação, uma vez que parece ser impossível à escala corporal humana, encostar em um microrganismo de forma afetuosa, como fazemos com um gato ou cachorro. Um dos esforços da minha convivência com os fungos era encontrar o registro de um lugar relacional e afetivo possível aos nossos corpos tão distintos. Não havia linguagem a ser dividida entre nós, não trocávamos olhares, carinhos ou sons. Eu não precisava dar-lhes comida e bebida, ou limpar seus resíduos e eles nada demandavam de mim. Entretanto, nossos corpos ocupavam o mesmo espaço doméstico. Para mim, nosso principal meio de contato era o cheiro exalado pela decomposição, que invadia meus pulmões. Esse era o mecanismo pelo qual estabeleciam seus espaços na casa. Tsing fala que o “Cheiro é a presença do outro em nós. Difícil de descrever, porém vívido, o cheiro leva ao encontro – e à indeterminação” (Idem. 2015, p. 67, tradução nossa)<sup>6</sup> Quando o cheiro se tornava insuportável, eu movimentava os recipientes de lugar e assim o meu incômodo também reverberava neles.

Quando, no início de 2021, aprendi a inocular fungos e bactérias em placas de Petri, recusei essa abordagem para lidar com os seres que conviviam comigo já há dois anos. Conhecer seus aspectos taxonômicos e reconhecê-los como pertencentes majoritariamente ao filo *ascomycota*<sup>7</sup>, por exemplo, não aumentaria nossa superfície de contato afetivo. Diferente da criação de fungos para fins alimentares, como produção de queijo ou mesmo cultivo de leveduras para pães, iogurtes ou fermentados, os fungos com os quais ou convivia seriam mais bem caracterizados como *mofos* ou *bolores*. O que se destacava na presença dos fungos, no apartamento, era o fato de que eles surgiam espontaneamente nos alimentos. Eram visitantes inesperados que se convertiam em estranhos habitantes. Não era necessário caçar, atrair ou ir ao seu encontro, mas pelo contrário, seu surgimento era decorrência da minha inatividade e ineficiência de limpar ou consumir o volume

---

<sup>6</sup> “Smell is the presence of another in ourselves. Hard to describe, yet vivid, smell leads into encounter—and indeterminacy.”

<sup>7</sup> Informação que obtive com um amigo biólogo.

total dos alimentos da casa. Eles eram o avesso da minha atividade e passavam a ser separados dos outros alimentos após o meu discernimento do que já não era mais palatável para o meu corpo humano. Assim, os fungos surgiam por conta própria, como em qualquer residência tropical, e eu apenas os acomodava em um lugar específico.

Como os bolores surgem em contato íntimo com o alimento, é praticamente impossível isolar seus corpos (diferente dos cogumelos, por exemplo). Quando tocados, rapidamente se transformavam em pó, se desmanchavam em esporos contagiantes. O alimento está para o fungo, assim como a terra, para a raiz das plantas. De fato, é difícil distinguir onde começa o fungo e termina o alimento a olho nu, pois a sua aparição se dá obrigatoriamente no encontro. Observando os mofos, é possível entender que as noções de contato, entrelaçamento, intimidade e comunhão não são opções, mas imperativos. Portanto, quando um desses fungos entra em contato com um animal, por exemplo, ele é capaz de estabelecer tal intimidade forçada a ponto de desestabilizar os limites do corpo hospedeiro. Tornar-se o substrato da vida de um bolor se configurou um perigo real para quem habitasse o apartamento. Os “pets” inesperados se afastavam muito da noção de animais “estimáveis” e o nosso convívio era antes perigoso, do que pacífico.

Donna Haraway chama de “espécies companheiras”, os seres que vivem no “registro de acoplamentos e intercâmbios infecciosos” (HARAWAY, 2017, p. 9, tradução nossa)<sup>8</sup> com os humanos, colocando em questão a própria noção de espécie. Uma palavra recorrente no seu vocabulário acerca das espécies companheiras é “coabitar”. Coabitação é um termo que expressa bem a maneira que eu convivia com os fungos. Nossa relação não era perpassada pela linguagem, mas coabitávamos a mesma casa, a mesma comida, o mesmo ar, a mesma temperatura. Habitávamos juntamente, experimentávamos o mesmo ambiente e, através dele, nos relacionávamos. “Um bestiário de agências, tipos de relações, que muitas vezes superam todas as fantasias, inclusive as dos cosmólogos mais barrocos. Para mim, é isso que significa espécies companheiras”. (Ibidem, p. 6, tradução nossa)<sup>9</sup> Haraway complexifica a relação de domesticação, entendendo que ela não é apenas

---

<sup>8</sup> “[...] un registro de acoplamientos e intercambios infecciosos que pondría de los nervios incluso a los más comprometidos defensores del libre comercio.”

<sup>9</sup> “Un bestiario de agencias, tipos de relaciones, que muchas veces superan todas las fantasías, incluso las de los cosmólogos más barrocos. Para mí, eso es lo que significa especies de compañía.

unidirecional de uma espécie sobre a outra. Ela inclui também a flora intestinal como um exemplo de espécies companheiras dos humanos, dizendo que “coabitar não significa se eriçar ou acariciar” (Ibidem, p. 30, tradução nossa)<sup>10</sup>

Antes mesmo da realização de que os bolores viriam a compor um trabalho de arte, assinado por mim e veiculado em meios dominados por espectadores humanos, a minha relação com esses seres, enquanto artista, já se colocava como mutuamente dependente. Sob uma ótica mais reducionista, os fungos eram meu objeto de estudo e por isso eu os mantinha vivos. Algo me impedia de simplesmente extirpá-los a qualquer momento. Aos poucos, foi se fazendo presente a consciência (e o medo) de que a minha pesquisa estava condicionada aos seus corpos, transformações e, inclusive, mortes. Se eles se mantinham vivos por uma ação minha, o meu trabalho também não existiria sem eles. Os fungos seriam coautores (ainda que ignorassem isso) em troca de alimento e espaço e, nesse sentido, talvez eu estivesse mais presa a eles do que o contrário. “[...] o homem é tão dependente da planta que produz milho como esta é dependente do homem.” (ODUM, op.cit. p. 390).

Mais do que o mofo como o *meu* objeto de estudo, acredito que haja um elemento mais central nessa relação, que se colocou como a interface do nosso encontro: o alimento. Talvez a relação dos homens com os bolores domésticos seja tão antiga quanto a história de preservação e armazenamento da comida. Exemplos onde presença de fungos nos alimentos é considerada bem-sucedida, também atravessam séculos, como o gorgonzola e outros queijos, o pão e a cerveja. Mas era a partir do momento em que a comida não podia mais ser ingerida por mim, que ela se tornava alimento para os fungos e era isolada. A constatação de que um alimento estava velho ou estragado (ou inconsumível por qualquer razão) coincidia com a caracterização do mesmo alimento como apetitoso, ou nutritivo, para os fungos. O início do trabalho também era um momento de embate e troca de perspectivas sobre a mesma porção de alimento.

O trabalho que realizei durante os dois anos e seis meses dessa pesquisa, e que descreverei a seguir, foi acompanhado da incerteza sobre qual tipo de relação ou conformação material surgira a partir desse encontro interespecies. O abandono

---

<sup>10</sup> “Co-habitar no significa erizarse o acariciar”.

da minha subjetividade lírica (romantizada), meio pelo qual eu vinha produzindo até então, e a entrega do trabalho aos esporos (para não dizer mãos) dos bolores, desenhava uma zona de contato afetiva possível. O que era isso, que eu produziria sob o meu nome humano, mas que não nascia de uma expressão individual? Como seria dividir a criação de um objeto de arte com seres cuja existência não vigora sob os regimes da estética? Como eu poderia criar a partir do apetite de um fungo?

Intitulei esse trabalho de *Panças*.

*Panças* são recipientes de argila crua, de diversos tamanhos e formatos, destinados ao desenvolvimento da condição de “podre”. Tais recipientes, modelados por mim, guardam em seus interiores alimentos em decomposição. Nas primeiras experiências, realizadas no início de 2019, a comida era completamente involucrada dentro das *Panças*: eu modelava esferas ocas de terracota ou barro branco, inseria restos de comida dentro delas e, com a argila ainda fresca, fechava completamente a peça.

Sem comunicação direta do interior com o exterior, a comida não ficava visível dentro das *Panças*. Mas, após a secagem, a argila se torna um material poroso e permite a passagem do ar. Nesse momento (depois de dois ou três dias), os bolores que permaneciam em constante digestão lá dentro, atravessavam a barreira do barro e a floravam na superfície externa da *Pança*, geralmente em forma de “penugem” ou “nuvem branca”. No decorrer desse capítulo, incluirei algumas fotos das primeiras *Panças*, mas o conjunto total dos registros de 2019 e 2020.1 está disponível no Apêndice 1.





**Figuras 4 (4.1, 4.2, 4.3, 4.4, 4.5 e 4.6):** Mônica Coster. Fotos da modelagem das primeiras Panças, 2019. Pança de terracota com lentilha e arroz (4.1) e fungo após alguns dias (4.2); Pança de barro branco com abacate sendo modelada e finalizada (4.3 e 4.4); Pança de terracota com ovo cru sendo modelada e finalizada (4.5 e 4.6).







**Figuras 5 (5.1, 5.2, 5.3 e 5.4):** Mônica Coster. Pança de barro branco com abóbora em decomposição, 2019. Experimentei modelar peças cujo formato incluísse esteticamente a movimentação dos fungos. Em uma das Panças composta por uma espécie de bolsa ou barriga, inseri uma abóbora cozida, de onde saíam membros tubulares para as laterais (5.1). O surgimento de um fungo alaranjado na superfície protuberante provocou uma forma com “cabeça” de fungo e braços de argila. Nas fotos é possível ver a mudança no formato do bolor, que começa como uma penugem branca (micélio) (5.2). Com o tempo, ele seca e vira uma espécie de placa sobre o barro (5.3), até finalmente se tornar um pó fino alaranjado (5.4).

A minha primeira expectativa com a argila era de que ela funcionasse como um recipiente de acondicionamento total para a decomposição. Mas, na materialidade da Pança, ela agia ao mesmo tempo como fronteira externa e como elemento interno. Era uma fronteira porque, embora o bolor a atravessasse, ele ficaria sempre orbitando sua superfície de fora. A argila também evitava que moscas depositassem ovos nos alimentos (as moscas nunca colocam ovos diretamente sobre o barro) e, caso algum alimento inserido tivesse sido contaminado por um inseto, ela também barrava a saída das larvas. Por outro lado, essa fronteira era imprecisa porque era ela que organizava o atravessamento dos fungos, de dentro para fora. Seres, alimentos ou mesmo objetos, caso se acercassem das Panças, podiam se contaminar com seus bolores. Portanto, a argila se comportava como uma pele, permitindo determinados trânsitos e barrando outros. Na dinâmica viva do alimento-fungo, ela inseria-se como o tecido fronteiro da unidade digestiva que era cada Pança.

Duas experiências com Panças que possuíam furos na argila, criando uma passagem livre do interior para o exterior, geraram outra proposta de convívio. Essas duas esculturas se tornaram em menos de uma semana, moradas de larvas de moscas, que colocavam seus ovos nos alimentos expostos. Se as experiências anteriores propunham arquiteturas para a vivência dos fungos, essas Panças tornaram-se confortáveis ninhos para os insetos.



**Figura 6:** Mônica Coster. Pança de barro branco contendo queijo e com comunicação direta do interior para o exterior. 2019.





**Figuras 7 (7.1, 7.2, 7.3):** Mônica Coster. Frames de vídeo gravado no 10º dia de existência da Pança com queijo (mesma Pança da Figura 6), 2019. Pança tomada por larvas e moscas. (7.1 – 7.2). Na imagem 7.2 é possível ver os três estados da metamorfose: larva, pupa e mosca. A última imagem indica a destruição dessa Pança com inseticida (7.3). 2019.



**Figuras 8 (8.1 e 8.2) :** Mônica Coster. Pança de barro branco contendo alho cru e com comunicação direta do interior para o exterior, 2019. Moscas rondavam constantemente essa Pança, mas o caminho comprido que conectava o lugar onde estava a comida até o lado de fora da Pança impedia que larvas transitassem pela mesa. 2019.



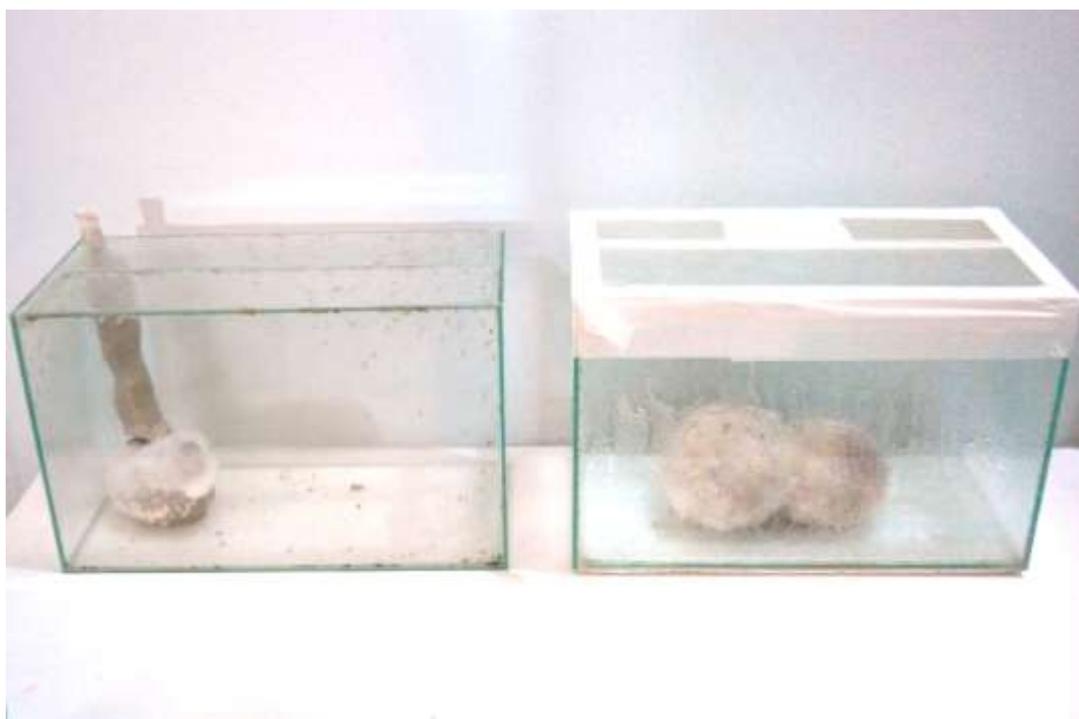
**Figura 9:** Mônica Coster. Pança de barro branco contendo alho cru e com comunicação direta do interior para o exterior, 2019.

Composta por barro branco e queijo, a primeira dessas Panças tinha o formato de uma esfera furada (Figuras 6 e 7). Como o alimento preenchia todo o seu interior, os arredores e superfícies externas da argila também foram ocupados por uma constante movimentação de larvas e moscas entrando e saindo. A Pança era um ambiente insalubre para nós. Mais do que os bolores, as moscas disputavam e ocupavam todos os espaços da casa de forma incontrolável e após alguns dias, essa Pança foi destruída. A segunda Pança foi um desenvolvimento da primeira, a qual eu acoplei um tubo comprido vazado à mesma forma de bolsa ou esfera (Figuras 8). Assim, as larvas permaneceriam no fundo e não chegariam à superfície, onde o trânsito era apenas de moscas adultas.

Até aqui, o trabalho ainda estava preso a uma preocupação mais formalista do que relacional. A presença dos fungos na superfície das Panças durava aproximadamente 7 dias, tempo que a argila leva para secar. Depois disso, elas se tornavam peças escultóricas cuja presença do *vivo* se perdia. Ainda que os fungos permanecessem vivos dentro das bolsas de argila, o objeto deixava de ser uma interface de relação entre os bolores e eu. Quando se diminuía de tamanho e ficavam invisíveis aos sentidos humanos, os fungos retornavam ao modo sub-reptício de atuação sobre a matéria orgânica da casa, deixando de participar ativamente da existência das Panças. Quanto às Panças com moscas, a convivência era exageradamente nociva para nós e precisei destruí-las.

Portanto, o tempo de vida das Panças, enquanto trabalho de arte, coincidia com o tempo em que os fungos duravam em sua superfície. A noção do trabalho como um momento espaço-temporal do encontro entre humanos e fungos pautou uma co-dependência importante: a escultura dependia do vivo e vice-versa. Ou seja, *escultura* passava a ser um espaço de tempo – de tempo de vida fúngica – e o momento efêmero do nosso contato. Os esforços subsequentes foram tentativas de prolongar a vida das Panças e testar sua exibição para um público que não fosse eu e minha colega de apartamento.

A procura por um local mais propício à vitalidade dos bolores, somada com a constante insalubridade de conviver com esses seres sem um ambiente controlado, me levou a acondicionar as Panças dentro de caixas de vidro vedadas. Diferente da argila, o vidro estabelecia limites mais precisos entre os nossos corpos. Limites em relação ao ar que compartilhávamos e ao contato físico direto. Mas, o vidro também criava um sistema fechado de umidade para a Pança (as superfícies ficavam sempre embaçadas) que era muito favorável para o crescimento dos mofos e deixava a argila em um estado constantemente maleável – nem dura e nem líquida. As primeiras duas experiências com Panças em caixas de vidro foram feitas entre 2019 e 2020 e duraram aproximadamente dois meses.



**Figura 10:** Mônica Coster. Panças em caixas de vidro, 2020. As duas caixas ficavam dispostas lado a lado em uma área reservada do apartamento.

A primeira Pança (direita, na Figura 10) era feita de terracota e continha duas laranjas completamente involucradas em seu interior. Destaco algumas transformações interessantes: em um primeiro momento, a aparição do rastro de uma única larva que se deslocou durante três dias pelas superfícies internas da caixa, deixando um desenho irregular no vidro embaçado. Fotos desse rastro e experimentações em desenho que fiz a partir dele podem ser vistas no Apêndice 1. Em um segundo momento, quando o rastro sumiu, houve a mudança de coloração em parte da argila para um tom avermelhado que se transformou, posteriormente, em uma penugem branca. Em um terceiro momento, o rápido crescimento de bolores brancos, laranjas e esverdeados tomaram conta da Pança (Figuras 11).



**Figuras 11 (11.1, 11.2, 11.3 e 11.4):** Mônica Coster. Desenvolvimento de Pança de terracota contendo duas laranjas, entre setembro de 2019 e janeiro de 2020. A Pança foi modelada ao redor de duas laranjas já mofadas (11.1) e depois de uma semana, apareceu um rastro nas superfícies internas do vidro (11.2). Esse caminho parecia indicar o movimento de uma larva pela superfície embaçada e cessou após dois dias. A Pança permaneceu sem transformações durante um mês, até que a superfície externa da terracota ficou avermelhada com alguns fios brancos na parte inferior (11.3). Esse bolor branco foi crescendo e se desenvolvendo até que três meses depois, já havia tomado toda a Pança (11.4).

A segunda Pança era feita de barro branco e continha carne cozida (Figuras 13). Seu formato era o de uma bolsa, onde ficava a comida, ligada a um tubo oco. Esse tubo se alongava até a parte externa da caixa, mas não era inteiramente vazado, então não havia passagem direta de fora para dentro da Pança. Uma ponta de terracota que extrapolava o vidro foi feita para entender se o mofo ocuparia toda a extensão da argila, para além parte encerrada pela caixa, e se as moscas se relacionariam com o bico exposto. No entanto, nem um dos dois seres se aproximou daquele trecho da Pança e ele funcionou apenas como um transmissor do cheiro de dentro, para fora.



**Figura 12:** Mônica Coster. “Alimentação” de Pança de barro branco com carne cozida. 2019.





**Figuras 13 (13.1, 13.2 e 13.3):** Mônica Coster. Desenvolvimento do fungo em Pança de barro branco com carne cozida, entre dezembro de 2019 e janeiro de 2020.

Quatro dias depois da modelagem e produção dessa Pança, a argila rachou e diversas larvas se espalharam pelo aquário. Acredito que alguma mosca tenha pousado na comida antes do fechamento da caixa e depositado ovos, que morreriam lá dentro caso a Pança não tivesse se rompido. Nesse momento da eclosão dos ovos, algumas moscas passaram a habitar a superfície externa do vidro, voando e pousando na caixa. Parecia haver alguma comunicação entre os insetos de dentro e de fora. Em alguns dias, as larvas e moscas que estavam dentro da caixa morreram e os bolores ganharam força. Dois formatos diferentes de mofos surgiram na superfície da argila: uma “penugem branca” e pequenas “placas” esbranquiçadas. É interessante notar como essas duas formas fúngicas coexistem e se apropriam da estrutura de argila. Embora a Pança tivesse uma grande rachadura no meio de seu corpo, os fungos afloram sobre o barro e não sobre a comida.



**Figura 14:** Mônica Coster. Mosca pousada sobre superfície externa do aquário, onde larvas rastejam do lado de dentro. 2020.



Todas essas experiências foram realizadas entre o final de 2019 e início de 2020. Até então, eu não havia feito um registro rigoroso e diário do comportamento das Panças. As fotos presentes no Apêndice 1 abrangem esse período inicial da pesquisa. São registros esporádicos destas e de outras Panças que fizeram parte do processo, que eu realizei apenas quando observava mudanças muito explícitas nos bolores.

No segundo semestre de 2020, já na segunda metade da pesquisa, meu orientador, Ricardo Basbaum, sugeriu que eu refizesse as Panças e dessa vez elaborasse um registro diário, com fotos e anotações minuciosas. Nos dias 27, 28 e 29 de novembro de 2020, dei início à produção e ao relatório de três novas Panças fechadas em recipientes de vidro (Figuras 15, 16 e 17). Dessa maneira, eu produzia anotações do comportamento das Panças em um diário de bordo e registrava cada uma delas, com pelo menos uma foto geral e uma foto de detalhe por dia. Essa prática, que durou 50 dias consecutivos, gerou um grande volume de fotografias e comentários, do qual apresento uma seleção no relatório presente no Apêndice 2.



**Figuras 15 (15.1 e 15.2):** Mônica Coster. Pança de terracota contendo tomate e bolor, em caixa de vidro. Fotos do 1º e 50º dia. 2020 – 2021.



**Figuras 16 (16.1 e 16.2):** Mônica Coster. Panças de terracota e barro branco contendo diversos tipos de alimento e bolores em caixa de vidro. Fotos do 1º e 50º dia. 2020 – 2021.



**Figuras 17 (17.1 e 17.2):** Mônica Coster. Pança de barro branco contendo carne cozida, em recipiente de vidro. Fotos do 1º e 49º dia. 2020 – 2021.

Essas foram as últimas experiências realizadas com as Panças. Como a finalização do relatório foi feita durante o momento final da pesquisa, deixei as principais observações acerca dessas experiências para o Apêndice 2 e a conclusão desse texto. Mas, por agora, é importante dizer que a prática diária de registro das Panças representou um salto de sentido para o trabalho e seus desdobramentos futuros. Aqui, eu assumi um compromisso rigoroso com as Panças. A observação dos bolores, cada vez mais distante de um estudo objetivo de suas morfologias, aparecia como um compartilhamento de intimidade cotidiano através de um diário que considero subjetivo, mas não lírico (ou romântico). A enorme coleção de fotos geradas por esse relatório foi o encontro de um *modo* (para não dizer linguagem) própria das Panças, ou seja, uma metodologia que resguardava as Panças em seus ritmos e transformações sem que a minha vontade formalista ou estética interferisse em seus desenvolvimentos. Assim, considero as formas e comportamentos registrados nas fotos como uma manifestação artística possível apenas a partir do meu encontro com as Panças.

## Uma digestão dentro da outra: simbiose digestiva

A palavra “pança” é como nós, humanos, chamamos, genérica e popularmente, nossas barrigas. Pança é também sinônimo de *rúmen*, órgão constituinte do sistema digestivo dos animais ruminantes, como bois, vacas e camelos. Tanto o intestino dos ruminantes quanto o dos humanos é mantido por relações de contínua co-dependência com diversos seres vivos microscópicos, incluindo, entre eles, os fungos. Donna Haraway inclui esses microorganismos como espécies companheiras dos humanos, categoria que “deveria incluir seres orgânicos, tais como o arroz, as abelhas, as tulipas e a flora intestinal, todos que fazem da vida humana o que ela é – e vice-versa” (HARAWAY, 2017, p. 14, tradução nossa)<sup>11</sup>. O tubo digestório dos humanos é necessariamente povoado de seres não humanos. Esse aparente paradoxo reside sobre a fantasia taxonômica que insiste em estabelecer limites rígidos entre as espécies. Robert Macfarlane, escritor britânico, descreve a interação entre humanos e fungos da seguinte forma:

“Estamos passando a compreender nossos corpos como o hábitat de centenas de espécies, das quais o *Homo sapiens* é apenas uma. Nosso intestino é como uma selva de flora bacteriana. Nossa pele é como uma superfície fantasticamente florida de fungos. Sim, estamos começando a nos descobrir – nem sempre de maneira confortável ou agradável – como seres multiespécies que já participam de escalas de tempo que são fabulosamente mais complexas que a versão teleologista da história que muitos de nós ainda imaginamos habitar. A obra da bióloga radical Lynn Margulis e de outros pesquisadores mostrou que os humanos não são seres solitários, mas o que Margulis estupendamente chamou de “holobiontes” – organismos compostos e colaborativos, unidades ecológicas “formadas por trilhões de bactérias, vírus e fungos que coordenam a tarefa de viver juntos e dividir uma vida comum”, segundo a expressão do filósofo Glenn Albrecht.” (MACFARLANE, 2020)

Foi a partir da criação das Panças que me descobri como um ser também formado por fungos. A atividade digestiva humana, que na maioria das vezes é

---

<sup>11</sup> “Especies de compañía” [...] debería incluir seres orgánicos tales como el arroz, las abejas, los tulipanes y la flora intestinal, todos los cuales hacen de la vida humana lo que es —y viceversa.”

experimentada de forma individual, requer o empenho de diversos outros seres cujo funcionamento digestivo é completamente diferente do humano. Pergunto: onde acaba o animal e começa o fungo, durante a digestão? Lynn Margulis destaca que a simbiose é um tipo de interação ecológica essencial para a manutenção da vida. A simbiose expressa a obrigatoriedade da relação interespecífica para que se possa existir no planeta. No que diz respeito à microbiota intestinal dos ruminantes, Margulis aponta que “os micróbios que degradam a celulose, em um sentido real, **são** a vaca. Sem eles a vaca não engoliria, fermentaria, regurgitaria e engoliria de novo. Nenhuma vaca comeria grama ou ruminaria sem os intermediários microbianos”. (MARGULIS, 2001, p. 153, grifo nosso, tradução nossa)<sup>12</sup>. Nesse sentido, se nós também somos parte humano e parte fungo, é possível dizer que a nossa digestão é humana, mas também é fúngica?

O funcionamento do chamado tubo digestório humano é bastante diferente do sistema de digestão dos fungos. Ao contrário dos seres que ingerem a comida, acondicionando e processando-a dentro de seus corpos, a digestão feita pelos fungos (também chamada de decomposição) acontece externamente: “Eles excretam ácidos digestivos para fora de seus corpos para quebrar a comida em nutrientes. É como se eles tivessem estômagos revertidos, digerindo a comida do lado de fora ao invés de dentro de seus corpos.” (TSING, 2015, p. 174, tradução nossa)<sup>13</sup>. Depois de lançarem essas enzimas, a energia é obtida por absorção, através do contato físico de seus corpos com a comida degradada. Se, para nós a digestão é uma forma de incorporar o externo, para os fungos ela é uma forma de exteriorização. Nós engolimos, processamos e expelimos os restos. Os fungos, expelem enzimas e, através do contato, absorvem os nutrientes. Em certo sentido, nós colocamos para dentro e depois para fora; os fungos colocam para fora e depois para dentro. A nossa digestão é privada e escondida; a deles, exposta, livre, pública. Nós distinguimos espaço de dentro e de fora; para eles, dentro e fora se contaminam mutuamente. Nesse sentido, a formulação de que nossos intestinos são compostos por fungos, compreende também uma simbiose dessas duas formas digestivas. O

---

<sup>12</sup> “Indeed, the cellulose-degrading microbes, in a very real sense, **are** the cow. Without them the cow would not swallow, ferment, regurgitate, and reswallow. No cow would be grass-eating or cud-chewing without the microbial middlemen.”

<sup>13</sup> “They excrete digestive acids outside their bodies to break down their food into nutrients. It’s as if they had everted stomachs, digesting food outside instead of inside their bodies”

*fora* da digestão dos fungos se passa no nosso *dentro* digestório. Uma espécie de digestão dentro da outra, onde somos convidados a visualizar um órgão híbrido. Uma estrutura que digere, ao mesmo tempo, de forma intra e extracorpórea. Espaço em que a digestão-de-fora dos fungos habita a digestão-de-dentro dos humanos. Como tatear os limites desse corpo digestor compartilhado?

A noção de que seres corporalmente tão distintos do *humano* compõem o *homem* evidencia que o olhar antropocêntrico é uma escolha. É possível que não experiencemos o mundo como um fungo. Mas, por que não, se também o somos? Haraway aponta que “Os debates dos últimos cento e cinquenta anos giram em torno de se a categoria “espécie” denota uma entidade biológica real ou simplesmente representa os tons altos – e baixos – de uma conveniente caixa de ressonância taxonômica” (HARAWAY, op. cit., p. 14, tradução nossa).<sup>14</sup> Dentro do nosso corpo, as noções de digestão e decomposição contaminam-se mutuamente. É usualmente chamado de digestão o que acontece no interior do tubo digestório, e de decomposição, a atividade de fungos e bactérias (e mesmo moscas) pela degradação da matéria orgânica. Mas, uma vez que fungos digerem conosco, decomposição e digestão se entrelaçam no mesmo corpo.

Nesse sentido, as Panças podem ser vistas como órgãos digestores-decompositores, fora do meu corpo. A proposta de um órgão compartilhado entre diferentes seres desestabiliza a noção de um ‘corpo que é meu’, ou de que ‘essa sou eu’. Ao mesmo tempo em que figuravam como “pets corrompidos”, habitantes do apartamento e “espécies de companhia”, o que se passava dentro as Panças era simultâneo ao funcionamento dos meus intestinos. Como órgãos de barro, eram “estômagos revertidos” destinados ao apodrecimento. Enquanto eu digería, as Panças decompunham e, assim, intercambiávamos papéis. Humana e fungo tangenciados pela mesma atividade de digestão-decomposição: *digesição, decompostão, decomgestão...* Órgãos humanos exteriorizados, esculturas-vivas que indicavam constantemente o que se passava no meu interior. As Panças são o meio pelo qual pude explorar a mim mesma, tocar (fisicamente) a minha digestão e manusear algo das minhas entranhas digestivas. A produção de *órgãos* simbióticos

---

<sup>14</sup> Los debates de los últimos ciento cincuenta años giran en torno a si la categoría “especie” denota una entidad biológica real o simplemente representa los tonos altos —y bajos— de una conveniente caja de resonancia taxonómica.”

de argila-fungo-moscas foi uma maneira de ver-me como ser simbiótico no mundo. Incorporando bolores em esculturas-vivas, deixo com que também construam o corpo compartilhado.

A formulação das Panças vai ao encontro de questões levantadas por Haraway a partir de suas “mais que metáforas biológicas”<sup>15</sup>. Ela estuda uma entidade viva chamada *Mixotricha paradoxa*, um organismo microscópico que habita o intestino posterior do cupim da Austrália setentrional. A *Mixotricha* tem a característica peculiar de ser uma e seis ao mesmo tempo, pois “ela vive em simbiose obrigatória com outros cinco tipos de entidades” (HARAWAY, 2015, P. 52). Entender o que é a *Mixotricha paradoxa* não é simples, pois cada um de seus componentes é “um” separado, mas só podem existir em coletividade e na medida em que funcionam como um único organismo.

“Utilizo a *Mixotricha paradoxa* como uma entidade que interroga a individualidade e a coletividade ao mesmo tempo. [...] Ninguém pode viver independentemente aqui. Isso é co-dependência pra valer! E, então, a questão é – ela é uma entidade ou seis? [...] E o que conta como *Mixotricha*? É somente a célula nucleada ou é conjunto todo? Obviamente, esta é uma fabulosa metáfora que é uma coisa real para interrogar nossas noções de um e de muitos” (Ibidem).

A questão levantada por essa entidade microscópica – *Como ser um e muitos ao mesmo tempo?* – é a condição obrigatória para o funcionamento do nosso (e qualquer) sistema vivo. Mas, o desafio de ver-se como muitos demanda a desconstrução de si como *um* a todo tempo. O que interessa aqui é tatear um comensal-digestor que seja *vários*, incluindo não apenas a microbiota intestinal, mas também os objetos ligados à comida, estruturas arquitetônicas excretoras e, principalmente, os bolores que digerem as sobras e o lixo. No capítulo seguinte, discuto mais extensamente possibilidades digestivas que não têm como finalidade

---

<sup>15</sup> Donna Haraway diz que pensa através de “metáforas biológicas” Não apenas metáforas, mas “mais que metáforas”. Processos orgânicos, estruturas anatômicas e interações entre seres não funcionam apenas como paralelismos para realidades sociais, culturais ou mesmo estéticas, mas são a própria “realidade ficcional” das coisas, “De modo que a biologia não seja apenas uma metáfora que ilumina alguma outra coisa, mas uma fonte inesgotável de acesso à não literalidade do mundo.” (Haraway, 2015, p. 52)

apenas a nutrição de um único indivíduo. Parafraseando Haraway, pergunto: se a digestão múltipla, o que conta como digestão?

Assim como a *Mixotricha* paradoxal, o Ciborgue é outra imagem evocada por Haraway na qual a existência fronteiriça é vista como um posicionamento político desejável frente à epistemologia ocidental em vigor a partir do final do século XX. Na verdade, o ciborgue é uma narrativa que se apropria da condição patente de que “somos todos quimeras, híbridos – teóricos e fabricados – de máquinas e organismos” (Idem, 2009, p. 37). Assim, ele abandona de vez narrativas baseadas na reprodução e na Natureza como gênese biológica para o corpo. A origem do ciborgue é o acoplamento, a hibridização entre humanos e máquinas e humanos e animais. O ciborgue não tem gênero e tampouco tem espécie definida. Ele representa um ser simbiote:

“A ideologia biológico-determinista não é a única posição disponível na cultura científica que permite que se argumente em favor da animalidade humana. Há um grande espaço para que as pessoas com ideias políticas críticas contestem o significado da fronteira assim rompida. O ciborgue aparece como mito precisamente onde a fronteira entre o humano e o animal é transgredida. Longe de assinalar uma barreira entre as pessoas e os outros seres vivos, os ciborgues assinalam um perturbador e prazerosamente estreito acoplamento entre eles. A animalidade adquire um novo significado nesse ciclo de troca matrimonial (Ibidem, p. 41).

