



Fig.1: Meg Tomio Roussenq. *Série Pedras*, 2016-2020. Objeto, acrílica sobre pedra, dimensões variadas. Fonte: Fundação Cultural Badesc.



A EXPOSIÇÃO PEDRA-CARNE COMO O JARDIM PRÉ-ADÂMICO DE MEG TOMIO ROUSSENQ

Rafaela Maria Martins da Silva

Resumo: A exposição *Pedra-carne* de Meg Tomio Roussenq, realizada em 2021 na Fundação Cultural Badesc (Florianópolis, Santa Catarina) parte do encontro da artista com uma pedra e de sua possível materialidade humana. A investigação da pedra enquanto uma existência desdobra-se em um corpo implexo, explorado em pinturas sobre tela, objetos e aquarelas. Associado à noção de arquia de Jacques Derrida, do entendimento da arte como espaço de instauração de existências mínimas desenvolvido por David Lapoujade a partir dos estudos de Étienne Souriau, e ao conceito de *infraleve* de Marcel Duchamp, este artigo propõe pensar a narrativa criada em torno dos corpos ficcionais da exposição *Pedra-carne* como um jardim edênico e pré-adâmico.

Palavras-chave: Exposição *Pedra-carne*. Meg Tomio Roussenq. Corpos ficcionais. Existências mínimas. *Infraleve*.

STONE-MEAT EXPOSITION AS THE PRE-ADAMIC GARDEN OF MEG TOMIO ROUSSENQ TOUR THROUGH THE GARDENS OF ART

Abstract: The *Pedra-carne* exposition of Meg Tomio Roussenq, performed in 2021 at Badesc Cultural Foundation (Florianópolis, Santa Catarina, Brazil) relates to the artist's encounter with a stone and its possible human materiality. The stone investigation as existence unfolds in an implexed body explored in paintings on canvas, objects and watercolors. Associated to the notion of *arché* from Jacques Derrida, to art understanding as initiating



lesser existences space, developed by David Lapoujade based on the studies of Étienne Souriau, and to Marcel Duchamp's *infrathin* concept, this article proposes a narrative created around fictional bodies from *Pedra-carne* exposition as a pre-adamic and Edenic Garden.

Keywords: *Pedra-carne* exposition. Meg Tomio Roussenq. Fictional bodies. Lesser existences. *Infrathin*.



Este artigo parte da exposição *Pedra-carne* de Meg Tomio Roussenq (Rio do Sul, 1958) exibida em 2021 na Fundação Cultural Badesc em Florianópolis, Santa Catarina¹. Com mais de 20 obras e séries, os trabalhos selecionados para compor a exposição, além de narrar a história de um corpo ficcional surgido a partir de uma pedra (Fig. 1), possibilita ao espectador percorrer por questões inerentes ao processo da artista: da matéria à transmutação, compreendendo as inversões físicas do objeto pedra, dos ciclos como os estágios alcançados pela carne e do vermelho como a cor da transmutação.

A expografia da exposição², dividida em quatro eixos curatoriais – *Pedra, Carne, Carnificina e Florescer* –, inicia-se no encontro do espectador com uma pedra que, em contraste com sua imobilidade e consistência tesa, revela-se carne. Esse encontro reconstrói o instante de vidência de Meg Roussenq ao deparar-se com uma pedra lascada cujo lampejo permite perceber nela uma possível materialidade humana. A cor terrosa do minério, junto à textura e aos vincos de sua superfície, direcionou o olhar da artista a perceber a existência de um corpo tenro. Meg começa, então, a materializar sua ideia pintando a carne no espaço da lasca, com pigmentos vermelhos que remetem a uma carne fresca, evidenciado pelo marmoreio da carne com gordura, nervos e feixes de fibras musculares (Fig. 1). Assim, esse objeto inicia, nos trabalhos da artista, uma investigação da pedra enquanto uma existência, desenvolvida em pinturas sobre tela e papel, composições mistas, objetos e colagens.

No terceiro eixo curatorial da exposição, instaura-se uma espécie de carnificina. A pedra, agora, é dissecada e a carne é esmiuçada em diversas obras, desde telas até objetos, repetindo-se em uma constante fragmentação e transmutação de texturas. Todo esse desossar, representado em grandes telas, coloca

¹ A curadoria desta exposição foi realizada por Rafaela Maria Martins, autora deste artigo, em parceria com a artista e pesquisadora Anna Moraes (<https://www.annamoraess.com/>).

