

---

# Um cubo mofado

A Moldy Cube

Un cubo mohoso

*Mônica Coster Ponte (Universidade Federal Fluminense, Brasil) \**

---

<https://doi.org/10.22409/poiesis.v21i36.41039>

309

---

**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

---

\* Mônica Coster Ponte é mestranda do Programa de Pós-Graduação em Estudos Contemporâneos das Artes da Universidade Federal Fluminense, Niterói. E-mail: [costerponte@gmail.com](mailto:costerponte@gmail.com). Orcid: <https://orcid.org/0000-0001-8610-5783>

**ABSTRACT:** Based on a collection of contemporary works of art that incorporate fungi as matter, the text debates the rottenness of our bodies in the western epistemology. Considering the Still life paintings genre and the modern white cube, some artists ironically indicate the tradition of the decay of flesh in favor of the rise of a humanity condition. The collaboration and incorporation of the presence of fungi is a threat to the dichotomous vision that opposes nature and culture, human being and animal. The artists who give space for the interaction with these beings and who think about their bodies in a socially field indicate the possibility of a non-human existence.

**KEYWORDS:** fungi; contemporary art; flesh; human being

**RESUMEN:** A partir de un conjunto de obras de arte contemporáneo que incorporan hongos como material de su composición, el texto debate el pudrimiento de nuestros cuerpos en la epistemología occidental. Considerando el imaginario de las pinturas de naturaleza muerta y del cubo blanco modernista, artistas apuntan irónicamente para una tradición de la decadencia de la carne en favor de la ascensión de la condición de humanidad. La colaboración y incorporación de la presencia de los hongos es amenaza para la clave dicotómica que opone naturaleza y cultura, humano y animal. Artistas que abren espacio para la interacción con esos seres y que piensan socialmente sus cuerpos, indican las posibilidades de lo no humano.

**PALABRAS CLAVE:** hongos; arte contemporáneo; carne; humano

Recebido: 16/3/2020; Aprovado: 27/4/2020; Publicado: 1/7/2020

Citação recomendada:

PONTE, Mônica Coster. Um cubo mofado. *Revista Poiésis*, Niterói, v. 21, n. 36, p. 309-330, jul./dez. 2020. [<https://doi.org/10.22409/poiesis.v21i36.41039>]



Este documento é distribuído nos termos da licença Creative Commons Atribuição-NãoComercial 4.0 Internacional (CC-BY-NC) © 2020 Mônica Coster Ponte

### 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.

Taylor-Wood parece, em *Still life* (Fig. 1), 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>1</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,



Fig. 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 <https://www.moma.org/calendar/exhibitions/93?>. Acesso em 13/3/2020)

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.

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 (Fig. 2). 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.

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 domi-



Fig. 2 - Azuma Makoto, *Naibu, dentro e fora* (exposição *Outras Ideias*, Oi Futuro, Rio de Janeiro), 2017. cubo transparente (300 x 300 x 300 cm), 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)

nante 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>2</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, 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 animalia –, 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. 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 animal 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*. Utili-

zarei 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 defini-

ção 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 "funcicêntrico".

Sobre o perspectivismo ameríndio, Viveiros de Castro afirma: "[...] os não humanos veem a coisas *como* "a gente" vê. Mas as coisas *que* eles veem são outras: o que para nós é sangue, para o jaguar é cauí<sup>3</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 insosso papel, mas como algo tão saboroso quanto a nossa pró-

pria 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 (Fig. 3). 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.

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, levou 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 (Fig. 4). 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.

Quase como um comentário irônico sobre o fungo de Da Vinci está *Dirt Painting (for John Cage)*, 1953, do norte-americano Robert Rauschenberg (Fig. 5). Sua descri-

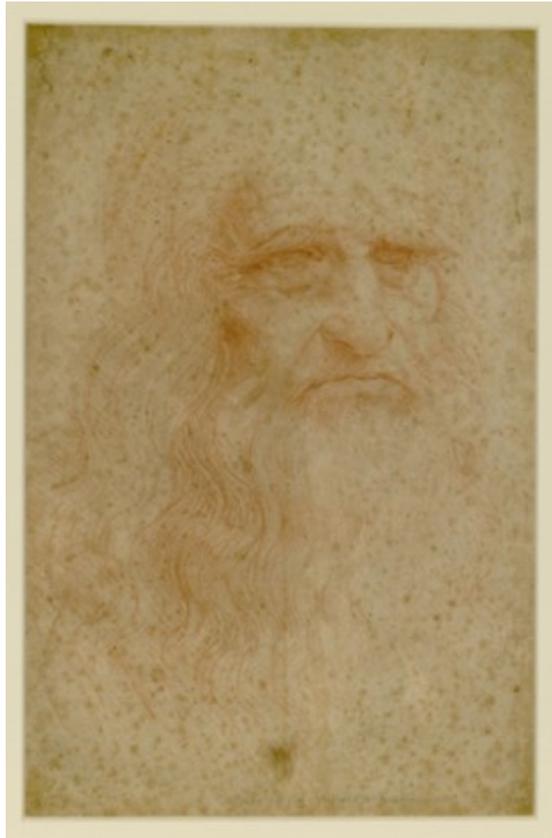


Fig. 3 - Leonardo da Vinci, *Autorretrato*, 1510.  
sanguínea sobre papel (Autorretrato afetado com esporos de fungo)  
(Fonte: PIÑAR, 2015).



Fig. 4 - Jandir Junior, *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*)



Fig. 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-iohn-caae>. Acesso em 13/3/2020)

ção 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, n.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.

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 capacida-

des, e que é a origem das perspectivas”<sup>4</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* (Fig. 6) 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.

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, bióloga 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



Fig. 6 - Cleverson Salvaro, *Canto mofado*, 2012.  
mofo e plástico em um canto da parede  
(Fonte: SALVARO, *Portfólio*)

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 indonesiano 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, n.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, n.p.)<sup>5</sup>. Esse sistema especificado por Lie como “aque-

cedor 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 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. (Fig. 7)

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; ar-

gila com linhaça fermentada; corda de fibra natural; flores; luzes; lâ; instalação sonora”, em suas palavras. (LIE, 2019, n.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



Fig. 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)

desobedeça a 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.

## Notas

<sup>1</sup> “[...] é chamado crânio, caveira, *vanitas*, humanidade reduzida a uma concha de caracol vazia, cuja alma escapou”. (DIDI-HUBERMAN, 2009, p. 39).

<sup>2</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).

<sup>3</sup> Bebida alcoólica fermentada típica dos povos indígenas que habitavam a região que hoje é o Brasil.

<sup>4</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).

<sup>5</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 biodigestão; tubos de cobre; sistema de tubulação mecânica; água.” (LIE, 2019, n.p., grifo nosso).

## Referências

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 13/1/2020.

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

HARAWAY, Donna J. Fragmentos: quanto como uma folha. (Entrevista com Donna Haraway concedida a Thyrsa Nichols Goodeve). *Mediações*, Londrina, v. 20, n. 1, p. 48-68, jan./jun. 2015.

HARAWAY, Donna J. Manifesto ciborgue: Ciência, tecnologia e feminismo-socialista no final do século XX. In TADEU, Tomaz. (Org.). *Antropologia do ciborgue: as vertigens do pós-humano*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013.

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 19/1/2020.

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 13/1/2020.

LIE, Daniel. *Portfólio*, 2019. Disponível em <https://liedaniel.hotglue.me/>. Acesso em 26/1/2020.

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

MOSZYNSKA, Anna. *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-morta>. Acesso em 15/3/2020.

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

PIÑAR, Guadalupe; 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.

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

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.

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