

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS

Manoela de Barros Barbosa Furtado Ribeiro

**AS SUPERFÍCIES QUE SE CONHECEM SÃO AS QUE SE APROXIMAM:
UM DIÁLOGO TÁTIL ENTRE CORPO E MATÉRIA**

Porto Alegre

2019

Manoela de Barros Barbosa Furtado Ribeiro

**AS SUPERFÍCIES QUE SE CONHECEM SÃO AS QUE SE APROXIMAM:
UM DIÁLOGO TÁTIL ENTRE CORPO E MATÉRIA**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais (PPGAV) da Universidade do Rio Grande do Sul (UFRGS) como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Poéticas Visuais

Orientadora: Profa. Dra. Elaine Athayde Alves Tedesco

Banca Examinadora:
Prof. Dra. Luciana Paludo
Prof. Dr. Eduardo Viera da Cunha
Profa. Dra. Teresinha Barachini

Porto Alegre

2019

Manoela de Barros Barbosa Furtado Ribeiro

As superfícies que se conhecem são as que se aproximam: um diálogo tátil entre
corpo e matéria

Dissertação apresentada como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre,
pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade Federal do Rio
Grande do Sul. Área de concentração: Poéticas Visuais.

Data de aprovação: 23 de setembro de 2019

Banca examinadora:

Orientadora: Profa. Dra. Elaine Athayde Alves Tedesco (PPGAV/UFRGS)

Prof. Dra. Luciana Paludo (ESEFID/UFRGS)

-

Prof. Dr. Eduardo Viera da Cunha (PPGAV/UFRGS)

Prof. Dra. Teresinha Barachini (PPGAV/UFRGS)

CIP - Catalogação na Publicação

Ribeiro, Manoela de Barros Barbosa Furtado
AS SUPERFÍCIES QUE SE CONHECEM SÃO AS QUE SE
APROXIMAM: UM DIÁLOGO TÁTIL ENTRE CORPO E MATÉRIA /
Manoela de Barros Barbosa Furtado Ribeiro. -- 2019.
116 f.
Orientador: Elaine Athayde Alves Tedesco.

Dissertação (Mestrado) -- Universidade Federal do
Rio Grande do Sul, Instituto de Artes, Programa de
Pós-Graduação em Artes Visuais, Porto Alegre, BR-RS,
2019.

1. Performance. 2. Superfície. 3. Matéria. 4.
Espaço. I. Tedesco, Elaine Athayde Alves, orient. II.
Título.

Agradeço a todos aqueles que não vivem a realidade das emoções sintéticas em forma de comprimidos, da guerra psicológica como publicidade, dos químicos que alteram a mente em forma de comida, das lavagens cerebrais em forma de seminários midiáticos, das bolhas isoladas e controladas sob a forma de redes sociais.

Essa dissertação destina-se a todos que não vivem num mundo ordinário, que não pertencem ao mundo dos personalismos, dos julgamentos morais e das considerações utilitárias; o mundo da autoafirmação, da supervalorização da palavra e das noções idolatradamente cultuadas.

Dedico esse trabalho aos que vivem a procura de uma outra realidade, que não apenas sobrevivem em um adormecimento, que escavam bem fundo para descobrir algo de real.

SUMÁRIO

ÍNDICE DAS IMAGENS	7
RESUMO	10
ABSTRACT	11
INTRODUÇÃO	12
1. Os materiais aparentemente não mais utilitários são os únicos que de alguma maneira são úteis	16
1.1 A flânerie, o trapeiro, o colecionador e como a obra é habitada pela artista	17
1.2 Ao emaranhar-me com o mundo	26
1.3 As diversas temporalidades de percepção: convívios entre duração, intervalo e pausa	31
2. Foto e videoperformance: uma aproximação com a obra de três artistas brasileiras	38
2.1 Brígida Baltar: o ambiente doméstico como espaço de intimidade e afeto	39
2.2 Letícia Parente: pioneirismo feminino brasileiro na foto e videoperformance - o corpo como modelo de subjetividade	46
2.2.1 Compreensão da própria subjetividade e da comunicação a partir de materiais recolhidos	51
2.3 Lenora de Barros: identidade feminina e intimidade através da interação tátil	57
2.3.1 Superfície de Experiência	62
3. Espaço interior e exterior: o corpo como interface com o mundo	71
3.1 Matéria: presença onde tempo e memória habitam	72
3.2 O mais profundo é a pele	81
3.3 Pelo tato que se desvelam as experiências mais pessoais	85
3.4 Não há esquecimento, só há abandono	90
3.5 A montagem da exposição conjunta com Eduardo Monteiro	101
CONSIDERAÇÕES FINAIS	108
REFERÊNCIAS	113

ÍNDICE DAS IMAGENS

Figura 1. Manoela Furtado. <i>Sincrônico I</i> . Instalação. 200 x 400cm. 2018. Arquivo pessoal.	21
Figura 2. Manoela Furtado. Detalhe <i>Sincrônico I</i> . Instalação. 200 x 400 cm. 2018. Arquivo pessoal...	21
Figura 3. Manoela Furtado. <i>Segunda parte: vontade</i> . Vidro, pedra, papel e espelho. 60 x 40 x 5 cm. 2018. Arquivo pessoal.	22
Figura 4. Manoela Furtado. Detalhe de instalação. 2018. Arquivo pessoal.	22
Figura 5. Kazuo Shiraga, <i>Challenging Mud</i> , 1955. Fonte: Magazineart 21.	24
Figura 6. Brígida Baltar. <i>Casa de Abelha</i> . Foto-ação. 60x 40 cm. 2002. Fonte: <projetorespiracaoleilao.blogspot.com>.	40
Figura 7. Brígida Baltar. <i>Abrigo</i> . Foto-ação. 60 x 40 cm (cada). 1996. Fonte: <nararoesler.art>.	42
Figura 8. Brígida Baltar. <i>Coleta da neblina</i> . 63 x 94cm. 1998. Fonte: <http://lounge.obviousmag.org/restos/2012/04/brigida-baltar-em-busca-do-efemero.html>.	43
Figura 9. Letícia Parente. <i>Marca Registrada</i> . Vídeo. 10'33". 1975. Fonte: <performatus.net>.	47
Figura 10. Letícia Parente. Tarefa 1. Vídeo, 1m57s. 1982. Disponível em <https://hammer.ucla.edu/blog/2017/11/images-of-torture-in-videos-by-leticia-parente-in-radical-women/>. Acesso em 9 mai. 2019.	50
Figura 11. Letícia Parente. In. Vídeo, 1m18s. 1975. Disponível em <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1984-02922015000300211>. Acesso em 9 mai. 2019.	50
Figura 12. Manoela Furtado. Série <i>Frágil finitude de existência</i> . Fotografia. 30 x 40 cm. 2018. Arquivo pessoal.	53
Figura 13. Manoela Furtado. Série <i>Frágil finitude de existência</i> . Fotografia. 30 x 40 cm. 2018. Arquivo pessoal.	53
Figura 14. Manoela Furtado. Série <i>Frágil finitude de existência</i> . Fotografia. 30 x 40 cm. 2018. Arquivo pessoal.	53
Figura 15. Manoela Furtado. Série <i>Entre opacidades e transparências</i> . Fotografia. 30 x 40 cm. 2018. Arquivo pessoal.	56
Figura 16. Manoela Furtado. Série <i>Entre opacidades e transparências</i> . Fotografia. 30 x 40 cm. 2018. Arquivo pessoal.	56
Figura 17. Manoela Furtado. Série <i>Entre opacidades e transparências</i> . Fotografia. 30 x 40 cm. 2018. Arquivo pessoal.	56
Figura 18. Lenora de Barros. <i>Homenagem a George Segal</i> . Fotografia p&b (registro fotográfico de Ruy Teixeira). 150 x 200 cm. 1975. Fonte: <mam.org.br>.	57
Figura 19. Manoela Furtado. <i>Reverberações de Desenho I</i> . Vídeo. 11m37s. 2017. <https://www.youtube.com/watch?v=IR2uHdHwRX4&feature=youtu.be>. Arquivo pessoal.	58
Figura 20. Carolee Schneemann, <i>Personae: JT and 3 Kitch's</i> , 1957. Óleo sobre tela, 81.3 x 127 cm. 1957. Fonte <https://www.halesgallery.com>.	60
Figura 21. Carolee Schneemann. <i>Eye Body</i> . Fotografia. 26,7 x 26,7 cm. 1963. Fonte <artsy.net>.	61
Figura 22. Helena de Almeida. <i>Pintura habitada</i> . Acrílico sobre foto a preto e branco, 46 x 52 cm. 1975. Fonte <pt.wikipedia.org/wiki/Helena_Almeida>.	62
Figura 23. Manoela Furtado. Sem título, série <i>Superfície de Experiência</i> . Fotografia. 21 x 32 cm (cada). 2015. Arquivo pessoal.	63
Figura 24. Manoela Furtado. Sem título, série <i>Superfície de Experiência</i> . Fotografia. 21 x 32 cm (cada). 2015. Arquivo pessoal.	63