² A expografia da exposição *Pedra-carne* pode ser conferida no site da Fundação Cultural Badesc. Disponível em: <https://fundacaoculturalbadesc.com/pedra-carne/>. Acesso em: 10 mar. 2023.



o objeto Pedra próximo à pintura de Francis Bacon, dilacerado como carne do açogue, em vianda³.

Ao fim desse processo, encerrando a exposição, na sala dedicada à temática *Florescer*, é apresentado um jardim de seres amorfos cujos corpos, além de serem compostos por pedra e carne, são atravessados por plantas. Esse corpo, desvinculado de qualquer uniformidade fixa e predeterminada, revela a pedra como semente, como origem de uma nova existência. Nesse sentido, a exposição *Pedra-carne*, apresenta um ciclo que se encerra em um ambiente insólito habitado de seres imprecisos na sua aparência.

A pedra, enquanto ser, remodela a realidade e manifesta-se como entidade imaginada. Para compreender esse novo modo de existir, é preciso pensá-lo em seu lugar propício à existência: na arte e, mais especificamente, na ordem da ficção. David Lapoujade, em *As Existências Mínimas* (2017), a partir dos estudos de Étienne Souriau, elenca uma espécie de ontologia das condições de existência, apresentando, dentre outras, a existência dos imaginários. Definidas pelo autor como seres frágeis e inconsistentes, delega ao artista e ao filósofo o papel de instaurá-las no mundo.

Nesse caminho teórico, este texto compreende a exposição *Pedra-carne* como uma espécie de fábula que se passa em um jardim pré-adâmico, habitado por criaturas imaginárias, tal qual *O Jardim das Delícias Terrenas* (1504) de Hieronymus Bosch (1450-1516). Na arte, esse espaço indiviso anterior ao “no princípio tudo era Verbo”, pode ser abordado como território propício ao pensamento da existência de seres precedentes à empreitada da linguagem na qual Adão e Eva tiveram que se reinventar após a expulsão do paraíso. Assim, essa narrativa de corpos ficcionais que desconhecem hierarquia e classificações requer um ambiente edênico que, por preceder à nomenclatura dos reinos da natureza, comporta as

3 Gilles Deleuze, em seu livro *Francis Bacon: lógica da sensação* (2007), refere-se à pintura baconiana como algo suspenso de uma função figurativa no sentido de que, em suas pinturas, a estética de carne e corpo disfórmico é entendida como o corpo enquanto vianda, que faz uma ponte entre o homem e o animal, abrindo uma zona de indiscernibilidade que causa sensações.



soluções equivalentes quanto aos problemas de sua existência *infraleve*, colocando a exposição *Pedra-carne* como um espaço de cultivo de seres que encontram na arte o local possível para a existência.

2. A CARNIFICINA É O ESPAÇO ELABORAL

Na possibilidade de encontrar no minério algo de humano e entendê-lo como potência do que é vivo, as camadas desenvolvidas acerca da pedra enquanto corpo permite que Meg trabalhe a parte interna do minério em seu estado mais puro. A esse ponto, o fogo representado na série de telas *Noosferas* (Fig. 2) entra como elemento que permite alterar o estado físico da pedra, em um amolecimento gradativo até alcançar o estado viscoso.

A forma tenra da pedra revirada ao avesso, somada à cor vermelha e ao tamanho das telas, poderia ampliar no espaço, a sensação de ser imerso em uma sala de desossa de um frigorífico, colocando o espectador corpo a corpo com a carne. Todavia, não nos enganemos. Esse estágio de carnificina, ao contrário do que pode parecer, está longe de ser um ambiente lúgubre. Trata-se de um espaço de elaboração e investigação do processo, onde acontecem as transformações e rompimentos na carne crua. Tal tarefa não se faz negando a brutalidade do ato de esquartejar e retalhar a pedra-carne, mas evidencia um estado de ambivalência de percepção ao apresentar o início da vida nas telas que fecham a carnificina.