“[...] um mundo de ciborgues pode significar realidades sociais e corporais vividas, nas quais as pessoas não tenham sua estreita afinidade com animais e máquinas, que não tenham identidades permanentemente parciais e posições contraditórias. A luta política consiste em ver a partir de ambas as perspectivas ao mesmo tempo, porque cada uma delas revela tanto dominações quanto possibilidades que seriam inimagináveis a partir do outro ponto de vista. Uma visão única produz ilusões piores do que uma visão dupla ou do que a visão de um monstro de múltiplas cabeças. As unidades ciborguianas são monstruosas e ilegítimas: em nossas presentes circunstâncias políticas, dificilmente podemos esperar ter mitos mais potentes de resistência e reacoplamento.” (Ibidem, p. 46)

Troca matrimonial, reacoplamento, co-existência: o sistema biótico é considerado aqui uma estrutura afetiva. O abandono da narrativa da reprodução orgânica abre espaço para a criação de novas anatomias. Ou melhor, anatomias acopladas, reorganizadas e imprevisivelmente funcionais. Os recentes estudos sobre a microbiota intestinal podem representar metaforicamente um mundo pós-ciborguiano. Como um ciborgue digere? Como humano ou como fungo? Encontraremos desenhos de fungos e bactérias, nos atlas de anatomia dos corpos humanos cibernéticos?

Assim como a ficção científica do ciborgue, a digestão-ciborgue também é uma narrativa sem gênese e sem gênero. Talvez, não seja possível sequer falar em um corpo digestor, pois a digestão-ciborgue tem múltiplos corpos. Ela transita entre os elementos de uma cadeia alimentar, de um sistema complexo, desvinculando-se de um indivíduo anatômico. Ela move-se como fisiologia-ciborgue autônoma, através dos agentes vivos e mortos que a sustentam. Se há um digestor-ciborgue, ele deve ser definido pela digestão e não o contrário. Uma digestão que se passa em *um e vários* ao mesmo tempo, mutuamente compartilhada. Uma digestão social.

Há uma imagem da digestão ciborgue que é particularmente importante para mim. Ela aparece no filme *A mosca*, dirigido por David Cronenberg, em 1986. A história acompanha o cientista Seth Brundle que acidentalmente entra em uma cabine de teletransporte junto com uma mosca, provocando uma fusão genética irreparável de seus corpos. Essa nova entidade é chamada de Brundlefly, e aos poucos abandona sua antropofoma para adquirir um corpo fusionado. Brundlefly guarda um pequeno museu de suas partes humanas decrépitas, memórias de uma época pré-ciborguiana, de sua ontologia orgânica. Ao final do filme, ele acaba também por se fundir com a própria máquina de teletransporte, alcançando um estado extremo de acoplamento cibernético muito distante do corpo puramente humano. O que interessa aqui é que o funcionamento interno de Brundlefly também é hibridizado com a mosca, de modo que a sua digestão passa a ser meio humana, meio *insetal*:

“Como o Brundlefly come? Ele descobriu uma difícil e dolorosa maneira, em que ele come do mesmo modo que uma mosca come. Seus dentes são agora inúteis, pois embora ele possa mastigar alimentos sólidos, ele não



consegue digeri-los. Alimentos sólidos doem. Então, como uma mosca, o Brundlefly decompõe os sólidos com uma enzima corrosiva divertidamente chamada de vômito. Ele regurgita sobre a comida, a liquefaz e então ele a suga para dentro.” (THE FLY, 1986, tradução nossa)<sup>16</sup>

Assim como Haraway, o personagem de Brundlefly não está interessado em um suposto “retorno” à animalidade ou a um estado vivente pretérito. Ele não acessa sua parte animal apelando para uma origem determinista da matéria. Pelo contrário, suas lembranças (seu museu) são de uma época humana passada, pois agora ele já é um ser ciborgue. Sua animalidade reside no acoplamento, na “troca matrimonial”, mas também na comunhão alimentar e digestiva. Por ser uma figura da ficção científica, Brundlefly pode processar literalmente a digestão-ciborgue. Mas, em última instância, ele é a imagem destrinchada do humano – do acoplamento humano-microbiota –, e a metáfora do convívio interespecífico reunido em um só corpo digestor. Afinal, a mosca que acidentalmente invadiu a máquina de teletransporte talvez fosse a mesma mosca doméstica que, habitando sua cozinha, dividia com Brundle (em sua forma humana) a rosquinha de café da manhã. Apesar da ficção científica escatológica, o nosso tubo digestório também funciona de forma parecida pois, *embora possamos mastigar alimentos sólidos, não conseguimos digeri-los* sem os microorganismos que têm sistemas de digestão extracorpóreos semelhantes ao da mosca. Nesse sentido, a transformação de Brundle leva ao extremo a experiência de acoplamento de formas digestivas que já estavam dentro dele. A imagem de Brundlefly é relevante pois, pela ótica do ciborgue, ela pode ser entendida mais como uma reformulação da anatomia humana que passa a considerar, nesse novo desenho, a digestão extracorpórea inerente ao humano, do que a criação de um ser totalmente fictício. Nesse sentido, o teletransporte funciona como metáfora para uma virada epistemológica na vida do cientista Brundle.

---

<sup>16</sup> Fala transcrita do filme *The Fly*, 1986. “How does Brundlefly eat? He found out the hard and painful way that he eats much the way a fly eats. His teeth are now useless because although he can chew up solid food, he can't digest it. Solid food hurts. So, like a fly Brundlefly breaks down solids with a corrosive enzyme playfully called vomit drop. He regurgitates on his food, it liquefies and then he sucks it back up.”



**Figura 18:** Cena do filme *A mosca* (*The Fly*), dirigido por David Cronenberg em 1986, onde Brundlefly come uma rosquinha (frame do filme).

À trilha de Brundlefly, as Panças também podem ser entendidas como imagens possíveis para um corpo aberto à convergência de corpos cujas taxonomias não importam tanto. E os limites desse encontro são esboçados também por seu caráter de “objeto” de arte, característica que tomo cuidado para não perder de vista. Aqui, o jogo que condiciona os diversos seres do mundo ao contato mútuo e à simbiose aparece espelhado no jogo do próprio campo da arte, onde condições de existência também são estabelecidas (em maior e menor grau) entre o artista, o espectador, o espaço expositivo, as camadas discursivas... etc., através de interdependências entre essas funções. A adição de um funcionamento orgânico ao jogo artístico, pautando os bolores como mais um integrante dessa circularidade, implica em um sistema cujos eixos institucionais da arte também estejam condicionados aos organismos vivos e vice-versa. É possível incluir os bolores como moventes do campo artístico? Um objeto de arte é capaz de digerir?

É interessante considerar que a primeira recepção das Panças foi feita pelos fungos, antes mesmo dos humanos espectadores. Elas foram *digeridas* antes mesmo de serem *vistas*. Mas, isso só aponta para as similaridades entre a digestão dos bolores e a visão do espectador, esta última, sendo mais um fator importante na caracterização de um objeto de arte. Talvez, todo objeto de arte já esteja condicionado à vida apenas por ser *visto* (ou captado pelo corpo, de algum modo). Nesse sentido, digestão fúngica e visão humana coincidem como ações artísticas

sobre (e a partir de) as Panças. Aqui, não se trata de colocar a atividade artística como “percepção estética” e sim como recepção (e replicação) dos efeitos das Panças, e daí traçar concomitâncias entre os agentes humanos e os agentes fungos. Tento deslocar-me para o ponto de vista das Panças, que se fazem enquanto objetos de arte atreladas aos corpos dessas duas diferentes espécies. Sou eu, humana, junto com os bolores que as definimos como Panças: obras e corpos digestores, características imbricadas e inseparáveis. O objeto de arte é uma entidade cibernética que exerce, a um só tempo, uma e várias atividades.

Certamente, os bolores não ocupam as Panças com o objetivo de produzir ou recepcionar *arte* – existiria tal coisa, em seus mundos? –, mas suas atividades digestivas impõem condições à existência desses objetos como artísticos. É preciso considerar que *Panças* parte de uma formulação antropocêntrica. Ainda que fungos e insetos contribuam como coautores para uma escultura viva, com suas cores, formatos e desenhos necessariamente não humanos, sua circulação como obra não existe num mundo fungicêntrico. Mas, é possível tatear dinâmicas que conectem os dois mundos. A formulação de Margulis ao sintetizar o funcionamento de um sistema cooperativo – “O dejetos de um organismo, é o alimento do outro” (MARGULIS, 2001, P. 148, tradução nossa)<sup>17</sup> – aplica-se ao primeiro momento de criação das Panças, que são modeladas como dispositivos onde o meu lixo orgânico é tornado o alimento de outro ser. Nesse sentido, a relação humana–bolor pode ser entendida como movente de uma cadeia alimentar de detritos<sup>18</sup> mais ampla. O que seriam os fungos decompositores de petróleo ou encontrados no reator após o acidente de Chernobyl, senão consumidores do resíduo (dejetos) humano? É possível, a partir dessa formulação estabelecer outras linhas de cooperação interespecies, que também ocupam o espaço conceitual das Panças, tais como: ‘a digestão de um organismo é a obra de arte do outro’, ou sua invertida: ‘o objeto de arte de um organismo, é a sobrevivência de outro’.

Quando uma larva tomou conta de uma das Panças, deixando um rastro confuso e nervoso na superfície interna do vidro (Figura 11.2), o meu interesse dizia respeito ao grafismo formado pelo deslocamento de seu corpo. Mas o que eu observava como *desenho* era provavelmente muito distante dos estímulos que

---

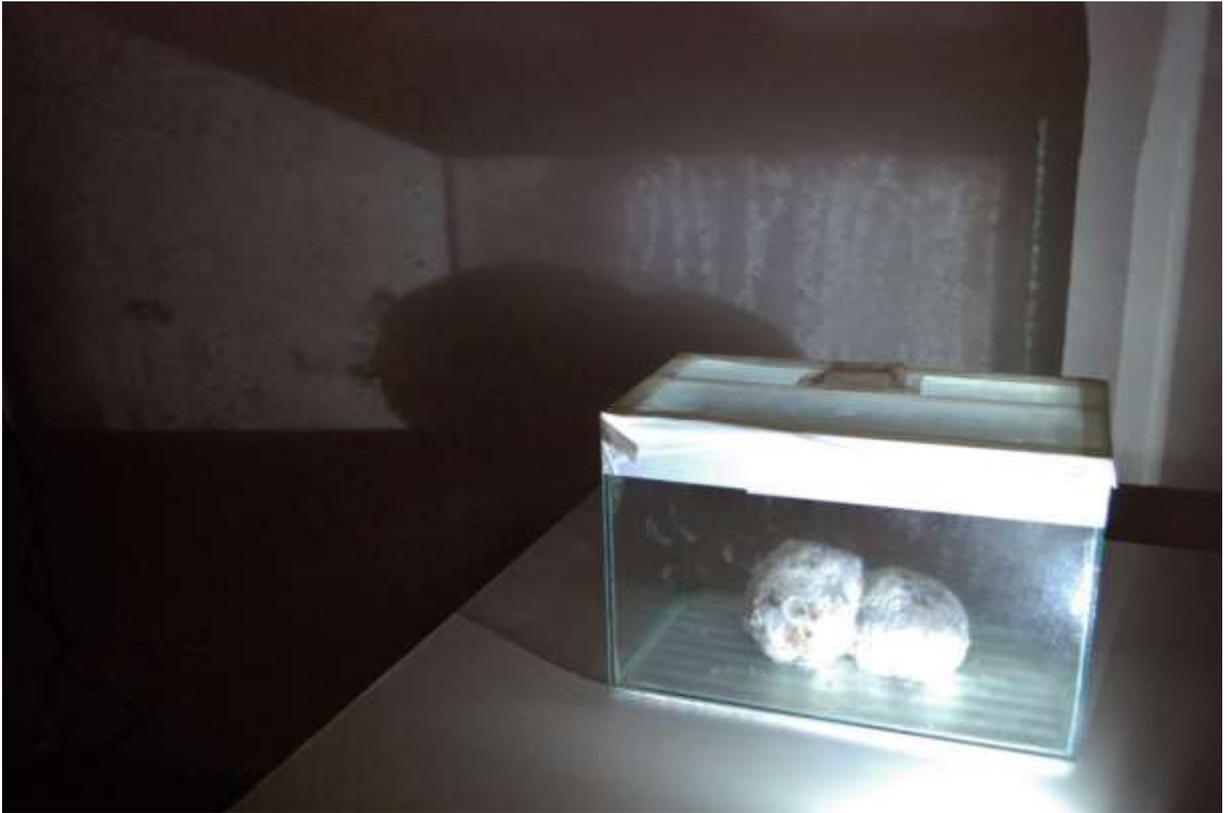
<sup>17</sup> “One organism's waste is another's food”

<sup>18</sup> Ideia que desenvolvo mais extensamente no Capítulo 2, em *A ideia de “escultura ambiental”*.

levaram a larva a se movimentar: talvez uma busca pela superfície adequada, pelo ninho, ou mesmo por oxigênio. O que é estetizar para mim e estetizar para os fungos ou larvas? Aquilo que chamei diversas vezes de “penugem branca”, “neve fina” “fios”, “tufo”... dos fungos, é chamado pelos biólogos de *micélio*, hifas aéreas que se projetam sobre a superfície e que carregam esporos reprodutivos (TORTORA, 2017, p. 4). Nas anotações que fiz sobre as Panças, a minha tendência era antropomorfizar seus corpos ou compará-los com qualquer coisa do mundo humano (os bolores brancos, por exemplo, são chamados de *cotonoso*, por se parecerem com o algodão, em inglês *cotton*). Fungos, moscas e larvas poderiam criar formas que eu traduziria para o regime humano, mas, para tais seres, em seus regimes fúngicos e animais, como a forma do meu corpo é traduzida? Vale lembrar que, a partir do perspectivismo proposto por Uexküll e sua noção de *umwelt*, que é a consideração de que cada ser vive num mundo próprio, único e completo, o encontro entre seres passa a ser também um encontro entre diferentes mundos. Nesse sentido, o que seria eu, do ponto de vista do bolor ou da larva? Sombra – quando me aproximo da caixa? Calor – quando minhas mãos tocam o vidro? O que me interessa pensar é que, para além dos nossos diferentes pontos de vista, nós convergíamos na materialidade das Panças. Os formatos e manifestações dos fungos provocavam efeitos diretos nas minhas ações e escolhas artísticas sobre as o trabalho e, num movimento contrário, as formas e materiais que eu propunha para as Panças provocavam efeitos diretos no comportamento dos fungos.

Em 2019, eu tive a oportunidade de expor uma das Panças durante um seminário da UFRJ no Museu da República. Até aquele momento, essa foi a primeira vez que o trabalho fora visto ao vivo, em um contexto expositivo (Figura 19). Na ocasião, uma visitante fez um comentário curioso que me marcou. Ela disse que o objeto lhe provocava uma “*vontade de não ter filhos*”. A estranheza desse comentário, a meu ver, lançava um olhar atento para a forma como o contato do fungo com o humano, ou com o corpo *humanificado* do público, acontecia no trabalho. Para ir além de um sentimento disparado pelas Panças, acredito que a recusa desejante da maternidade (ou da reprodução orgânica) indique um complemento à proposta artística desses objetos propositores de um estranho e “prazerosamente estreito acoplamento” entre seres de espécies distintas (HARAWAY, 2009). A simbiose é um dos principais meios pelo qual os fungos estabelecem co-dependência com os humanos. Mas é também uma estratégia de

movimentação no campo artístico. Acoplamento, dependência, (re)montagem são palavras do vocabulário, se não dos artistas, de suas *improváveis* obras. Em um certo sentido, a ‘vontade de não ter filhos’ expressa pela visitante frente à Pança, pode ser traduzida numa reflexão sobre a criação artística, como uma *vontade de não ter obras*, no sentido de não *gestar* obras, na mesma chave da reprodução orgânica, a dizer: original. Quando Griselda Pollock pensa a argila como uma matéria que possibilita a criação de formas inéditas no mundo, ela levanta a origem epistemológica do barro: “No hebraico bíblico, a terra – a argila – se diz *adamah* [...] Seu nome próprio, *Adam*, é decorrente dessa formação terrosa” (POLLOCK, 2012, p. 211). Mas, a formulação das Panças se afasta das origens, etimológica e religiosa, dessa matéria. O meu esforço com as Panças foi por evitar (e em certo sentido, combater) uma metodologia criacionista da minha forma de produção e pensamento dos trabalhos em arte. O desafio de me posicionar mais como veículo daquilo que me constitui, do que como uma artista que cria obras inéditas. Acredito que isso aconteça também no movimento discursivo desse texto, ao afastar as Panças da lógica do autorretrato, ou da representação de mim mesma enquanto Natureza. Nas palavras de Donna Haraway, “O ciborgue não reconheceria o Jardim do Éden; ele não é feito de barro e não pode sonhar em retornar ao pó” (HARAWAY, 2009, p. 39). Aqui, uma pergunta que trago das Panças é: como seria o homem, se o barro de onde surgiu Adão, tivesse sido sorrateiramente contaminado por um bolor?



**Figura 19:** Mônica Coster. Exibição de uma Pança no Museu da República, durante o seminário Arte e Memória em tempos de crise, PPGAV/UFRJ, 2019.

## CAPÍTULO 2

### Vazio tubular

O sistema digestório humano e de alguns outros animais é comumente chamado de *tubo*. Esse paralelo guarda implicações interessantes para a imagem da digestão: como estrutura fisiológica, o tubo tem como função transportar, direcionar ou organizar determinados elementos que eventualmente se desorganizariam ou se perderiam sem sua presença. Aparentemente, a metáfora do tubo é atribuída à digestão humana por identificarem-se dois orifícios opostos nas extremidades do abdômen: a boca, dedicada à recepção dos alimentos, e o ânus, responsável por expelir o que sobrou do processo. A oposição funcional entre a comida (rica em nutrientes) e as fezes (a sobra inútil) associa o trajeto Boca → Ânus ao sentido Riqueza → Lixo, Pureza → Impureza. Tal percepção do sistema digestório como tubo canalizador do alimento, implica no traçado de um caminho majoritariamente unilateral que parte do orifício de cima até o de baixo. A boca saboreia a abundância; o ânus expelle os restos. Em uma abordagem mais fisiológica da digestão: “O trato digestivo nos humanos e outros mamíferos evoluiu para maximizar os nutrientes e os compostos bioativos extraídos da comida que comemos, ao mesmo tempo que nos protege dos patógenos e toxinas que pode haver nela.” (MACKIE, 2019, p. 11, tradução nossa)<sup>19</sup>. Aqui, o objetivo da digestão seria, grosso modo, absorver o máximo de energia possível do alimento e expelir as sobras. A digestão figura como um processo de filtragem.

[...] não há uso possível para as fezes: elas cumprem o seu fim último de expelir a energia excedente, o excesso, a despesa improdutivo. As fezes, portanto, independente de quem as produziu ou do que as originou, não têm utilidade. Talvez por isso a defecação seja tão reprimida” (PEQUENO, 2015, p. 215)

---

<sup>19</sup> “The digestive tract in humans and other mammals has evolved to maximise the nutrients and bioactive compounds extracted from the food we eat while at the same time protecting us from pathogens and toxins that may be contained within it.”

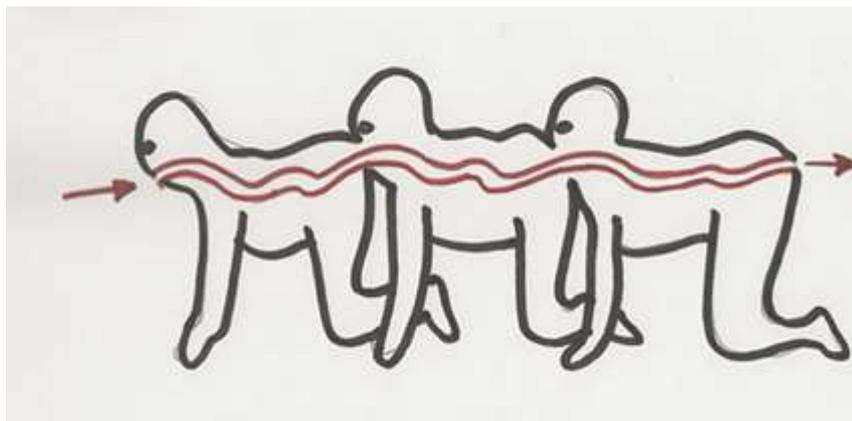
Fernanda Pequeno, professora de história e crítica de arte, associa a digestão a uma dinâmica produtiva, na qual os nutrientes são vistos como elementos valorosos. Nesse modelo tubular, cuja principal finalidade é a fartura do ser digestor, as fezes não têm qualquer utilidade. Os dejetos são a testemunha indesejada da ineficiência humana em converter, em riqueza, a totalidade do alimento ingerido. A digestão seria, portanto, um processo de “conversão de matéria-prima em produtos via (uma série de) processos durante os quais materiais sofrem mudanças químicas e/ou físicas” (MACKIE et al., 2019, p. 256, tradução nossa)<sup>20</sup>. A transmutação da matéria: Alimento (bruto/rico) → Nutrientes (lapidado/produto) → Fezes (impuro/sobra), dá ao corpo o papel de instrumento irrestrito e subjetivo de absorção (através da seleção) do mundo. Sendo assim, uma digestão extremamente bem-sucedida seria aquela capaz de transformar em valor (produto) toda a matéria ingerida, extinguindo qualquer “atividade excrementícia” do corpo. O tubo perfeito seria aquele que não gera sobras.

Nesse sentido, o filme de horror *gore*, lançado em 2009, intitulado *A centopeia humana* leva às últimas consequências essa imagem da digestão, apresentando um sistema grotesco cujo propósito é extinguir as sobras indesejadas. A história acompanha um cientista nazista que faz o experimento escatológico de unir três pessoas em um só corpo digestivo. O ânus de uma vítima é costurado à boca da outra, de modo que as fezes de uma pessoa alimentam a seguinte. A centopeia humana cria uma digestão perfeita, na medida em que elimina a existência do excremento. Um super tubo que minimiza ao máximo o excedente, ou o volume de “Natureza não processada”. Ele é a imagem aterrorizante do resultado radical de se pensar o recurso em oposição à sobra (a boca em oposição ao ânus); o delírio mórbido de um super tubo que busca extinguir o impuro.

---

<sup>20</sup> “conversion of raw materials to end products via a (series of) process(es), during which materials undergo chemical and/or physical changes”





**Figura 20:** Cena do filme **A centopeia humana** (*The human centípede*), dirigido por Tom Six em 2009.

Tal dinâmica econômica atribuída ao tubo digestório ignora a função importante do excremento como marcador de território ou sinalizador de caminhos. Para algumas populações não humanas isso é de tanta relevância que mesmo animais domesticados continuam a exercer hábitos territoriais associados à defecação. Para os humanos que defecam em vasos sanitários, esse dispositivo que desaparece com o produto da digestão em segundos, fezes e território, ou mesmo habitação, parecem ser elementos de esferas completamente diferentes.

Entretanto, essa associação está presente no trabalho da artista ítalo-brasileira Anna Maria Maiolino que investiga, desde os anos 60, a complexidade da noção de tubo digestório. “Da boca ao ânus, vivemos e morremos. Parece-me difícil não falar, não poetizar com o dentro e o fora do corpo, se são experiências tão fundamentais, corporais e vitais” (MAIOLINO, 2012, p. 38) A sujeira e a pureza quase sempre habitam sua obra, mas não sob a ótica da moral: o corpo é contaminante e contaminado. “É desse modo também que a artista mencionou que seus trabalhos com digestão foram elaborados a partir da memória de sua boca do seio de sua mãe, do bem-estar do primeiro alimento, em contraposição à defecação como ‘primeira obra’ [...]” (PEQUENO, op. cit., p. 219). *Terra Modelada* é um trabalho desenvolvido desde anos 90, onde a artista dispõe de enormes “rolinhos” e “cobrinhas” de argila sobre superfícies e mobiliários em diferentes espaços, expositivos e domésticos. Em uma montagem realizada para a Documenta de Kassel de 2012, Maiolino dispôs esses rolinhos sobre diversos móveis de uma casa, tomando conta das mesas,

cadeiras, fogão, armários, aquecedor. Segundo ela, os trabalhos com argila crua aludem ao processo de fazer macarrão e à defecação, simultaneamente (MAIOLINO, 2015, p. 17). O que interessa aqui é como Maiolino promove uma indistinção entre a comida, as tripas e as fezes, a partir das formas repetidas que sugerem concomitantemente essas três “fases” da digestão dentro do espaço doméstico. Ao invés de transformação, a digestão é construída como continuidade de uma matéria única. Os estados *Bruto*, *Produto* e *Sobra* confundem-se ininterruptamente no mesmo objeto. O caminho dessa digestão começa e termina na argila: a comida que vêm da terra, adentra o corpo como terra, e volta à terra. Nesse sentido, os extremos do sistema digestório são a própria argila. Da mesma forma que seus rolinhos, o tubo se curva sobre si mesmo, juntando a boca ao ânus.

Somado a isso, é relevante considerar a presença do molde escultórico na obra de Maiolino, elemento que ela frequentemente expõe como escultura. O molde é uma metáfora interessante para se pensar as noções de dentro e fora (positivo e negativo) do corpo. *Terra modelada* não foi feita com molde em gesso, mas indica uma presença contrapontual onde os rolinhos de argila representam também o positivo de um molde tubular. Ou seja, se o tubo digestório fosse um molde, os positivos seriam as formas de *Terra Modelada*. Maiolino produz uma metonímia desse vazio negativo.



**Figuras 21 (21.1 e 21.2):** Anna Maria Maiolino. **Terra modelada**, argila crua. 21.1: montagem na Documenta de Kassel, Alemanha, 2012 (Foto de DW/ C. Albuquerque: <https://www.dw.com/pt-br/artista-brasileira-%C3%A9-destaque-na-documenta-em-2012/a-16032053>) e 21.2: montagem no Camden Arts Center, Londres, 2010 (Foto de Helena Tatay, MAIOLINO, 2012)

Outra artista que esgarça os limites do tubo digestório é a norte americana Kiki Smith, que nas obras *Digestive System*, de 1988 também propõe uma escultura investigativa do lado de dentro da digestão. Enquanto Maiolino convoca um corpo digestor coletivo (a digestão desindividualizada), Smith cria tubos individuais que exibirem diferentes “feições” do interior do corpo, em uma espécie de retrato ao avesso. Outro trabalho, *Tale*, de 1992, tem o projeto escatológico de mostrar as fezes ainda pertencentes ao corpo do digestor. Nessa escultura, o excremento é expelido de uma figura que engatinha, mas não se desprende de seu ânus, deixando um rastro tubular que é uma extensão do próprio sistema digestório. As fezes, aqui, são parte do corpo e não algo a ser escondido, reprimido ou mesmo descartado.

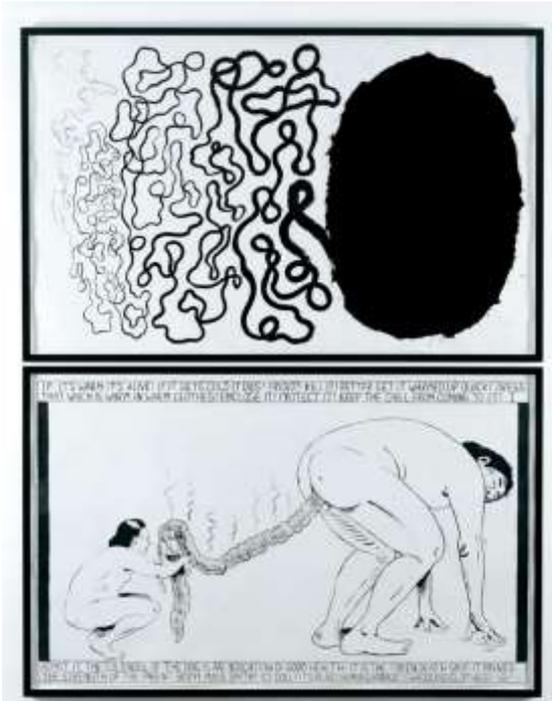
Ao propor a postura não verticalizada para o corpo que defeca, Smith lida com a associação histórica da digestão como “faceta animal” do homem. Ela também explicita a descontinuidade estabelecida entre o corpo as fezes, como uma noção que acompanha a categoria epistemológica e antropocêntrica do *humano*. Por que as fezes não são vistas como parte do homem, mesmo fora dele? Por que não seria, o dejetivo, uma parte de nós a ir compor o solo? Reinventar uma relação com as fezes tem o poder de colocar em risco a noção de humanidade, destituindo os limites do corpo anatômico, tal como foi construído. Se a defecação for vista como uma multiplicação (uma espécie de mitose) do comensal, poderemos nos reconhecer também em nossas fezes. Defecar seria expelir parte do corpo vivo a povoar o ambiente; um ser originado da digestão, com o qual provavelmente não teríamos uma relação coprofóbica. Algo semelhante aparece na obra “Trickle Down and Swaddling Clothes” (1986), de Mike Kelley, cuja frase “If its warm its alive” inicia o poema que acompanha o desenho de um corpo humano se desdobrando em suas fezes.



**Figura 22:** Kiki Smith, **Digestive System**, Ferro, 157,5 x 66 x 12,7 cm. (Foto de Ellen Page Wilson, Courtesy Pace Gallery, © Kiki Smith, Courtesy Pace Gallery: <http://www.dreamideamachine.com/en/?p=33421>)



**Figura 23:** Kiki Smith, **Tale**, 1992, cera, pigmento e paper-mache. (Foto: [http://projects.mcah.columbia.edu/courses/fa/html/fa\\_ck\\_smith\\_k\\_1.htm](http://projects.mcah.columbia.edu/courses/fa/html/fa_ck_smith_k_1.htm))



**Figura 24:** Mike Kelley **Trickle Down and Swaddling Clothes**, 1986, acrílica sobre papel. (Foto de Mike Kelley Foundation for the Arts: <https://mikekelleyfoundation.org/artwork/trickle-down-and-swaddling-clothes>)

Uma passagem do conhecido anatomista grego Cláudius Galeno (ca. 130 – ca. 210) já associava o produto da digestão (as fezes) à imperfeição. Ele ressaltava a distinção dos humanos e animais superiores dos demais seres, por terem um tubo digestório mais comprido e, portanto, mais nobre:

“Ele contrastava esse tipo de intestino ao dos ‘animais vorazes... [que] se alimentam continuamente e incessantemente defecam, levando uma vida verdadeiramente avessa à filosofia e à música, como disse Platão, ao passo que um animal mais nobre e mais perfeito, não come e nem defeca continuamente.” (STANDFORD UNIVERSITY, [s.d.]

É de especial interesse como Galeno encara a digestão, não apenas como indigna, mas contrária à criação artística e ao pensamento. Gouseti também menciona que “Curiosamente, Galeno associava intestinos compridos com seres superiores” (GOUSETI, 2019, p. 4, tradução nossa)<sup>21</sup>, reforçando a ideia de que, quanto mais extenso o tubo, mais bem processado e absorvido seria o alimento. O

<sup>21</sup> “Interestingly, Galen associated longer intestines with higher beings.”

que ecoa nas entrelinhas da ciência galênica é que a defecação é contrária ao caráter humano, lugar epistemológico reservado às artes, à filosofia, ao pensamento. Nessa construção, quanto mais excreção, menos humanidade.

Caminhos para refletir sobre os desdobramentos dessa questão hoje, são apresentados por Hunemanand e Wolfe (2017) em sua abordagem da teoria do francês Marie François Xavier Bichat, considerado um dos mais importantes fisiologistas e anatomistas da história da ciência moderna. O pensamento de Bichat possui, grosso modo, ideias mecanicistas próprias dos séculos XVIII e XIX, embora existam diversas abordagens do mecanicismo nesse período. A busca por uma particularidade do que é vivo, em oposição ao inanimado, é parte da ciência bichatiana. Uma de suas principais formulações, no início do século XIX, foi a teoria das *duas vidas*, onde ele explica que todos os vivos são dotados de “vida orgânica” (ou vegetativa), mas que só alguns possuem “vida animal” (ou vida de relação):

“A primeira vida – universal entre os vivos – é descrita como a ‘relação entre o organismo e ele mesmo’ e a segunda – própria dos animais – como a relação com o ambiente externo. Curiosamente, esse é um novo modo de conceber a tradicional distinção entre ‘função vital’ e ‘função animal’ [...] Em outras palavras: o que ontologicamente caracteriza o animal são as duas “vidas” e suas relações. No interior de cada vivo, encontram-se “funções”, no sentido das ‘principais funções biológicas’ – respiração, digestão, locomoção, percepção. Cada uma dessas funções é realizada através das ‘funções de determinados órgãos’ – os olhos veem, o estômago decompõe nutrientes etc. Essas são funções em um segundo sentido, ‘funções locais’, que o fisiologista tenta identificar (“qual é a função desse órgão?”) e depois, analisar (“através de qual mecanismo essa função é realizada?”)”

[...]

“‘Encarnação’, aqui, se refere em primeiro lugar, à vida orgânica como – em termos fenomenológicos – aquilo que diferencia todo corpo vivo (incluindo plantas) dos meros corpos – um espaço de flexibilidade, por assim dizer; e, em segundo lugar, à articulação entre vida orgânica e vida animal, o que torna possível que o animal seja um agente encarnado operando no mundo.” (HUNEMANAND; WOLFE, 2017, p 260 - 262, tradução nossa)<sup>22</sup>

---

<sup>22</sup> “The first life – universal among living things – is described as a “relation between the organism and itself,” and the second – proper to animals – as its relationship to the external environment. Interestingly, it is a new way of conceiving of the traditional distinction between “vital functions” and

A vida orgânica é o que garante o princípio vital dos seres e por isso ela existiria em todos os viventes, sem distinções. Fungos, bactérias, plantas e insetos são dotados apenas dessa forma de vida. Mas, nos humanos e animais superiores, as duas vidas habitariam o mesmo corpo. Esses seres seriam portadores tanto de uma vida primeira e essencial (onde está inscrita a digestão, a respiração, a circulação de sangue etc.) quanto de uma vida de sociabilidade e relações com o mundo. Giorgio Agamben, no livro *O aberto: o homem e o animal*, dedica um capítulo ao pensamento de Bichat e exemplifica sua presença ainda hoje na clínica médica. Ao falar da morte cerebral, que representa o fim da vida de relação de um sujeito humano, ele aponta como corpo ainda vivo, ou seja, ainda dotado de vida orgânica, pode ser “abandonado às peripécias extremas dos transplantes” (AGAMBEN, 2018, p. 23). É aqui que a teoria bichatiana contribui para uma construção de *homem* que supostamente tem dentro dele uma faceta que é natural e, fora dele, outra faceta que é cultural. Agamben aponta que essa cisão é o meio pelo qual “no homem - o homem foi separado do não-homem e o animal do humano [...] (Ibidem, p. 24). O conceito de princípio vital, portanto, caminha junto com a total exclusão dos órgãos vitais na participação do mundo humano. A espécie humana se vê dividida entre duas construções excludentes entre si. Tornar-se *homem* é, portanto, a adesão a um ser cindido, dentro do qual a digestão, circulação do sangue, a respiração, as trocas celulares, as interações gasosas e quaisquer outros processos fisiológicos, são excluídos de sua faceta humana. Tal perspectiva incumbe os sujeitos a domesticarem seus próprios organismos, supostos donos de si, promovendo um certo especismo do indivíduo para com ele mesmo. Nessa chave de filosófica, digestão é vista como animal, mas necessária; a defecação é entendida como

---

“animal functions” [...] In other words: what ontologically characterizes the animal are those two “lives” and their relations. Within each life, one finds ‘functions’ in the sense of ‘major biological functions’ – respiration, digestion, motion, perception. And then, each of these functions is achieved through the ‘functions of several organs’ – the eyes see, the stomach decomposes nutriment, etc. Those are the functions in a second sense, ‘local functions’, functions that the physiologist first tries to identify (“what’s the function of this organ?”) and then, analyze (“through which mechanism is this function achieved?”)