Figura 25. Manoela Furtado. Sem título, série <i>Superfície de Experiência</i> . Fotografia. 21 x 32 cm (cada). 2015. Arquivo pessoal.	63
Figura 26. Manoela Furtado. <i>Segmentos Corpo-objeto/Escultura-sujeito</i> . Vídeo (11m45s) e adesivo sobre vidro (100 x 75 cm). 2018. Arquivo pessoal.	67
Figura 27. Manoela Furtado. <i>Segmentos Corpo-objeto/Escultura-sujeito</i> . Vídeo (11m45s) e adesivo sobre vidro (100 x 75 cm). 2018. Arquivo pessoal.	67
Figura 28. Manoela Furtado. <i>Entre opacidades e transparências</i> . Instalação. 208 x 225 cm. 2018. Arquivo pessoal.	68
Figura 29. Lenora de Barros. Poema. Fotografia, 25 x 120 cm. 1978. Fonte < www.catalogodasartes.com.br >.	69
Figura 30. Manoela Furtado. <i>Camadas de superfícies</i> . Vídeo. 6m13s. 2018. Arquivo pessoal. < https://www.youtube.com/watch?v=6jwfVHIB0bc&t=2s >.	73
Figura 31. Manoela Furtado. <i>Camadas de superfícies</i> . Vídeo. 6m13s. 2018. Arquivo pessoal. < https://www.youtube.com/watch?v=6jwfVHIB0bc&t=2s >.	73
Figura 32. Manoela Furtado. <i>Camadas de superfícies</i> . Vídeo. 6m13s. 2018. Arquivo pessoal. < https://www.youtube.com/watch?v=6jwfVHIB0bc&t=2s >.	73
Figura 33. Manoela Furtado. <i>Como utilizar lâmpadas sem eletricidade</i> . Instalação. 300 x 150 cm. 2018. Arquivo pessoal.	77
Figura 34. Manoela Furtado. Série <i>Como utilizar lâmpadas sem eletricidade</i> . Fotografia. 60 x 40 cm (cada). 2018. Arquivo pessoal.	77
Figura 36. Manoela Furtado. <i>Corpo-objeto/Escultura-sujeito</i> . Vídeo, 11m45s. 2018. Arquivo pessoal.	81
Figura 37. Manoela Furtado. <i>Corpo-objeto/Escultura-sujeito</i> . Fotografia. 60 x 40 cm. 2018. Arquivo pessoal.	83
Figura 38. Manoela Furtado. <i>Corpo-objeto/Escultura-sujeito</i> . Fotografia. 60 x 40 cm. 2018. Arquivo pessoal.	83
Figura 39. Manoela Furtado. <i>Corpo-objeto/Escultura-sujeito</i> . Fotografia. 60 x 40 cm. 2018. Arquivo pessoal.	84
Figura 40. Manoela Furtado. <i>Corpo-objeto/Escultura-sujeito</i> . Fotografia. 60 x 40 cm. 2018. Arquivo pessoal.	84
Figura 41. Manoela Furtado. <i>Corpo-objeto/Escultura-sujeito</i> . Fotografia, 100 x 75 cm. 2018. Arquivo pessoal.	87
Figura 42. Eduardo Monteiro e Manoela Furtado. Moldes Internos. Vídeo, 5m38s, 2018. Arquivo pessoal. < https://www.youtube.com/watch?v=c_r1evmH3wA >.	91
Figura 43. Eduardo Monteiro e Manoela Furtado. Moldes Internos. Vídeo, 5m38s, 2018. Arquivo pessoal. < https://www.youtube.com/watch?v=c_r1evmH3wA >.	92
Figura 44. Eduardo Monteiro e Manoela Furtado. Série Moldes Internos. Fotografia. 40 x 60 cm. 2018. Arquivo pessoal.	93
Figura 45. Eduardo Monteiro e Manoela Furtado. Série Moldes Internos. Fotografia. 40 x 60 cm. 2018. Arquivo pessoal.	93
Figura 46. Eduardo Monteiro e Manoela Furtado. Série Moldes Internos. Fotografia. 60 x 40 cm. 2018. Arquivo pessoal.	96
Figura 47. Eduardo Monteiro e Manoela Furtado. Série <i>Moldes Internos</i> . Fotografia. 60 x 40 cm. 2018. Arquivo pessoal.	96
Figura 48. Eduardo Monteiro e Manoela Furtado. Série <i>Moldes Internos</i> . Fotografia. 60 x 40 cm. 2018. Arquivo pessoal.	97
Figura 49. Eduardo Monteiro e Manoela Furtado. Série <i>Moldes Internos</i> . Fotografia. 40 x 60 cm. 2018. Arquivo pessoal.	97

Figura 50. Manoela Furtado. <i>Extensões horizontais</i> . Objeto. 28 x 132 cm. 2018. Arquivo pessoal. ...	105
Figura 51. Manoela Furtado. Foto da exposição Não há esquecimento, só há abandono. Fundação Ecarta. 2018. Arquivo pessoal.....	106
Figura 52. Manoela Furtado. Frágil finitude de existência. Objeto e fotografia. 165 x 125 cm. 2018. Arquivo pessoal.....	107
Figura 53. Manoela Furtado. <i>Reunião Material</i> . 48 X 31 cm. Objeto. 2018. Arquivo pessoal.....	107

RESUMO

As superfícies que se conhecem são as que se aproximam: um diálogo tátil entre corpo e matéria é a pesquisa de um processo artístico que contempla uma produção de foto e videoperformances e instalações, desenvolvida entre 2015 e 2019. As investigações envolvem a experiência física do contato com objetos de construção e fragmentos urbanos que foram descartados e encontrados, abrindo um diálogo tátil que busca a ressignificação de tais materiais assim como uma nova percepção do espaço e das relações com o mundo. O estudo conduz aproximações com obras de autores e artistas que tratam da presença do corpo e da matéria como experiência, sobretudo das artistas brasileiras Brígida Baltar, Letícia Parente e Lenora de Barros, enfatizando as ideias de intimidade, afeto, materialidade e identidade feminina; além da ação do corpo voltada para a câmera. Para isso são trabalhados como autores referenciais Kristin Stiles, Cristine Mello, Gaston Bachelard, Walter Benjamin e Henri Bergson

Palavras-chave: performance, superfície, matéria, espaço.

ABSTRACT

The surfaces that know each other are those that get closer: a tactile dialogue between body and matter is the research of an artistic process covering the production of photographs, videoperformances and installation, developed between 2015 and 2019. The investigations engage the physical experience of contact with construction objects and urban fragments that have been discarded and found, opening a tactile dialogue that seeks new meanings of those materials as a new perception of space and the relations with the world.

The study conducts approaches on made of authors and artists that treat the presence of body and matter as experience, above all, the Brazilian artists Brígida Baltar, Leticia Parente and Leonora de Barros, emphasizing ideas of privacy, affect, materiality and feminine identity; beyond the action of the body to the camera. For this, we work with Kristin Stiles, Cristine Mello, Gaston Bachelard, Walter Benjamin and Henri Bergson as referential authors.

Keywords: performance, matter, surfaces, space.

INTRODUÇÃO

Delimitar uma introdução delimita pensar sobre uma narrativa pautada em uma estrutura afetada por uma condição linear. Uma pesquisa em artes visuais não é um diagnóstico da esfera que atuo enquanto artista, mas uma tentativa de amalgamar relatos de uma vivência, como condensar em um caderno camadas de anotações feitas em papéis avulsos. Esta é uma investigação artística que se apresenta aqui transcrita em um discurso textual; a obra só é realmente apreendida em sua totalidade pelos sentidos por meio da presença diante o trabalho.

Qualquer obra de arte tem a potência de produzir algum valor para o observador, mas a interpretação poética depende da manifestação interna do artista: me detenho, então, na temporização do envolvimento com a produção do trabalho. A compreensão da minha experiência é observada a partir do terreno irregular e mundano, na vontade acumulada da soma de impulsos singulares de percepção que se expressam em uma linguagem visual. Meu trabalho retém segmentos dessas vivências disseminadas através da investigação obstinada da atualização de sentidos, em um empenho de trazer para a consciência a compreensão do inconsciente.

Como defendido por Paul Valéry (1999, p. 186), nenhum trabalho artístico é finalizado, e sim abandonado de forma arbitrária, de acordo com circunstâncias que determinaram seu destino. A exatidão de um resultado esperado de uma solução não se aplica no decurso desta dissertação, pois a pesquisa aqui apresentada não define uma conclusão, mas ganha importância na medida de sua própria ação em desenvolvimento constante.