Assim, nas últimas três telas do eixo *Carnificina*, pedaços de corpos – e, aqui, reconhece-se a forma humana – emergem de um fundo espesso e vermelho. Nessa espécie de placenta, na série de telas *Carne Pulsante* (Fig. 3 e 4), um olho fita o espectador. Como quando um recém-nascido abre os olhos pela primeira vez, o olho cria um diálogo direto com quem observa, dando-lhe a sensação de ser a primeira coisa que aquela criatura vê. O olho é, assim, o instante, o momento que o ser se instala no mundo, é a confirmação de um corpo que se devém sujeito. O olho é, por fim, a evidência de que a artista não apenas se preocupa em olhar para o não-humano, mas também permite que esse não-humano lhe devolva o olhar.





Fig. 2: Foto da exposição *Pedra-carne* (eixo *Carne* e *Carnificina*). À esquerda: série de telas *Noosferas*, 2015. Acrílica sobre tela. 1,5x1,5m. À direita: Série *Pedra*, 2019. Acrílica sobre prato de madeira, dimensões variadas. Fonte: Fundação Cultural Badesc.



Fig. 3 e 4: À esquerda: Meg Tomio Roussenq, Da série *Carne pulsante*, 2017. Óleo sobre tela. 1,40x1,20m. À direita: Meg Tomio Roussenq. Da série *Carne pulsante*, 2017. Óleo sobre tela. 1x1m. Fonte: Meg Tomio Roussenq.



3. A ARQUIA DOS CORPOS

Ao final da carnificina, diante das séries *Toda Pedra Tem* e *Ninhos* (Fig. 5, 6, 7 e 8) descobre-se o ser à deriva e truncado, impreciso nas suas delimitações. Há uma mudança drástica no tamanho das obras: em dimensão menor que uma folha A4, a artista repete corpos utilizando a aquarela, que, na aquosidade do material, salienta o estado turvo de transmutação.

O eixo curatorial *Florescer* dedica-se a pensar esses corpos que apresentam um terceiro elemento em sua transmutação: as plantas. Nesse espaço, junto à pedra e à carne, explora-se energicamente um universo de galhos, troncos e folhas. O que as plantas registram aqui? Trata-se de pensar o processo de gênese dos viventes a partir da pedra e, assim, posicioná-la enquanto semente, enquanto grão que fecunda e reverbera.



Fig. 5: Foto da exposição *Pedra-carne* (eixo curatorial *Florescer*) com a série *Toda Pedra Tem*, 2020. Aquarela, guache e colagem sobre papel. Fonte: Fundação Cultural Badesc.



Olhando mais de perto, a escolha da artista em selecionar a planta como a próxima manifestação física desse ser nas séries que compõem esse eixo, percebe-se que essa inserção, nesse agrupamento de coisas díspares, manifesta um esforço de atribuir ordens psicológicas também a outros elementos que não somente ao humano, afirmando, mais uma vez, a existência de alma nesses corpos.

Nessa fronteira entre o humano e o não-humano, Emanuele Coccia reflete sobre o ato da filosofia em rejeitar a natureza em seus estudos. O autor fala do erro de colocar o homem como a medida de todas as coisas, que, segundo ele, tal esnobismo somente demonstra a incapacidade de pensar a natureza, que, em todos os seus graus, é capaz de produzir fatos espirituais e culturais:

Existe uma relação próxima entre a rejeição da natureza, ou a impossibilidade de considerá-la uma grandeza filosoficamente relevante, e a humanização do espírito e da mente que, segundo a tradição a partir de Descartes, é habitual considerar como um pressuposto evidente de cada especulação. Voltar a pensar sobre a natureza, significará formular de outra forma a fenomenologia do espírito (Coccia, 2013, p. 200).

A observação de Coccia permite considerar o caminho que as formas tomam a partir da pedra, da planta e da carne. Do ponto de vista estético, o número de tipos humanos é restrito e as formas somente se reapresentam, mas o corpo apresentado pela artista opera ignorando a representação mimética, não só do homem, senão de todos os elementos envolvidos:

A distinção entre o imaginário e o simbólico transformou-se em uma regra estereotipada: as imagens corporais correspondem ao imaginário; as representações do corpo, mais elaboradas quanto ao seu senso e à sua finalidade, concernem ao simbolismo. Em vez de se conceber o acesso ao estágio do espelho como passagem do imaginário ao simbólico, como a própria constituição de uma ordem das representações baseada



na unidade da imagem ideal do corpo, pode-se considerar a labilidade das imagens corporais como o efeito da reversibilidade de nossas construções simbólicas. O corpo como objeto de arte é estereótipo implícito que impulsiona e orienta uma quantidade inacreditável de intenções e atos (Roussenq, 2020).