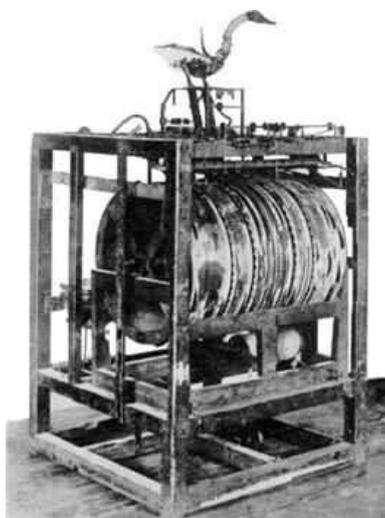
[...]

“‘Embodiment’, here, refers first of all to organic life as – in phenomenological terms – what differentiates any living body (including plants) from mere bodies – a space of reflexivity so to speak; and second, the articulation between organic and animal life, which makes it possible for the animal to be an embodied agent behaving in the world”

desagradável, mas vital; o animal interior supostamente não pensa, mas é ele que garante a manutenção da vida.

### **Abrir o tubo**

Na década de 1730, o famoso construtor francês de autômatos humanos, Jacques Vaucanson, cria seu primeiro autômato animal, o “Pato Digeridor”. Uma das principais características dos autômatos feitos a partir do século XVIII era o seu “motor oculto”, ou seja, eles eram máquinas que geralmente copiavam formas humanas ou animais, com a aparente sensação de que se movimentavam sem ação externa.<sup>23</sup> Até então, Vaucanson só havia feito autômatos humanóides que reproduziam ações ‘expressivas’ (ou que poderemos chamar aqui de ações *relacionais*), como tocar instrumentos musicais. A construção do Pato Digeridor representa, não apenas uma passagem da especulação do movimento do âmbito exterior para o interior do corpo, mas também, agora, a cópia de uma atividade não controlada pela vontade humana.

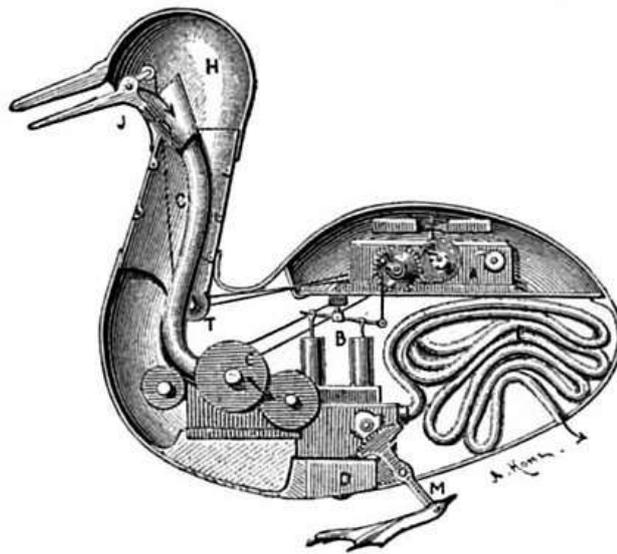


**Figura 25:** Jacques Vaucanson, **Digestive Duck**, (RISKIN, 2003, p. 607. Legenda: “Fotografia retirada de uma série de fotos misteriosas, descoberta por volta de 1950, pelo curador do Musée des Arts et Métiers de Paris. As fotos estavam em uma pasta deixada por seu antecessor, com a etiqueta “Fotografias do Pato de Vaucanson recebidas de Dresden”, tradução nossa.)

---

<sup>23</sup> “Forças motrizes comuns para esse tipo de objeto eram os pesos e as molas, mas também havia autômatos movidos por forças externas a eles como o vento ou a água” (CASTRO, 2014, p. 92).





**Figura 26:** Desenho fantasioso do “Digestive Duck” (fonte: RISKIN, 2003, p. 607. Legenda: “Ilustração de um inventor do século XIX, de sua própria versão fantasiada do pato de digestão mecânica. Uma seta ajuda a indicar onde a principal ação acontece”, tradução nossa)

“Ele estende o pescoço para pegar o grão da mão, o engole, o digere e o evacua completamente digerido, pelo caminho usual. Todos os gestos de um pato que come apressadamente, e que dobra a velocidade do movimento na garganta para fazer a refeição passar para o estômago, são copiados da natureza. Nele, a comida é digerida assim como nos animais reais, sendo dissolvida, e não triturada como alguns médicos afirmam; mas isso eu espero discutir e demonstrar quando a ocasião permitir. A matéria digerida no estômago é conduzida por canos, assim como nas entranhas do animal, até o ânus, onde há um esfíncter que a permite sair.” (VAUCANSON APUD COTTOM, 1999, p. 63)<sup>24</sup>

<sup>24</sup> “It extends its neck to take grain from the hand, swallows it, digests it, and voids it, completely digested, by the usual passages. All the gestures of a duck that eats hastily, and that redoubles this quickness in the movement of its throat in order to make its meal pass into the stomach, are copied after nature. The food is digested there as it is in real animals, by being dissolved, and not by trituration as some physicians claim; but this I wait to discuss and show when the occasion permits. The digested matter in the stomach is conducted by pipes, as by the bowels of the animal, to the anus, where there is a sphincter that allows it to exit.”

A vontade de Vaucanson parece ser menos a de representar um corpo, do que de produzi-lo. Ele oferecia uma demonstração “real” de como o interior dos animais funcionava:

“O compromisso de Vaucanson com a construção de autômatos era mesmo com a imitação do organismo vivo, como mostra o nome com que costumava chamar suas criações: “anatomies mouvantes”. Nos autômatos instrumentistas, o tocador de flauta e o tamborileiro, o construtor imitava o movimento dos dedos, a pressão sobre o instrumento e o mais complexo: a direção e a intensidade dos sopros modulados pelos lábios e o diafragma. Já no pato digeridor, Vaucanson expressa sua pretensão em reproduzir a mecânica da digestão em três pontos: engolir, macerar e dissolver, expelir. O pato ficou conhecido como autômato que reproduz cuidadosamente o sistema ligado à digestão e também toda a anatomia do animal [...]” (CASTRO, 2014, p. 98)

Embora Vaucanson mantivesse uma preocupação anatômica em suas máquinas humanas, as ações artísticas que elas realizavam pareciam ser o pretexto para suas antroporformas. Seus esforços “anatômicos” eram voltados para a produção da música, enquanto a anatomia do pato se preocupava em resolver um problema puramente “nutritivo”, marcando uma distinção fundamental entre a humanidade e a animalidade nessas figuras. Outra característica também os distinguia. O produto gerado pelo funcionamento do pato, não era uma música performada (o que difere a cada performer, humano ou não) mas uma matéria *verdadeiramente* orgânica. Ainda que suas engrenagens fossem de canos de metal, a matéria que transitava em suas entranhas era exatamente a mesma que integrava o interior dos viventes. Através da comida e das fezes, a máquina digeridora se equipara ao funcionamento do corpo.

Mas, as criações de Vaucanson carregam mais ambiguidades do que uma leitura ilustrativa do mecanicismo pode trazer. Riskin aponta que seus autômatos foram feitos “durante um momento intervalar de profunda incerteza sobre a validade

do mecanicismo filosófico (RISKIN, 2003, p. 611, tradução nossa)<sup>25</sup> e que, mais do que afirmar a universalidade mecânica dos corpos, “eles dramatizavam a uma só vez, duas posições contraditórias: que os vivos eram essencialmente máquinas e que os vivos eram a antítese das máquinas” (ibidem, p. 612)<sup>26</sup> A exibição dos três autômatos lado a lado, no hall Hôtel de Longueville, em 1738, por exemplo, representou menos uma mostra de três máquinas distintas, do que um acontecimento integrado. A demonstração concomitante de seus funcionamentos pode ser entendida como proposta provocativa de destrinchar as facetas de um corpo mecânico. O pato digeridor, no meio dos dois musicistas bucólicos, aponta ironicamente que no interior de cada corpo construído como humano, um pato exerceria as funções vitais

Quando, no ano 2000, o filósofo Paul Preciado publicou o Manifesto Contrassexual, um de seus objetivos era debater os efeitos da estrutura cindida entre o dentro e o fora do corpo. Ele explica como a ideia do autômato evidencia ambiguidades decorrentes de polarizações que colocam o orgânico de um lado e o artificial de outro. Se, por um lado, o autômato marca as diferenças entre os tecidos vivos (a Natureza) e as tecnologias científicas (produto da Cultura), por outro, seu funcionamento não-orgânico constrói, ao invés de imitar, o organismo pelas lentes do mecanicismo:

A vocação da robótica é a de conceber um "autômato", uma máquina de aspecto humano capaz de se mover e de agir. Mas o "robô" é também, na língua coloquial, um "homem reduzido ao estado de autômato". Com o robô, o corpo está paradoxalmente preso entre o "órgão" e a "máquina". À primeira vista, não obstante, o orgânico e o mecânico parecem pertencer a registros opostos. O orgânico remeteria à natureza, aos seres vivos, enquanto o mecânico dependeria dos instrumentos e dos aparelhos artificiais. (PRECIADO, 2014, p. 159)

[...]

---

<sup>25</sup> “Vaucanson developed his experimental approach to designing automata, [...] during an intervening moment of profound uncertainty about the validity of philosophical mechanism”

<sup>26</sup> “[...] they [the defecate Duck and its companions] dramatized two contradictory claims at once: that living creatures were essentially machines and that living creatures were the antithesis of machines.”

Mas essa metáfora do corpo/máquina tem um duplo sentido. O homem-máquina de La Mettrie, assim como o animal-máquina de Descartes, descansam sobre a ideia de que o corpo biológico e suas atividades podem ser reduzidas a um sistema complexo de interações mecânicas e eletromagnéticas. (Ibidem, p. 160)

O autômato serve menos para performar o vivo, do que para fazer com que o vivo performe a máquina. Um autômato que digere alimento é equivalente a um robô que carrega sangue no interior de suas veias. Sua eficiência está em mostrar o *quão* mecânica pode ser vista a digestão orgânica. Quando Vaucanson diz que, em seu autômato, a comida é digerida “*como nos animais reais*”, tal afirmação coloca o corpo vivo como modelo maquínico para o robô, e não o contrário. Não é o corpo que digere *como* uma máquina, mas a máquina que digere *como* o corpo. A estranha conclusão é que o animal seria uma máquina infinitamente mais perfeita que o autômato. Nesse sentido, estaríamos todos performando dentro de nós um robô exemplar. Mas, se o autômato é capaz de intercambiar as noções de orgânico e mecânico ele também reside, paradoxalmente, no limite filosófico entre esses dois termos.

No mesmo ano de publicação do Manifesto Contrassexual, o artista belga Wim Delvoye concretizou pela primeira vez seu projeto *Cloaca*: uma máquina de digerir. Com onze metros de comprimento, a *Cloaca* foi construída por uma equipe de engenheiros e cientistas e é composta por diversos recipientes, tubos, dutos e também por enzimas, bactérias intestinais e ácidos presentes no sistema digestório humano. O alimento é inserido em um grande funil, e percorre seis recipientes até chegar ao duto excretor. A máquina é alimentada com energia elétrica e “a transferência da “comida” pelos vários estágios da “digestão” é feita por movimentos peristálticos: “como no corpo humano” (FONCÉ, 2000, p. 10)<sup>27</sup> Seu nome, *Cloaca*, é um anagrama para Coca-cola, mas também o nome anatômico designado ao orifício de excreção e reprodução das aves, e talvez, uma referência ao pato digeridor de Vaucanson.

---

<sup>27</sup> “[...] the transfer of the ‘food’ in various stages of ‘digestion’ is done by persistaltic pumps: ‘just as in human body’”



**Figuras 27 (27.1, 27.2, 27.3):** Wim Delvoye, **Cloaca**, 2000, 1157x58x270 cm. MUHKA, Antuérpia (27.1 e 27.2). Logomarca da Cloaca (27.3) (Fotos do site do artista: <https://wimdelvoye.be/work/cloaca/cloaca-original-1/>)

É interessante considerar que a Cloaca desassocia a digestão de qualquer finalidade viva, como absorção de energia, nutrição, circulação de matéria orgânica etc. A máquina digere sem objetivo aparente e sem integração com qualquer outro sistema vivo. Essa estrutura, que *digere por digerir*, faz eco ao modelo anatômico tubular, também demonstrado pelo autômato, que ignora como parte da digestão tudo o que acontece com o alimento antes de depois da sua passagem pelo corpo. A digestão é individualizada no tubo de cada comensal/digestor. Nesse sentido, a associação da Cloaca às marcas da Ford e da Coca-Cola, através do desenho de seu logotipo, atribui implicações econômicas ao digestor e o associa à figura do operário. À serviço dos interesses financeiros, o tubo digestório funciona como parte da indústria alimentar. Retomando aqui a discussão levantada no início desse subcapítulo, Delvoye faz um comentário irônico sobre a associação do sentido tubular Boca → Ânus, como sentido Pureza → Impureza. O produto gerado pela Cloaca, suas fezes, são embaladas e vendidas no mercado de arte como souvenirs caríssimos. Ao invés de “sobra indesejada”, os dejetos adquirem o caráter de vestígio valioso da eficiência da digestão maquina.

Olhar para a máquina e ver nela um ser humano (ou pelo menos uma dimensão dele), pode ser aterrorizante. De fato, não há nada da forma humana na Cloaca mas, por outro lado, o que há de mais humano do que a criação de máquinas? Delvoye cria uma máquina que digere, mas que não cabe dentro de um corpo de porte e dimensões humanas. Ela se afasta do autômato porque seu compromisso não está em simular a forma humanoide, mas sim o seu funcionamento interior nos mínimos detalhes, incluindo a escala molecular. Enquanto o autômato ilustra que existe uma máquina dentro de nós, exercendo as funções ditas vitais, a Cloaca informa que máquinas podem realizar tais funções, mas elas não habitam só o lado de dentro do corpo. Nas palavras de Fabiana Moraes:

“Cloaca também faz alusão à expansão técnica do corpo humano, aos órgãos imperfeitos que são substituídos pelos transplantes ou por próteses reparadoras. Cloaca é uma prótese exagerada, que não cabe num corpo, que vive de maneira semi-autônoma, alimentada pelo homem, pela tecnologia, pela energia elétrica. Cloaca é o desperdício tecnológico, é um paradoxo: é uma máquina que não substitui nada nem ninguém e que não contribui, não é útil.” (MORAES, 2010, p. 116)

A incorporação das próteses marca a passagem do modelo do autômato (robô) para o modelo do ciborgue, no início do século XX (PRECIADO, idem, p.163). A tecnologia prótica se aloca nas zonas limítrofes do corpo, substituindo órgãos, tecidos ou mesmo sistemas vivos por “órgãos de plástico” e materiais inorgânicos. A oposição rígida entre corpo e tecnologia (natureza x cultura) alimentada pela máquina e pelo robô dá lugar à criatura fronteira que é o ciborgue, onde as próteses se apresentam como elementos tão naturais quanto artificiais. A prótese se mistura de tal forma à dinâmica viva, que ela se torna uma parte do corpo orgânico. A digestão-ciborgue da Cloaca leva ao extremo a existência prótica. É possível criar uma prótese tão eficiente que toda a atividade digestiva, da boca ao ânus, ocorra em órgãos de plástico? É possível digerir integralmente fora do corpo? A condição “borderline” da prótese, como descreve Preciado em diálogo com Donna Haraway, é um convite para reinventar a natureza do corpo e a condição de humano: “[...] a ‘Natureza Humana’ não é senão um efeito de negociação permanente das fronteiras entre humano e animal, corpo e máquina (Donna Haraway, 1995), mas também entre órgão e plástico” (PRECIADO, idem, p. 23).

No que diz respeito às próteses da digestão, a Cloaca também remete às bolsas de ostomia, que intervêm cirurgicamente nos tecidos intestinais. No caso da ostomia, acontece um “desvio do trânsito intestinal para o exterior” (CASCAIS; MARTINI, 2007, p. 164), desafiando a premissa de que a digestão é restrita ao interior biológico. A pessoa ostomizada realiza uma digestão ciborgue: ela tem de fato um órgão de plástico, e parte de seu tubo digestório extrapola os limites internos da pele. Isso interfere diretamente na sua dinâmica social, borrando por fim as fronteiras entre a vida de dentro e de fora. Mas, as próteses digestoras também estão presentes na vida cotidiana. Talheres fazem a mediação da mão à boca, evitando que se tateie o interior do corpo; liquidificadores e facas substituem dentes, mandíbulas e músculos peristálticos; privadas são acopladas ao corpo para receberem os resíduos da digestão; tubos de esgoto são a continuidade do tubo digestório, levando as fezes até a terra. A gravura *Glu Glu*, de 1967, de Anna Maria Maiolino ilustra um corpo atravessado por tais próteses. O recorte, que simula uma imagem anatômica, cria uma continuidade física entre o comensal e seus objetos. Os pratos feitos ocupam o lugar dos órgãos internos, indicando que a organização da mesa também é uma construção prótica e o cano da privada, a extensão do

esôfago e do intestino, resgatando a ideia de que as fezes continuam em digestão/decomposição após serem expelidas.



**Figura 28:** Anna Maria Maiolino, **Glu Glu**, 1967. Xilogravura  
(Fonte: <https://www.sp-arte.com/obras/glu-glu-1534/>)

Em 1973, o artista australiano Sterlac inseriu no próprio tubo digestório uma pequena escultura de metal (titânio, aço, prata e ouro). *Stomach Sculpture* tinha o formato de uma cápsula e foi introduzida pela boca, percorrendo o esôfago até o estômago. Chegando lá, suas aletas se abriam em movimentos repetitivos e a escultura emitia luz e som. O procedimento foi feito por uma equipe de assistentes e um endoscopista, e registrado com uma câmera endoscópica.

“Eu ultrapassei a pele como barreira. Pele não significa mais clausura. Eu quis romper a superfície do corpo, penetrar a pele. Com *stomach sculpture*, inseri uma peça de arte dentro do corpo. O corpo se torna um lugar vazio sem distinção significativa entre espaço público, privado e fisiológico. O vazio do corpo se torna um hospedeiro, não para o eu ou para uma alma, mas simplesmente para a escultura.” (STERLAC, 1998, tradução nossa).<sup>28</sup>

---

<sup>28</sup> “I’ve moved beyond the skin as a barrier. Skin no longer signifies closure. I wanted to rupture the surface of the body, penetrate the skin. With the stomach sculpture, I position an artwork inside the body. The body becomes hollow with no meaningful distinction between public, private and physiological spaces. The hollow body becomes a host, not for a self or a soul, but simply for a sculpture.”

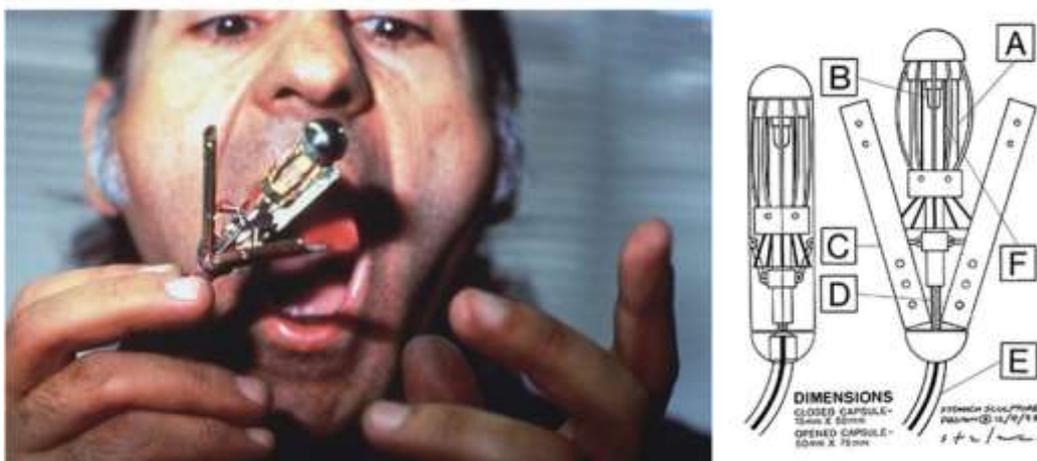


O estômago vira palco para uma coreografia; o sistema digestivo é visto como espaço de circulação e criação de arte; o público são as estruturas orgânicas do interior do próprio artista. Diferente da *Cloaca* de Delvoye, que performa uma digestão exteriorizada e agigantada em uma máquina disfuncional, Sterlac faz com que uma pequena máquina performe uma disfunção para o seu interior digestivo. A escultura faz uma apresentação de luzes e sons para a “vida orgânica” interna do artista, aquela que supostamente não teria subjetividade ou relação com o mundo de fora. A performance é registrada em imagens de cunho médico, promovendo uma introspecção às entranhas, mas sem abandonar o dado de que o explorador é justamente o possuidor do próprio corpo explorado. As abordagens mecanicistas do corpo biológico, nas quais a teoria de Bichat encontra eco, demandam que o interior do corpo seja visto como um objeto pelo anatomista ou pelo médico, que o estudam como um *outro*, diferente de seu próprio corpo. Nesse sentido, olhar para dentro de si implica em objetificar o próprio corpo – a partir de modelos como o boneco anatômico, o cadáver, o desenho, a imagem cartográfica e mesmo o doente. É quase como se o anatomista não possuísse o corpo que ele mesmo estuda. Daí decorrem algumas ficções científicas, como *Viagem Insólita* (Innerspace, 1987) e *Viagem fantástica* (Fantastic Voyage, 1966), onde cientistas são encolhidos para explorar o interior do corpo de um outro humano, como um terreno desconhecido. É aqui que Sterlac propõe uma inflexão nessa narrativa, injetando o cientista nele mesmo. Ao dizer que “precisamos construir um sistema de vigilância interno para o corpo” (Ibidem, tradução nossa)<sup>29</sup> ele propõe a total simbiose das entranhas com aparatos mecânicos, como sua própria escultura. *Stomach Sculpture* não é feita para ser vista, escutada ou lida. Ela é feita para ser engolida. Ela esgarça os limites do *digerível*, assim como os limites do *artístico* ou da fruição estética. A cápsula foi desenhada para o interior do estômago, mas também acaba por redesenhá-lo e reverter sua função. A confusão entre o espaço público e privado é também uma confusão entre a vida nutritiva e a vida de relação: “o desejo de posicionar o eu (self) simplesmente no interior de um corpo biológico não é mais relevante. O que conta para ser humano,

---

<sup>29</sup> “It is time to recolonise the body with microminaturised robots to augment out bacterial population, to assist our immunological system, and to monitor the capillary and internal tracts of the body. We need to build an internal surveillance system for the body.”

é ser constantemente redefinido. Para mim, isso não é, absolutamente, um dilema.”  
(Ibidem, tradução nossa)<sup>30</sup>



**Figuras 29 (29.1, 29.2 e 29.3): Sterlac Stomach Sculpture, 1993.** Fifth Australian Sculpture Triennale, NGV, Melbourne, 1993. (Fotos (29.1 e 29.2) retiradas do site do artista: <http://stelarc.org/?catID=20349>. Frame de vídeo (29.3) disponível em: <https://youtu.be/IFFizqMmlOQ?t=2>)

<sup>30</sup> “The desire to locate the self simply within a particular biological body is no longer meaningful. What it means to be human is being constantly redefined. For me, this is not a dilemma at all.”

Ricardo Basbaum em entrevista recente, fala sobre o dado antropomórfico da arte como um elemento central para o bioconceitualismo latino-americano: “[A arte] demanda um corpo como o nosso. Ela demanda um corpo que tenha olhos, dedos, ouvidos. Se faz música acreditando que nós temos ouvidos, se faz artes visuais acreditando que nós temos olhos.” (BASBAUM, 2020)<sup>31</sup>. De certa forma, os objetos de arte também são contrapontos aos nossos corpos. Eles esgarçam os limites das faculdades sensíveis, colaborando na construção daquilo que chamamos, por exemplo, de visível ou audível. A arte faz a manutenção do corpo vivo como *vivo*, ela também é responsável por expandi-lo ou retraí-lo.

“Uma “arte dos sistemas” é diretamente percebida como uma consequência da cibernética – campo que foi desenvolvido ao redor das ideias de “controle e comunicação entre o animal e a máquina”, como por exemplo, a díade sujeito/objeto concebida não mais como uma cadeia de ação-reação, linear, hierárquica e reversível, mas como uma condição dinâmica que eleva as duas entidades como parte do mesmo e único processo interdependente. (BASBAUM, 2014, p. 1, tradução nossa)<sup>32</sup>

A política da “relationality”, descrita por Basbaum, propõe um modo de criação e discussão da obra de arte que se empresta ao corpo (se doa ao corpo) abandonando um status imutável de Obra. Nela o *contato* é a principal estratégia de produção. Essa obra, que também é órgão, está invariavelmente dentro de uma dinâmica que se autorregula em diálogo com o corpo vivo (autopoiese), podendo deixar de ser obra a qualquer momento. Na década de 1960, a artista brasileira Lygia Clark criava formas de existência a partir do contato. Um exemplo disso é *Respire comigo*, de 1966, um trabalho que se dá na manipulação de um objeto pelo espectador. Um cano de borracha sanfonado é ativado como obra de arte conforme

---

<sup>31</sup> Entrevista transcrita do vídeo *Arte conceitual: Do diagrama à performance, das linhas de sonoridades ao artista-etc: arte conceitual como contra-arte e como arte-guerrilha, da arte conceitual ao bioconceitualismo*. [Entrevista concedida a Caio Souto], 2020.

<sup>32</sup> “A “systemic art” is directly perceived as a consequence of cybernetics — a field that was developed around the central ideas of “control and communication in the animal and the machine,” i.e. the subject/object dyad conceived no longer as a linear, hierarchical, reversible, action-reaction chain, but as a dynamic condition that levels both entities as part of the same and single interdependent process.”

é tensionado e manuseado por um corpo, propondo ritmos e sons respiratórios: “Quando ativada perto do ouvido, essa mangueira de borracha proporciona uma medida da respiração do corpo, revelando o próprio pulmão vivo. Quando nos tornamos conscientes do ritmo do corpo não o esquecemos rapidamente.” (MOMA, [s.d.]). *Respire comigo* é um pulmão fora do corpo. Seu título é uma ordem para contato, ele ordena o encontro pois o encontro é essencial. O cano compartilha de uma dinâmica corporal, entrelaçando-se com o órgão respiratório em uma relação prostética. Ele dá uma ordem de sincronicidade, como quem diz “Respire comigo: acompanhe a minha respiração!”, mas também “Respire comigo: respire com esse cano de borracha!, Respire *através* de mim!”. Aqui, nenhum dos dois respira sozinho. O cano demanda um corpo que respira; ele é feito para um espectador-respirador ou, para o ser-respirador do espectador. Essa configuração aponta para um entendimento de seu próprio corpo no outro – outro ser, outro objeto, outro material, outra pessoa. Parafraseando Clark, convoco uma digestão compartilhada: *Digira Comigo*. É possível fazer arte acreditando que temos estômago, intestino, boca e ânus?

### **A ideia de “escultura ambiental”**

Os humanos são seres de hábitos alimentares frequentes. Por isso, experimentamos a digestão de forma quase constante no nosso corpo. Diferente de nós, animais com hábitos alimentares infrequentes possuem sistemas digestórios distintos e adaptados para encarar longos períodos de jejum.

“Uma espécie de hábito alimentar frequente ou regular alimenta-se suficientemente durante sua época de atividade normal, vivenciando alguma fase da digestão na maior parte do tempo. Por outro lado, um animal de hábito alimentar infrequente, ou esporádico, é aquele que normalmente experimenta longos períodos de quiescência [...]. Há uma relação entre os hábitos alimentares frequentes ou infrequentes e a magnitude em que o desempenho digestivo é regulado: hábitos alimentares frequentes estão associados a mudanças morfofisiológicas de menor magnitude, enquanto hábitos

infrequentes relacionam-se a intensas mudanças.” (OLIVEIRA; PEDROSA, 2016, p. 196)

A *píton* é uma família de serpentes que costumam ter um intervalo de semanas ou mesmo meses entre uma refeição e outra. Ao se alimentar, essa serpente engole de uma vez só o corpo de sua presa, inteiro e intacto. Em condições normais, as *píton* mantêm seus sistemas digestórios em estado de dormência, atrofiados e com níveis metabólicos baixos. Quando encontram alimento, seus órgãos se despertam e crescem, duplicando de tamanho. Eles são elásticos e maleáveis. No início da digestão, que pode levar vários dias, a presa fica inteira dentro do corpo da cobra, que adquire a forma do animal engolido, como se ela fosse uma pele ou uma roupa sobre o outro. Vemos uma massa com pele de cobra: um rato com pele de cobra, um jacaré, um sapo, um cordeiro em pele de cobra. A elegância e a rapidez da cobra transformam-se em peso e lentidão; seu corpo inteiro se debruça sobre a tarefa árdua de digerir e absorver o corpo do outro. Nesse processo, ela dispensa uma quantidade enorme de energia. Sua locomoção cessa, sua respiração e a circulação de seu sangue diminuem e ela se torna, então, um alvo fácil. A digestão é um momento de vulnerabilidade que não pode ser evitado.



**Figura 30:** Serpente *Píton* com presa no estômago. (Foto de Lake Eland Game Reserve. Legenda: A python with a full belly: <https://www.livescience.com/51364-python-eats-porcupine.html>)



**Figura 31:** Raio X de serpente píton digerindo um Jacaré. (Foto de Stephen Secor: [https://www.bbc.com/portuguese/noticias/2015/05/150513\\_cobra\\_jacare\\_mdb](https://www.bbc.com/portuguese/noticias/2015/05/150513_cobra_jacare_mdb))

O alimento pode ficar dentro do seu estômago por até seis dias, antes de se transformar completamente em quimo e seguir para o intestino delgado. Durante esse tempo, ela produz intensamente ácido clorídrico “fazendo com que os tecidos moles e o esqueleto da presa comecem a se dissolver” (BBC, 2015). Dentro do seu estômago, o corpo do animal inteiro é corroído e sua energia, absorvida.

“Esses répteis desconstroem seus sistemas gastrointestinais entre uma alimentação e outra, ou seja, uma vez terminada a digestão e a absorção de uma presa, ocorre uma extensa atrofia de seu sistema digestório, mas quando alimentados, esses organismos rapidamente reconstroem o trato gastrointestinal: a massa do intestino delgado é duplicada principalmente pela hipertrofia das células do epitélio intestinal” (OLIVEIRA; PEDROSA, op. cit.)

Gostaria levantar algumas questões que interessam a essa pesquisa, suscitadas pela forma digestiva das píton. Essa serpente exerce um pico de atividade gastrointestinal no momento necessário, permanecendo o restante do tempo em quiescência, enquanto nós, humanos, produzimos ácido no estômago de maneira quase ininterrupta. No entanto, a experiência de constância que temos com a digestão – e que se realiza hoje, principalmente três vezes ao dia – acontece devido ao hábito de ingerirmos alimento constantemente. Essa é uma implicação importante

para desconstruir a imagem do tubo digestório que seria uma máquina de processar incessante, como um moedor de carne que processará invariavelmente tudo que entrar ali. A digestão é uma atividade que depende de dois corpos. Ela acontece no encontro. Sem um corpo a ser digerido, não existe digestão.

A píton também não fragmenta a presa que adentra o seu corpo, adaptando-se, ela, ao animal a ser digerido. Diferente de nós, que diminuimos o tamanho do alimento com os dentes (ou mesmo com utensílios como facas ou liquidificadores) para que ele caiba no esôfago, essas serpentes englobam o corpo da presa sem as fragmentar. Elas adequam seus corpos ao animal que pretendem digerir, tomando para si o tamanho e o formato do alimento. Durante pelo menos seis dias, distorcem seus tubos e doam-se à forma do outro. A grande quantidade de energia dispensada pela serpente durante a atividade digestiva, a impede de realizar integralmente outras atividades básicas, como a locomoção e mesmo a respiração. Ela está inteiramente debruçada sobre a digestão e incorporação da presa, numa tarefa árdua que parece desproporcional ao seu corpo esguio. A digestão não é experimentada pela serpente como procedimento acessório, necessária apenas para que outras atividades aconteçam, mas como função de importância principal que se impõe sobre qualquer outro aspecto da vida nesse momento. A sua intimidade com a presa é enorme. Seu corpo se adapta a ela, não apenas na forma, mas também na quantidade de ácido e energia demandada pelo animal engolido.

Acredito ser interessante mencionar aqui o trabalho *Túnel* (1973), de Lygia Clark, cuja forma de assemelha muito à da serpente digerindo. Embora esse trabalho seja principalmente associado à experiência do nascimento, gostaria de derivar até outros imaginários tubulares, como o da digestão, sobre o qual a imagem criada pela artista, adicionou camadas ricas a essa pesquisa. *Túnel* é um tecido elástico de 50 metros de comprimento que é percorrido por uma ou duas pessoas, de uma ponta a outra. Pude experimentar essa proposição durante a retrospectiva *A casa é o corpo*, em 2012, no Itaú Cultural em São Paulo. Penetrei o tecido com uma amiga que entrou ao mesmo tempo, na outra ponta. Percorremos o túnel rastejando, nos cruzamos no meio do caminho, e saímos nas pontas contrárias. O tecido elástico aderiu aos nossos corpos e o formato do túnel era distorcido à medida em que passávamos por ele.

Em *Túnel*, o tubo elástico que nos engolfa e nos prende dentro dele, adere a nós como uma pele sufocante. Rastejamos com lentidão e dificuldade e, se por um lado, ao sair dele temos uma sensação de retornar ao mundo, também sentimos que fomos expelidos, defecados. Seguindo pelas analogias com a digestão, podemos ainda ver nele um tubo onde boca e ânus trocam continuamente de lugar. Se entro por uma ponta do túnel, não faz tanta diferença que orifício é esse, já que a outra pessoa faz simultaneamente o caminho contrário.



**Figura 32:** Lygia Clark, *Túnel*, 1973, Lygia Clark. (Foto de 2012, de Itaú cultural, frame extraído do vídeo: [https://www.youtube.com/watch?v=nsmk5L\\_OkCI](https://www.youtube.com/watch?v=nsmk5L_OkCI))

No entanto, o que mais interessa aqui é que *Túnel* promove a experiência de estar no interior tubo: experiência de ser o alimento. Estamos dentro de uma *pítton*, sendo digeridos. Somos o alimento, o bolo fecal, o quimo e as fezes. Adicionamos à camada de experiência que somos nós, o alimento, que fazemos a instrospecção pelo interior do tubo. Nessa inversão de sentido, o trabalho nos captura como público-alimento movente de um sistema artístico, afetivo. Fazemo-nos comida ao sermos capturados pela armadilha da artista, nos deixamos comer quando entramos no tubo, nos digerimos rastejando, e finalmente nos expelimos desse corpo



maleável. Ainda que sem ácidos ou corrosões físicas, ocupamos a posição ativa daquele que é engolido e transformado.