Creio que é possível ativar o potencial semântico do trabalho recorrendo ao desenvolvimento de uma análise fundamentada em seus componentes instauradores, considerando os procedimentos como portadores de significados (não apenas como manipulações técnicas). Assim, apresento minhas reflexões presentes

no trabalho sob formato de relatos de experiência, em um empenho na contribuição de considerações significativas.

Os relatos e as experiências denotados nesta dissertação partem da minha produção realizada entre 2017-2019, um breve período de intenso envolvimento com meu processo artístico estimulado pelo mestrado, que provocou um olhar reflexivo sobre minha prévia trajetória. Na ausência de regras que balizam uma produção artística, as reflexões aqui assentadas decorrem das minhas operações implicadas no processo de criação, que envolvem a repercussão das minhas ações, escolhas, adaptações, materiais, construções, padrões, estratégias e propósitos.

A presente pesquisa advém do esforço de clarear minhas intenções e métodos em uma reflexão que parte do contato entre corpo e matéria. É por meio do corpo como agente e sujeito que minha poética se desenvolve, mediante a percepção de como meu movimento interage com os materiais e o ambiente em que habito e me desloco. As superfícies dos objetos, assim como nós, acumulam marcas do tempo e do espaço, e investigo essa materialidade que denuncia a experiência da vida de objetos descartados. Detenho o olhar sobre os acúmulos de matéria abandonada para, então, recolher esses detritos e apresentá-los de uma nova maneira, que é demonstrada em assemblagens e instalações que contém registros de fotografias e vídeos de performance, em uma experimentação do contato do meu corpo com diferentes superfícies.

No primeiro capítulo situo a relação dialética entre indivíduo e objeto, envolvendo a compreensão do corpo em uma dimensão fenomenológica atravessada por experiências com a matéria, em relações performáticas e instalações. Nesse contexto, o corpo surge como lugar de percepção, onde articulações de experiências vividas são transportadas para construções artísticas.

Vivemos uma era de sobras do que foi consumido, esquecimentos de marcas construídas por encontros e trocas, solidão velada por intermédio de telas virtuais, falso delírio de comunicação, que não empreende compreensões nem conexões verdadeiras. Me faço artista no desespero de coletar alguma ilusão que não cinge essas formas de relações emburrecidas, de viver encontros violentos, de prolongar

uniões. O corpo aparece, então, como elemento ativo por onde vivências e uniões infiltram-se, como uma injeção de conexões impregnando as veias ao invés de sorver a ordinariedade e colocar em circulação o adormecimento da realidade.

Adensando a dimensão perceptiva, a pele - superfície de contato, possibilita, por meio do tato, experiências que se propagam através desse invólucro entre interior e exterior. Partindo de um desejo da procura por um desvio da condição frustrante de estar vivo dentro dessa realidade, me atendo à ideia de trabalhar com resquícios que, a princípio, são vistos como desimportantes dentro da cultura, mas que são potencial de novos vínculos a mim. Os percebo como extensões do meu corpo, que perpassam a pele - espessura de prolongamento do interior do corpo -, como uma continuação de relacionamentos com organismos em geral.

Desejo trazer para o nível da percepção o que costuma passar despercebido no entrelaçamento temporal-espacial que nos acomoda, propondo novos modos de olhar que não tenham sua essência engessada em processamentos isolados e transmissões adormecidas, projetando o deslocamento de significações já estabelecidas para o reconhecimento de novos valores e associações.

Nesse sentido, as leituras de Merleau-Ponty e Edward Hall levam em conta a cultura, os materiais e o ambiente em que nos inserimos como nossas extensões, em um sistema inter-relacionado, onde não somos uma coisa separada das outras coisas. Dessa forma, me auxiliam no que se refere a percepção do espaço e do que está contido nele, que se comunica diretamente com a estrutura das nossas experiências.

Já Didi-Huberman e Walter Benjamin contribuem com a minha reflexão sobre a questão da interrelação entre objeto e sujeito por meio da visualidade, que se vinculam a ideia de imagem dialética, associada ao espaço e ao passado e presente. Arthur Danto me fornece suporte tanto sobre o assunto da transfiguração dos objetos, quanto sobre sistemas de referências de compreensão e comunicação entre uma obra e seu espectador; assim como Michel Foucault ao tratar da ideia de autoria e do entendimento sobre objetos artísticos e seus observadores.

Os artistas da Arte Povera e do Gutai Group são referências relativas ao uso de materiais cotidianos e a interação entre o corpo e a matéria trivial. A análise sobre meus trabalhos engloba o cruzamento entre tais artistas e autores e suas ideias conceituais e formais, em uma articulação entre prática e teoria.

No segundo capítulo, apresento leituras sobre as obras de três artistas brasileiras: Brígida Baltar, Leticia Parente e Lenora de Barros. Seus trabalhos apontados nesta dissertação tratam sobre o corpo em um papel desempenhado para a câmera, envolvendo relações de afeto, intimidade, subjetividade e identidade feminina. Tal escolha não se deve apenas ao fato de suas produções serem referências para meu trabalho, mas também de refletir sobre a relevância da presença das mulheres na contribuição do campo das artes, nesse caso, especificamente em foto e videoperformance.

Também são tratadas questões específicas da performance com as autoras Roselee Goldberg, Regina Melim e Kristin Stiles. Referente à foto e ao vídeo, Annateresa Fabris, Cristine Mello e Arlindo Machado me dão respaldo teórico.

Henri Bergson e Gaston Bachelard me auxiliam a refletir sobre o espaço interior e exterior, voltados à memória e à matéria como fundamentos para entender nossa presença no tempo em que vivemos, assim como Kátia Canton que dialoga numa linha de pensamento aproximada.

Ao considerar o corpo como forma de habitar o mundo, Giuliana Bruno, José Gil e Michel Serres sustentam o pensamento sobre o corpo e a pele como superfície que é intermédio entre o eu e o mundo, nosso elo de trocas entre o dentro e o fora.

O terceiro e último capítulo apresenta a produção conjunta com o artista Eduardo Monteiro, que se iniciou em março de 2018 e foi - provisoriamente - finalizada com uma exposição. Foram criados objetos e performances que relacionam materialidade e corporeidade, refletindo sobre abandonos e esquecimentos que permeiam nossa existência. São desdobradas considerações sobre a maneira com que essa dinâmica conjunta nos afetou, em um exercício de contato que influenciou a poética instaurada.

- 1. Os materiais aparentemente não mais utilitários são os únicos que de alguma maneira são úteis**

Me vi nua, enorme, eu era a paisagem, o continente, o mundo – Lygia Clark (CLARK, 1975, p 3)

1.1 A flânerie, o trapeiro, o colecionador e como a obra é habitada pela artista

O corpo é um lugar inevitável, recoberto de sentidos individuais e particulares em uma íntima interação com o ambiente. Ele se expande no meio em que está inserido, propagando existência, onde tempo, materiais, relacionamentos e interações subjetivas atuam como suas extensões em um sistema inter-relacionado (HALL, 2005, pg. 11). É nesse sentido que intento a partilha de uma significação sensível captada pelos sentidos corporais, atravessada por experiências com a matéria.

Apesar de pertencer ao mesmo universo, habitamos e contemplamo-nos de maneiras distintas, pois cada espírito, em seu confinamento corpóreo, é conduzido pela percepção do espaço que o circunda, em uma compreensão pessoal desse cosmos. As idiosincrasias da realidade envolvem nossa formação mental, hábitos e temperamentos acolhidos na fisicalidade do mundo, onde a matéria ocupa espaço.

Recolher objetos descartados que encontro em meu cotidiano parte da ideia de um resgate da mercadoria sucateada para propor uma nova condição de funcionamento. Em meus percursos diários, me detenho sob aqueles que estão à margem de uma sociedade calcada na economia de trocas comerciais, que foram fatalmente direcionados ao lixo por perderem sua serventia e viraram matéria sem valor para o capital, e os estabeleço como sobras desvalorizadas que tem potencial estético. Em um mundo de considerações utilitárias, o que não possui valor do ponto de vista do consumo ou sobrevivência é tratado como dispensável em uma rotina

ordinária, e procuro um novo olhar para esse universo, que não seja limitado e desinteressado.

Um novo modo de olhar para o mundo por meio de novas propostas estéticas é simbolizado pela figura do *flâneur* de Walter Benjamin (1994), em seus ensaios sobre a obra de Charles Baudelaire. Na investigação das mudanças na literatura de uma época de expansão industrial e demográfica no meio urbano, o autor revela a *flâneurie* como ato de observar a cidade em seu dia a dia, possibilitando novas formas de apreensão desse cenário.

A metrópole e seu bombardeio de mercadorias e cidadãos são parte do espetáculo urbano que o *flâneur*, como indivíduo marginal, observa. Embora seja observador, não o faz a partir de determinada distância de um ponto único, mas imiscui-se na massa urbana tornando-se, ao mesmo tempo, observado. É um olhar que o condena a um estado de abandono do particular para o reconhecimento do outro, da alteridade, onde ele se torna todos ao seu redor, desvendando a multiplicidade na multidão: identificando-se com a sociedade e desvinculando-se da esfera privada.