A inquietação da artista a respeito do uso do corpo enquanto imagem e, em seguida, a articulação da pedra como semente de uma nova existência atestam seu desejo de explorar a vida em um estado originário, em variações de formas. Quando Meg Roussenq fala do dilema da abstração de objetos, diz respeito à apresentação de um corpo não como espelho, mas um corpo de quases, que impossibilita a leitura e opera na reação de estranheza diante de um ser inominável.

Nessa falha, Meg articula um diálogo entre coisas aparentemente incompatíveis em um mesmo corpo, mostrando afetações e impondo reconhecimento de uma vida consciente para além do humano. Logo,

[...] nestes ruídos pedras de si, a alquimia do *self* reverbera em um diálogo incessante do fazer, colocando em xeque este solitário estado de imersão, que contempla a banalidade do mundo e se deixa afetar. Pedra eu, pedra símbolo, pedra solidez, pedra tempo, pedra pele, pedra ser, pedra no meio, pedra no fim, pedra nós, pedra mundo, tempo coisa de nada absolutos (Roussenq, 2020).

O esforço da separação entre homem e o restante da natureza e de colocá-lo como ser superior não se sustenta em *Pedra-carne*. Diante da adição de plantas no corpo desse ser que se constrói em ato contínuo, desvela-se sua capacidade transformadora. Há, portanto, entre plantas, pedras e carne, o compartilhamento de um mundo aberto e permissivo, capaz de possibilitar que tais relações aconteçam não somente de forma física, mas que, principalmente, se reconheça uma dimensão mental e espiritual nesses elementos. Sua existência é inegável.



4. O JARDIM EDÊNICO COMO ESPAÇO DE CULTIVO DA PEDRA-CARNE



Fig. 6, 7 e 8: À esquerda: Meg Tomio Roussenq. Da série *Toda pedra tem um nome*, 2020. Aquarela/guache e colagem sobre papel Canson Monteval 300g/m², 13,5cm x 21cm. Ao centro: Da série *Ninhos*, 2018. Desenho, guache e fotografia, 30x42cm. À direita: Da série *Toda Pedra Se Transforma*, 2020. Aquarela/guache sobre papel Canson, 13,5cm x 21cm. Fonte: Meg Tomio Roussenq.

Os corpos de *Florescer* (Fig. 6, 7 e 8) anunciam a entrada em um ponto abissal dos sujeitos não humanos, investidos de ares fantásticos na mistura e derivação da pedra, da carne e da planta. Esse corpo que se transmuta sem direção e com uma origem perdida e que se apresenta sempre em seu estado incompleto pode trazer ao espectador a experiência da arquia. Arquia, conceito elucidado por Jacques Derrida em *Gramatologia* (1967), tem como caminho a desconstrução de hierarquias, isto é, busca operações que anulem um centro firmado como superioridade de um termo ou elemento em relação ao outro. Assim, o estado da arquia remete a uma espécie de núcleo ou centro



primordial indiviso que resiste aos limites e estabelece um estado de investigação e transformação contínua.

Se por arquia entendemos essas existências sem referentes, que ocupam um lugar ainda em construção, indiscernível e não classificável, como explicar esse modo de existir ou, ainda, como pensar e explicar coisas que não existem segundo nossos gabaritos de referências? Estamos, talvez, tocando naquilo que Étienne Souriau define como pluralismo existencial. David Lapoujade, em *As Existências Mínimas* (2017), a partir dos estudos de Souriau, no livro *Diferentes Modos de Existência* (1943), aponta a tendência de o autor explorar pluralidades, em específico, de almas e de existências. Tal entendimento apresenta-se como um leque de variedades de existências, considerando a cada um desses modos uma arte de existir: à existência dos fenômenos, cabe a arte de aparecer; a existência das coisas pertence à arte de manter-se, a existência dos imaginários, por ser subordinada à crença e ao afeto, cabe à arte de se sustentar e, por fim, a existência dos virtuais, sendo a existência mais frágil, pertence à arte do inacabado. Diante dessas pluralidades de existências, a *Pedra-carne* é uma existência imaginária que se sustenta no discurso, no desejo e, principalmente, na crença:

Elas são tão frágeis, ele explica, que podemos hesitar em lhes atribuir alguma existência; são os seres de ficção, todos esses seres imaginários “que existem para nós como uma existência baseada no desejo, ou na preocupação, no medo ou na esperança, assim como também na fantasia ou no entretenimento” [...] eles não obedecem nem à lógica de aparição dos fenômenos nem à lei de identidade das coisas, embora imitem seu estatuto, no sentido em que um cachorro imaginado participadocachorroexistente. Éocasodetodosospersonagensde ficção (Lapoujade, 2017, p. 34).

Conicionados ao afeto de outra existência, os seres imaginários têm uma condição particular quanto ao problema existencial: eles estão solidamente incrustados de sua condição evanescente, estando



em caráter transitório entre o real e não real, entre o aparecer e o dissipar. A esse modo, Souriau chama de abaleidade, conceito que compreende existências por intermédio ou dependentes de outrem. Assim, não há nos imaginários uma estabilidade ôntica e sim pseudo-realidades as quais são, ao mesmo tempo, reais e falsas porque imitam formalmente um ente, sem ter sua consistência (Souriau, 2020, p. 78).

Essa sutil condição de estar em constante estado de dissipação, permite aproximar os imaginários à noção de *infraleve*, termo definido por Marcel Duchamp para nomear aquilo que se situa no limiar entre presença e ausência, entre o etéreo e o material, pertencente ao movimento invisível daquilo que desaparece no momento que existe. O *infraleve* existe na relação que se estabelece entre o acontecimento e quem o percebe, dando-lhe uma importância maior pela sensibilidade do sujeito. Assumindo que os seres de *Pedra-carne* são existências imaginárias, neste caráter fantasmático, possíveis somente por meio da arte de Meg, são também *infraleves*.

Mas, se são seres de ficção, que forjam uma consistência, como nos parecem tão reais e concretos? Ainda que simulem a representação de um ser e que não correspondam a uma unidade ôntica, isso não priva os seres de *Pedra-carne* de participar da existência mas, demandam compreender sua existência de outro modo.

Quando a *Pedra-carne* se manifesta para Meg, essa aparição a afeta de tal forma que não se pode rejeitar sua presença, sendo necessário exorcizá-la, algumas vezes, em seus trabalhos. Assim, *Pedra-carne* é colocada aos outros como realidade e, desse modo, fazer ver é também fazer existir. E, aqui, chegamos ao motivo de toda essa volta teórica: criar um modo matérico de uma existência e dar-lhe realidade, que, por agora ser visível aos outros, indica a instauração de existências. A esse poder de formalizar uma existência, isto é, instaurar, Étienne Souriau afirma ser possível somente por meio da arte e da filosofia. A essas duas instâncias, cabe o papel de dispositivo que faça perceber novas classes de existências.



[...] a arte e a filosofia têm isso em comum, que uma e outra visam colocar seres cuja existência se legitima por si mesma, através de uma espécie de demonstração luminosa de um direito à existência que se afirma e se confirma pelo brilho objetivo, pela extrema realidade do ser instaurado (Souriau *apud* Lapoujade, 2017, p. 90).

Se “instaurar consiste em fixar a existência de um ser”, em “fazer existir, mas fazer existir de certa maneira - a cada vez (re)inventada” (Lapoujade, 2017, p. 81), é importante pontuar que Meg Roussenq não cria a pedra, carne e a planta, ela os coloca em estado implexo, no qual atuam intensidades opostas, que, na coexistência dessas forças em interação, o único corpo possível é um corpo constituído como deriva, como devir, como arquia e, por fim, como arte.

Retomemos o caminho da exposição: a pedra que manifesta carne; a carnificina que se coloca não como um matadouro, mas como um local de desmanche dessa pedra para recriá-la; e *Florescer*, que apresenta sujeitos, não em sua forma final, mas em um ato contínuo de transmutação. Esse último ciclo, investido de ares fantásticos, nessa arquia de corpos na qual coisas reconhecíveis – pedra, planta e carne – esmaecem-se no amorfo, perfila o estado pré-adâmico: pedra não é pedra, a carne não é carne, a planta não é planta e o ser que se apresenta é inexistente.