Se comemos, podemos ser comidos. Se algo está dentro do nosso tubo digestório, nós figuraremos no sistema digestório de outro ser, mesmo que seja no dos fungos e das bactérias. Contudo, não se trata de limitar o sentido à imagem da serpente que come o sapo, que come a mosca, que come a planta. Esse sistema deve ser complexificado. Em *Fundamentos da ecologia*, Eugene Odum define o conceito de cadeia alimentar como “transferência da energia alimentar, desde a fonte das plantas, através de uma série de organismos com a repetição dos fenômenos de comer e ser comido.” (ODUM, op. cit., p. 96). Uma das noções fundamentais da cadeia alimentar é que a quantidade de energia que transita por ela vai se perdendo a cada “elo”. Implicações ecológicas diretas são acarretadas desse funcionamento. Por exemplo, quanto mais carne (primeiro consumidor) houver na dieta humana, menos pessoas (segundo consumidor) serão sustentadas dado que grande parte da energia das plantas (produtores) se perde nesse primeiro consumo. A digestão não está isenta da dimensão ecológica e participa ativamente da perda de energia da cadeia. Do ponto de vista do alimento, a definição da digestão como obtenção de energia, sua acepção mais comum, parecerá uma interpretação demasiadamente restrita ao que acontece nos limites do corpo individual do comensal. Fazer as vezes do alimento (ou da presa) irá se parecer mais com o contrário: perder energia, transferir-se para o outro e repartir-se em mais ou menos corpos.

À medida que as plantas são comidas por animais, que por sua vez são comidos por outros animais, os nutrientes das plantas passam pela teia alimentar, enquanto a energia é dissipada como calor por meio da respiração e como resíduos por meio da excreção. (CAPRA, 1998, p. 134)

Como aponta Fritjof Capra, pensador da teoria sistêmica, na teoria das estruturas dissipativas a perda de energia (a entropia do sistema) gera um desequilíbrio criativo, que possibilita o surgimento de novas ordens imprevisíveis. “Em outras palavras, um organismo em equilíbrio é um organismo morto. Organismos vivos se mantêm continuamente num estado afastado do equilíbrio, que

é o estado da vida” (op. cit. p. 135) As cadeias alimentares são estruturas que se auto-organizam através de fluxos energia (dissipação e realimentação), embora estejam em desequilíbrio constante; elas são compostas por processos fluidos, irreversíveis e únicos, mas estão constantemente criando ordens:

“De acordo com Prigogine, as estruturas dissipativas são ilhas de ordem num mar de desordem, mantendo e até mesmo aumentando sua ordem às expensas da desordem maior em seus ambientes. Por exemplo, organismos vivos extraem estruturas ordenadas (alimentos) de seu meio ambiente, usam-nas como recursos para o seu metabolismo, e dissipam estruturas de ordem mais baixa (resíduos). Dessa maneira, a ordem “flutua na desordem”, como se expressa Prigogine, embora a entropia global continue aumentando de acordo com a segunda lei.” (op. cit. p. 142)

Capra esboça uma definição da digestão como processo dissipativo que funciona a serviço de uma ordem mais ampla do que a ingestão individual, que é a cadeia alimentar. Cabe a pergunta: a digestão ordena ou desordena? É interessante pensarmos que a ordem e a desordem não são polos opostos, apartados um do outro, mas atuam mutuamente. Da mesma forma, a ordem também não é uma grandeza dada ou uma característica imutável, mas um esforço contínuo. A digestão ordena e desordena conjuntamente. Como coloca Capra, a transformação do alimento em resíduo representa uma desordem: a fragmentação, a dissipação de energia, a produção de um excedente. A digestão destrói um corpo ordenado. Mas, o resíduo da digestão se transforma em alimento e a incorporação de um ser vivo por outro é o que faz transitar a energia pela cadeia. Dessa maneira, a digestão também ordena.

É importante considerar que conceber um sistema cuja energia (ou os nutrientes) transita entre seus elos requer o cuidado de não atribuímos um aspecto de consciência ao sistema e uma função meramente maquinal aos seus agentes. Jacob Von Uexkull diz, sobre o sistema de predação da carrapata sobre o mamífero que “Nenhuma das partes do corpo da carraça tem as características de uma máquina, em toda ela o que actua são maquinistas” (UEXLULL, 1982, p. 31), elucidando que cada elo da cadeia – aqui podemos falar em células, organismos ou

mesmo em sistemas digestórios – atua como sujeito operador, e não como engrenagem. Dessa forma, os “fenômenos de comer e ser comido” são exercícios realizados por sujeitos. É necessário fazer um salto de perspectiva a cada análise de um sistema complexo como a cadeia alimentar: quando a noção de engrenagem é destituída, somos convidados a olhar para cada estrutura envolvida na digestão, como operadora subjetiva.

É nesse sentido que Uexküll desenvolve a noção de *umwelt*, que representa o mundo próprio de cada ser (ou de cada estrutura) de um sistema. Portanto, seria um erro traduzir um sistema vivo na imagem de uma máquina, enquanto ele se parece mais com uma polifonia de encaixes de uma miríade de subjetividades que vivem em seus próprios mundos individuais, mas levando em conta também que não há isolamento absoluto das realidades específicas. Quando Capra diz que “o que é resíduo para uma espécie é alimento para outra” sabemos que uma espécie coprofágica não vê o resíduo como tal e sim como uma apetitosa refeição. Ou seja, no seu *umwelt*, o resíduo é alimento. Por causa dessa inversão de papéis, que é também uma inversão de perspectivas, o sistema alimentar pode se auto-organizar entre diversas espécies com diversos *umwelten* que se tangenciam. Dadas às respectivas diferenças contextuais, podemos estabelecer uma relação com a explicação de Viveiros de Castro, sobre o perspectivismo ameríndio, quando ele afirma que “o que chamamos de ‘sangue’ é a ‘cerveja’ do jaguar; o que temos por um barreiro lamacento, as antas têm, por uma grande casa cerimonial, e assim por diante” (VIVEIROS DE CASTRO, 2017, p. 313). A noção de um sistema está ligada à intersecção entre os mundos particulares de cada integrante. Ou seja, se o resíduo da minha digestão é alimento para os fungos, isso significa que o meu corpo diz algo sobre o corpo dos fungos. Há algo de fúngico em mim, assim como há algo de humano nos fungos. Em última instância, se os humanos destruíssem todos os fungos decompositores do mundo, estariam eliminando também uma dimensão de si mesmos. “É nesse sentido que Uexküll, num primeiro aspecto, desenvolve uma concepção de Natureza melódica, polifônica, contrapontual” (DELEUZE; GUATTARI, 2010, p. 219).

Podemos dizer que uma cadeia alimentar é movida pela comida. Mas a noção de *umwelt* pede uma reflexão sobre o que representa esse alimento movente. Tomando novamente como exemplo a cadeia alimentar de detritos, sabe-se que os

fungos e as bactérias são as primeiras presas dos herbívoros, iniciando o ciclo; estes, por sua vez, serão ingeridos pelos carnívoros que, ao final da cadeia, voltarão a ser comidos pelos fungos e bactérias. (ODUM, op. cit., p. 114). Em alguns sistemas detritívoros como este, a defecação de um animal marca o início da cadeia e, nesses casos, defecar pode ser forma de inserir energia no sistema. Se, como coloca Fernanda Pequeno (2015), do ponto de vista da cultura humana “não há uso possível para as fezes” e se, para o homem, elas representam o fim último da digestão, o mesmo não acontece nos ambientes movidos por detritos. A comida move a cadeia, mas *comida* não é um bastão a ser passado para a frente, um objeto fixo ou bloco único de energia. Ela se parece mais com o exercício de uma nova função dentro do sistema, a adequação de um ser a uma perspectiva diferente da que se tinha anteriormente e a constante troca de exercício ou de lugar.

“Nos anos 1930, os ambiciosos volumes de H. G. Wells e Julian Huxley, *A construção do mundo: o trabalho, a riqueza e a felicidade* e *A ciência da vida* (ambos de 1931), popularizaram o conceito de cadeia alimentar como sistemas de distribuição dentro de ecossistemas, ideia que pegaram emprestado de *Ecologia Animal*, de 1927, de Charles Elton. Isso significa que até a Segunda Guerra Mundial, a manutenção e a estabilidade dos ecossistemas eram amplamente explicadas através de ações causais de organismos individuais. O modelo da cadeia alimentar, e com ele, a ideia do organismo em si, foram substancialmente repaginadas apenas com a introdução do fluxo de energia no equilíbrio dos ecossistemas. Como “energia” se tornou um termo vital, ocorreu uma compreensão transformadora dos ecossistemas como uma formação interconectada que se move *através* dos organismos, ao invés de emanar *deles*.” (NISBET, 2014, p. 6, tradução nossa)<sup>33</sup>

---

<sup>33</sup> In the 1930s, H. G. Wells and Julian Huxley's ambitious volumes *The Work, Wealth and Happiness of Mankind* and *The Science of Life* (both 1931), had popularised the concept of food chains as the systems of distribution within ecosystems, a notion Wells and Huxley borrowed from Charles Elton's *Animal Ecology* of 1927. This is to say that up until the time of the Second World War, the management and stability of ecosystems was still explained largely through the causal actions of individual organisms. The food chain model, and with it the idea of the organism itself, were substantially reworked only by the introduction of energy flow into the balance of ecosystems. As "energy" became a vital term, with it followed a transformative understanding of the ecosystem as an interconnected formation that moves *through* organisms instead of emanating *from* them”

A título de reflexão, sugiro visualizar a transmissão de energia pela cadeia alimentar através da imagem de uma transferência dos papéis de presa e de predador (ou parasita) entre seus membros. De modo a substituir a situação de *ser comido* (passivo) por *tornar-se comida* (ativo), transformando a já mencionada definição do “fenômeno de comer e ser comido” para *fenômeno de ser predador e ser presa*. Isso coloca as funções *comida* e *comensal* como situações fluidas, categorias intercambiáveis dentro do sistema – bem como *fezes* ou mesmo *boca* e *ânus*. Esta construção supõe que a presa não é um comensal que fora vítima do azar de se deparar com um predador maior que ela, mas que ela é o exercício ativo (maquinista) de uma nova função de presa dentro do sistema. Isso é possível pois a cadeia alimentar é um modelo que nos convida a reperspectivar o mundo a cada elo. Um comensal não decide tornar-se presa. Mas, para que um comensal se torne presa, é necessário que transfiramos a perspectiva de toda a cadeia para o nível seguinte. Todas as relações serão transformadas e as antigas funções, perdidas.

Voltando para a digestão das serpentes píton, a imagem em raio X apresentada no início deste subcapítulo evoca duas digestões simultâneas: por um lado, a píton digere e corrói as carnes do jacaré ou, nas palavras de Capra, desorganiza seu corpo; por outro, píton e jacaré constroem juntos a estrutura da cadeia alimentar que se organiza na imagem de uma digestão dentro da outra – como a serpente engole a presa de uma vez, ela digerirá também todo o sistema digestório do jacaré e, se ele tiver recém alimentado, o de sua presa. Mas, a adaptação fisiológica que o estômago e os intestinos da serpente realizam em função da presa (reiterada pela centralidade do jacaré na imagem em raio X) é também uma metáfora para a relação do organismo com seu meio. Entendendo aqui o jacaré como o “meio” da serpente, ou seja, parte de seu mundo alimentar, vemos o organismo da cobra se adaptar ao *environment* exterior. É possível dizer que a serpente *se torna* um pouco *jacaré*, quando o digere? O interessante de observar a digestão como uma relação de adaptação do ser digestor ao ser digerido é que a interação predatória, comumente vista como vertical e dominadora, passa a fazer parte de um diálogo interespecífico do organismo com a natureza externa a ela. Essa discussão enriquece a complexidade do tubo digestório, que se exterioriza na polifonia de alimentos que o adentram, como num encaixe. Suas feições são as feições do alimento e sua forma se adapta a ele. A digestão, nesse sentido, é uma

adaptação, uma reorganização ou uma distorção do tubo à forma imprevisível do meio.

O artista brasileiro Jorge Menna Barreto fala sobre a dimensão adaptativa do sistema digestório em sua obra *Restauero*, apresentada na 32ª Bienal de São Paulo. *Restauero* era uma obra-restaurante, onde toda a comida servida vinha de agroflorestas ou pequenos produtores. Nas palavras do artista, uma proposta “de ativismo alimentar” (MENNA BARRETO, 2016). Ao adentrar o restaurante no mezanino do pavilhão da Bienal, o público não se deparava com a comida de forma acessória à sua visita à exposição, mas como uma experiência ambiental, visual, sonora e celular, que se construía à medida em que se habitava o restaurante.

“Agroflorestas são cultivadas em extratos. Cada camada captura uma faixa de luz. O café, por exemplo, gosta de estar num extrato mais sombreado. Já o abacateiro, gosta de luz, habita os extratos mais altos. Pensamos então em como traduzir essa experiência vertical para o ato de comer e chegamos nas comidas em potes. Inspirados naquelas paisagens de areia que vem dentro de vidrinhos, imaginamos que a construção de nossos potes também poderia se dar na verticalidade de um pote de vidro, evocando a imagem de uma paisagem em seus diversos extratos. Assim, nossos pratos são organizados em extratos e são chamados de "paisagens", sugerindo a relação do que comemos com o lugar de onde esse alimento veio.” (Ibidem)

Mais ou menos como a píton, em *Restauero* o público ingeria uma parte “completa” da floresta e não apenas alimentos isolados. As paisagens comestíveis eram espécies de micro-florestas ou amostras das agroflorestas que figuravam dentro do corpo do público-comensal.

[...] não trabalhamos com a ideia de um purê de batata inglesa. Nossa receita de purê é de "raízes", assim ele [o visitante] pode se **adequar** à oferta do que o produtor tem.” (Ibidem, grifo nosso).

“Entendendo o nosso sistema digestivo como ferramenta escultórica, os comensais tornam-se participantes de uma escultura ambiental em curso,

na qual o ato de se alimentar regenera e modela a paisagem em que vivemos” (Ibidem)

Se as grandes cidades parasitam a terra (ODUM, op. cit.), a monocultura e o pastoreio também o fazem. A produção de diversos tipos de alimentos em larga escala (agronegócio) e em qualquer estação do ano, nos dá a sensação de que podemos comer qualquer coisa, a qualquer momento. A hiper variedade de alimentos provoca a ilusão da escolha humana que culmina na dominação do ambiente em prol de uma individualidade comensal, digestiva. Essa forma de dominação da terra (que é um domínio sobre o alimento) é intimamente ligada à noção do tubo digestório que funciona como máquina constante, é rígido e precisa ser alimentado, suprido. Esse tubo não é capaz de se adequar à paisagem, mas faz com que toda a exterioridade precise se adaptar a ele. A sutileza da formulação de Menna Barreto induz a um exercício do restaurante e do público, que precisam adaptar seus estômagos, paladares e cardápio ao alimento disponível pelo produtor ou pelos ciclos da floresta. O comensal nem sempre escolhe o alimento, às vezes é escolhido por ele. Um diálogo mútuo firmado entre o sistema digestório do e o meio externo, que deixa de ser um objeto dominado, para existir enquanto ambiente no interior dos ingestores. Com isso, Restauro cria a imagem de uma digestão adaptável, que caminha ao lado da paisagem, ao passo que é moldada por ela.

A escolha por atribuir ao sistema digestório uma atuação escultórica é um caminho interessante para aproximar o debate ecológico às estratégias artísticas. O termo “escultura ambiental” empregado por Menna Barreto, coloca em cooperação termos historicamente opostos pela tradição europeia e norte americana da escultura. Numa acepção mais tradicional, o pensamento escultórico tem raízes nas questões levantadas por monumentos históricos e homenagéticos que são, grosso modo, uma forma de fincar um marco no ambiente, tornando determinado lugar um ponto estanque na história. A lógica do monumento vê a paisagem como um plano linear passível de ser dominado por um marco conceitual e físico. Podemos dizer que a paisagem é vista como um *background*, sobre o qual elementos escultóricos podem ser dispostos: “[a escultura] era tudo aquilo que estava sobre ou em frente a um prédio que não era prédio, ou estava na paisagem que não era paisagem”

(KRAUSS, 2008, p. 132). Nesse sentido, a ideia de “escultura ambiental” tem como proposta juntar dois termos historicamente opostos na tradição da escultura. O sistema digestivo seria uma conformação que é ao mesmo tempo escultura e ambiente e, sobretudo, lugar onde essas categorias se confundem incessantemente. Essa discussão sobre o termo escultura não é meramente normativa. Nisbet considera que obras de arte são objetos ecológicos na medida em que “não se referem meramente a condições da ecologia localizadas em outro lugar, mas deveriam ser entendidas como uma destilação material de suas próprias condições ecológicas.” (NISBET, op. cit. p.3, tradução nossa)<sup>34</sup> Reinterpretando as nomenclaturas e estratégias artísticas, Menna Barreto desfaz a noção de uma Natureza experimentada como plano de fundo *sobre o qual* se habita. Seu trabalho desafia radicalmente situações do campo da arte, tais como a fruição estética, a escultura ou representação, que são análogas a uma concepção romântica da natureza. Nesse sentido, podemos dizer que Restauro *funciona* ecologicamente. Ele é uma configuração ecológica. Dessa forma, a experiência com o trabalho não é apenas alimentar, ou mesmo estética, mas experiência de reconfiguração do próprio sistema digestório, que funciona mais como uma espécie de dobra da paisagem alimentar, do que como um tubo de processamento.

---

<sup>34</sup> “First and foremost, we will consider the world of art as an ecological object. By this I mean that artworks do not refer merely to conditions of ecology located elsewhere, but should be understood as a material distillation of their own conditions of ecology”





**Figuras 33 (33.1 e 33.2):** Mônica Coster. **Cobra**, 2021. Pança de terracota em digestão na grama.

## Considerações finais

Passados os últimos dois anos de pesquisa, que estão aqui sintetizados na forma dessa dissertação e seus três apêndices, faço uma retrospectiva do meu anseio inicial pela escrita desse texto. O que se buscou foi uma escrita que andasse pareada com os desdobramentos das *Panças*, bem como um espaço para elaborar as questões colocadas *a partir de e para* o trabalho. As *Panças*, ainda que se façam com uma grande dose de experiência prática, laboratorial e de ateliê, demandam também uma camada discursiva – não tão explicativa quanto reflexiva. Questões que se fazem principais no trabalho e vitais para a continuidade futura dessa pesquisa, surgiram no encontro das *Panças* com o texto, ou melhor, no meu deslocamento da prática do ateliê para a escrita.

Os relatórios presentes no Apêndice 2, produzidos já no final de 2020 e início de 2021, explicitaram uma metodologia ainda incipiente nas primeiras *Panças* e que implicava o meu corpo diariamente no trânsito entre o trabalho e o texto. Ainda que essas três últimas *Panças* fossem menos nocivas à saúde do meu corpo, o risco se colocava na forma de uma entrega do rumo do trabalho ao crescimento (ou não) dos bolores. Se a minha posição de artista estava em observar as *Panças* e transportar as considerações do trabalho para o texto, formulei a possibilidade de uma obra que se faz obra através da artista, ou seja, um trabalho que utiliza a artista para trabalhar. É nesse sentido que o relato inicial das *Panças* no Capítulo 1 culmina em um relatório diário cuja subjetividade é deslocada para o encontro humana-bolor. A artista digestora opera por inversão – o que há de mim na obra e o que há de obra em mim – e não por causalidade.

Existe aqui um esforço por elaborar a experiência com as *Panças* a partir do que Deleuze e Guattari expressam como “decalque” de um ser no outro, com seu célebre exemplo da vespa e da orquídea:

A orquídea se desterritorializa, formando uma imagem, um decalque de vespa; mas a vespa se reterritorializa sobre esta imagem. A vespa se desterritorializa, no entanto, tornando-se ela mesma uma peça no aparelho de reprodução da orquídea; mas ela reterritorializa a orquídea, transportando o pólen. [...] Ao mesmo tempo trata-se de algo completamente diferente: não mais imitação, mas captura de código, mais-valia de código, aumento de valência, verdadeiro devir, devir-vespa da orquídea, devir-orquídea da vespa [...] (DELEUZE; GUATTARI, 1995, p.17)

Orquídea e vespa usam, uma a outra, para dar uma volta sobre si mesmas. A vespa se reproduz através da orquídea a vice-versa, de modo que uma possui algo da outra. Os dois autores abordam a natureza na imagem de uma melodia de contrapontos entre os seres, que formam acoplamentos e encontros, e que existem através de trânsitos e efeitos. Se, de maneira semelhante, o trabalho de arte também é capaz de fazer o contraponto de um ser vivo – esgueirar-se nele como um decalque –, sua dinâmica e sua função operam como algo vivo. Aqui, esse exercício acontece nas Panças que, como configurações matéricas, se fazem obra de arte através dos bolor e estes, por sua vez, se fazem digestores através da obra. Mas é também no espaço das Panças, no território fundado por elas como lugares de experiência – as Panças como ateliê ou interface de contato inesperado – que lanço a digestão dos fungos como o avesso da minha digestão humana. As Panças não deixam de ser o território cruzado onde se destaca que há algo de humano no bolor e algo de bolor no humano. A pergunta “o que o bolor diz sobre mim?” é a enunciação que faço através das Panças, sobre a reterritorialização de um ser no outro. A partir daí, percebo esse processo já em desenvolvimento em diversos artistas e, inclusive, no que diz respeito à digestão (como metáfora ou como atividade particularmente simbiótica): artistas-digestores mencionados aqui, tais como Anna Maria Maiolino, Wim Delvoye, Sterlac e Jorge Menna Barreto que constroem seus tubos digestórios a partir do alimento e do excremento.

Revisitando as fotografias das primeiras Panças de 2019, presentes no Apêndice 1, em comparação com os relatórios diários após os dois anos de pesquisa, entendo que as transformações no modo de registro acompanham o trânsito entre as principais preocupações do trabalho. De *objetos*, as Panças passaram a ser *comportamentos*, e a grande quantidade de fotos gerada, dá a ver a busca por uma metodologia de registro possível para uma produção artística que existe na imprevisibilidade das formas vivas. Uma certa prática laboratorial já fazia parte das primeiras Panças, mas a sugestão de que eu a realizasse de maneira rigorosa foi sugestão do meu orientador, Ricardo Basbaum, abrindo mais um campo de contato que é a intersecção entre a atividade do cientista e do artista. Essa relação ciência-arte também se traduz na mesma negociação de fronteiras e decalques que faz das Panças, obras, e dos humanos, bolors. Há algo de cientista no artista e ocupar esse lugar implica em uma revisão diária da dose de rigor e arbitrariedade

necessária para não abandonar por completo o campo da arte. Muitas vezes, as Panças corriam o risco de se tornarem objetos de estudo ou fontes de dados científicos. Por exemplo, ao final da pesquisa, considerei produzir colônias isoladas de fungos e fazer a medição da temperatura no interior das caixas de vidro, mas abandonei a empreitada no meio por entender que essa tarefa cabia mais à bióloga do que à artista. O que o artista pesquisa da ciência, que é impossível ao cientista pesquisar? Essa pergunta me acompanhou na forma de uma incessante redefinição das fronteiras entre abordar os fungos enquanto *reino fungi* ou enquanto seres sociais, companheiros de casa, “pets” co-dependentes, entidades sociais e afetivas.

*Panças* resulta de um contínuo *ver-se* enquanto artista ao lado de outras espécies companheiras, ou ao lado de um conjunto de seres que não pertencem apenas a sociedades humanas. Admitindo os bolores como seres sociais, possíveis coautores e companheiros de apartamento, procurei construir um ponto de convivência entre nós, transitando entre as linhas limites do que é compartilhar (casa, obra, alimento). Ao destacar o termo “coabitar” presente no vocabulário de Donna Haraway, aponto a necessidade de desenhar essa zona de contato com os fungos ao longo da pesquisa, tal como se entende a coabitação, processo de viver junto que se faz continuamente na experiência, que não é dado a priori e precisa ser revisto e renegociado a todo momento.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AGAMBEN, G. **O aberto**: Homem e animal. Tradução de Ana Vieira e André Dias (com a colaboração de Ana Falcato). Reimpressão Coimbra: Edições 70, 2018.

ARTSPACE Editors. 1990: HANS Ulrich Obrist Explains Why Damien Hirst's "A Thousand Years" Stopped Francis Bacon in His Tracks. **Artspace Magazine**, Nova York, 25 mai. 2015. Disponível em <[https://www.artspace.com/magazine/art\\_101/art-in-the-90s/1990-the-reasons-why-damien-hirsts-a-thousand-years-stopped-francis-bacon-in-his-tracks-55452](https://www.artspace.com/magazine/art_101/art-in-the-90s/1990-the-reasons-why-damien-hirsts-a-thousand-years-stopped-francis-bacon-in-his-tracks-55452)>

Acesso em: 13 jan. 2020.

BASBAUM, R. **Arte conceitual: Do diagrama à performance, das linhas de sonoridades ao artista-etc: arte conceitual como contra-arte e como arte-guerrilha, da arte conceitual ao bioconceitualismo**. Entrevistador: Caio Souto. [8 jun. 2020], 106 min. Entrevista concedida ao canal Conversações filosóficas. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=4K5eXTlp5lk>>. Acesso em: 24 abr. 2021.

BASBAUM, R. Relationality. In CHOI, Binna; LIND, Maria; PETHICK, Emily; PETREŠIN-BACHELEZ, Nataša (eds.). **Cluster**: Dialectionary. Berlim: Strenberg Press, 2014.

BBC. **Pesquisa mostra o que acontece dentro de cobra que engoliu Jacaré**. BBC News Brasil, 14 mai. 2015. Disponível em: <[https://www.bbc.com/portuguese/noticias/2015/05/150513\\_cobra\\_jacare\\_mdb](https://www.bbc.com/portuguese/noticias/2015/05/150513_cobra_jacare_mdb)>. Acesso em: 22 abr. 2021.

CAPRA, F. **A teia da vida**: uma nova compreensão científica dos sistemas vivos. São Paulo: Cultrix, 1998. Disponível em: <<http://www.comunita.com.br/assets/teiadavidafritjofcapra.pdf>>. Acesso em: 25 abr. 2021.

CASCAIS, A. F.; MARTINI, J. G; et al. O impacto da ostomia no processo de viver humano. **Texto & Contexto Enfermagem**, Universidade Federal da Santa Catarina, vo. 19, n. 1, jan/mar. 2007. p. 163-167. Disponível em: <<https://www.redalyc.org/pdf/714/71416121.pdf>> Acesso em: 22 abr. 2021.

CASTRO, A. B. Autômatos: a mecânica como imitação da vida. In: CHAUD, E e SANT'ANNA, T. F. (Orgs.). Anais do VII Seminário Nacional de Pesquisa em Arte e Cultura Visual Goiânia-GO: UFG, FAV, 2014. **Anais eletrônicos**. Disponível em: <[https://files.cercomp.ufg.br/weby/up/778/o/2014-eixo1\\_8\\_automatos-a\\_mecanica\\_como\\_imitacao\\_da\\_vida.pdf](https://files.cercomp.ufg.br/weby/up/778/o/2014-eixo1_8_automatos-a_mecanica_como_imitacao_da_vida.pdf)> Acesso em: 21 abr. 2021.

COTTOM, D. The Work of Art in the Age of Mechanical Digestion. **Representations**, Oakland, n. 66. p. 52 – 74, 1999. Disponível em: <[The Work of Art in the Age of Mechanical Digestion on JSTOR](#)> Acesso em: 22 abr. 2021.

DELEUZE, G; GUATTARI, F. **Mil Platôs: Capitalismo e esquizofrenia**. Rio de Janeiro: Editora 34, 1995, 94p. Disponível em <<https://conexoesclinicas.com.br/wp-content/uploads/2016/04/deleuze-guattari-mil-platos-vol1.pdf>> Acesso em: 13 jun. 2021.

DELEUZE, G; GUATTARI, F. **O que é a filosofia?** São Paulo: Editora 34, 2010.

DIDI-HUBERMAN, G. **Ser crânio: lugar, contato, pensamento, escultura**. Belo Horizonte: C/Arte, 2009.

FLUSSER, V. On Science. In: KAC, E. **Signs of life: bio arte and beyond**. Cambridge: The MIT Press, 2007. Pp: 317-372.

FONCÉ, Y. Cloaca: receptacle of connotations, producer of...well, meaning. In: \_\_\_\_\_; DELVOYE, W; DANNAT, A; et. al. **Cloaca**. Antuérpia: Ludion, 2000

GOUSETI, O. A short history of digestion studies. In: \_\_\_\_\_; BORNHORST, G. M; et al. **Interdisciplinary approaches to food digestion**. Cham: Springer, 2019.

HARAWAY, D. **Fragmentos: Quanto como uma folha. Entrevista com Donna Haraway.** [1999]. Entrevistadora: Thyrsa Nichols Goodeve. In: **Mediações**, Londrina, v. 20, n. 1, p. 48-68, jan./jan. Disponível em: <<http://www.uel.br/revistas/uel/index.php/mediacoes/article/viewFile/23252/17015>>. Acesso em: 25 abr. 2021.

HARAWAY, D. J. Manifesto ciborgue: Ciência, tecnologia e feminismo-socialista no final do século XX. In: TADEU, T. (Org.) **Antropologia do ciborgue: as vertigens do pós-humano.** Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2009. p. 33 – 118.

HARAWAY, D. **Manifiesto de las espécies de companhia:** perros, gentes y otredad significativa. Córdoba: Bocavulvaria ediciones. 2017.

HEALY, Charlotte. A Radical Disregard for the Preservation of Art: Robert Rauschenberg's *Elemental Paintings*. *Interventions Journal*, issue 1: Object Lesson, Texts, v. 4. Disponível em: <<https://interventionsjournal.wordpress.com/2015/01/23/a-radical-disregard-for-the-preservation-of-art-robert-rauschenbergs-elemental-paintings/>> Acesso em: 19 jan. 2020.

HUNEMANAND, P; WOLFE, C, T. Man-Machines and Embodiment: From Cartesian Physiology to Claude Bernard's 'Living Machine'. In: SMITH, J. E. H. **Embodiment: a history.** New York: Oxford University Press, 2017. Disponível em: <<https://oxford.universitypressscholarship.com/view/10.1093/acprof:oso/9780190490447.001.0001/acprof-9780190490447-chapter-11>>. Acesso em: 23 abr. 2021.

ILHA das Flores. Direção e roteiro: Jorge Furtado. Produção: Casa de cinema de Porto Alegre, 1989 (13 min.). Disponível em: <<http://www.casacinepoa.com.br/os-filmes/roteiros/ilha-das-flores-texto-original>>. Acesso em: 06 jan. 2020

JANDIR JR. *Arquivo* (publicado em 24/12/2012). Disponível em <<https://jandirjr.wordpress.com/2012/12/24/sem-titulo-2012-diptico-da-esquerda-para-a/>> Acesso em: 13 jan. 2020

KAC, E. Art that Looks You in the Eye: Hybrids, Clones, Mutants, Synthetics, and Transgenics. In: \_\_\_\_\_. **Signs of life: bio arte and beyond**. Cambridge: The MIT Press, 2007.

KRAUSS, R. *A escultura no campo ampliado* (reedição). **Arte&Ensaio**, Rio de Janeiro, n. 17, 2008. Disponível em <[https://www.ppgav.eba.ufrj.br/wp-content/uploads/2012/01/ae17\\_Rosalind\\_Krauss.pdf](https://www.ppgav.eba.ufrj.br/wp-content/uploads/2012/01/ae17_Rosalind_Krauss.pdf)>. Acesso em: 16 jun. 2021.

LAMOND; GOUSETI et al. An Engineering Perspective on Human Digestion. In: GOUSETI, O; BORNHORST, G. M, et al. **Interdisciplinary approaches to food digestion**. Cham: Springer, 2019.

LIE, Daniel. *Portfólio*, 2019. Disponível em <<https://liedaniel.hotglue.me>>. Acesso em: 26 jan. 2020.

MACFARLANE, Robert. Os subterrâneos: uma viagem fascinante ao subsolo da floresta. **Revista Piauí**. São Paulo, SP, ed. 164, maio 2020. Disponível em: <<https://piaui.folha.uol.com.br/edição/164/>> Acesso em: 20 abr. 2021.

MACKIE, A. The digestive tract: a complex system. In: GOUSETI, O; BORNHORST, G. M, et al. **Interdisciplinary approaches to food digestion**. Cham: Springer, 2019.

MACKIE, A; LAMOND, A. R; et al. An engeneering perspective on human digestion. In: GOUSETI, O; BORNHORST, G. M; et al. **Interdisciplinary approaches to food digestion**. Cham: Springer, 2019.

MAIA, A. P. **Entre rinhas de cachorros e porcos abatidos**. Rio de Janeiro: Editora Record LTDA, 2009.

MAIOLINO, A, M. **Helena Tatay conversa com Ana Maria Maiolino**. Entrevistadora: Helena Tatay In: TATAY, H. (org.) **Anna Maria Maiolino**. São Paulo: Cosac Naify, 2012, p. 34 57.



MAIOLINO, A. M. “**Tudo começa pela boca**”. [2 dez. 2014]. Entrevistadores: Anna Linnemann, et. al. In: **Arte & Ensaios**, Rio de Janeiro, n. 29, jun. 2015. Disponível em: <<https://revistas.ufrj.br/index.php/ae/article/view/10223/7714>> Acesso em: 21 abr. 2021.

MARGULIS, L; SCHWARTZ, K, V. **Cinco reinos**: um guia ilustrado dos filós da vida na Terra. São Paulo: Guanabara Koogan, 2001.

MARGULIS, L. **The symbiotic planet**: a new look at evolution. Lymington: Phoenix, 2001.

MENNA BARRETO, J. Entrevista concedida à jornalista Marília Miragaia. Ago. 2016. Disponível em: <https://jorggemennabarreto.com/Restauro-Entrevista-1/> Acesso em: 23 abr. 2021.

MENNA BARRETO, J. Library of Digestion, Jan van Eyck Academie, Maastricht, 2019. Disponível em: < <https://jorggemennabarreto.com/trabalhos/library-of-digestion/>>, Acesso em: 23 abr. 2021.

MENNA BARRETO, J. O alimento no campo expandido. **Periódico permanente**, São Paulo, Periódico Permanente, v. 3, n. 5, 2014. Disponível em: <<http://www.forumpermanente.org/revista/numero-5/textos/o-alimento-no-campo-expandido>>. Acesso em: 06 jan. 2020.

MOMA. Lygia Clark. *Respire Comigo (Breathe with Me)*. 1966. Nova Iorque, [s.d.] Disponível em < <https://www.moma.org/audio/playlist/181/2399>> Acesso em: 22 abr. 2021.

MORAES, F. Wim Delvoye e seu império. **Revista Poiésis**, Niterói, n. 15, p 108-121, jul. 2010. Disponível em: < <https://periodicos.uff.br/poiesis/article/view/26951/15659>> Acesso em: 22 abr. 2021.