É por meio de olhares fragmentários e momentâneos que sua leitura da cidade é feita, se entregando ao fluxo de uma maneira tátil e envolvente. Nesta pesquisa, procuro transformar a vivência do *flâneur* como experiência e conhecimento sobre o que me cerca, percorrendo o meio que habito, seguindo o movimento sugerido por ele, encontrando algum material que me chame atenção, em percursos cujos elementos e estranhezas me guiem sucessivamente.

Meu interesse pelas potências narrativas da vida cotidiana intenta a abertura de um diálogo entre sobras de materiais, nesse aspecto, o ato de colecionar aparece. O colecionador acolhe os objetos em seu próprio espaço pessoal, pois na coleção “não somos nós que nos transportamos para dentro delas [as coisas], elas é que adentram nossas vidas” (BENJAMIN, 2009, p. 240). Há uma íntima relação entre a coleção e o colecionador que não envolve apenas o consumo, pois ocorre uma destruição do valor e da função originária dos itens resguardados. Segundo Benjamin, o colecionador desconsidera a função anterior de cada objeto e remete

novas conexões criadas por ele próprio, projetando uma nova ordem particular ao destruir a condição originária do item.

O colecionador é um caçador de vestígios, e seu ato remete tanto à sua memória e sua história quanto a de seu contexto, à memória e à história de uma coletividade, sendo maior que apenas sua individualidade. Portanto, ao lidar com esses objetos há um encontro de lembranças, um diálogo com o outrora das imagens que se articula com o presente (rememoração que se trata da proposição do que o autor denomina imagem dialética). As imagens têm mais de memória e de porvir do que aqueles que olham para elas, tendo, como lembra Didi-Huberman, uma temporalidade própria que é anacrônica (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 106). Se recolher resíduos esquecidos é recolher memórias que auxiliam em uma percepção de vida anacrônica, que escapa da visão dominante, trabalhar artisticamente com esses elementos possibilita instaurar um novo comentário sobre a realidade. Sugiro que os objetos são mais do que sua existência arqueológica ao transfigurá-los para que não pertençam apenas a uma vida passada.

Iniciei uma *flânerie* que se sucede até então, andando, colecionando materiais e formando novas composições; me apropriando do que foi descartado e não está mais em circulação para propor novas interpretações, que são maneiras simbólicas únicas de sentir ou pensar a respeito da condição dos objetos e da nossa própria condição de existência no mundo. Nesse sentido, me aproximo de outra figura que Benjamin destaca, o trapeiro: aquele que recolhe os restos, o que é deixado para trás (BENJAMIN, 1994, p. 78-79). Pelo olhar, ele recolhe imagens e lhes confere um valor distinto daquele trivial, rastros do que uma vez foi útil para a sociedade e já não é mais, mas que retém em si muito do que essa sociedade demonstra ser. Esse é um ponto de tangência entre o trapeiro e o colecionador: se desprender da lógica do capital e fazer flutuar o valor de um item. Colecionar algum objeto cotidiano é vê-lo como fragmentos de algo maior, reunindo o que não se explica em função de conceitos do mercado.

O trapeiro recolhe restos do que é deixado de lado como algo que não tem significado, em um desejo de não deixar nada se perder ou ser esquecido. Ao dissecar os materiais da sua recepção natural e empreender novas composições,

opero e sugiro uma desnaturalização do olhar, oportunizando a percepção do que, a princípio, era imperceptível. Propor um deslocamento da noção comum de corpo e objeto significa a possibilidade de recriação do reconhecimento deles, sejam portas, canetas, cigarros, celulares, a tecnologia, a agricultura ou a arquitetura, todas essas extensões que constituem um sistema inter-relacionado do indivíduo com o espaço, onde o ser humano não é uma coisa separada das outras coisas (HALL, 2005, pg. 77). Penso no meu corpo como uma continuação de relacionamentos com organismos em geral, e me atendo à ideia de prestar atenção aos tipos de extensões que crio e trabalhar com pequenos resquícios dentro da cultura, como lâmpadas queimadas e reunidas que ganham outra perspectiva.

Entre percorrer a urbe, observar o espaço que me rodeia e recolher o que encontro, há uma abertura para a percepção de sensações corporais antes despercebidas, onde o corpo é a membrana intermediária entre o eu e o mundo. Merleau-Ponty propõe que um continua no outro: a percepção exterior e a percepção do corpo próprio são “as duas faces de um mesmo ato” (MERLEAU-PONTY, 1994, p. 247). Assim como Merleau-Ponty, José Gil (2001) desenvolve a ideia de que há uma espécie de osmose entre o espaço do corpo no espaço circundante, como se em nosso corpo ressoasse os movimentos do mundo:

O corpo é a caixa de ressonâncias mais sensível das tendências mais obscuras de uma época [...] Trata-se de abrir essa caixa, de abrir o corpo. Porque este poder encontra-se fechado, insensível às pequenas percepções, educado para as tarefas mais exigentes e rígidas da realidade. Abrir o corpo é torná-lo hipersensível, despertar nele todos os seus poderes de hiperpercepção (GIL, 2001, p.211-212).

Vivemos fluxos cotidianos em que, muitas vezes, o espaço é reduzido ao fora de nós: o chão da rua, os objetos e outros corpos que ali se inserem são percebidos como partes que acabam em si mesmas e, ao partir do pensamento dos autores acima, entendo o espaço e o tempo como sendo nós mesmos e também nossa criação feita em nossos percursos. Esse entrelaçamento entre exterior e interior, pela percepção, será discutido mais além.



Figura 1. Manoela Furtado. *Sincronico I*. Instalação. 200 x 400cm. 2018. Arquivo pessoal.

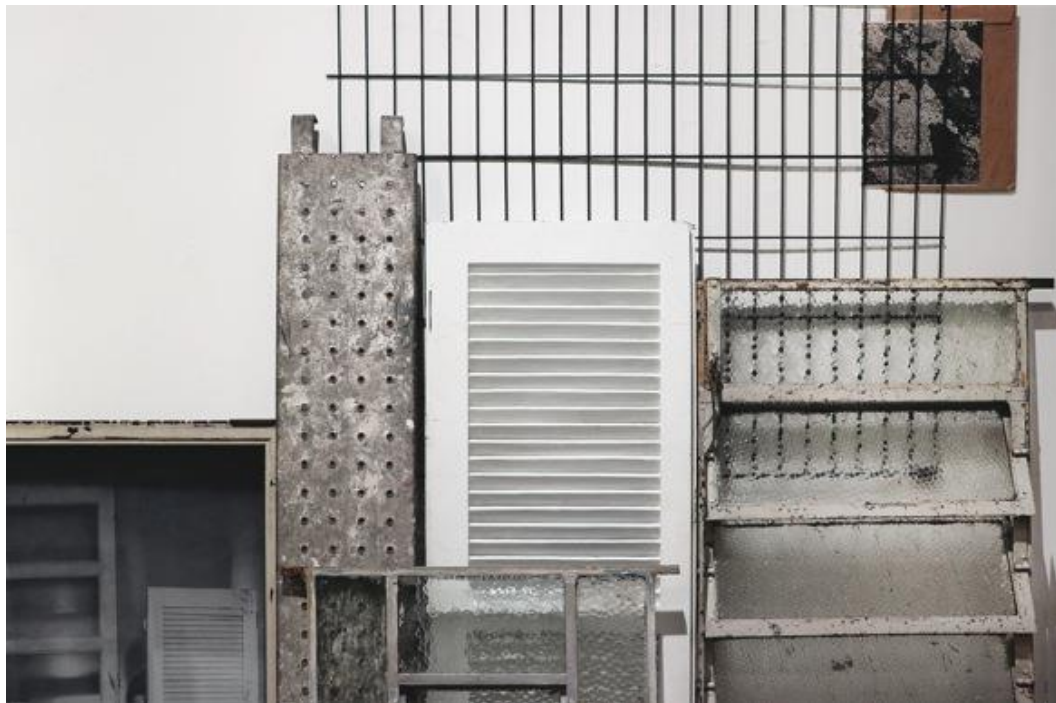


Figura 2. Manoela Furtado. Detalhe *Sincronico I*. Instalação. 200 x 400 cm. 2018. Arquivo pessoal.



Figura 3. Manoela Furtado. *Segunda parte: vontade*. Vidro, pedra, papel e espelho. 60 x 40 x 5 cm. 2018. Arquivo pessoal.



Figura 4. Manoela Furtado. Detalhe de instalação. 2018. Arquivo pessoal.