A era pré-adâmica, isto é, o momento que precede à Criação, considerado aqui como um estado de surgimento das coisas e sua pura exterioridade anterior à linguagem, fundamenta-se na lacuna temporal da Bíblia, mais especificamente em Gênesis. Esse tempo sem escrituras cristãs, em que as coisas ainda não estão nomeadas e o humano ainda não passava de uma criatura entre criaturas, abre espaço para a interpretação de uma possível habitação da Terra antes de Adão e Eva. A aceitação desse espaço não escrito na história bíblica é um terreno propício para pensar existências imaginárias, de diferentes ordens e nas mais insólitas configurações.

As formas apresentadas em *Pedra-carne* beiram o extremo primordial e implicam não apenas a produção de uma forma de vida, mas,



sobretudo, se movimentam em uma outra experiência de tempo, na qual tais vidas poderiam ser possíveis. Desse modo, frente às ferozes luzes da racionalidade, *Pedra-carne* solicita existir em um estágio de inocência edênica, anterior ao pecado adâmico, onde convivem os seres da arte.

A partir do que precede, nos resta uma conclusão: a arte é um modo de fazer aparecer, física e espiritualmente, existências latentes. No início desse estudo, apontamos o fato de que exposição se sustenta naquilo que a artista entendeu como uma possível existência que lampejou no encontro com a pedra. A pedra em seu estado natural, até então ser em ato, tinha em si uma existência em potência, uma existência por vir, manifestada a partir de sua modificação matéria, junto a carne e a planta. Assim, esses elementos que antes eram completos e incontestáveis em sua existência, tornaram-se, na arte, seres imaginários, *infralevés* e transitórios, exercendo um novo modo de ser.

Embora os seres de *Pedra-carne* apresentem um ciclo de vida, esse procedimento constitui, na verdade, o método de oposição da artista, que reconhece a interdependência fundamental de todos os seres, encaixados nos processos cíclicos da natureza, mas que rompe com esse movimento ao suspender a lógica real dos metabolismos. A artista rejeita regras fisiológicas, biológicas, éticas e morais para que estes novos seres não só participem do mundo, como também afetem seus entes. Esse movimento de desestruturação, propriamente a arquia, permite que o orgânico e o mineral sejam indistinguíveis e resultem em seres que não se acomodam nesse terreno estável e racionalizado, ordenado a partir da figura de Adão.

Essas obras relacionadas num mesmo espaço, colocado aqui como um jardim edênico, nos contam uma história, nos falam sobre o processo de criação de uma existência implexa que atravessa o real e o supera de tal forma que, ainda que imaginários, repousam na impossibilidade da negação.

É nessa experiência de instaurar uma existência imaginária que nos aproximamos mais sensivelmente dos seres de *Pedra-carne* e do processo artístico de Meg Roussenq.



REFERÊNCIAS

COCCIA, Emanuele. **Mente e matéria ou a vida das plantas**. Revista Landa, 2013.

DERRIDA, Jacques. **Gramatologia**. São Paulo: Perspectiva, 2006.

DUCHAMP, Marcel. Infravele. *In*. DUCHAMP, Marcel. **Notas**. Madrid: Ed. Tecnos, 1989.

LAPOUJADE, David. **As existências mínimas**. São Paulo: N-1 Edições, 2017.

ROUSSENQ, Meg Tomio. Depoimento textual não publicado fornecido à curadoria no período preparatória da exposição Pedra-carne. 2020.

SOURIAU, Étienne. **Diferentes modos de existência**. São Paulo, SP: N-1, 2020.

Rafaela Maria Martins é doutoranda em Artes Visuais pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade do Estado de Santa Catarina (2021-); mestre na linha de Teoria e História das Artes Visuais (UDESC, 2019); licenciada em Arte pela Fundação Dracênense de Ensino e Cultura/Unifadra (2016). Integrante do grupo de pesquisa *Imagem-acontecimento* (PPGAV-UDESC). Realiza trabalhos de curadoria selecionados em editais em Santa Catarina. Professora de arte na educação básica em Florianópolis-SC.