MORTON, T. **The ecological thought**. Cambridge, Massachusetts, and London, England: Harvard University Press, 2010.

MOSZYNKA, A. **Sculpture Now**. Londres: Thames & Hudson, 2013.

NATUREZA-MORTA (verbete) In *ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras*. São Paulo: Itaú Cultural, 2020. Disponível em <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo360/natureza-mort>> Acesso em: 15 mar. 2020..

NISBET, James. **Ecologies, environments, and energy systems in art of the 1960s and 1970s**. Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 2014.

O'DOHERTY, B. **No interior do cubo branco: a ideologia do espaço da arte**. São Paulo: Martins Fontes, 2002

ODUM, E. **Fundamentos de Ecologia**. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, [2001].

OLIVEIRA, P. R. C. de; PEDROSA, M. M. D. Fisiologia de extremos: digestão em répteis de alimentação esporádica. **Arquivos de Ciências Veterinárias e Zooligia da UNIPAR**, Umuarama, v. 19, n. 3, p. 195-202, jul./set. 2016. Disponível em: <<https://www.revistas.unipar.br/index.php/veterinaria/article/view/6095/3413>> . Acesso em: 23 abr. 2021.

PIÑAR, G; et al. Amid the Possible Causes of a Very Famous Foxing: Molecular and Microscopic Insight into Leonardo da Vinci's Self-Portrait. **Environmental Microbiology Reports**, v. 7, n. 6, p. 849-859, 2015. Disponível em <<https://sfamjournals.onlinelibrary.wiley.com/doi/full/10.1111/1758-2229.12313>>. Acesso em 13/3/2020.

PEQUENO, F. Ovos e excrementos: Anna Maria Maiolino. In: 24º Encontro da ANPAP: Compartilhamentos na Arte: Redes e Conexões, set. 2015, Santa Maria, RS. **Anais eletrônicos**. Disponível em:

<[http://anpap.org.br/anais/2015/comites/chtca/fernanda\\_pequeno.pdf](http://anpap.org.br/anais/2015/comites/chtca/fernanda_pequeno.pdf)> Acesso em: 23 abr. 2021.

POLLOCK, G. Ser, fazer, pensar: encontros na arte como vida. In: TATAY, Helena (Org.) **Anna Maria Maiolino**. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

PRECIADO, B. **Manifesto Contrassuxual**, São Paulo: n-1 edições, 2014.

RISKIN, J. The Defecating Duck, or the Ambiguous Origins of Artificial Life. **Inquiry**, Chicago, vol. 29, n. 4. p. 599-633, 2003.

SALVARO, C. *Portfólio* [201-]. Disponível em <https://salvaro.tumblr.com/>. Acesso em 14/3/2020.

STANFORD UNIVERSITY. **History of the stomach and intestines**. Califórnia. [s.d.] Disponível em:

<<https://web.stanford.edu/class/history13/earlysciencelab/body/stomachpages/stomachcolonintestines.html>>. Acesso em: 24 abr. 2021.

STERLAC. **Extended-Body: Interview with Stelarc**. Entrevistadores: Paolo Atzori e Kirk Woolford. [s.d.] CTheory, Academy of Media Arts, Cologne, Germany. Disponível em: <[https://web.stanford.edu/dept/HPS/stelarc/a29-extended\\_body.html](https://web.stanford.edu/dept/HPS/stelarc/a29-extended_body.html)>. Acesso em: 24 abr. 2021.

THE FLY. Direção: David Cronenberg. Produção: SLM Production Group; Brookfilms. Estados Unidos, Reino Unido, Canadá: 20th Century Fox, 1986, 35 mm, Color (96 min).

THE HUMAN centipede. Direção: Tom Six. Produção: Six Entertainment. Holanda, 2009, al, Color (92 min).

THE MUSEUM of hunting and nature. *History of the Museum*. Paris [19--]. Disponível em <<https://www.chassenature.org/en/the-museum-of-hunting-and-nature/>>. Acesso em 26/1/2020.

TORTORA, G. J. et. al. **Microbiologia**. Porto Alegre: Artmed, 2017.

TSING, A. Margens indomáveis. **Piseagrama**, Belo Horizonte, número 12, p. 02 - 11, 2018.

TSING, A. **The mushroom at the end of the world**. Princeton: Princeton University Press. 2015.

UEXKULL, Jacob Von. **Dos animais e dos homens**. Lisboa: Livros do Brasil, 1982.

VIVEIROS DE CASTRO, E. Perspectivismo e multinaturalismo na América indígena. In: \_\_\_\_\_. **A inconstância da alma selvagem**. São Paulo: Ubu Editora, 2017. 480 pp.

## LISTA DE FIGURAS

**Figura 1:** Mônica Coster. **Sistema digestório** (frame). Vídeo digital, 04'56", 2020. Disponível no link: <https://www.youtube.com/watch?v=OOXI3n4i8BY>.

**Figura 2 (2.1, 2.2 e 2.3):** Mônica Coster. **Dentada**, vídeo digital e fotografias, 2020.

**Figuras 3 (3.1, 3.2, 3.3, 3.4, 3.5 e 3.6):** Mônica Coster. Fotos dos primeiros fungos que surgiram nos alimentos no meu apartamento, 2019.

**Figuras 4 (4.1, 4.2, 4.3, 4.4, 4.5 e 4.6):** Mônica Coster. Fotos da modelagem das primeiras Panças, 2019.

**Figuras 5 (5.1, 5.2, 5.3 e 5.4):** Mônica Coster. Pança de barro branco com abóbora em decomposição, 2019.

**Figura 6:** Mônica Coster. Pança de barro branco contendo queijo e com comunicação direta do interior para o exterior. 2019.

**Figuras 7 (7.1, 7.2, 7.3):** Mônica Coster. Frames de vídeo gravado no 10º dia de existência da Pança com queijo (Figura 6), 2019.

**Figuras 8 (8.1 e 8.2):** Mônica Coster. Pança de barro branco contendo alho cru e com comunicação direta do interior para o exterior, 2019.

**Figura 9:** Mônica Coster. Pança de barro branco contendo alho cru e com comunicação direta do interior para o exterior, 2019.

**Figura 10:** Mônica Coster. Panças em caixas de vidro, 2020.

**Figuras 11 (11.1, 11.2, 11.3 e 11.4):** Mônica Coster. Desenvolvimento de Pança de terracota contendo duas laranjas, entre setembro de 2019 e janeiro de 2020.

**Figura 12:** Mônica Coster. "Alimentação" de Pança de barro branco com carne

cozida. 2019.

**Figuras 13 (13.1, 13.2 e 13.3):** Mônica Coster. Desenvolvimento do fungo em Pança de barro branco com carne cozida, entre dezembro de 2019 e janeiro de 2020.

**Figura 14:** Mônica Coster. Mosca pousada sobre superfície externa do aquário, onde larvas rastejam do lado de dentro. 2020.

**Figuras 15 (15.1 e 15.2):** Mônica Coster. Pança de terracota contendo tomate e bolor, em caixa de vidro. Fotos do 1º e 50º dia. 2020 – 2021.

**Figuras 16 (16.1 e 16.2):** Mônica Coster. Panças de terracota e barro branco contendo diversos tipos de alimento e bolores em caixa de vidro. Fotos do 1º e 50º dia. 2020 – 2021.

**Figuras 17 (17.1 e 17.2):** Mônica Coster. Pança de barro branco contendo carne cozida, em recipiente de vidro. Fotos do 1º e 49º dia. 2020 – 2021.

**Figura 18:** Cena do filme **A mosca** (*The Fly*), dirigido por David Cronenberg em 1986, onde Brundlefly come uma rosquinha (frame do filme).

**Figura 19:** Mônica Coster. Exibição de uma Pança no Museu da República, durante o seminário Arte e Memória em tempos de crise, PPGAV/UFRJ, 2019.

**Figura 20:** Cena do filme **A centopeia humana** (*The human centipede*), dirigido por Tom Six em 2009.

**Figuras 21 (21.1 e 21.2):** Anna Maria Maiolino. **Terra modelada**, argila crua. 21.1: montagem na Documenta de Kassel, Alemanha, 2012 (Foto de DW/ C. Albuquerque: <https://www.dw.com/pt-br/artista-brasileira-%C3%A9-destaque-na-documenta-em-2012/a-16032053>) e 21.2: montagem no Camden Arts Center, Londres, 2010 (Foto de Helena Tatay, MAIOLINO, 2012)

**Figura 22:** Kiki Smith, **Digestive System**, Ferro, 157,5 x 66 x 12,7 cm. (Foto de Ellen

Page Wilson, Courtesy Pace Gallery, © Kiki Smith, Courtesy Pace Gallery:  
<http://www.dreamideamachine.com/en/?p=33421>)

**Figura 23:** Kiki Smith, **Tale**, 1992, cera, pigmento e paper-mache. (Foto: [http://projects.mcah.columbia.edu/courses/fa/htm/fa\\_ck\\_smith\\_k\\_1.htm](http://projects.mcah.columbia.edu/courses/fa/htm/fa_ck_smith_k_1.htm))

**Figura 24:** Mike Kelley **Trickle Down and Swaddling Clothes**, 1986, acrílica sobre papel. (Foto de Mike Kelley Foundation for the Arts: <https://mikekelleyfoundation.org/artwork/trickle-down-and-swaddling-clothes>)

**Figura 25:** Jacques Vaucanson, **Digestive Duck**, (RISKIN, 2003, p. 607. Legenda: “Fotografia retirada de uma série de fotos misteriosas, descoberta por volta de 1950, pelo curador do Musée des Arts et Métiers de Paris. As fotos estavam em uma pasta deixada por seu antecessor, com a etiqueta “Fotografias do Pato de Vaucanson recebidas de Dresden”, tradução nossa.)

**Figura 26:** Desenho fantasioso do “Digestive Duck” (fonte: RISKIN, 2003, p. 607. Legenda: “Ilustração de um inventor do século XIX, de sua própria versão fantasiada do pato de digestão mecânica. Uma seta ajuda a indicar onde a principal ação acontece”, tradução nossa).

**Figuras 27 (27.1, 27.2, 27.3):** Wim Delvoye, **Cloaca**, 2000, 1157x58x270 cm. MUHKA, Antuérpia (27.1 e 27.2). Logomarca da Cloaca (27.3) (Fotos do site do artista: <https://wimdelvoye.be/work/cloaca/cloaca-original-1/>)

**Figura 28:** Anna Maria Maiolino, **Glu Glu**, 1967. Xilogravura (Fonte: <https://www.sp-arte.com/obras/glu-glu-1534/>)

**Figuras 29 (29.1, 29.2 e 29.3):** Sterlac **Stomach Sculpture**, 1993. Fifth Australian Sculpture Triennale, NGV, Melbourne, 1993. (Fotos (29.1 e 29.2) retiradas do site do artista: <http://stelarc.org/?catID=20349>. Frame de vídeo (29.3) disponível em: <https://youtu.be/IFFizqMmlOQ?t=2>)

**Figura 30:** Serpente *Pítton com presa no estômago*. (Foto de Lake Eland Game Reserve. Legenda: A python with a full belly: <https://www.livescience.com/51364-python-eats-porcupine.html>)

**Figura 31:** Raio X de serpente píton digerindo um Jacaré. (Foto de Stephen Secor: [https://www.bbc.com/portuguese/noticias/2015/05/150513\\_cobra\\_jacare\\_mdb](https://www.bbc.com/portuguese/noticias/2015/05/150513_cobra_jacare_mdb))

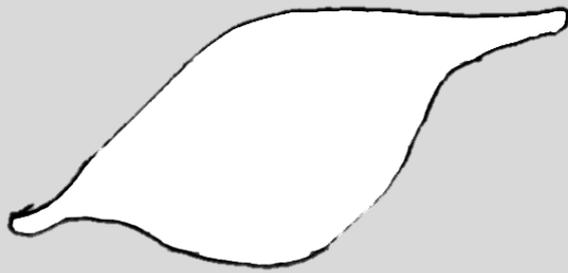
**Figura 32:** Lygia Clark, **Túnel**, 1973, Lygia Clark. (Foto de 2012, de Itaú cultural, frame extraído do vídeo: [https://www.youtube.com/watch?v=nsmk5L\\_OkCI](https://www.youtube.com/watch?v=nsmk5L_OkCI))

**Figuras 33 (33.1 e 33.2):** Mônica Coster. **Cobra**, 2021. Pança de terracota em digestão na grama.



## **APÊNDICE 1**

Nesse apêndice, apresento uma seleção de fotografias e desenhos das primeiras Panças, realizadas entre 2019 e o primeiro semestre de 2020. Algumas dessas Panças estão descritas no Capítulo 1 e podem ser vistas aqui através de uma série mais completa de fotografias. Além disso, incluo também outras experiências não relatadas com bolores e argila que, embora não se configurem como obras, fizeram parte do processo de pesquisa.

















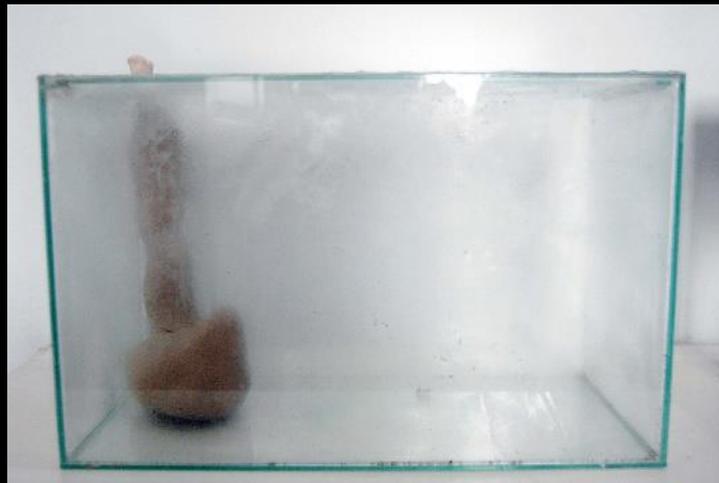




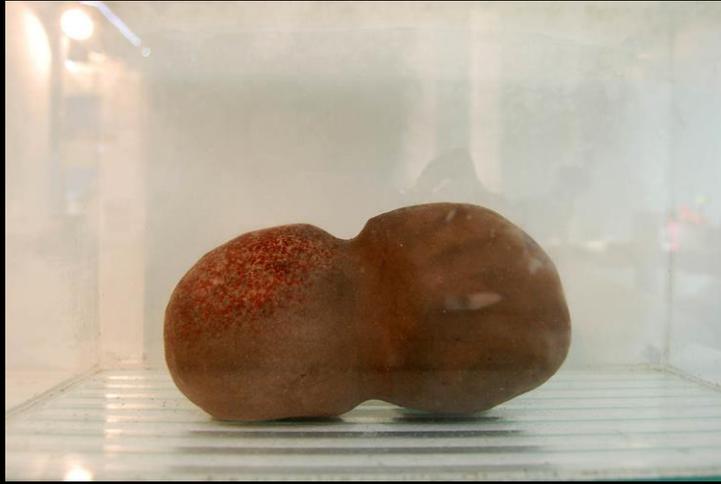








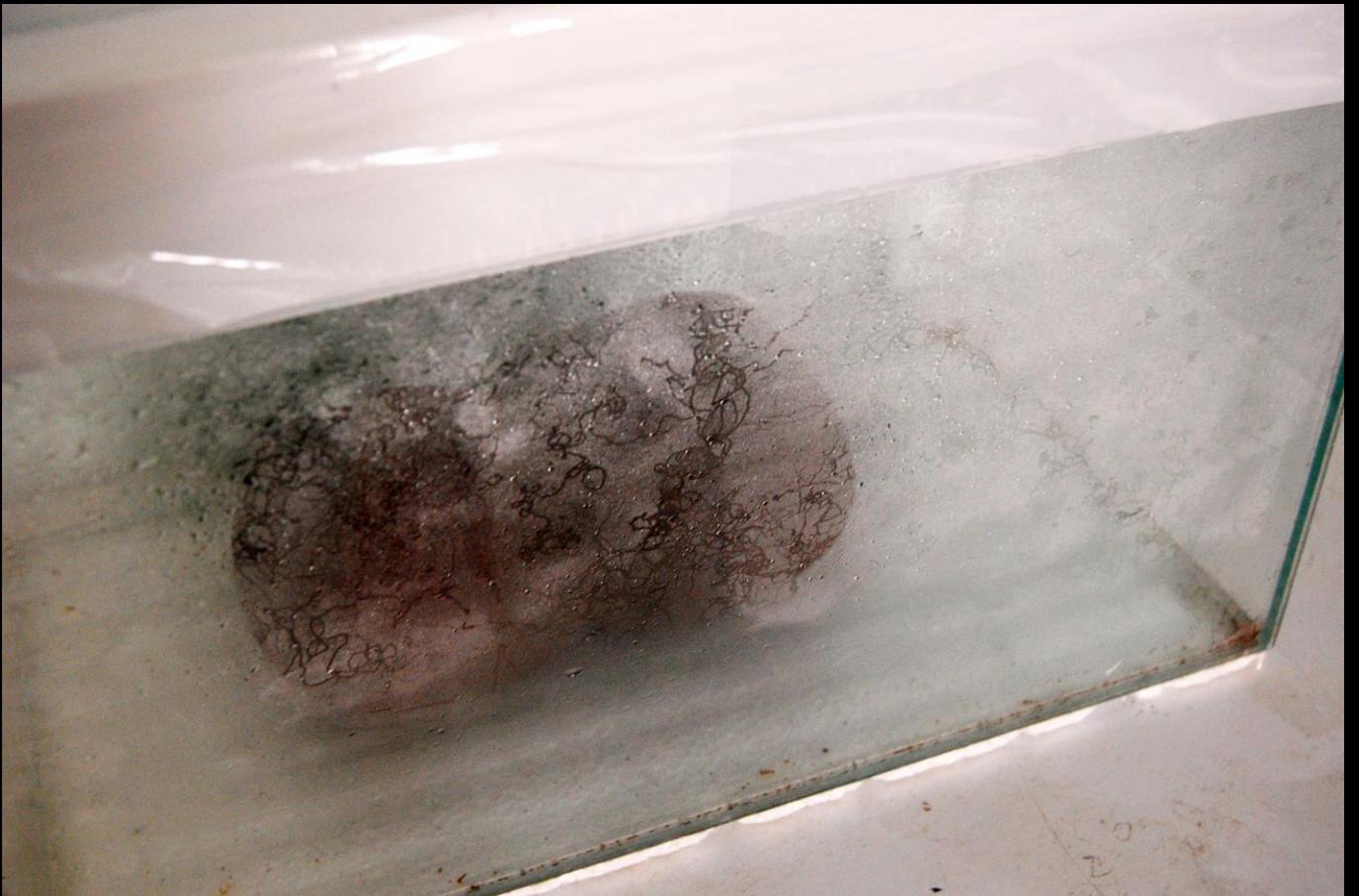


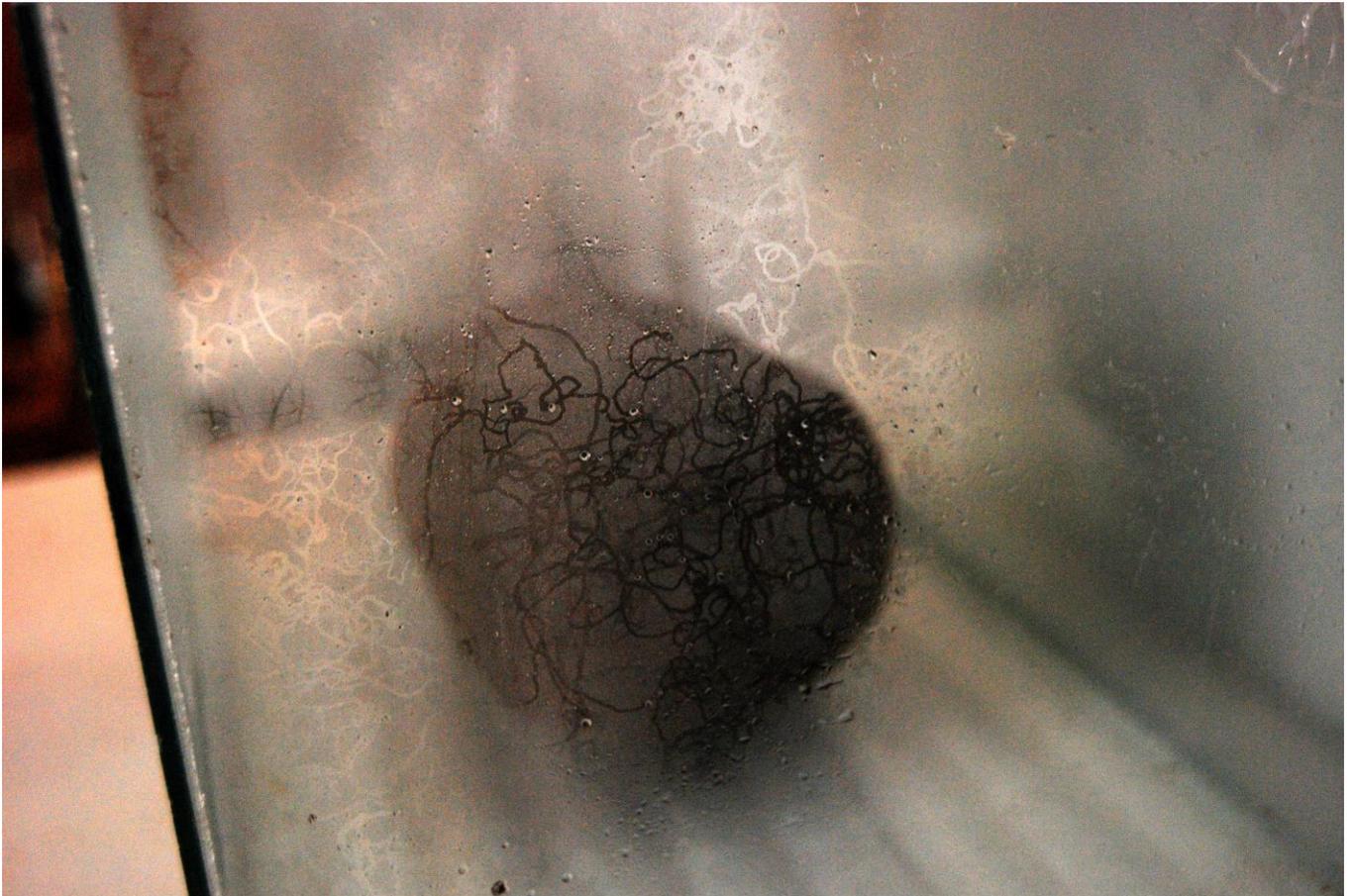


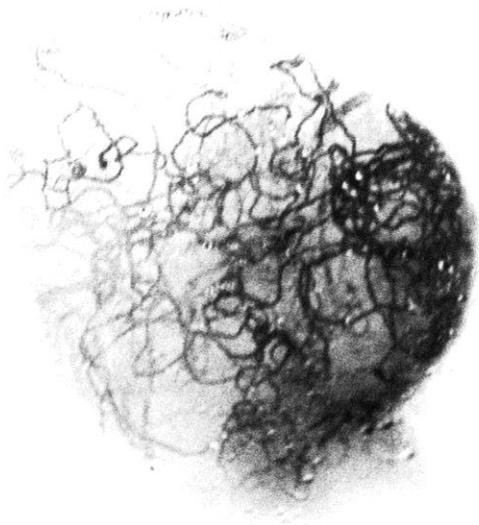


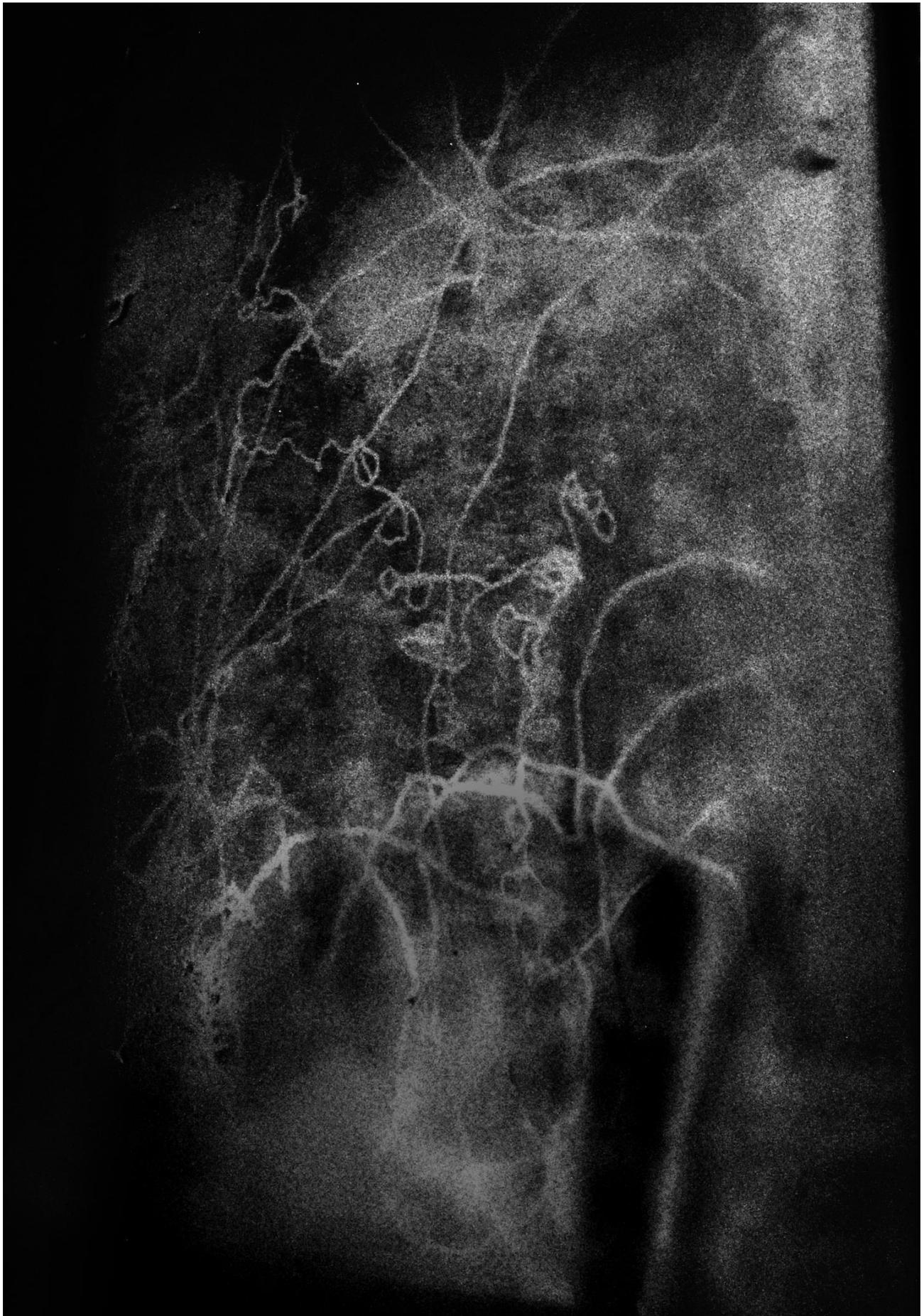


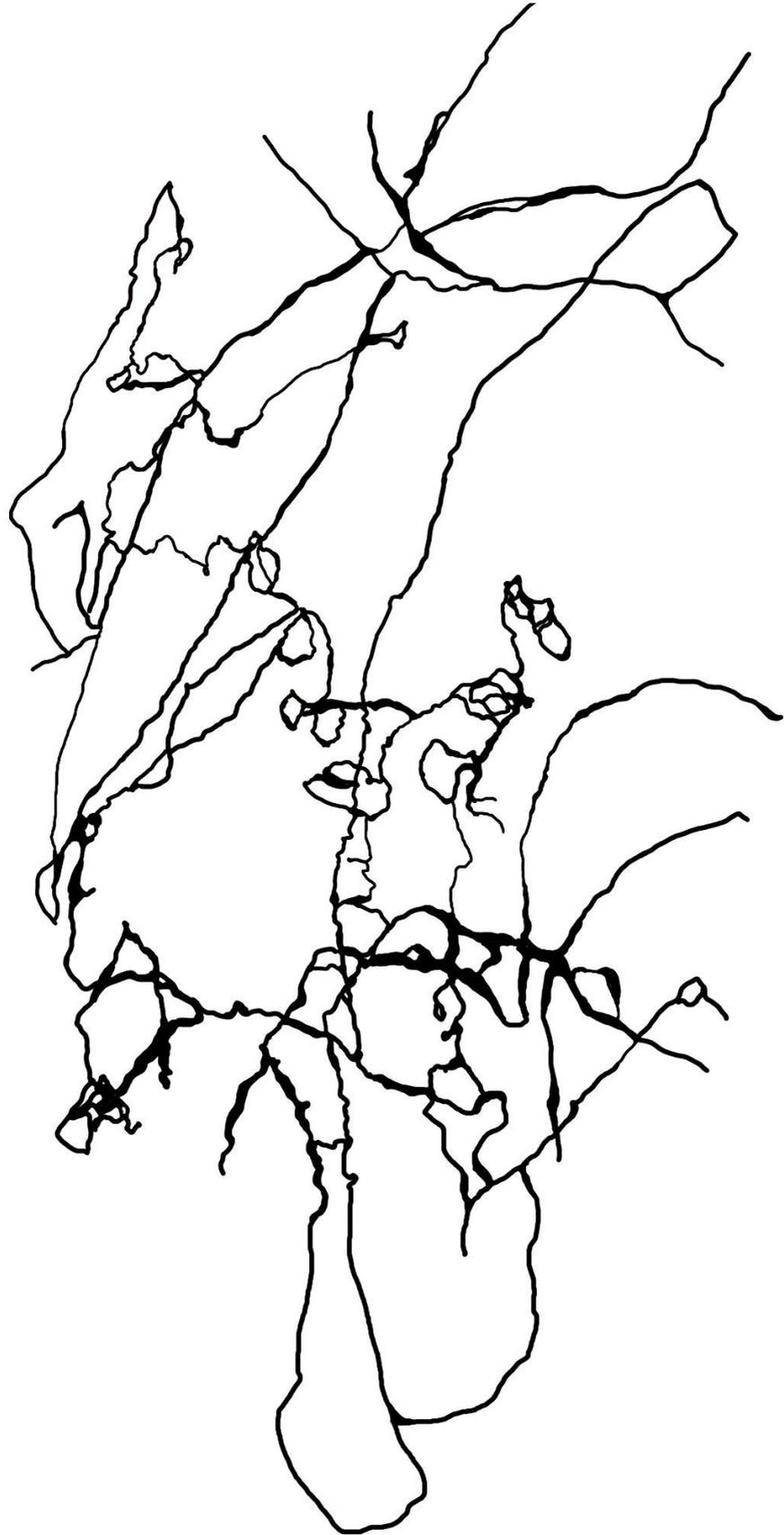


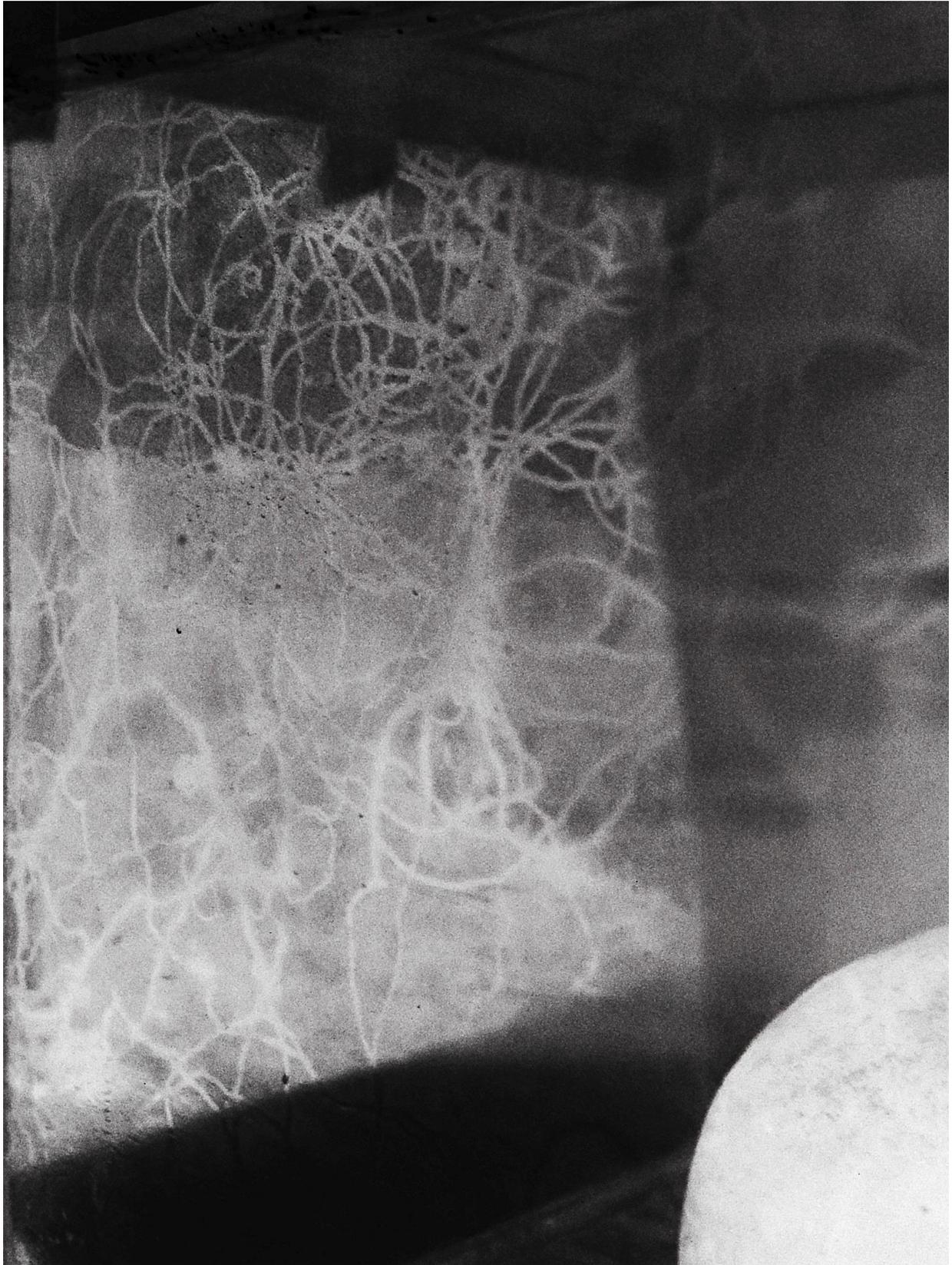








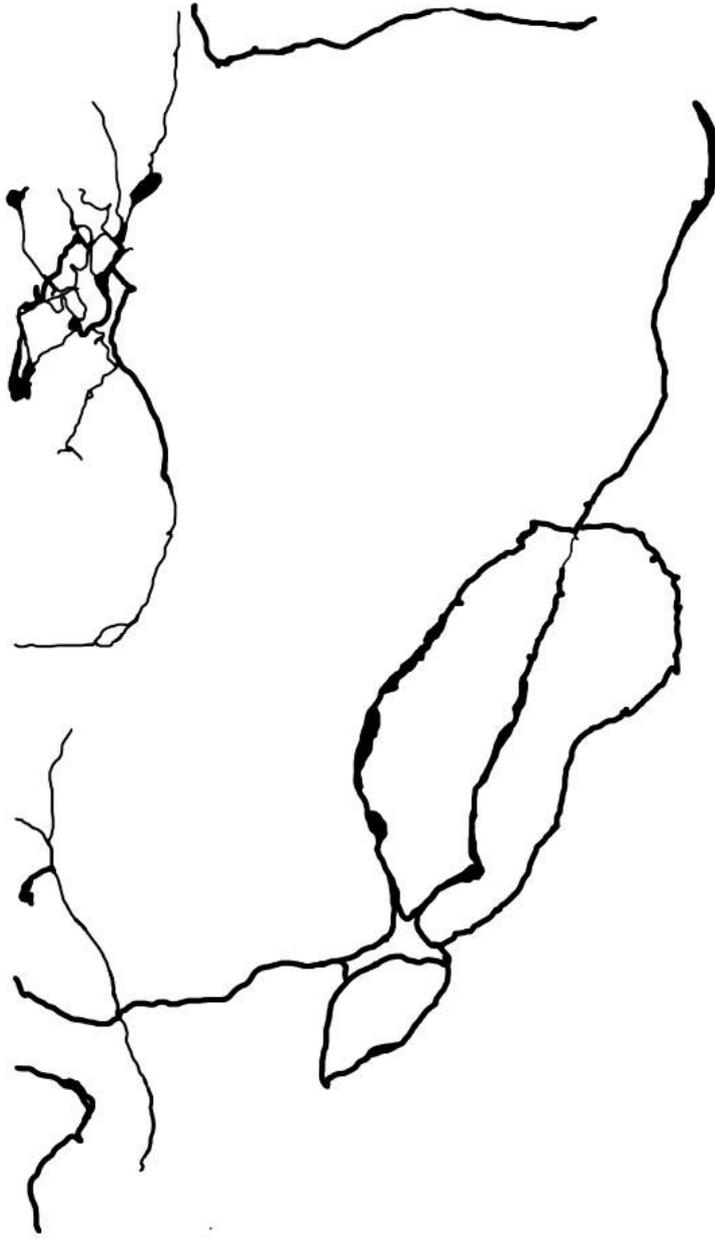












## **LISTA DE FIGURAS DO APÊNDICE 1 (POR NÚMERO DE PÁGINA):**

**Figura 1:** Mônica Coster. Desenho livre para projeto de uma Pança. 2019.

**Figura 2:** Mônica Coster. Fotografia da produção de uma Pança de terracota com ovo cru. 2019.

**Figura 3:** Mônica Coster. Fotografia da “alimentação” de uma Pança de terracota com arroz e lentilha. 2019.

**Figura 4.1:** Mônica Coster. Foto da artista segurando duas Panças, uma de barro branco e outra de terracota. 2019

**Figura 4.2:** Mônica Coster. Fotos das cinco primeiras Panças produzidas em 2019. Na segunda Pança da esquerda para a direita, é possível ver indícios de bolor branco aflorando na superfície da argila. Essa foi a Pança disparadora para as outras experiências com bolores. 2019.