Propor a transfiguração do significado de algum objeto é tencionar um exercício fenomenológico de observação, abrindo espaço para uma interpretação que o transcende; explanação já denunciada por Arthur Danto ao mencionar que a interpretação é uma condição analítica do conceito de obra de arte, portanto ver uma obra "significa passar da esfera das meras coisas para a esfera do significado" (DANTO, 2005, p. 189). Desse modo, produzir imagens que são análogas aos limites anteriores é modificar a percepção habitual para compreender outras linguagens, sendo essa a potência do artista: exteriorizar e compartilhar uma identificação das coisas do mundo que seja comum a todos, oferecido por um olhar transfigurado sobre elas.

O desgaste inerente firmado no que foi desertado demarca que a matéria se atualiza, é em virtude da decomposição que visualizamos suas entranhas, como o enferrujado de um espelho ou o queimado de uma lâmpada, até mesmo as rachaduras de portas desgastadas e as superfícies lascadas de janelas. Esses objetos mudaram sua aparência devido ao dano do tempo ou destruição por qualquer motivo no curso de suas vidas, não estando limitados pela sua forma anterior. Em vista disso, me considero uma artista que manipula objetos ressignificando-os, pois trabalho com o próprio material em sua essência, seja nas instalações ou nas performances.

Nesse aspecto, de assumir o material revelado por suas características originais, tenho como referência os artistas japoneses do Gutai Group, movimento pós-guerra, que enfatizava a interação entre corpo e matéria destruída, em um desejo de engajamento físico entre ambos. Havia uma busca por uma experiência artística mais autêntica que ajudasse a processar as realidades traumáticas da guerra e suas consequências, pretendendo revelar a natureza do ato criativo como mundano, conectado ao cotidiano. Gutai apoiava-se sobre a beleza da decadência ao revelar materiais em suas características originais, atraindo-se pelas ruínas como uma forma de recapturar sua vida legítima (KUNIMOTO, 2013, p. 155). Além da expressão da individualidade, há também uma relação entre os artistas Gutai que remete a aspectos e experiências fenomenológicas do espaço, revelando um

potencial de interatividade entre o objeto de arte e o espectador e entre diferentes obras de arte. Essa rede de interações abre a possibilidade de a arte entrar no cotidiano, como um ponto dinâmico de contato.

As obras de Kazuo Shiraga, expostas em Ohara Kaikan em Tóquio para a 1ª Exposição de Arte Gutai, enfatizam claramente a importância do ato de fazer como parte integrante do que constitui a obra de arte. Em *Please Come In* (1955), Kazuo Shiraga posicionou-se no centro de onze troncos, pintados de vermelho e arrumados de forma cônica, e girou um machado para deixar marcas cortadas nas superfícies internas dos troncos, que permaneceram como o traço do ato. Já em *Challenge To The Mud* (1955), o artista atirava-se e escorregava numa pilha de barro, cimento e gesso, esculpindo seu formato, utilizando todo seu corpo para criar uma imagem, assemelhando-se a uma pintura que se expande no espaço¹.



Figura 5. Kazuo Shiraga, *Challenging Mud*, 1955. Fonte: Magazineart 21.

¹ KUNIMOTO, Namiko. Kazuo Shiraga: The Hero and Concrete Violence. *Art History* Volume 36, Issue 1, p. 154–179, Fev 2013.

Explorar a matéria prima existente em objetos cotidianos afina-se, também, com a Arte Povera, movimento que emergiu na Itália dos anos 1960. O termo usado pela primeira vez pelo crítico de arte Germano Celant, na exposição “*Arte Povera – Im Spazio*” (1967) aludia à intrusão do banal na arte, utilizando-se de materiais “pobres” e comuns. Esses artistas italianos propuseram uma arte que estava muito mais interessada em materialidade e fisicalidade, que empregava formas e materiais do dia a dia em esculturas, assemblagens e instalações, estimulando um olhar para coisas triviais sob uma nova perspectiva. A conexão entre arte e vida era um alvo dos artistas poveras, que tentavam evocar uma resposta individual em cada uma de suas peças, enfatizando uma nova interação entre espectador e objeto.

Os fatos concretos e a presença física de um objeto, ou o comportamento de um sujeito, é enfatizado. [...] A naturalidade diária, desmascarada, é violada em seu tabu de trivialidade. Despida e desnudada, também, é examinada profundamente como um paradigma linguístico. (CELANT, 1999, p. 220-1).

Celant anuncia a priorização do dado fenomenológico do mundo, abrindo a percepção à realidade como um fato inequívoco e concreto. Como na Arte Povera, a subjetividade é tema de meu interesse, salientada a partir de performances que exploram o corpo como matéria bruta, maleável e sensível, em um envolvimento físico com os materiais.

Os artistas optavam pela performance para se libertarem dos meios de expressão dominantes – a pintura e a escultura – e das limitações de se trabalhar dentro dos sistemas de museus e galerias, e de que modo eles a usaram como uma forma provocativa de responder às mudanças que então se operavam – quer políticas, no sentido mais amplo, quer culturais (GOLDBERG, 2006, Prefácio).

De acordo com Kristine Stiles (STILES, 1996, p. 693), à medida que a performance se tornou cada vez mais dependente do registro fotográfico para eternizar a imagem de uma ação, trouxe um diferencial em relação ao seu registro: ser pensada especificamente para a câmera.

Originam-se obras nas quais existe uma ação performática que prescinde da presença do público, utilizando as linguagens da fotografia e do vídeo como meios para produzirem tais ações. Assim, resultam em um caráter diferente das performances ao vivo, em que a obra sendo produzida naquele instante é observada por outrem. Regina Melim utiliza a expressão “ações orientadas para fotografia e vídeo” ao referir-se a trabalhos que, por meio de um conjunto de ações empreendidas diante da câmera, acabam por instaurar a imagem do corpo como matéria artística, sem recorrer a sua presença física, literal. (MELIM, 2008, p. 47).

Ao que se refere especificamente à fotografia, o termo fotoperformance é muito utilizado atualmente. Para Elaine Tedesco, “a nomenclatura fotoperformance comporta o senso de uma performance que é mediada pelo registro tecnológico de imagens estáticas, podendo ser apenas uma, uma sequência, um conjunto, capturados tecnicamente pelos mais diversos equipamentos (câmeras fotográficas, videográficas, máquinas copiadoras, scanners, radiografias, etc.). O que importa é o desejo de criar uma fotoperformance e não um retrato ou um ensaio”. (TEDESCO, 2015).

Creio que o termo videoperformance se adequa à situação similar ao que Tedesco declara ser fotoperformance, mas nesse caso, não são imagens estáticas, e sim em movimento, captadas essencialmente por meio de câmeras videográficas. De toda forma, em ambos os casos, além do corpo do artista estar presente em sua proposição de uma ação, o trabalho concentra-se naquela linguagem específica (vídeo ou foto). Assim, ressaltar a força da imagem não significa minimizar a ação ocorrida, mas reconhecer as duas instâncias de experiências distintas.

1.2 Ao emaranhar-me com o mundo

A construção do meu trabalho é minha trajetória, correspondente tanto ao espaço que percorro quanto às experiências sensitivas que emergem do meu corpo. Em síntese, recolho, em meus deslocamentos pelo cotidiano urbano, o que está ao meu redor, materiais que são resquícios do que me toca o olhar. Um corpo que fala

sobre um acontecimento, o meu encontro com a presença do que vejo em primeira instância. Mas que valores tem esses objetos que me apropriam?

Apesar de se tratar de imagens mundanas, percebo que cada objeto que recolho comporta mais do que apenas sua aparência: eles me provocam sensações, geradas por uma crença de que seu significado é marcado por profundidades difíceis de acessar racionalmente. Em cada um deles reside um motivo que me leva a escolhê-los. A questão é, portanto, "saber por que e como essa imagem é escolhida para fazer parte de minha percepção, enquanto uma infinidade de outras imagens permanece excluída" (BERGSON, 2006, p. 40).

Bergson (2006, p.31) responde ao próprio questionamento ao defender que nossas percepções estão associadas às nossas lembranças, e que essas, por sua vez, são elos entre matéria e espírito (sujeito e objeto). O objeto, assim, passaria a ser uma imagem que se integra a um conjunto de lembranças no momento da percepção. Dessa forma, "nossa memória escolhe sucessivamente diversas imagens análogas que lança na direção da percepção nova". (BERGSON, 2006, p.116).

Caminho na rua e meu olhar se depara com um material que escolho apanhar. Convivo com tal material em minha casa, até que ele seja utilizado ao realizar uma performance. Estou ante um mundo de imagens em movimento, do qual faço parte com meu corpo. São imagens que me convidam a agir, onde uma ação me desperta uma sensação. As ideias surgem entre as ações e sensações do momento, seguindo num processo de fluxos entre sentir, agir e pensar.

Segundo Bergson (2006, p. 47), as imagens não são estáticas, elas agem e reagem através de movimentos umas sobre as outras. E a imagem do nosso corpo não se exclui desse aspecto. No entanto, difere das outras (que se conduzem de acordo com as leis determinadas da física), reagindo de modo bem diverso: entre uma ação recebida e uma reação apropriada há um hiato. Uma espera em que, ao receber um estímulo do mundo, não reage de forma imediata e determinada, como a imagem inerte o faria. Esse hiato indica uma escolha na ação do corpo, tomando parte essencial no ato perceptivo.

O corpo possui dupla faculdade, de efetuar ações e experimentar afecções: de um lado as imagens se dispõem em torno dele, e de outro lado, percebemos o interior da imagem, o íntimo, através de sensações afetivas, ao invés de as conhecer apenas vagamente (BERGSON, 2006, pg. 64). Ele é “sede de afecção e ao mesmo tempo que fonte de ação: é essa imagem que adoto por centro de meu universo e por base física de minha personalidade” (BERGSON, 2006, p.64). Isto é, o corpo é imagem privilegiada sobre as demais no sentido de que a conhecemos de dentro, mediante afecções, e não apenas de fora, mediante percepções. Assim, o autor coloca que não há nada que se possa produzir de realmente novo – no conjunto de imagens que ele chama de universo - a não ser por intermédio de imagens particulares, fornecidas pelo corpo (BERGSON, 2006, p.12).

Minha única certeza é meu corpo: quando todas as imagens variam, a única que permanece ininterrupta é a dele. Por isso ele é centro do meu trabalho: seja na ação de apanhar materiais ou nas performances, ele é base a qual relaciono todas as outras imagens. Compreendemos, assim, a noção de interior e exterior, “que no início não é mais que a distinção de meu corpo e dos outros corpos” (BERGSON, 2006, p.46).

Ele é material essencial e imediato para compor uma performance. Mas, "se tivermos a experiência de um outro como parâmetro, ela continuará sendo do outro e não minha" (PALUDO, 2006, p. 93). Enfatiza-se, portanto, a importância da percepção no trabalho do performer. Justamente por haver uma tênue distinção entre uma ação objetiva ou subjetiva, interior ou exterior, é necessário compreender de que modo recebo impressões no meu corpo – que interessam só a mim -, irão constituir imagens independentes e formar um mundo exterior.

Neste aspecto, John Dewey, ao refletir sobre nossas experiências, esclarece: “o artista incorpora a si próprio a atitude do que percebe, enquanto trabalha” (DEWEY, 1980, p. 99). Ao performar, observo meus movimentos em relação às imagens que me são exteriores, um processo que implica em agir e ao mesmo tempo perceber essa ação.

É o jogo do que olhamos e do que nos olha, já pronunciado por Didi

-Huberman (1998). O ato de ver é o cerne da interrelação entre objeto e sujeito, conforme assinalado pelo filósofo em sua abordagem sobre a experiência do indivíduo que olha e é olhado, expõe-se e é exposto frente a eles. Para o autor, há uma tensão incômoda e essencial entre observador e objeto observado, como um rebatimento por parte desse que nos devolveria o olhar.

Ao apanhar sobras de materiais, as visualizo como fragmentos nos quais brotam aberturas de memórias, ambiências e afetos. Tais objetos podem ser lidos como estruturas que se encontram em transformação contínua, desencadeando imagens que passam a integrar o próprio objeto possibilitando o ressurgimento de algo tornado visível pela transfiguração. Para Didi-Huberman (2013, p. 29), as imagens não se resumem em formas e campos definidos e delimitados, pois carregam sintomas, forças fantasmiais e imprevisíveis que sobrevivem dentro delas. Dessa maneira, a possibilidade que um objeto artístico tem de provocar no espectador um movimento que venha a produzir sentido seria pela proposição do deslocamento de sua significação, a fim de criticar algo que já se encontra em nosso repertório, tentando romper uma crença para introduzir um novo hábito de pensamento.

Crio imagens e comunico-as a partir de um processo interior, ainda que despertado pela apropriação de materiais encontrados em um espaço comum a todos nós. Como nos diz Bergson, nossa vida psicológica é sobretudo afetiva: não há percepção que não esteja impregnada de lembranças (BERGSON, 2006, p.30). Meus trabalhos são imagens internas que possuem ligação com o mundo exterior, criadas a partir da minha compreensão dos objetos e da realidade, e ao mesmo tempo de meus sonhos e sensações.

São como dados de sentidos que contém milhares de detalhes de uma experiência passada, evocando memórias em suas possibilidades multifacetadas, onde o tempo não é apenas o que passou, mas o tempo que nos pertence. Desta forma, os trabalhos abrem a possibilidades de diversas apreensões da realidade, onde minha consciência seria apenas um gatilho para o que se pode perceber.

Ao que concerne a interpretação de sentidos e configurações de percepções, o antropólogo Edward T. Hall (2005) postula que a estrutura da experiência é moldada pela cultura, em vivências comuns e silenciosas, entretanto profundas e compartilhadas por seus membros, que se comunicam sem perceber, formando o plano de fundo ao qual todos os outros acontecimentos são avaliados. Apesar desses grupos apresentarem semelhanças em aparências ou modos de falar, “logo abaixo da superfície encontra-se uma variedade de diferenças não expressas, não formuladas” (HALL, 2005, pg.11), onde há diferentes percepções do espaço e da relação dos indivíduos com ele. Assim, as interações subjetivas variam em qualidades e intensidades, pois Hall dirá que recebemos as informações sobre o ambiente por meio de nossos sentidos, já que “a experiência espacial não é simplesmente visual, mas multissensorial” (HALL, 2005, p. 11).

A essência da identidade de cada um não é invariável e absoluta, uma vez que se relaciona a impressões pessoais e interiores; e a porção de significações que meu corpo transmite por via do meu trabalho permite que seu receptor incorpore em si emoções que são reflexos da minha dinâmica pessoal. Essas significações são transfiguradas, portanto, em percepções próprias do observador, mediante o espelhamento que o trabalho assume no período da apreciação por que o olha. Dessa forma, integrar-me à matéria mundana representa, pela ótica fenomenológica, emaranhar-me com o mundo, estabelecendo diálogo entre o “eu” e o “outro” e apresentando para o observador outras concepções de objeto e espaço, como um convite à consciência da ação subentendida no trabalho.

Cabe aqui a exposição da dúvida sobre quando minhas experiências se tornam efetivamente um trabalho artístico. Sandra Rey, em entrevista com a crítica e artista Eliane Chiron (2017), media o assunto do íntimo, privado e público na arte, expondo que a arte se concebe no íntimo da solidão, mas esta somente adquire sua plena existência quando exposta em público. O privado remete à noção de um plano pessoal vivido, mas a questão que Chiron destaca é do íntimo como um substrato comum a todos que está no inconsciente, sendo o que está em nós componente de uma dimensão impessoal também, que vem de fora. Logo, a arte é potência para transformar em matéria o que não está na posse consciente do indivíduo, correspondendo não apenas a sua personalidade, mas a um pertencimento geral do

mundo. O artista multiplica a realidade que excede seu tempo e sua vida, e concordo quando Chiron aponta que os critérios que permitem dizer se uma obra é ou não arte envolve o espectador, no momento em que ele experimenta emoções oportunizadas pelo trabalho do artista.

1.3 As diversas temporalidades de percepção: convívios entre duração, intervalo e pausa

Ao meu ver, existem diferentes tempos de percepção. Tempos patológicos, tempos subjetivos, historiográficos, passados, tempo de projeções futuras, tempos compartilhados, mínimos ou infinitos. Todos esses tempos são deslocamentos integrantes do corpo: tempos e corpos mutilados, autodestrutivos, esquecidos ou que se projeta esquecer, adaptáveis, em comunhão, equilibrados, em harmonia.

Para mim, o tempo não é mais do que este amálgama de colisões entre diversas percepções do corpo, fluxo de seres e de coisas. Entrelaçado ao tempo está a mobilidade, sintoma corrente em meu processo: o que mobiliza cada corpo.

A contribuição do geógrafo Milton Santos é significativa ao que se trata da ressignificação do conceito de espaço e tempo, sugerindo que o espaço resulta do embate dialético entre sociedade e natureza, sendo ele um sistema indissociável de objetos e ações, portanto, um produto social: “por meio do lugar e do cotidiano, o tempo e o espaço, que contêm a variedade das coisas e das ações, também incluem a multiplicidade infinita de perspectivas”. (SANTOS, 2000, p. 9).

Ou seja, o lugar é um espaço vivido, onde experiências sempre se renovam, onde “todos os agentes são, de uma forma ou de outra, implicados, e os respectivos tempos, mais rápidos ou mais vagarosos, são imbricados” (SANTOS, 2000, p. 111-112). Assim, coexistem diversas temporalidades que operam em seus territórios, “uma vez que ele [o tempo] cristaliza os momentos anteriores e é o lugar de encontro entre esse passado e o futuro, mediante as relações sociais do presente que nele se realizam” (SANTOS, 1994, p. 122).