**Figuras 5 (5.1, 5.2, 5.3 e 5.4):** Mônica Coster. Série de fotografias do desenvolvimento de um dos primeiros cultivos de mofo em caixa de acrílico fechada, contendo um pedaço de abóbora e terra ao fundo. As fotos são dos dias 3/10, 13/10, 28/10 e 06/11 de 2019, respectivamente, totalizando 36 dias.

**Figura 6:** Mônica Coster. Montagem digital de fotografias da mesma Pança de barro branco contendo mofo de abóbora. É possível ver o bolor em dois estágios diferentes, sinalizando suas transformações. De uma foto para outra, há um intervalo de nove dias. 2019.

**Figura 7:** Mônica Coster. Fotografia de Pança de barro branco com mofo de abóbora. Mesma Pança da Figura 6. 2019.

**Figuras 8 (8.1 e 8.2):** Mônica Coster. Fotografias de Pança de barro branco contendo alho. Parte aberta da Pança com moscas em seu entorno. 2019.

**Figuras 9 (9.1, 9.2, 9.3 e 9.4):** Mônica Coster. Série de fotografias de Pança oca

modelada com massa feita de argila misturada com banana. 2019.

**Figuras 10 (10.1 e 10.2):** Mônica Coster. Fotos de detalhes da mesma Pança das Figuras 9. É possível ver uma penugem fina sobre a Pança indicando fungo. 2019.

**Figuras 11 (11.1, 11.2 e 11.3):** Mônica Coster. Série de fotografias de escultura em formato de tigela, modelada com massa feita de argila misturada com farinha de trigo. A foto 11.1 é do dia 03/06/2020 e as 11.2 e 11.3, dos dias 07/06/2020.

**Figuras 12 (12.1 e 12.2):** Mônica Coster. Fotografias da mesma escultura das Figuras 11, contendo dois croissants mofados. 2020.

**Figuras 13 (13.1, 13.2, 13.3 e 13.4):** Mônica Coster. Série de fotografias de Pança de barro branco contendo carne cozida, em caixa de vidro. As fotos são dos dias 16/12/2019, 08/12/2019, 29/12/2019 e 04/01/2021, respectivamente.

**Figura 14:** Mônica Coster. Foto de detalhe da mesma Pança das Figuras 13. 04/01/2019.

**Figuras 15 (15.1, 15.2, 15.3 e 15.4):** Mônica Coster. Fotografias de Pança de terracota contendo duas laranjas em caixa de vidro. As fotos são dos dias 26/09, 13/10, 05/12 e 18/12 de 2019.

**Figura 16:** Mônica Coster. Foto de detalhe da mesma Pança das Figuras 15, onde é possível ver o início do fungo branco e a transformação de cor na terracota. 13/10/2019.

**Figura 17:** Mônica Coster. Desenho feito a partir do rastro de uma larva que andou pelas superfícies internas da caixa de vidro da Pança das Figuras 15 e 16. 2019.

**Figuras 18 (18.1 e 18.2):** Mônica Coster. Fotografias do rastro de uma única larva pelas superfícies internas da caixa de vidro. 2019

**Figura 19:** Mônica Coster. Fotografia do rastro de uma única larva pelas superfícies internas da caixa de vidro. 2019.

**Figura 20:** Mônica Coster. Mesma fotografia da Figura 19, modificada digitalmente e com alto contraste. 2019.

**Figura 21:** Mônica Coster. Fotografia do rastro de uma única larva pelas superfícies internas da caixa de vidro. 2019.

**Figura 22:** Mônica Coster. Desenho digital feito a partir do rastro da Figura 21. 2019.

**Figura 23:** Mônica Coster. Fotografia do rastro de uma única larva pelas superfícies internas da caixa de vidro. 2019.

**Figura 24:** Mônica Coster. Desenho digital feito a partir do rastro da Figura 23. 2019.

**Figura 25:** Mônica Coster. Fotografia do rastro de uma única larva pelas superfícies internas da caixa de vidro. 2019.

**Figura 26:** Mônica Coster. Desenho digital feito a partir do rastro da Figura 25. 2019.

## **APÊNDICE 2**

Nesse apêndice, apresento os registros das três principais e últimas Panças, realizadas entre o segundo semestre de 2020 e início de 2021. Tais registros foram elaborados na forma de relatórios com fotografias e anotações diárias, durante o período de 50 dias consecutivos. Como explicitado nas páginas a seguir, realizei uma seleção das principais fotografias e relatos, já que o tempo de desenvolvimento das Panças gera diversos registros redundantes. Para essa seleção, levei em conta as transformações mais expressivas dos bolores e as anotações que levaram a reflexões relevantes na construção desse texto.

Perco o controle de tudo. O trabalho se cofasta de mim e não sou mais eu quem trabalha. imagens, fluxos, corpos são coisas que saem de trás de mim, de trás da minha cabeça. Ou melhor, de contos da minha cabeça, de contos do meu corpo.

Agora, eu sou um veículo, como um estômago que recebe e passa, recebe e passa. Um estágio entre o padre e o padre. E sou apenas aquela que o trabalho usa para trabalhar. Aquela a qual se trabalha, a qual se esculpe, a qual se organiza. ~~O risco~~ ~~O risco mais~~ ~~é~~ ~~O~~



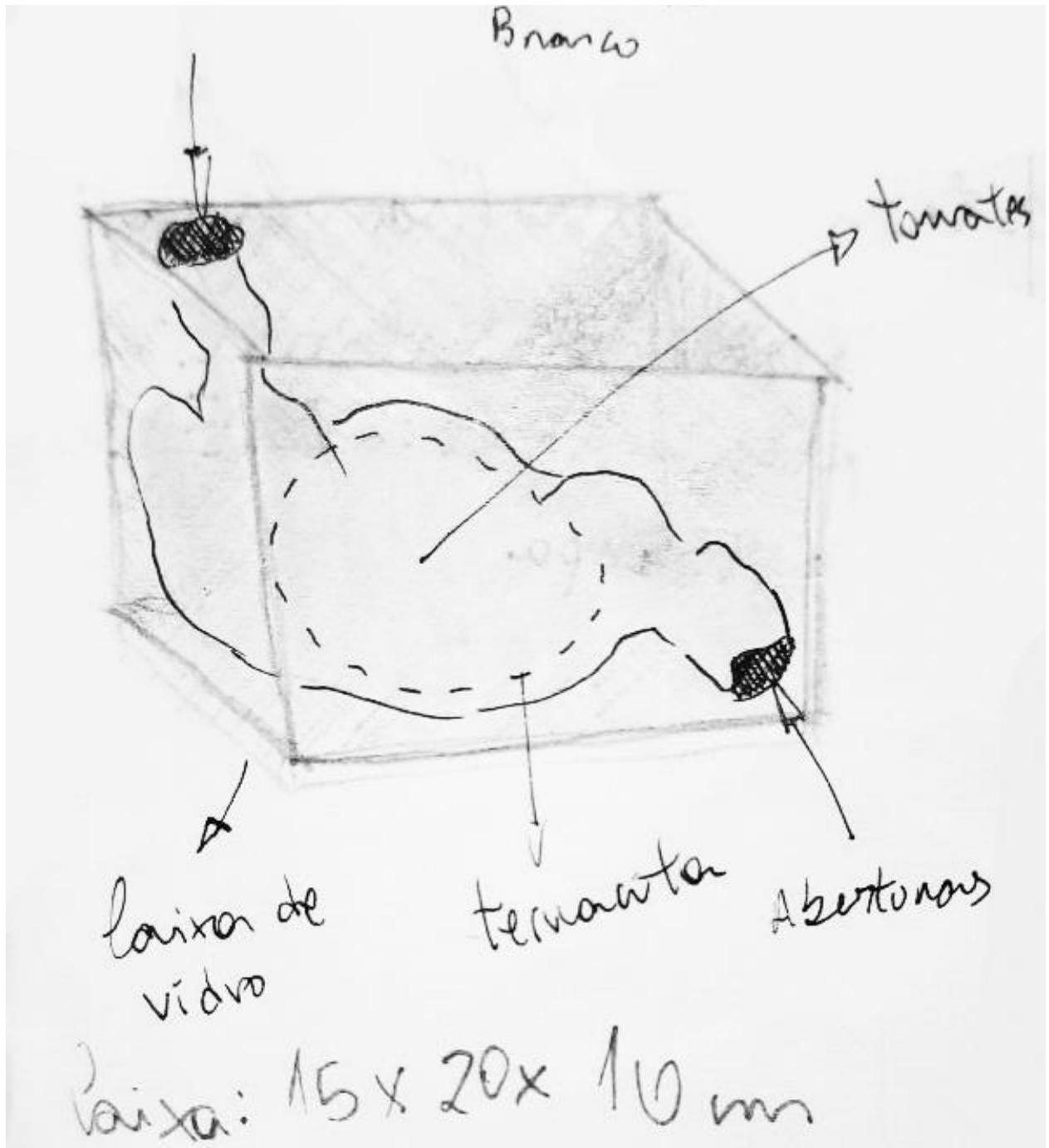
Os relatórios que apresento aqui são o resultado da observação diária do comportamento de três *Panças* durante aproximadamente 50 dias consecutivos, entre novembro de 2020 e janeiro de 2021.

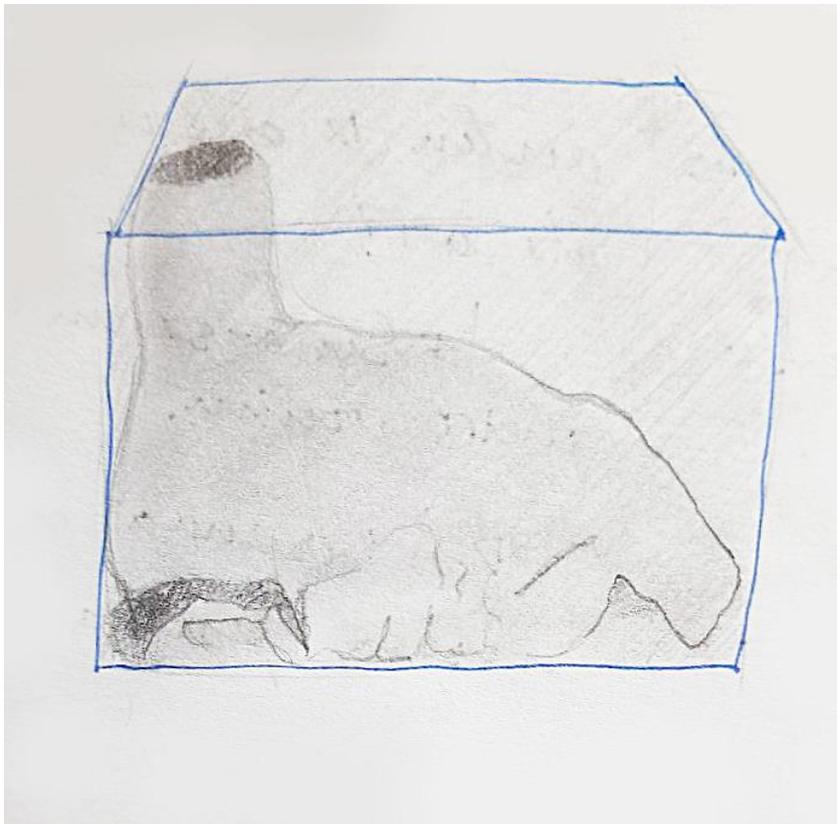
Para cada *Pança*, produzi pelo menos uma foto junto com anotações das mudanças observadas, por dia. Entendo que parte desses registros são redundantes e dessa forma, opto por apresentar uma seleção das imagens e textos mais relevantes. Aqui, o leitor encontrará transcrições e partes digitalizadas do diário de bordo das três *Panças*.

I



Pança composta por terracota e tomate.  
O diário de 50 dias, foi feito entre  
27.11.2020 e 15.01.2021, na cidade de  
Miguel Pereira, Rio de Janeiro.





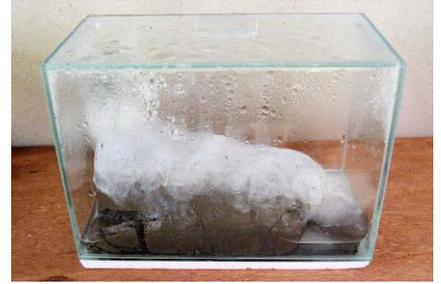


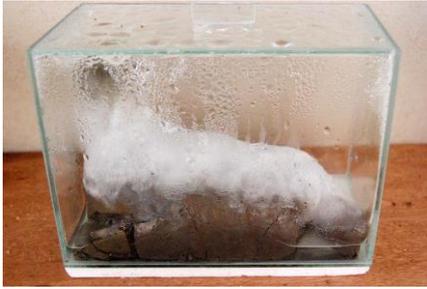


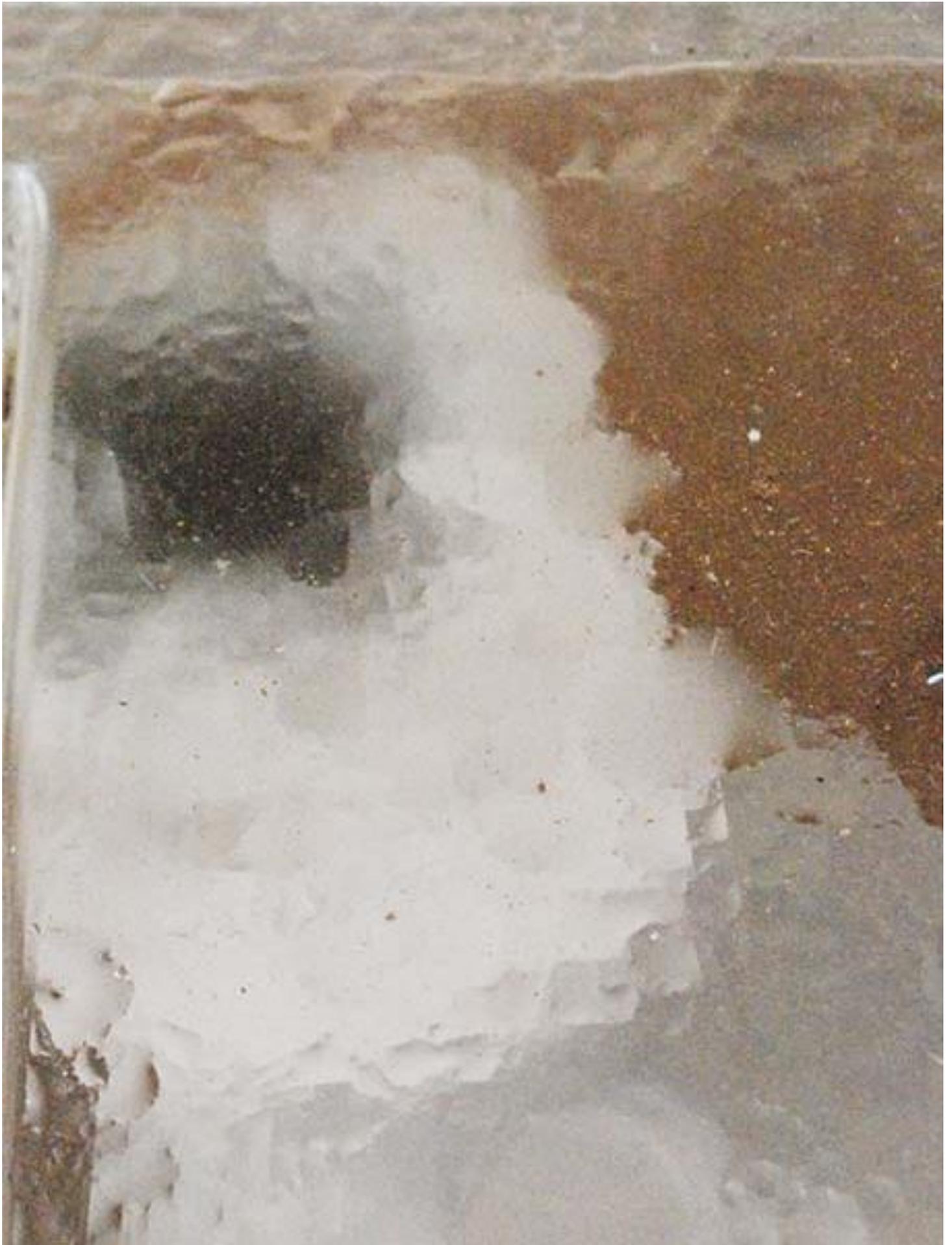












Dia 3 – 29.11.2020  
Desmoraonamento na parte traseira:  
tomate exposto.

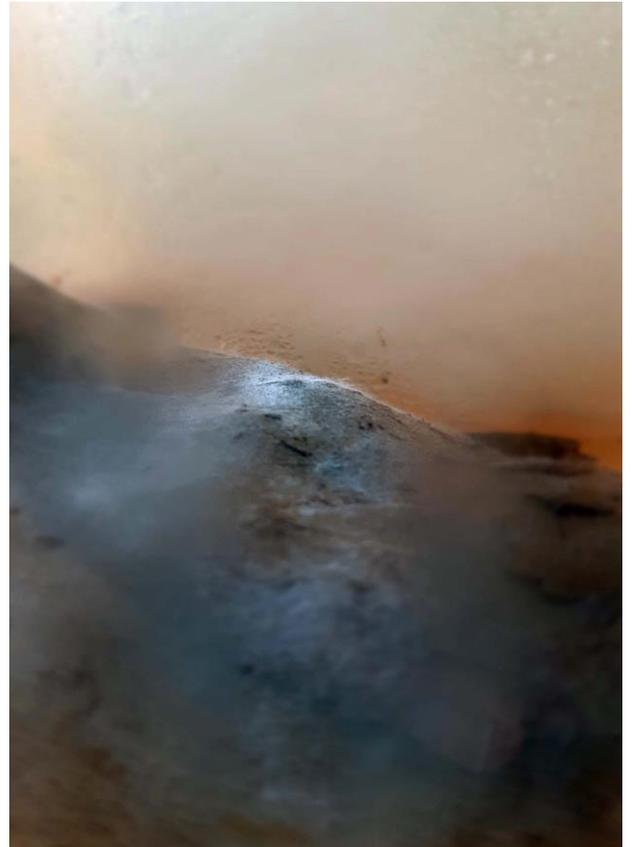


Dia 8 – 04.12.2020  
Mais líquido se forma no fundo da  
caixa. Surgimento de fungo branco  
(rede, penugem) na abertura de  
cima e em partes do corpo da  
Pança.



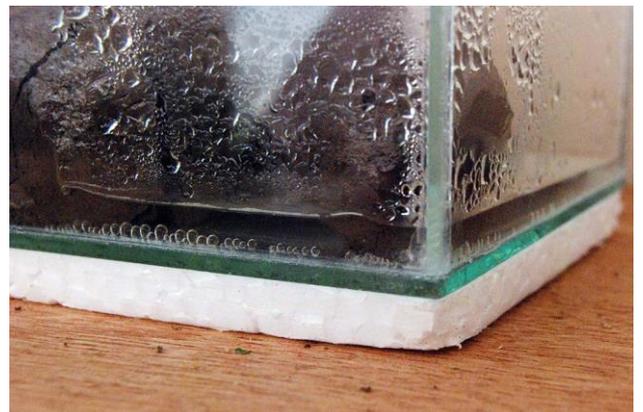
Dia 9 – 05.12.2020

Aumento do fungo sobre o corpo  
da pança ("dorso"). É interessante  
notar que esse fungo apareceu  
sobre a argila onde não há  
abertura direta para o exterior.



Dia 13 – 09.12.2020

Há muita água no fundo da caixa.



Sua velocidade mais  
acertada a olhos  
humanos mais mudan-  
ças são percebidas de  
um dia p/ o outro.



Dia 14 – 10.12.2020

Pança está repleta de fungo branco (penugem/trama) e o piso está cheio de água. A parte de trás parece ter desmoronado um pouco mais e o fungo branco começa a aparecer ali também.



Dia 15 – 11.12.2020

Esse material vivo domina a terracota e parece se "apossar" da Pança com rapidez. Dedico atenção a observar a água no fundo do aquário: pode aumentar e, também, dissolver a argila.



Dia 17 – 13.12.2020

O fungo parece uma "neve" fina sobre a Pança.



Dia 22 – 18.12.2020

O fungo branco por vezes é muito gráfico. Em alguns lugares, vejo estruturas que se parecem com fios.





Fungo brônco se  
espalha sobre super-  
fície da Pâncrea como  
"comodas" → é possível  
ver. furios.

Dia 24 – 20.12.2020

Pança parecia estar estagnada, mas ao olhar pela abertura superior, vejo que seu interior está repleto de fungo branco.



Dia 29 – 25.12.2020

O fungo branco ficou mais espesso na abertura de cima. Olhando a parte de trás da caixa, é possível ver parte grande do tomate ainda vermelho. Por que essa parte não mofa? Será que é por estar em contato direto com a água?



Dia 25 – 21.12.2020

Não percebo mudanças de ontem para hoje. Através da abertura (desabamento) de trás, é possível ver fungo e parte do tomate ainda vermelho. Me ocorreu considerar se a argila (o corpo da Pança) serve como um "filtro" para o líquido do suco do tomate que foi inserido junto com o tomate pelado. Pois é curioso que a água ao fundo seja tão cristalina.



Dia 30 – 26.12.2020

Aumento do fungo branco sobre a Pança (mais espesso). Diferente da outra caixa, essa Pança não apresenta sinais amarelados no fungo, talvez por ter apenas um tipo de alimento.

Ollivando  
para a água, por-  
eto algumas listras  
muito claras,  
como se tivesse  
uma película enro-  
gada sobre ela.

Dia 36 – 01.01.2021

Fungo parece ter diminuído na abertura ou se deslocado em direção ao corpo da Pança.



Dia 41 – 05.01.2021

O fungo está igual, mas percebi uma mudança na água do fundo, como se houvesse uma película sobre ela.



Dia 43 – 07.01.2021

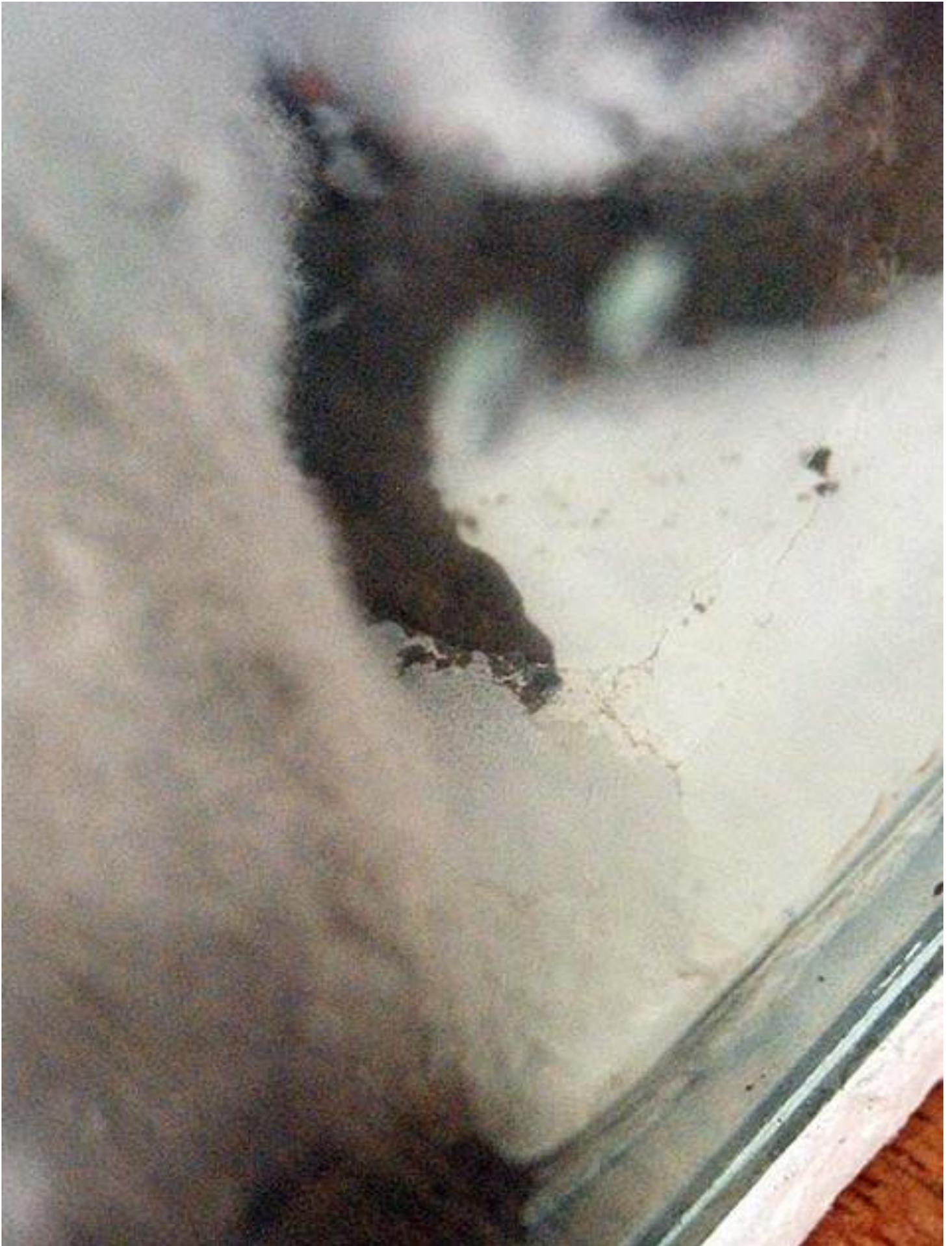
O fungo branco da abertura se espalha e "gruda" no vidro. Finalmente, no desabamento da frente, vejo linhas finas e brancas indicando a presença de fungo (quase imperceptível na foto). No desabamento de trás, o fungo também aumenta.



Dia 42 – 06.01.2021

Percebo que a água ao fundo é bem fosca. O fungo branco parece estar estável, mas vejo alguns lugares mais espessos que outros.

Por que essa parte  
não mudou?





Última foto após 140 dias. 18-04-2021.



DIA 29: 25/12/2020

O fungo branco ficou mais espesso na abertura de cima.

Quando a parte de trás da caixa é possível ver parte grande do tomado ainda vermelho. Por que essa parte não mofa? - Será que por estar em contato direto com a água? → Reflexão sobre porque a água é tão cristalina.

DIA 30: 26/12/2020

Aumento do fungo branco sobre a Pança (mais espesso). De frente da outra caixa, esse fungo não apresenta sinais emaranhados.

DIA 7: 03/12/2020

Aumento de umidade dentro da caixa: gotas grandes na superfície de cima

DIA 8: 04/12/2020

Líquido no fundo da caixa. Surgimento de um fungo branco (espumoso) na abertura de cima.

DIA 9: 05/12/2020

- Aumento do fungo branco sobre o corpo da Pança. É interessante notar que esse fungo apareceu sobre a argila, onde não tem a abertura.

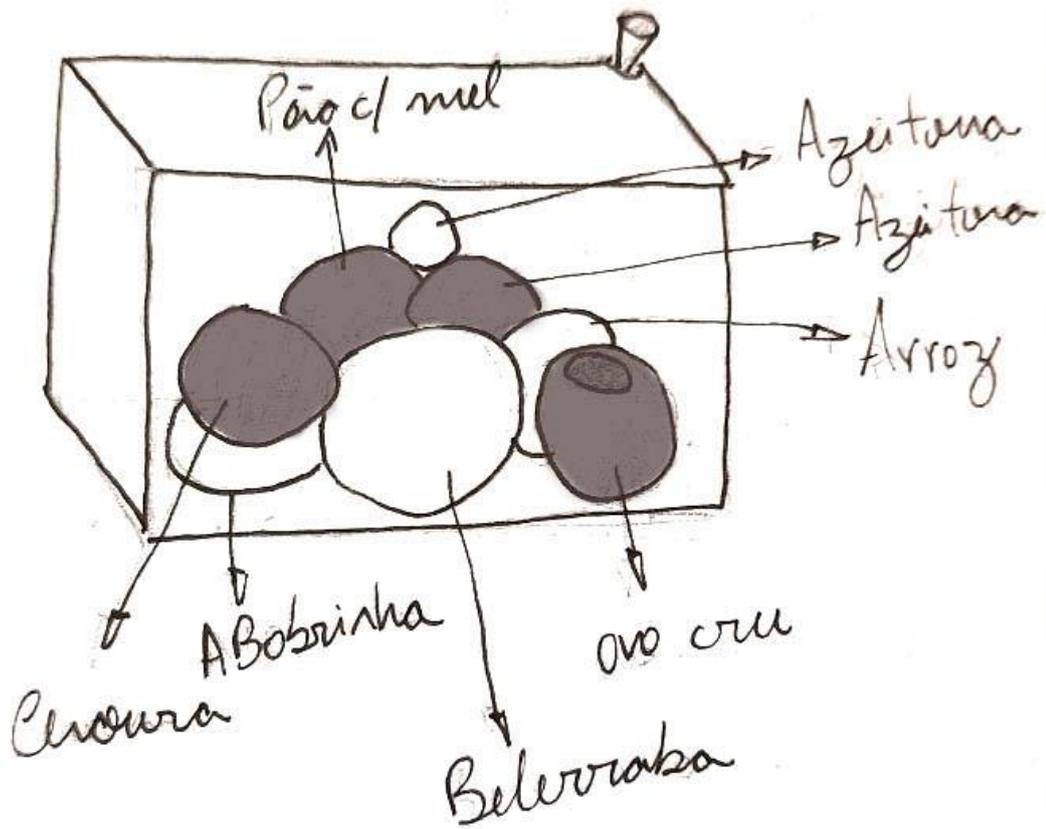
- Aumento do fungo na abertura de cima: esse fungo parece uma espuma na argila.