Estabeleço meu trabalho ao me adaptar aos objetos preexistentes, sobras que contém história, são como arquivos de memória. Esses objetos (instalados para realizar funções de dado momento) podem estabelecer novas funções ao se instalarem numa obra; existiram como significado no passado e ao permanecer no presente, se comportam como um traço de união com novos significados.

Os materiais que foram descartados e são percebidos como obsoletos pela lógica do capital se agrupam em containers de lixo, ou são abandonados como entulhos em algum canto da cidade. Essa percepção se atrela ao espaço-tempo acelerado da cidade, são como camadas de invisibilidades que conformam o espaço urbano contemporâneo. Ao aproximar-me deles, busco subverter sua inserção nesses espaços, invertendo sua função de obstáculo residual, banal e indiferente.

Enredo-me em teias: telas de cristal líquido, cápsulas locomotivas, que dificultam minha percepção do aqui e agora, e a tentação é sempre falar sobre qualquer outro tempo que não o dos meus procedimentos poéticos. Ao fazer esta dissertação, necessito, porém, ao menos tentar explicar a mobilidade do meu espaço privado, das vivências íntimas que me levam a produzir, e isso demanda a explosão de uma bolha privada que, costumeiramente, deixo flutuar apenas em meu ventre, não compartilhando seu interior que acredito que seja portátil, afinal.

Muito já falei sobre o deslocamento pela cidade, das minhas caminhadas e encontros com outros corpos, outras matérias. A dificuldade está em expressar os experimentos durante a execução da obra, o momento presente da conexão entre o que recolhi e o que é apresentado em segunda instância.

A metrópole como arquitetura de fluxos flexíveis e sutis me abraça, encontro um pedaço de andaime em um container e ao carregá-lo me sinto sua parte que estava ausente. É um paradoxo que os materiais aparentemente não mais utilitários sejam os únicos que de alguma maneira me são úteis. A cidade seria como a mistura aleatória de materiais definidos, mas suscetíveis de se recombinarem indefinidamente. Tal local não se apresenta em tempos e ambientes idênticos, e sim como oferta original de corpos por onde me movo, escolhendo um e deixando outro.

As práticas de artistas que fazem do deslocamento urbano uma ferramenta de trabalho não é novidade. A deambulação esteve presente desde o contexto dos anos 1960 e 1970, que foram fortemente marcados pela utilização do caminhar como recurso poético, ao tratar o espaço como o próprio movimento dos artistas, explorando essa prática como ferramenta teórica e física.

O espaço urbano, composto por multiplicidades e movimentações, afirmou-se na produção como meio onde experiências vinham se desenvolvendo. Ao que se refere a essas décadas, os membros do movimento artístico e político denominado Internacional Situacionista representaram inflexões no entendimento de cidade, assumindo como mote de exploração através do percurso.

“Os situacionistas queriam acreditar na possibilidade de uma esfera cultural fora do espetáculo do capital”. (SADLER, 1999, p. 43, tradução nossa).² Por meio da prática da deriva – ato de andar como experiência estética – intentavam confrontar tal lógica do capital (do desejo constante de consumo) e possibilitar ações e expressões autônomas.

Entretanto, a caminhada e o meio urbano não foram temas inéditos nas produções artísticas com os situacionistas: ressaltando as já citadas investigações benjaminianas sobre a figura do *flâneur*, que se detinham essencialmente em representações do deslocamento, levando artistas a assumir a ação como objeto de investigação.

Contudo, meu processo se aproxima mais da *flâneurie* do que da deriva situacionista; pois o movimento situacionista reforçava a associação da deriva ao reconhecimento do caráter psicogeográfico das cidades, apresentando pouco vínculo com o espontâneo e com o acaso. Tal metodologia racional excluía o caráter inconsciente das deambulações que se entregavam ao fluxo da cidade acometidas ao *flâneur*.

² "The situacionists wanted to believe in the possibility of a cultural sphere outside the spectacle of capital, party politics, and imperialism".

Benjamin exprime uma sensibilidade pelas contradições da modernidade, “no contato com as coisas e os acontecimentos aparentemente mais banais da existência cotidiana” (JIMENEZ, 1999, p.334), como o nome das ruas, um passeio ocioso, a iluminação a gás dos lampiões de rua, etc. Suas análises visam instaurar “uma espécie de intimidade, de simpatia com o objeto [de arte]” (JIMENEZ, 1999, p. 335), mas não apenas do ponto de vista psicológico, subjetivo dessa relação; ele crê na possibilidade de que “as obras são condensações de experiências passadas capazes de iluminar o futuro se conseguirmos decifrar sua significação simbólica” (JIMENEZ, 1999, p. 335). Portanto, assente que se deve deixar o observador estabelecer correlações, aproximando-se de uma fenomenologia da experiência estética, assim como Merleau-Ponty declara em *Le visible et l’invisible*: “ver é sempre ver mais do que se vê” (MERLEAU-PONTY, 1991, p. 300), isto é, não há olhar sem ponto de vista, pois não há como reduzir aquilo que se vê a um objeto apropriado integralmente.

É através de um jogo de aproximações e distanciamentos que estabeleço condições de vínculos com o mundo, pois isto depende de minha visão particular e ao mesmo tempo do contato com um mundo visível independente dela. Deslocar-se pela cidade, de acordo com essa concepção, seria extrair significados dela ao estar sujeito ao risco da surpresa, para acrescentar um novo modo de ver, abordar e se aproximar do mundo.

Após apanhar o que vejo e trazer para casa – combinação de apartamento e atelier -, há um outro tempo, de pausa. Segmentos de tapumes, portas, janelas, andaimes, outdoors, grades, molduras e outros materiais se acolhem entre paredes, muitas vezes em camadas de acúmulo, por motivo do limitado espaço físico que possuo. Tais empilhamentos convivem durante dias, meses ou anos por ali. Esse tempo se assemelha ao devaneio do flunar; segundo Cristina Freire, o devaneio é o tempo de significação de uma viagem: “não é a pressa da chegada, mas a duração da viagem - *durée* - que é capaz de torná-la mais poética. O intervalo estendido entre a partida e a chegada possibilita o tempo do devaneio e dos encontros” (FREIRE, 1999, p. 212).

Voltamos, então, aos diferentes tempos dos corpos mundanos: o tempo de utilidade dos objetos, o tempo de sua corrosão (que envolve não apenas o passado, mas o presente também, por estar sempre em uma transformação intrínseca ao seu material), o tempo do acúmulo pelo qual eles passam empilhados em minha casa, o tempo da sua resignificação e constante reconfiguração. Há, ainda, o contato desses tempos com outros que envolvem minha vivência em relação a eles: momentos de pausa, de percepção de que sou um corpo à parte no mundo e eles também, um estado de letargia entre ambos, ao mesmo tempo em que há certa latência desse contato, que é silencioso e contínuo. Há aqui um outro estado de pausa que não o da rua, pois apesar dos objetos estarem em repouso na cidade enquanto os observo, uma outra forma de interação passa a existir ao colocá-los em minha residência.

Disseca-se, assim, a temporalidade do espaço em que nos situamos, como fragmentada em camadas. Procuo tempos e corpos que se entrecruzam em profundidade, e é num estado de pausa que meu processo se apresenta. Existe um contato mudo, que abarca a consciência de outras realidades através de uma interação silenciosa.

O intervalo entre recolher os materiais e projetá-los em instalações, foto ou videoperformances, repousa na intermitência entre meu corpo e o que compõe meu campo de presenças: na dinâmica dos acontecimentos dessa relação. O convívio com os outros corpos é parte essencial desse circuito, em termos de projeção, identificação e introjeção. Projeto-me, *a priori*, visualmente nestas materialidades, pensando em uma performance sobre unir-me a elas de uma maneira tátil. Do mesmo modo, penso na combinação da integração dos objetos entre si. Em um tempo não subsequente, identifico o que está ao meu redor, repousando o olhar sobre as coisas, sem intenção da finalização de uma instalação ou performance, apenas como um *flanêur* que vaga sem objetivo pela cidade.

Tal movimento é um ciclo constante, é durante a trajetória de idas e vindas ao apartamento circundado pelos objetos que a dinâmica de construção poética introjeta-se. Os objetos ali repousam, no mesmo espaço em que também repouso todos os dias e, aos poucos, vão interferindo num sentido sensível de outras

percepções. Assim, recebo em bruto tais percepções, vivencio-as, e meu processo elabora-se através delas, crescendo do interior para fora, para o mundo.