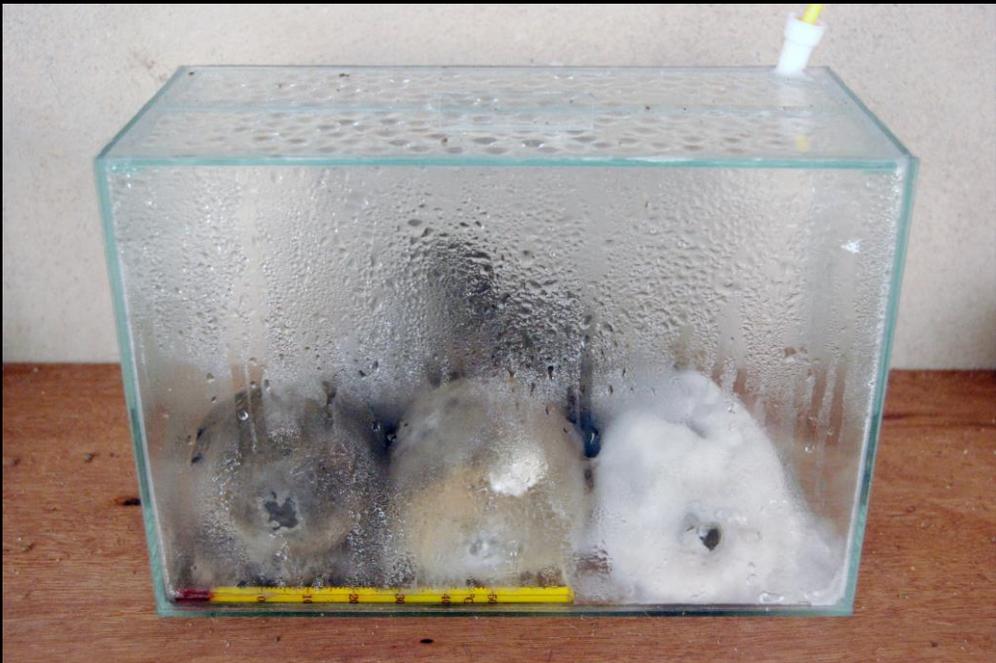
II

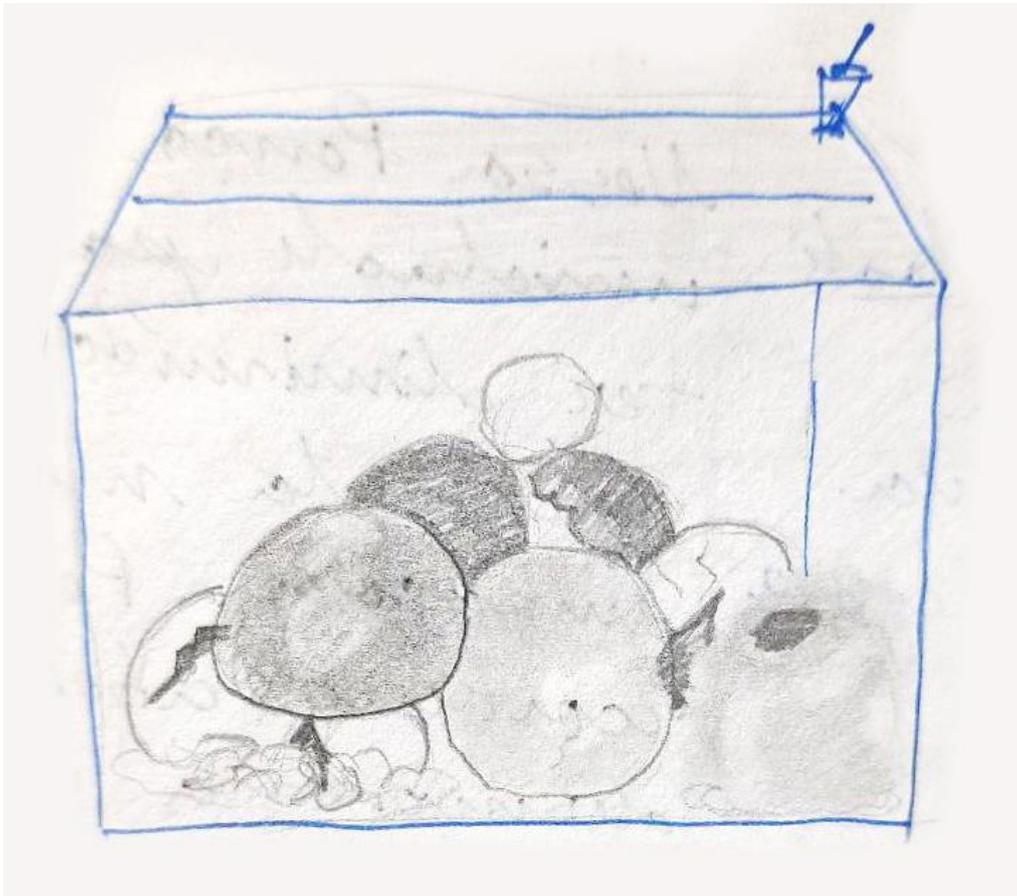


Coletivo de Panças compostas por barro branco e terracota com os seguintes alimentos: pão, azeitona, arroz, ovo cru, beterraba, abobrinha e cenoura. O diário de 50 dias, foi feito entre 28.11.2020 e 16.01.2021, na cidade de Miguel Pereira, Rio de Janeiro.

Durante os 12 primeiros dias, fiz a medição da temperatura de dentro e fora da caixa de vidro onde coloquei as Panças. Na maior parte do tempo, a temperatura esteve dois graus mais elevada dentro da caixa. Mas após o 12º parei de fazer essa medição por entender que isso não era relevante para o meu interesse artístico com as Panças. Por vezes, precisei estar atenta para não me perder em uma metodologia científica.





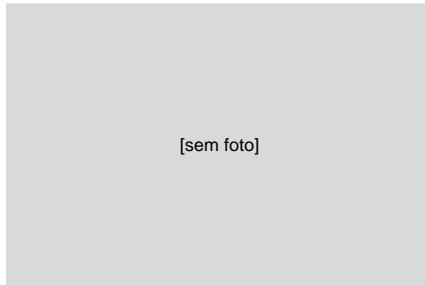


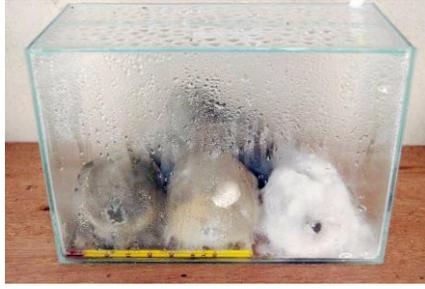


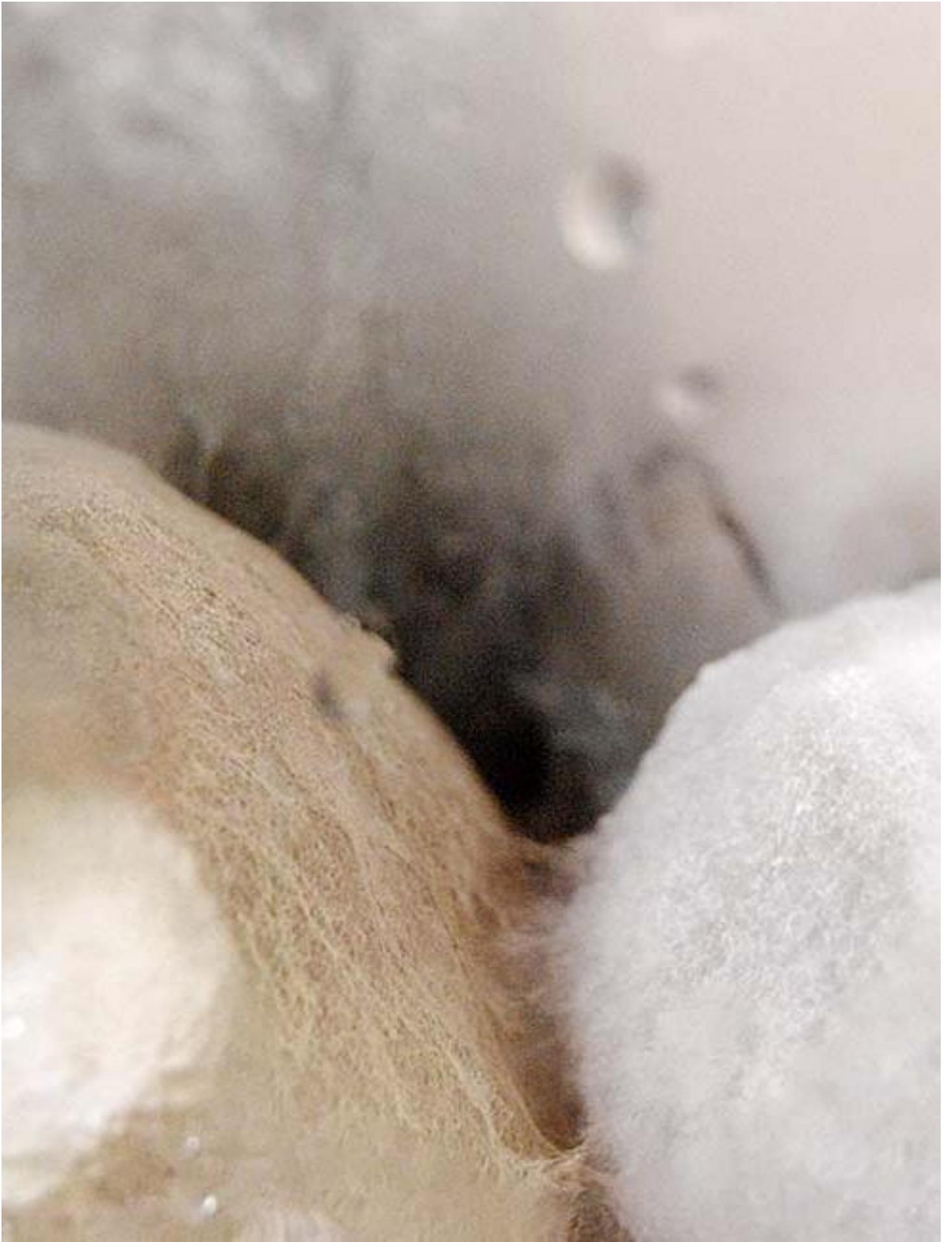












Dia 3 – 30.11.2020

Surgimento de bolha alaranjada no barro branco: pança (beterraba).



Dia 6 – 03.12.2021

Pança (abobrinha) desmorona – a umidade impede a argila de secar em alguns pontos e ela cede. Sente-se cheio ruim perto da caixa.



Dia 5 – 02.12.2020

Mofa com forma de "placa" branca aumenta em Pança (beterraba) - uma mancha amarela persiste no meio dessa placa. Pança (ovo) está mais mofada (formato penugem branca).



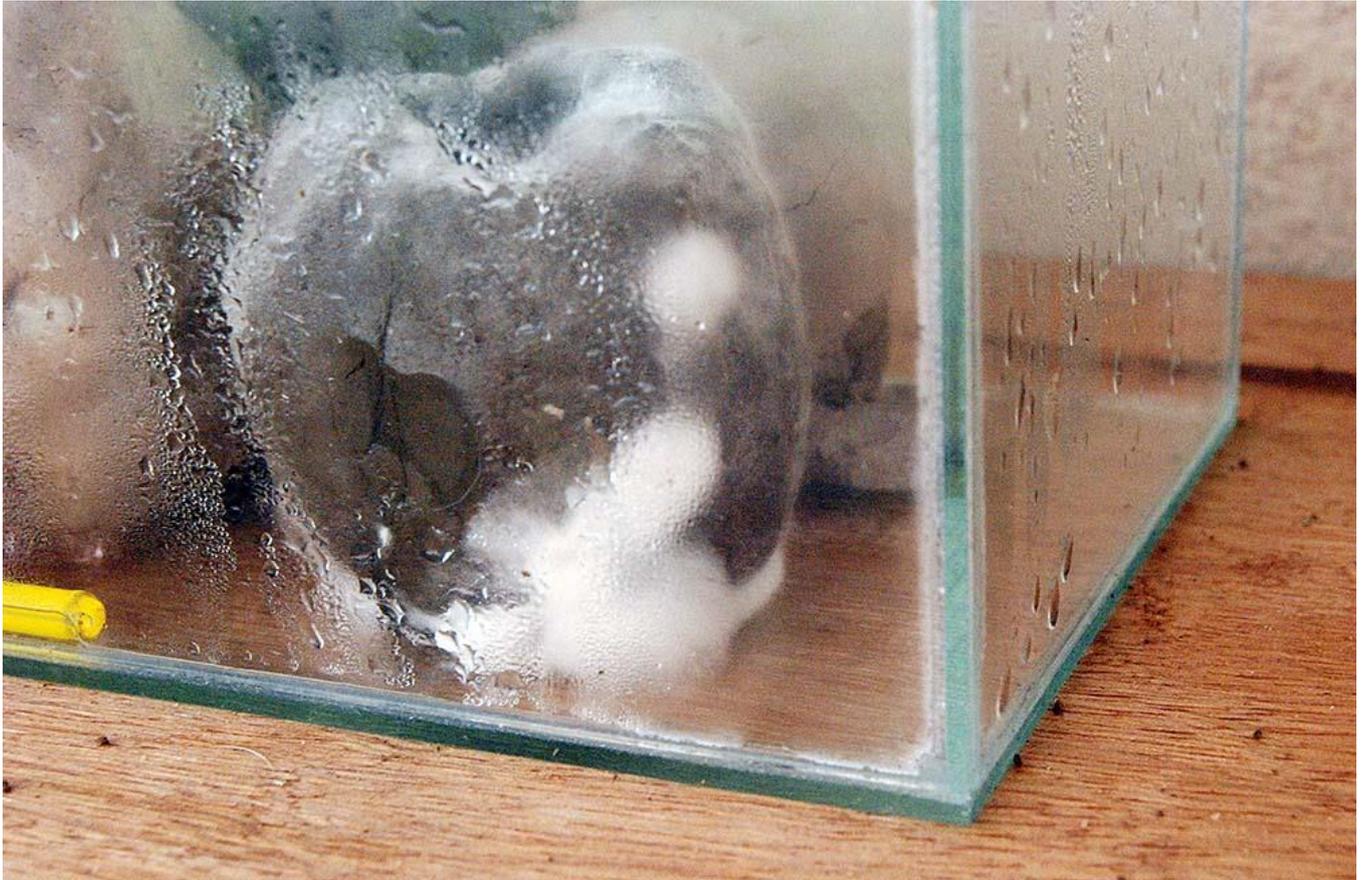
Dia 8 – 05.12.2021

Pança (abobrinha) tem aspecto molhado com bolhas (espuma). Pança (azeitona) também se rompe.



Dia 12 – 09.12.2021

Fungo branco mais "espesso" domina a Pança (ovo). Penugem branca se forma nas outras panças de terracota. Pança (beterraba) tem água avermelhada embaixo, com bolhas pequenas. Cheiro muito ruim sai da caixa. ↓



Dia 15 – 12.12.2021

Pança de barro branco (beterraba) tem fungo branco tipo "placa" com manchas esverdeadas (pontinhos). Fungo da Pança (ovo) se espalha rapidamente.



Dia 16 – 13.12.2021

Umidade parece ter aumentado dentro da caixa. O fungo da Pança (ovo) aumenta. É possível ver um desenvolvimento em "camadas" (linhas) desse fungo. Pouco crescimento de ontem para hoje.







o fungo branco tipo  
penugem se espalha

Dia 17 – 14.12.2021

Fungo da Pança (cenoura) aumenta.  
Fungo da Pança (ovo) toca as superfícies internas do aquário. Na pança de barro branco (beterraba) é possível ver um fungo surgindo de trás ("penugem"). Serão todos, o mesmo fungo?



Dia 23 – 20.12.2021

Os fungos brancos aumentaram de maneira geral em todas as Panças. Vemos padrões tipo "linhas" e uma espécie de "fio" entre o mofo da Pança (ovo) e o da Pança (beterraba). As manchas verdes dessa última Pança parecem ter aumentado um pouco. Vemos também coloração vermelha no barro.

Dia 21 – 18.12.2021

O fungo branco da Pança (ovo) aumentou – está mais "espesso". A forma de "fios" que aparece abaixo parece "grudar" no vidro. Na Pança (beterraba), o fungo branco toma conta de parte de seu corpo - se parece com uma "neve peluda". Pança (cenoura) também mofou mais - nela, também há a forma de "camadas" - linhas que aparecem no fungo.





DIA 17: 13/12/2020

Surgirá todos, o  
molemo Fungo?

Dia 25 – 22.12.2021

Aumento do fungo branco em todas as Panças. É interessante como os fungos não aparecem necessariamente nas rachaduras da argila, onde a comida está exposta diretamente ao exterior, mas sobre o próprio barro.



Dia 28 – 25.12.2021

Fungo branco e um pouco amarelado toma conta da Pança (beterraba) e o fungo branco da Pança (ovo) diminui um pouco. Ele está amarelado e não tão espesso. Fungo branco se espalha mais pela Pança desabada (abobrinha). Bolha amarelada aparece na Pança (cenoura) em meio ao fungo. Qual é o ciclo de vida do fungo? Será que há um "único" fungo que se desloca pelo aquário, de uma Pança a outra? Pode-se falar em "um" fungo ou fungo é sempre uma coletividade?

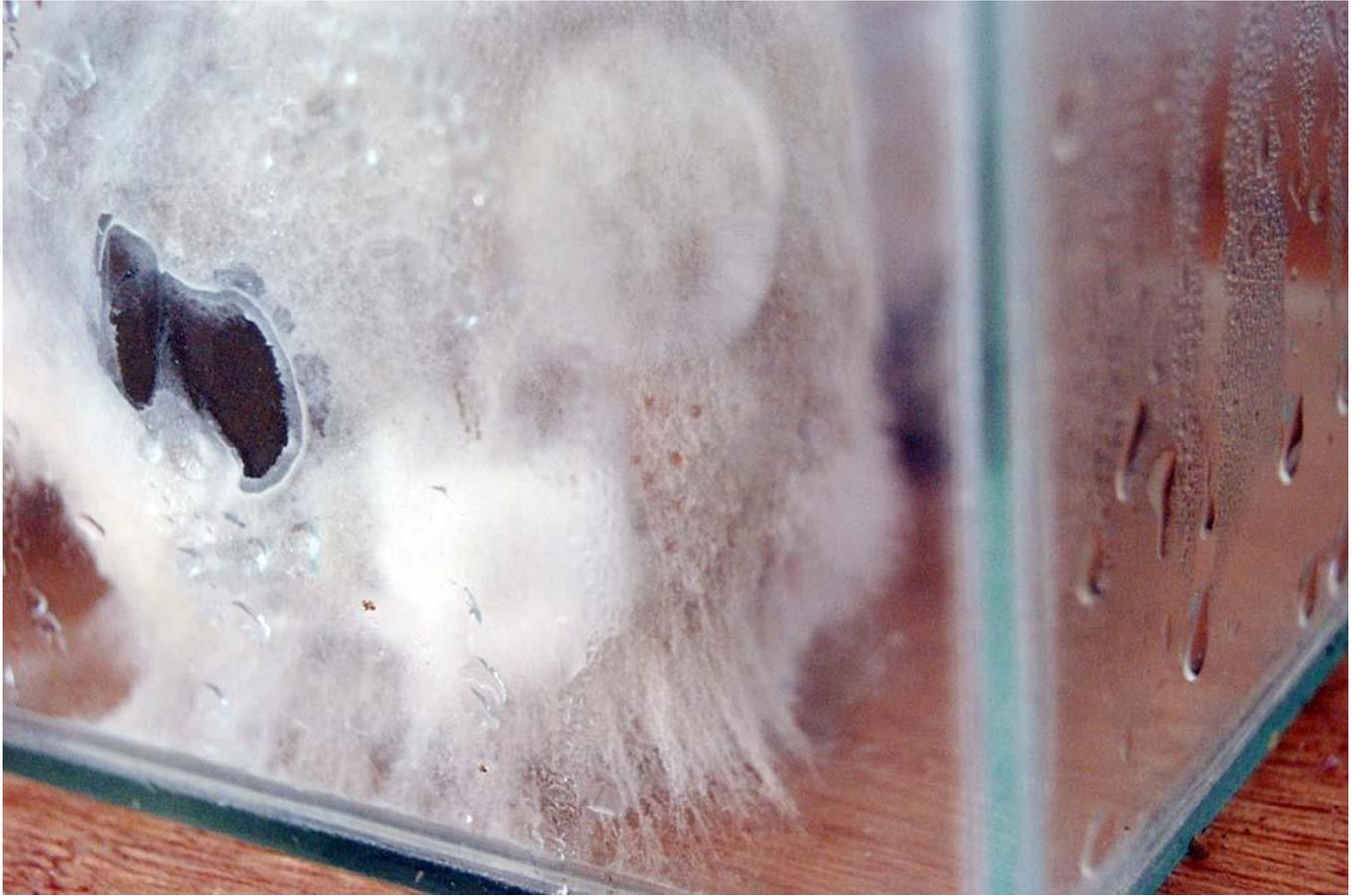


Dia 26 – 23.12.2021

Na Pança (azeitona) o fungo branco surge como um "aro" (que é também um halo). Na Pança (beterraba) o fungo se parece com um tufo. Na pança (ovo) surgem pontinhos avermelhados.

Dia 29 – 26.12.2021

Fungo branco e amarelado domina todas as Panças. O fungo parece ser branco quando é "novo" (logo que aparece na Pança) e depois fica amarelado. Agora, em muitas partes, parece um tufo de pelos finos. ↓



Qual é o ciclo de vida  
do fungo? → Será o  
mesmo fungo que "corta"  
(se desloca) pelo aquário?  
Pode-se falar em  
"UM" fungo ou fungo é  
sempre uma coletivi-  
dade?

Dia 33 – 30.12.2021

Todas as Panças estão com fungo – esse fungo é um pouco amarelado com aspecto de "velho" ou "asqueroso". As Panças de trás estão mofadas, mas não totalmente. Na Pança (beterraba) o "foco" branco aumenta e a zona amarelada também. A Pança (ovo) parece ter seu fungo branco (tufos) maior. Os restos de argila do "desabamento" da Pança (abobrinha) mofaram e parecem um tufo esverdeado.



Dia 35 – 01.01.2021

Mudança geral na aparência de todas as Panças. O fungo muda de cor e fica menos espesso, com "fios" mais aparentes e destacados. No fundo do aquário e em alguns pontos de contato entre Panças, há uma fusão visual de corpo fúngico e argila.



Dia 34 – 31.12.2021

O fungo parece um tecido "velho" sobre todas as Panças. Elas já estão predominantemente amareladas e "fusionadas" pelo fungo. Apenas o fungo da Pança (ovo) voltou a apresentar tufos espessos (novos?) e brancos. A Pança (abobrinha) também possui uma penugem branca.



Dia 40 – 06.01.2021

Os fungos amarelaram muito e, em alguns pontos, ficaram verde-escuros. Na Pança (abobrinha) vejo o mesmo padrão de semicírculos, mas escuro (com linhas pretas). É bonito como nessa Pança, o fungo parece "costurar" as rachaduras da argila. O fungo da Pança (ovo e arroz) grudaram no vidro. ↓

As poucas não são  
mais recipientes separa-  
dos, mas se fundiram  
nos desbarramentos e na  
proliferação  
dos fungos.





Dia 42 – 08.01.2021

O fungo da Pança (ovo) se espalha como uma névoa no fundo do da caixa. Ele também apresenta um relevo estranho (difícil da câmera focar). Nas outras Panças, o fungo tem aspecto de velho e asqueroso. Tons amarelos e verdes começam a surgir.



Dia 46 – 12.01.2021

O fungo branco toma conta da Pança (arroz) no padrão de aros "peludos"



Dia 45 – 11.01.2021

O fungo branco da Pança (ovo) se espalha rapidamente para a Pança (arroz). É possível ver um "fio" branco vivo, quase brilhante. É curioso como a Pança (abobrinha), que era de barro branco escureceu e tem quase a mesma coloração que as Panças de terracota.



O Padre tem nuances?





Última foto após 140 dias. 18-04-2021.

DIA 34: 31/12/2020

O fungo parece um tecido "velho" sobre todas as placas. 2 das já estão predominantemente amareladas e "fudidas" pelo fungo. Apesar o do ovo voltar a ter tufo espesso e brancos. A placa de abobrinha também possui uma punção branca.

DIA 35: 01/01/2021

Mudança geral na aparência de todas as placas → fungo muda de cor e fica muito espesso e com "fios" mais aparentes. No fundo do aquário e em alguns pontos de contato entre placas, há uma fusão visual de fungos e orgão.

Qual é o ciclo de vida do fungo? → Será o mesmo fungo que "anda" (se desloca) pelo aquário? Pode-se falar em "um" fungo ou fungos sempre numa coletividade? → Fungo branco se espalha mais pela placa desobscurecida de abobrinha.

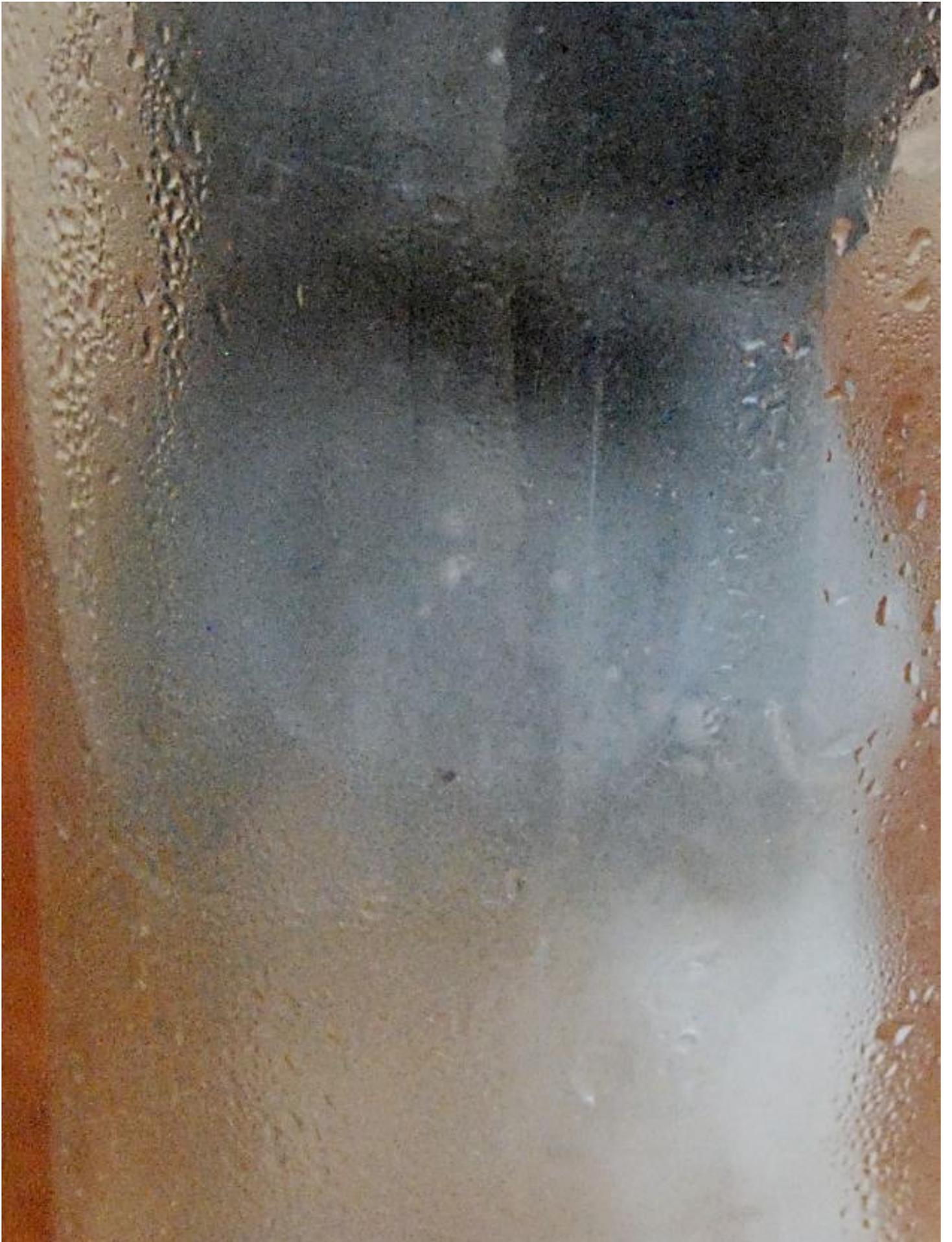
DIA 29: 26/12/2020

Fungo branco e um pouco amarelado domina todas as placas. O fungo parece ser branco quando é "novo" e depois fica amarelado. O fungo parece um tufo de pelos finos.

DIA 30: 27/12/2020

Todos os fungos parecem ter amarelado e diminuído. Na parte

III

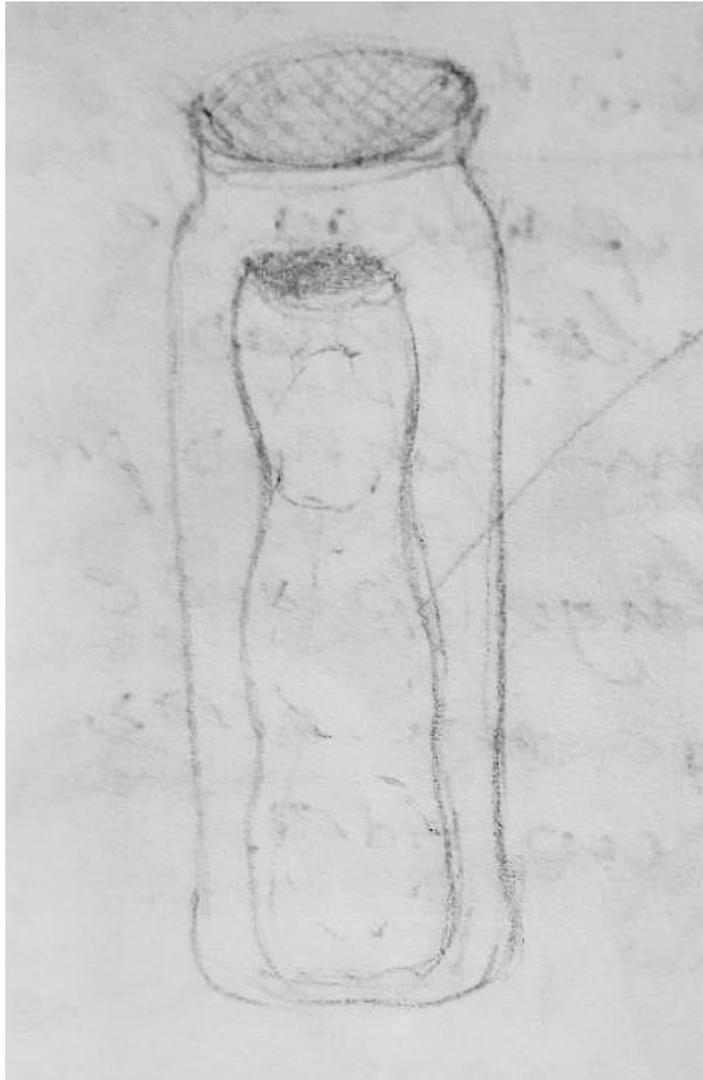


Pança composta por barro branco e carne cozida. O diário de 48 dias, foi feito entre 29.11.2020 e 15.01.2021, na cidade de Miguel Pereira, Rio de Janeiro.

Diferente das Panças anteriores, essa foi inserida em um recipiente cilíndrico de vidro com tampa de metal.













Dia 12 – 10.12.2020

A Pança começa a ser dominada por o que acho ser um fungo escuro, que se parece com uma mancha preta na argila. (doze dias até a primeira mudança aparecer)



Dia 15 – 13.12.2020

Coloração escura aumenta. A mudança de cor começou na parte do "estrangulamento" da Pança e subiu para a abertura. Agora a cor escura (fungo?) parece tomar a parte de baixo da Pança.



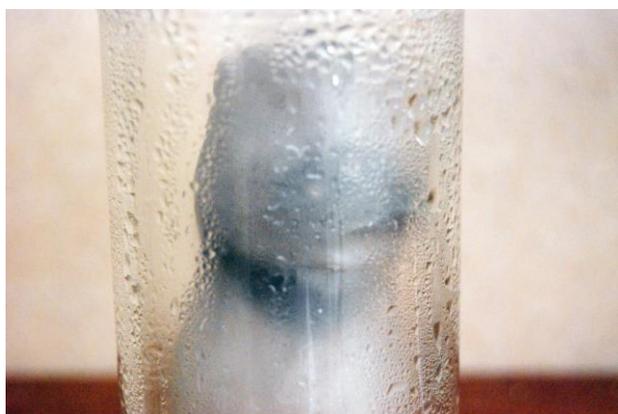
Dia 16 – 14.12.2020

A cor agora é preta. É possível ver o tom escuro tomando conta da parte inferior da Pança.



Dia 13 – 11.12.2020

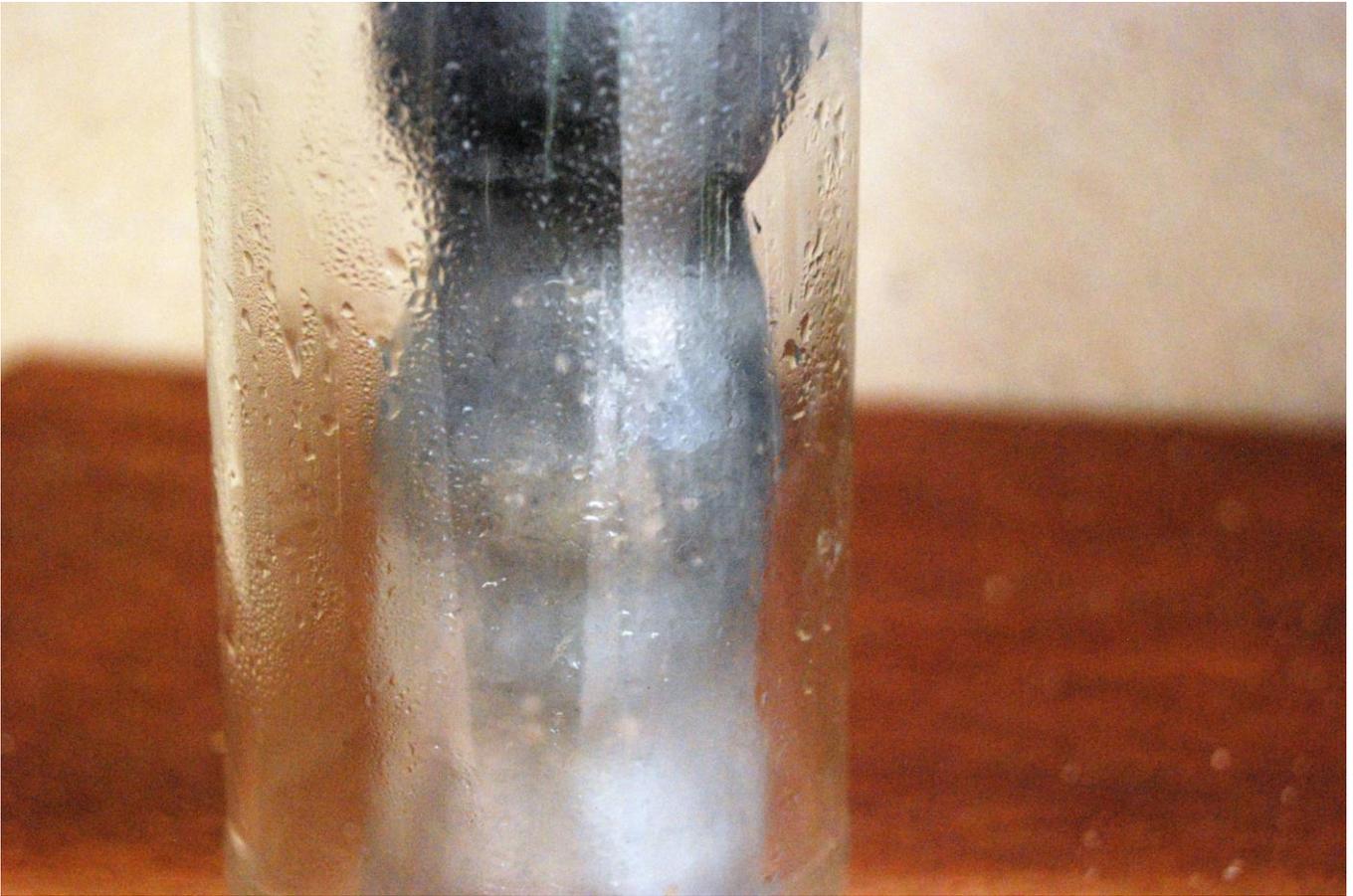
Essa Pança começou a mostrar mudanças visuais ontem e hoje a coloração escura (esverdeada) aumentou. No fundo ainda há um pouco de água.



cor escura (fungo?)

Dia 21 – 19.12.2020

Coloração escura passa da metade e chega na parte inferior da Pança.  
Essa dominação se dá na forma de um degradê se cinza



Dia 23 – 21.12.2020

Coloração escura toma conta do corpo da Pança (ainda em degradê)  
É curioso como há manchinhas (pintas) que não ficaram escuras



Dia 27 – 25.12.2020

O tom escuro não parece se espalhar agora com a mesma rapidez. Parece estar estagnado. Por que a argila começou a escurecer pela abertura? Tem a ver com o contato com o ar? A cor é o fungo ou é uma reação da argila? (não é uma cor diferente da cor do barro branco, parece ser apenas um tom mais escuro).



Dia 34 – 01.01.2021

Tonalidade escura avança pela Pança. Pontinhos escuros aparecem na argila, que tem também um aspecto molhado - gotas na superfície da argila.



Dia 32 – 30.12.2020

Há mais água no fundo do pote. A cor escura aumenta, mas ainda não na mesma velocidade de antes.



Dia 41 – 08.01.2021

Essa Pança tem agora mais água fosca no fundo - cerca de 0,5 cm. Seu corpo, no entanto continua estável (escuro com o degradê clareando de cima para baixo. Me pergunto se a parte de cima escureceu mais ou não.





↳ Não se trata de  
desenchar cientificamente, mas  
pensar a partir da simbiose  
proposta.





Última foto após 140 dias. 18-04-2021.

DIA 28: 26/12/2020

A cor escura parece ter estagnado. Cheiro muito forte perto dessa Peça. Há manchas que não escurecem.

DIA 29: 27/12/2020

A partir do baixo da Peça vai escurecendo aos poucos.

DIA 32: 30/12/2020

Há mais água no fundo do ~~no~~ pote. A cor escura avança, mas ainda não na velocidade de antes.

DIA 33: 31/12/2020

O tom escuro avança mais sobre a parte inferior ~~das~~ da Peça.

### **APÊNDICE 3**

Artigo intitulado “Um cubo mofado”, escrito durante o desenvolvimento dessa pesquisa e publicado na Revista Poiésis, v. 21, n.36 em 2020<sup>1</sup>, na seção “Pesquisa em processo”. A inserção desse artigo na íntegra, no formato de Apêndice da dissertação, foi realizada por considerar-se que as discussões levantadas aqui foram relevantes para o desenvolvimento da pesquisa. Indico que as referências desse artigo estão incluídas na bibliografia geral da dissertação, bem com a lista de figuras.

#### **Um cubo mofado**

A Moldy Cube

Un cubo mohoso

**RESUMO:** A partir da investigação de trabalhos de arte contemporânea que incorporam fungos como matéria de sua composição, o texto discute o apodrecimento dos nossos corpos na epistemologia ocidental. Considerando o imaginário das pinturas de natureza-morta e do cubo branco modernista, alguns artistas apontam ironicamente para a tradição da decadência da carne em prol da ascensão de uma condição de humanidade. A colaboração e incorporação da presença dos fungos é ameaça para a chave dicotômica que opõe natureza e cultura, humano e animal. Artistas que dão espaço para a interação com esses seres e que pensam socialmente seus corpos indicam a possibilidade de existência do não humano.

**PALAVRAS-CHAVE:** fungo; arte contemporânea; carne; humano

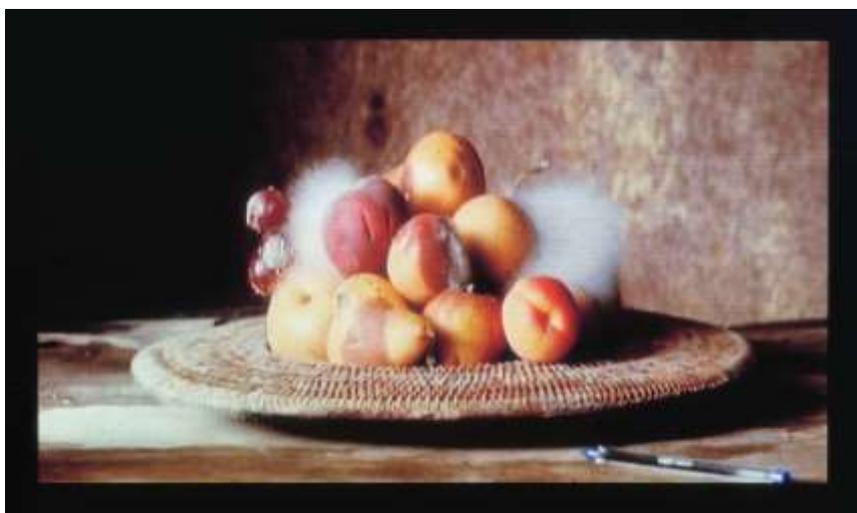
---

<sup>1</sup>Revista Poiésis, Niterói, v. 21, n. 36, p. 309-330, jul./dez. 2020. (<https://doi.org/10.22409/poiesis.v21i36.41039>).

## Um cubo mofado

Sinal de podridão, os fungos indicam que fomos negligentes com nossa comida. Em nossas casas e cozinhas, perto de nossos alimentos, sua aparição denota perigo. São ameaças aos nossos corpos e ao funcionamento dos nossos órgãos. Quando dominada por fungos, a comida transforma-se em lixo e o apetite, em nojo. O mofo é a decadência e a degradação. Seu imaginário remete à velhice e ao abandono ao tempo, destino talvez pior do que a morte na epistemologia ocidental. O bolor é a ruína do que um dia foi vigoroso e o sinal da inevitável e temida cronologia avassaladora: o massacre do frescor enérgico da juventude, que é tudo o que parece importar para os corpos utilitaristas de si mesmos.

Alguns artistas contemporâneos utilizam bolores – ou seu imaginário de putrefação – para indicar a decadência, não apenas dos corpos, mas do pensamento. É o caso da artista inglesa Sam Taylor-Wood que rediscute o gênero da natureza-morta, que emerge no século XVI e torna-se recorrente na pintura europeia. Ao filmar longamente uma mesma cena com motivos de natureza-morta (frutas e animais mortos) montada como no estúdio de um artista barroco ou renascentista, de iluminação e cores clássicas, Taylor-Wood registra o crescimento dos bolores sobre o alimento, indicando a organicidade real daquela construção.



**Figura 1:** Sam Taylor Wood, **Still life**, 2001. File (35 mm.) digitalizado, 3' 44" (Fonte: STILLNESS: Michael Snow/Sam Taylor-Wood. The Museum of Modern Art, Nova York. Disponível em:. Acesso em 13/3/2020)

Taylor-Wood parece, em *Still life*, apontar alguns estranhamentos interessantes presentes nas pinturas de natureza-morta. Se as telas clássicas congelavam na imagem pictórica a vivacidade fugidia dos alimentos, elas também provocavam uma incômoda alusão ao apodrecimento, justamente por ocultá-lo. Se as frutas e o vinho são esquisitamente eternos, artificialmente duradouros em um cenário obviamente fantasioso, a podridão talvez habite os corpos reais daqueles que os observam. O gênero natureza-morta tem como objetivo nos transmitir *vanitas*<sup>2</sup>, a vacuidade do corpo matérico, propagada pela tradição ocidental. E ele expressa, por consequência inerente, o sofrimento inconciliável de se habitar um corpo físico. Nessa epistemologia, a carne é ambígua. Por um lado, o corpo declina, mas por outro, a alma é eterna por ser etérea. Em *Still life*, a natureza-morta é oferecida como banquete aos fungos. Se não podemos comer as frutas que, afinal, são porções inertes de nós mesmos, os fungos podem fazê-lo. Assistimos aceleradamente – talvez em um tempo que não seja o nosso, talvez expressando uma temporalidade que desconhecemos – os fungos devorando a substância dos nossos organismos, nossa própria composição corpórea.

Com estratégia semelhante, *A Thousand Years*, do artista inglês Damien Hirst, de 1990, é uma grande caixa de vidro que se parece também com uma vitrine, dentro da qual o artista insere uma cabeça de vaca em decomposição e várias moscas vivas. A cabeça decapitada do ruminante repousa sobre o chão, enquanto, na parte superior do “aquário” há uma estrutura luminosa, capaz de eletrocutar as moscas que ousarem pousar ali. Nesse cenário, as moscas, as bactérias, os fungos e a vaca morta parecem respeitar um sistema criado por Hirst: ao encerrá-los em vitrines assépticas e iluminadas, os organismos são demonstrações de fenômenos. E nós, espectadores dessa emboscada: as moscas têm supostamente a opção de escolha entre o animal morto (comida) e a morte (luz). À semelhança de Taylor-Wood, Hirst flerta com o imaginário do corpo construído pela natureza-morta: o corpo decai, o pensamento eterniza; diferentemente da artista, que propõe uma espécie de desvelamento metalinguístico do sistema pictórico canônico, Hirst atualiza a cena.

---

<sup>2</sup> “[...] é chamado crânio, caveira, *vanitas*, humanidade reduzida a uma concha de caracol vazia, cuja alma escapou”. (DIDI-HUBERMAN, 2009, p. 39).

Algo semelhante acontece no trabalho *Box Flowers*, do artista japonês Azuma Makoto: uma grande caixa de vidro, repleta de flores frescas, que permaneceu quase um mês em exposição no Oi Futuro do Rio de Janeiro, em 2017. Na ocasião, o público podia ver e acompanhar as flores em decomposição, os fungos que apareciam e os líquidos que se formavam a partir do apodrecimento das plantas. Havia marcas de caneta no vidro, feitas semanalmente, indicando a altura da matéria orgânica, que diminuía de tamanho à medida que as flores se degradavam. Concomitantemente com essa instalação interna, uma composição de flores foi também montada ao ar livre, ao lado do museu.



**Figura 2:** Azuma Makoto, **Naibu, dentro e fora** (exposição *Outras Ideias*, Oi Futuro, Rio de Janeiro), 2017. Cubo transparente (3 x 3x 3 m), contendo flores e 20 metros de ramalhetes espalhados no Aterro do Flamengo. Total de 100.000 flores. (Fonte: AZUMA Makoto (Portfólio). Disponível em <https://azumamakoto.com/2092/>. Acesso em 13/3/ 2020)

Os cubos de Hirst e Makoto podem ser recebidos como releituras vivas de naturezas-mortas, mas há limites para essa analogia. Anna Moszynska (2013) trata esse fenômeno artístico, que surgiu no final do século XX, como crítica às próprias bases ocidentais e estéticas de controle da natureza. Trabalhos de artistas contemporâneos questionam e releem o estilo decorativo vitoriano, que costumava expor animais empalhados em caixas de vidro “indicando o controle do homem sobre



a natureza e a vasta extensão de seu conhecimento na categorização do mundo natural”. (MOSZYNSKA, 2013, p. 110, tradução nossa). Um exemplo é o Museu da Caça e da Natureza, fundado em 1967 em Paris, que “‘expõe’ a relação entre o homem e os animais através dos tempos (da antiguidade até os dias de hoje)” (THE MUSEUM of Hunting and Nature, tradução nossa), com uma coleção que vai de animais empalhados (de aves a ursos) a trabalhos de arte contemporânea, cuja função é questionar a própria estética opressiva dos museus de curiosidades e taxonomias – e aqui se entende a escolha de Hirst pela cabeça de ruminante como troféu –, essa estética ao avesso ataca discursivamente a tradição ocidental dominante pela discussão natureza/cultura. Cabe perguntarmos se a dominação humana sobre os seres não humanos ainda é mantida. As caixas de Hirst e Makoto não deixam de ser demonstrações dos nossos fenômenos.

Vemos seres morrerem e fungos tomarem conta da carne e dos tecidos frescos como analogias dos nossos próprios corpos. Diante da natureza-morta sentimos estranhamento sobre nossa carne vulnerável, mas a integridade do nosso pensamento, da nossa moral, não é ameaçada e sim garantida. Essas caixas nos mostram elucubrações miméticas dos nossos corpos de espectadores, que circulam dentro do cubo branco (lar confortável das vivas atualizações das antigas naturezas-mortas), como quem diz, da perspectiva religiosa da própria galeria: seu corpo, neste exato momento, definha! Aqui, o vidro da caixa funciona como espelho do corpo humanoide que morre – a morte como o principal medo ou assunto<sup>3</sup>. Diante dessas caixas apartadas, podemos refletir sobre as tradições bipartidas europeias, a cisão humano/animal ou humano/fungo, mas somos observadores sem corpo, cuja morte é transferida para o *outro*, que é o ser que definha – em prol da reflexão humana. Nas palavras de Brian O’Doherty, o espectador é um “Adão sensível”, que “frequentemente observa sua própria imagem mutilada e reciclada em vários meios”. (O’DOHERTY,

---

<sup>3</sup> Damien Hirst a respeito de *A Thousand Years*: “I think glass is quite a frightening substance. I always try and use it. I love going round aquariums, where you get a jumping refraction so that the things inside the tank move; glass becomes something that holds you back and lets you in at the same time.” (HIRST apud ARTSPACE, 2018).

2002, p. 39) A degradação dos outros seres vivos serve à expiação do colapso da diferenciadora mente humana.

### **Carne ativa: o corpo gerador de perspectivas**

Destinados pela ciência taxonômica à animalidade – pertencentes ao reino animália –, nós, humanos, frequentemente nos definimos da seguinte forma: somos seres como os outros animais. Mas essa definição não parece ser suficiente, ou é, no mínimo, parcial. O antropólogo brasileiro Eduardo Viveiros de Castro (2017, p. 331), define o “estatuto do humano na tradição ocidental”, como algo ambíguo: “por um lado, a humanidade (*humankind*) é uma espécie animal entre outras, e a animalidade um domínio que inclui os humanos; por outro, a Humanidade (*humanity*) é uma condição moral que exclui os animais”. Sob essa perspectiva, nossa condição humana está fadada a pairar entre o animal e o moral (ou entre o físico e o metafísico), sem nunca poder se conciliar-se. O cerne dessa ambiguidade é que, aquilo que nos faz animal (que nos une aos outros animais), é o nosso corpo material, corpo do DNA e da “química do carbono”, enquanto o “espírito é nosso grande diferenciador”. Nesse caso, nosso pertencimento ao reino animália é um pertencimento material, físico, molecular, celular, genético – motor, morfológico, reprodutivo, nutricional (MARGULIS; SCHWARTZ, 1998, p. 14). Podemos resumir dizendo que, de corpo, somos animais (ou mesmo eucarióticos, para que possamos nos unir aos fungos), e de mente somos humanos. Essa ambiguidade insolúvel, legado da ciência moderna, pode ser interpretada na forma do desalento gerado quando vemos uma pintura do gênero natureza-morta e também como o descabimento que sentimos em nossos corpos orgânicos e sensíveis dentro do cubo branco asséptico da galeria modernista – já que as bases da arte ocidental são também decorrência do desconforto da paradoxal cisão humano/animal. A essa dicotomia e também para explicá-la, Viveiros de Castro opõe o *perspectivismo ameríndio*. Utilizarei superficialmente sua teoria para pensar um contraponto à ideia ocidental de corpo, revisitada nas obras que menciono e discutida nos espaços canônicos da arte em embate com os corpos dos seres não humanos, como os fungos.

O corpo ameríndio é, grosso modo, conceitualmente contrário ao corpo ocidental. Em nosso pensamento ocidental, aquilo que nos une aos outros animais ou aos outros seres vivos é o nosso corpo (sua composição química, o carbono, sua qualidade celular), e o que nos diferencia (inclusive entre nós mesmos) é o espírito. Na perspectiva indígena, ocorre o inverso. O que há de comum entre os homens e os animais é o espírito, e seu grande diferenciador, o corpo. O que nos difere dos animais e o que difere os animais entre si é o corpo. O corpo é a origem das perspectivas do mundo. Se, para nós, a cultura (a moral, a religião, a alma) é a geradora dos diferentes pontos de vista – e por isso, consideramos que os animais não têm alma –, no pensamento indígena, é justamente o corpo que *pensa*, *vê* e, arrisco a dizer, *cultua*. Por isso, diferentes corpos pensam e veem diferentemente. Nesse caso, é possível estabelecer outra definição para o que entendemos por *corpo*, *humanidade* e também *animalidade*. O *corpo* não pode mais ser sinônimo de anatomia ou fisiologia; a *humanidade*, definida como uma condição cultural restrita aos humanos; e a *animalidade*, uma categoria que abarca diferentes morfologias feitas da mesma composição orgânica. Para os ameríndios, o corpo é justamente o dado da cultura e, o espírito, o dado da natureza. Assim, podemos dizer, grosso modo, que Natureza (corpo) = Cultura e, inversamente, que Espírito (alma) = aquilo que é Natural, comum a todos os seres do cosmos.

As pinturas do gênero natureza-morta, na medida em que são descrições cruas de corpos inertes, carne inanimada da minha própria carne, dificilmente dão aos seres ali presentes o direito de ser mais do que material biológico. Consequentemente, também nos dão pouca chance de sermos corpóreos. Nesse gênero pictórico, Natureza nunca pode ser Cultura, caso contrário, nossa moral humana seria destituída de importância e as fronteiras entre o humano e o animal seriam fatalmente borradas, como acontece em cosmogonias não ocidentais. Admitiríamos, por exemplo, que os fungos podem ter espírito e, principalmente, uma perspectiva própria. Culminaríamos no apodrecimento do pensamento antropocêntrico, na possibilidade de ascensão de um mundo "fungicêntrico".

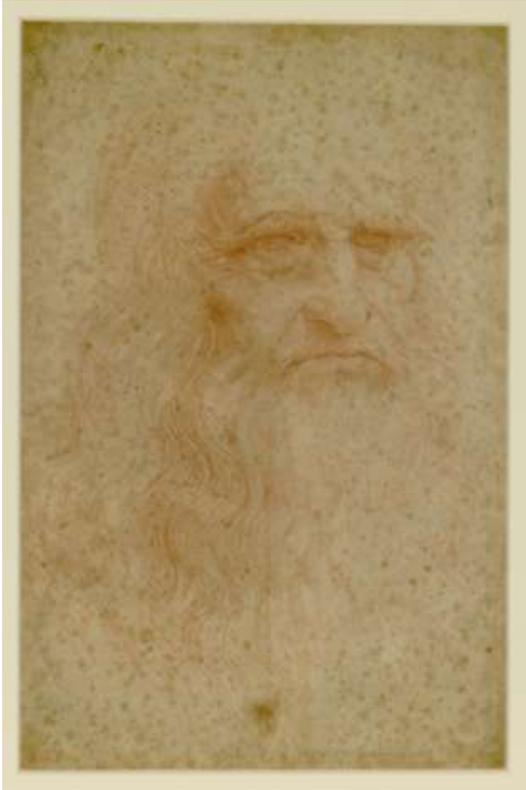
Sobre o perspectivismo ameríndio, Viveiros de Castro afirma: “[...] os não humanos veem as coisas *como* “a gente” vê. Mas as coisas *que* eles veem são outras:

o que para nós é sangue, para o jaguar é cauim<sup>4</sup>". (VIVEIROS DE CASTRO, 2017, p. 328). Nesse sentido, o que *veem* os fungos quando olham para a nossa carne? Aquilo que para nós é podridão é, para eles, apetite?

Em 2012, um artigo publicado no periódico da *Society for Applied Microbiology* apresentou um resultado que preocupava especialistas de restauração e da história da arte desde 1950: um famoso autorretrato do Leonardo Da Vinci que começara a apresentar manchas na superfície do papel fora diagnosticado contendo esporos de fungo (PIÑAR, 2015). Certamente, da perspectiva do fungo *Eurotium halophilicum*, o desenho de Da Vinci não se apresentava como um insofrito papel, mas como algo tão saboroso quanto a nossa própria carne. Essa presença indesejada, que se reproduz tão rápida e sorrateiramente quanto expressa no vídeo acelerado de Taylor-Wood, ameaçava também todos os outros materiais que estivessem ao lado do desenho mofado. Isso fez com que o autorretrato fosse encapsulado em uma caixa climatizada para que pudesse ser exibido. Dentro do cubo mofado, o rosto pálido e eternizado de Da Vinci virou sua própria carne podre. Nessa anedota simbólica, cultura torna-se rapidamente natureza. Certamente autorretratos não fazem parte da cultura dos fungos, e muito menos a distinção entre um papel de desenho e um papel de nota fiscal, por exemplo.

---

<sup>4</sup>Bebida alcoólica fermentada típica dos povos indígenas que habitavam a região que hoje é o Brasil.



**Figura 3:** Leonardo da Vinci, **Autorretrato**, 1510. Sanguínea sobre papel. Autorretrato afetado com esporos de fungo. (Fonte: PIÑAR, 2015).

Qual o formato do apetite dos fungos? - poderíamos nos perguntar, se tomarmos como intervenção de interesse artístico, a atividade do *Eurotium halophilicum* sobre Leonardo da Vinci. Em 2014, quando estava na graduação, Jandir Junior, amigo artista, levava para a aula um trabalho que me parece valer a essa discussão. Eram duas telas pequenas e de igual tamanho: a primeira com manchas de mofo; a segunda, com manchas de grafite que copiavam as manchas do mofo da primeira. Junior havia copiado em grafite na segunda tela os rastros do fungo com, quem sabe, uma vontade homenagética a esses seres decompositores. Não se tratava de expor esteticamente a atividade de mofos pintores, mas a construção de uma lógica na qual a tentativa mimética ficasse sempre obsoleta ao lado do que é vivo. Suponho, que os dois anos de estudo de conservação e restauro de Junior tenham lhe atentado de maneira peculiar para a dinâmica do Reino Fungi: nessa atividade de restaurador ao avesso, ele opta por combater o patrimônio em prol dos fungos. Ao colocar as telas lado a lado, em um primeiro momento veremos a mesma fungi-forma pintada em tela; logo, o mofo aumentará na primeira tela e se distanciará pictoricamente da pintura em grafite; então, o mofo continuará a se reproduzir e

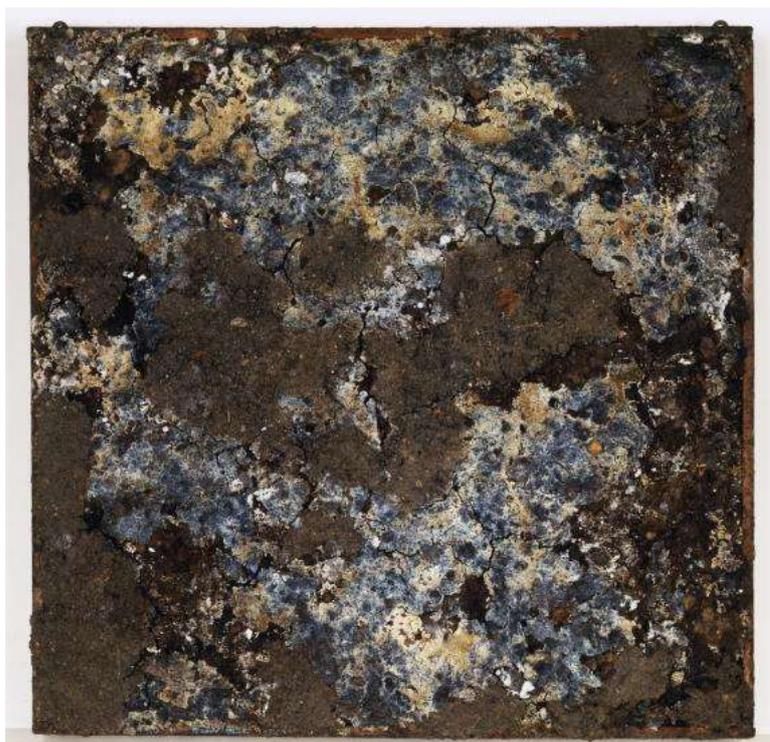
atingirá a segunda tela; finalmente, quando se alojar totalmente nas duas telas, as manchas de grafite serão consumidas e apagadas.



**Figura 4:** Jandir Jr., **Sem título**, 2012. Díptico - da esquerda para a direita: tela com manchas de mofo e grafite sobre tela | 20 x 20 cm (cada). (Fonte: JANDIR JR, *Arquivo*).

Quase como um comentário irônico sobre o fungo de Da Vinci está *Dirt Painting (for John Cage)*, 1953, do norte-americano Robert Rauschenberg. Sua descrição técnica é “sujeira e mofo em caixa de madeira”. Como os outros trabalhos da série chamada de *Elemental Paintings*, na qual Rauschenberg empregava materiais elementares, não convencionais, como barro, sujeira, lenços de papel, folhas de ouro, *Dirt Painting* expressa uma vontade do artista de desierarquizar materiais “menos nobres” em relação a materiais canônicos da arte, como a tinta a óleo ou mesmo a sanguínea de Da Vinci. *Dirt Painting*, assim como *Growing Painting* (1953, sujeira e vegetação em moldura de madeira), são trabalhos vivos que desafiam mais violentamente a “inorganicidade” e o antropocentrismo dos museus. “Eu sempre senti que, independentemente do que eu usasse ou do que eu fizesse, o método seria sempre próximo a uma *colaboração* com os materiais, mais do que um tipo de manipulação consciente e controle”. (RAUSCHENBERG apud HEALY, 2015, s.p., tradução e grifo nossos). A vontade de colaboração com outros materiais, que são também seres vivos, e a despreocupação de Rauschenberg com a durabilidade ou

noções de eternidade em seus trabalhos propõem um compartilhamento de seu corpo e do espaço expositivo com outros autores não humanos, sejam eles fungos, plantas ou mesmo materiais inertes. Os trabalhos de *Elemental Paintings* geraram um problema de conservação e restauro, são nocivos para outros trabalhos e para pessoas que o rondam. Ainda que os museus e colecionadores possam produzir ambientes controlados para que *Dirt Painting (for John Cage)* permaneça no circuito e no mercado da arte, a obra demanda grande esforço e adaptação humana em prol de seus fungos.



**Figura 5:** Robert Rauschenberg, **Dirt Painting (for John Cage)**, ca. 1953. Sujeira e mofo em caixa de madeira, 39,4 x 40,6 x 6,4 cm (Fonte: Robert Rauschenberg Foundation. Disponível em <https://www.rauschenbergfoundation.org/art/artwork/dirt-painting-john-cage>. Acesso em 13/3/2020).

Não poderíamos esperar que a equipe de restauradores e historiadores que vêm acompanhando o desenho de Da Vinci fosse conivente com a colaboração do fungo faminto por celulose. Mas, se entregue às mãos de Rauschenberg, talvez o autorretrato se tornasse mais uma de suas *Elemental Paintings*. Os fungos não são animais (embora até a classificação taxonômica dos anos 1960, propondo a existência de cinco reinos vivos que deu origem ao reino *Fungi*, os fungos eram uma indefinição

entre plantas e animais), mas a questão aqui é a mesma: se é possível estabelecer com eles uma relação que extrapole os limites da “materialidade substancial dos organismos” em favor de um “corpo como feixe de afecções e capacidades, e que é a origem das perspectivas”<sup>5</sup>. (VIVEIROS DE CASTRO, 2017, p. 330) Os fungos talvez nos digam algo de uma possibilidade de corpo que vai além das regras de frescor e de putrefação, ou ascensão e apodrecimento.

À trilha de Rauschenberg, o artista brasileiro Cleverton Salvaro produz duas instalações contendo fungos: *Canto mofado* e *Matéria orgânica sobre parede*, 2012. Nessas duas intervenções arquitetônicas, Salvaro aplica uma pele de plástico sobre a parede, contendo água, cerveja, gelatina, fermento biológico, farinha de trigo, leite fermentado, leite integral e iogurte, combinação que faz surgir um fungo apenas na parte por ele delimitada.



**Figura 6:** Cleverton Salvaro, **Canto mofado**, 2012. Mofo e plástico em um canto da parede. (Fonte: SALVARO, *Portfólio*).

---

<sup>5</sup> “O que estou chamando de corpo, portanto, não é sinônimo de fisiologia distintiva ou de anatomia característica; é um conjunto de maneiras ou modos de ser que constituem um *habitus*. Entre a subjetividade formal das almas e a materialidade substancial dos organismos, há esse plano central que é o corpo como feixe de afecções e capacidades, e que é a origem das perspectivas. Longe do essencialismo espiritual do relativismo, o perspectivismo é um maneirismo corporal.” (VIVEIROS DE CASTRO, 2017, p. 330).



No já citado livro *No interior do cubo branco*, O'Doherty discorre sobre as várias facetas do cubo branco modernista, espaço asséptico e isolado que afasta a arte da vida corrente. “Sem sombras, branco, limpo, artificial”, a galeria modernista é provida de uma espécie de eternidade, onde o tempo supostamente não passa e os corpos não definham. Dentro dela, somos imortais: “é preciso já ter morrido para estar lá”. (O'DOHERTY, 2002, p. 4) Nesse cenário, Rauschenberg e Salvaro inserem entidades vivas, realmente vivas em proliferação dentro do “mausoléu”. Os fungos não são a carne que padece, mas existem como possibilidades vivas diferentes das nossas: ameaçam nossos corpos e nossas estruturas expositivas, propõem tempos, mecanismos de alimentação e de ocupação diferentes dos nossos. Se Rauschenberg vê os fungos como colaboradores, então ele diz que aquele espaço pode ser também ocupado por seres não humanos. De maneira irônica, sua vontade não é a de destituir o espaço museológico, mas dividi-lo com outros agentes. Esse me parece ser um posicionamento político interessante, uma vez que sugere que dissociemos os fungos das noções de apodrecimento, e os animais, de uma animalidade estritamente não humana.

Donna Haraway, pensadora norte-americana autora do *Manifesto Ciborgue*, defende uma posição fronteiriça diante da cisão humano X não humano. Usando a imagem do ciborgue, ser híbrido entre categorias que estruturam o pensamento ocidental (natureza/cultura; animal/humano) e que se origina na fronteira das várias dicotomias, Haraway alude a outra possibilidade de ciência. Sua biologia foge da anatomia e da taxonomia, da tradução dos corpos em massas.

A ideologia biológico-determinista não é a única posição disponível na cultura científica que permite que se argumente em favor da animalidade humana. Há um grande espaço para que as pessoas com ideias políticas críticas contestem o significado da fronteira assim rompida. O ciborgue aparece como mito precisamente onde a fronteira entre o humano e o animal é transgredida. Longe de assinalar uma barreira entre as pessoas e os outros seres vivos, os ciborgues assinalam um perturbador e prazerosamente estreito acoplamento entre eles. A animalidade adquire um novo significado nesse ciclo de troca matrimonial (HARAWAY, 2013, p. 41).

Troca matrimonial ou colaboração criativa, a carne, para Haraway, é um lugar social dentro do sistema biótico. Animalidade, humanidade e mesmo organicidade são categorias cuja interação é principalmente do âmbito da moral e do prazer. Para existir nessa fronteira, os limites deterministas dos reinos *animália* e mesmo *fungi* nos dirão pouca coisa, ou talvez absolutamente nada do que são nossos corpos. “Por que nossos corpos devem terminar na pele? Por que, na melhor das hipóteses, devemos nos limitar a considerar como corpos, além dos humanos, apenas outros seres também envolvidos pela pele?”, pergunta Haraway e complementa: “E outros organismos, assim como objetos construídos. Há todos os tipos de não humanos com os quais nós estamos entrelaçados.” (HARAWAY, 2015, p. 55).

Como seria o mundo de “troca matrimonial” com os fungos?

Daniel Lie, artista brasileiro indonésio cria instalações que são grandes moradas de fungos. Em *Quing*, Lie propõe ambientes integrados “reunindo matérias orgânicas e tendo como protagonismo e parceria de criação seres além-de-humanos, evocando uma ecologia não binária.” (LIE, 2019, s.p.). Um grande sistema estabelecido ao ar livre, um amontoado de matéria orgânica composto por fungos que a digerem, manda calor, através de uma tubulação com água, para um ambiente interno: “estruturas suspensas abrigam os cogumelos, ostras e vasos suspensos de terracota são o lar de fungos que estão presentes no ar local” (LIE, 2019, s.p.)<sup>6</sup>. Esse sistema especificado por Lie como “aquecedor de biodigestão” é construído à maneira de um órgão: uma montanha desordenada de matéria orgânica e fungos é disposta ao lado de uma casa; tubos de cobre enviam o calor para a parte de dentro da habitação, onde as paredes são pintadas a mão com tinta amarela de cúrcuma e, na parte de dentro, os fungos (cogumelos) e a matéria orgânica são dispostos em recipientes de barro ou lona, pendurados no teto. O alimento desordenado do lado de fora, traduzido por um sistema tubular, é organizado do lado de dentro da casa, cuja textura das paredes internas, pigmentadas com tinta orgânica, dá a sensação de um interior vivo. Há todo um caminho traçado do fora para o dentro, do montante para o

---

<sup>6</sup>Cogumelo ostra rosa (*Pleurotus salmoneostramineus*); cogumelo ostra (*Pleurotus ostreatus*); entidades sem nome; tinta de cúrcuma e gel de linhaça; potes de cerâmica com arroz, água e açúcar; corda de fibra natural; lona de plástico; tecido de algodão; aquecedor de bio-digestão; tubos de cobre; sistema de tubulação mecânica; água.” (LIE, 2019,s.p., grifo nosso).

compartimentado. Toda a casa de Lie é uma espécie corpo vivo. Sua atividade é a de processar a comida, absorver energia, produzir calor. Os recipientes suspensos de cerâmica são estruturas super especializadas de processamento.



**Figura 7:** Daniel Lie, **Quing**, 2019. Cogumelo ostra rosa (*Pleurotus salmoneostramineus*); cogumelo ostra (*Pleurotus ostreatus*); entidades sem nome; tinta de cúrcuma e gel de linhaça; potes de cerâmica com arroz, água e açúcar; corda de fibra natural; lona de plástico; tecido de algodão; aquecedor de bio digestão; tubos de cobre; sistema de tubulação mecânica; água. (Fonte: LIE, *Portfólio*, 2019)

Em outra instalação da mesma exposição, *A privacidade alheia*, Lie constrói uma grande estrutura do teto ao chão, dentro de um antigo salão escuro. O trabalho é composto por: “Entidades sem nome; argila com linhaça fermentada; corda de fibra natural; flores; luzes; lã; instalação sonora”, em suas palavras. (LIE, 2019, s.p.). A argila crua, misturada com linhaça fermentada, é o lar de fungos, bactérias e seres não humanos, as “entidades sem nome”. Lá, flores, fungos, barro e comida se misturam nessa grande estrutura que é, ela mesma, uma entidade. Grande entidade suspensa: *A privacidade alheia* parece uma ode à hibridização de todos os corpos.

Os trabalhos de Lie propõem uma integração do sistema biótico híbrido com o espaço que ocupam e que nós, humanos, podemos adentrar. De certa forma, as paredes – escuras ou pigmentadas – são também os tecidos internos dessa casa fúngica. A escala de seus trabalhos faz das entidades ambientes quase geográficos.

É como se penetrássemos em um órgão, entramos agora dentro de outro funcionamento vivo. Parece que no interior da entidade somos menores que os fungos e mudamos de escala. Esses “ecossistemas” parecem aceitar nossa visita na condição de que sejamos mais uma estrutura biológica dentro do sistema. Nada mais esperado: que o “lar” de criaturas não humanas desobedeça nossa percepção antropocêntrica de escala e transforme o tamanho dos seres.

Como será o mundo dos fungos? Seguiremos endereçando nossa arte para corpos humanos íntegros isolados e espiritualmente etéreos? Parece-me ser necessário considerar também o público humano-fungo, humano-vegetal, humano-animal; pensar em obras para os agentes humanos e não humanos. Se os fungos podem ser os “colaboradores” de Rauschenberg, podem também ser os *consumidores-ingestores* de suas obras. Adentremos outros mundos.