Em meio a esse convívio, entre pausas e mobilidades e seus distintos tempos, que formulo instalações ou performances. É após um período de repouso incessante e diário do olhar que, num segundo momento, me envolvo tatilmente (no sentido mais literal) com os objetos. É um processo de tocá-los enquanto os realoco, substituo, recolho e devolvo em composições que vão se criando na medida em que os movimento. As instalações são feitas a partir do atrito, empilhamento ou aproximação entre os próprios materiais, corpos que se deslocam e se aproximam. Nas performances, penso a superfície do meu corpo como maleável e elástica ao aderir às materialidades, numa tentativa de me adaptar a esses outros corpos fisicamente: ser o outro³, no sentido de me sentir através dele, como um convite ao enlace com a forma, a textura, a cor, as imagens: aos outros corpos. Em ambos os casos, o tato que articula o processo do trabalho, cujo toque provoca formações sensoriais que vão constituindo minha produção.

Cada vez que interajo com um novo material um elo de afetos se modifica, ao conviver com diversos objetos cria-se uma nova dimensão emotiva, cuja presença é pujante precisamente no momento do atrito entre ambos os corpos. Não são afetos isolados ou estáticos, me movo e atravesso outros corpos em dois sentidos convergentes: no movimento e na emoção. Não é apenas uma interação visual, mas tátil também. Minha emoção é expressa na pele, que cobre meu corpo e permite estar em contato comigo, com os outros e com o mundo.

O corpo não é um receptor passivo do que nos rodeia, pois, como declarado por Merleau-Ponty (1994), ele não é isolável de uma porção do espaço, visto que simultaneamente percebe e é percebido. O autor desloca, portanto, o conhecimento e a relação consciência-mundo para a percepção: “ela é o fundo sobre o qual todos os atos se destacam e ela é pressuposta por eles” (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 6).

O filósofo trata da relação sujeito e mundo, que envolve as relações entre consciência e natureza, interior e exterior. Nesse sentido, me aproximo de seu

³ O outro significa, nesse sentido, os objetos.

posicionamento ao tratar da questão da subjetividade como empírica, isto é, que a origem fundamental do conhecimento está localizada na observação; oposta a visão racionalista de que tal origem se dá na apreensão do puro intelecto.

Cabe falar, então, sobre o motivo que me leva a trabalhar com objetos descartados por outrem ao invés de objetos pessoais que tenho apreço. Busco formas de me relacionar com o mundo, viver novos relacionamentos com o que ainda não tive contato, portanto, com o que não convivi. Os objetos que me são particulares já fazem parte da minha memória sensorial, pois outrora obtive uma ligação de apego, de afeição com eles. Ao recolher novos materiais, eles culminam por se tornarem objetos da minha casa, não sendo apenas ferramentas para meus processos artísticos. Assim, através da convivência diária, da comunhão de temporalidades que nos envolvem, de residir no mesmo espaço, cria-se um laço emocional, propiciado por uma memória crescente que nasce ao coabitarmos a mesma casa.

É com a mesma ideia de afeto que escolho quem irá me filmar ou fotografar durante as performances. Sempre trabalho em conjunto com um colaborador ou colaboradora, alguém com quem possuo intimidade e esteja em meu cotidiano. São pessoas que já conhecem meu trabalho, e que me sinto confortável em performar na companhia delas. O fato de eu fazer performances para a câmera e não em frente ao público envolve um sentimento de isolamento, de concentração do meu corpo apenas com o que escolhi utilizar nas ações, por esse motivo me é cara a presença de alguém em quem confio e me sinto cômoda ao me concentrar. Todas as pessoas que colaboraram com minhas performances fizeram questão de não se identificarem, pois expressaram que eu dirigi a câmera e elas apenas ajudaram a manusear o aparelho.

2. Foto e videoperformance: uma aproximação com a obra de três artistas brasileiras

2.1 Brígida Baltar: o ambiente doméstico como espaço de intimidade e afeto

Ao performar, procuro criar novas tensões de relações entre corpo e mundo, por meio do contato entre a matéria e minha pele. Nesse sentido, o trabalho da artista brasileira Brígida Baltar (1959) dialoga com a ideia de perseguir uma nova materialidade através da superfície.

A obra de Brígida parte, frequentemente, de ações da própria artista, captadas em fotografias ou em curtos filmes silenciosos. A artista transita entre as coisas do mundo, como um exercício conceitual afetivo, adentrando no mundo da mimese, em uma idéia de fundir-se com o ambiente, de se tornar aquele lugar, pertencer a ele.

Esse reconhecimento afetivo aparece em *Casa de abelha* (2002). A ação inicia-se dentro de casa, numa sequência de fotos em que ela usava um tecido bordado em ponto casa de abelha. O tecido encosta em partes de seu corpo, como se fossem pedaços de favos que brotavam dos joelhos, dos braços, das costas. O tecido-casa é como um centro produtor de afetividades, onde o corpo de Brígida o mimetiza ao camuflar-se com ele. É um abrigo, uma maneira de misturar-se com o mundo afetando-o e afetando-se por ele, que comporta a materialidade e ações de dimensões íntimas. (DOCTORS, 2010. p.9)



Figura 6. Brígida Baltar. *Casa de Abelha*. Foto-ação. 60x 40 cm. 2002. Fonte: <projetoinspiracaoleilao.blogspot.com>.

Dinamismos próprios brotam desse reconhecimento afetivo, onde, de acordo com Gaston Bachelard, podemos tomar o espaço “como um instrumento de análise para a alma humana” (BACHELARD, 1993, p. 20). O espaço doméstico - a casa - é, para o autor, como um verdadeiro cosmos, um abrigo que acolhe a solidão do homem. Estar só é estar em contato unicamente com a percepção de si mesmo e do que nos cerca. Em um mundo marcado por múltiplas possibilidades de encontros presenciais ou virtuais, perceber-se sozinho é cada vez mais difícil. Ao contrário de uma convenção que estabelece o estar sozinho como sinônimo de vazio, de isolamento que tolhe o alento e nosso significado existencial, podemos pensar na solidão como um encontro com a intimidade, como possibilidade de devaneios.

Bachelard, em *A Poética do Espaço* (1993), propõe um estudo de determinação fenomenológica das imagens, pois “só a fenomenologia — isto é, a consideração do início da imagem numa consciência individual — pode ajudar-nos a reconstituir a subjetividade das imagens e a medir a amplitude, a força, o sentido da transubjetividade da imagem” (BACHELARD, 1993, p. 3). A Transubjetividade seria o que toca a sensibilidade da consciência, no espaço em que a imagem poética situa-se. O filósofo trata esta relação com o espaço íntimo, relacionando-o ao espaço da casa, interpretado como um microcosmo individual (microespaço) que integra o espaço universal (macrocosmos).

Bachelard refere-se aos espaços expressivos da casa, como o cofre e a fechadura. Esses seriam objetos que integram maior intimidade, pois registram a vida de quem os possui, por isso retêm traços psicológicos. Quando esses espaços são adentrados, nada é conhecido; um novo mundo se abre, novas imagens são concebidas. Sua profundidade está na memória de quem os possui, pois não é o objeto que é evidenciado, mas o ser que se relaciona com esse espaço.

Da ideia de miniatura, o autor passa para a de intimidade (no capítulo denominado *A imensidão íntima*). Afirma, então, que o imenso só é atingido através das experiências íntimas de cada um, pois o exterior somente é entendido quando transformado em interior, uma vez que o espaço não pode ser unicamente exterior:

é vivido, imaginado, recordado interiormente. Como o cofre e a fechadura de Bachelard, cuja significação é preservar o contato com devaneios pessoais, a poética de Brígida indica um espaço interno, que guarda sonhos e segredos singulares.

Assim como Bachelard, considero o ambiente doméstico como um espaço de intimidade, onde relações simbólicas são evidenciadas, propulsionando relações sensoriais que intervêm nas dimensões mais ínfimas do ser humano. Aproximo-me, como Brígida, dessa parte silenciosa e íntima do mundo, em uma ideia de pertencimento: de tornar-me mundo, matéria, por meio de ressonâncias, afetações. É uma silenciosa percepção particular que estabeleço com meu entorno, em que o mundo exterior e interior se encontram.

Pequenos espaços, como um canto, uma parede, uma janela, uma porta, são os reais espaços profundos, que registram a vida e os pensamentos de quem os possui. Essa percepção se assemelha a vestir o espaço e os materiais que nele estão contidos, incorporando suas texturas, resíduos, granulosidades, onde há a busca por esse encontro: acúmulos, procuras, capturas, vivências. Como o cofre e a fechadura de Bachelard, cuja significação é preservar o contato com devaneios pessoais, a poética de Brígida indica um espaço interno, que guarda sonhos e segredos singulares.

No trabalho intitulado *Abrigo* (1996), Brígida escava as paredes de sua casa, para que estas tivessem a forma de seu corpo. Ao final da escavação, a artista preencheu este espaço na parede com seu corpo, em uma série definida como fotoações. Esse, assim como outros trabalhos, tem um caráter autobiográfico, num desenvolvimento da relação entre corpo e espaço, concebido como sua própria residência, onde o impalpável da subjetividade e a materialização se imiscuem entre diferentes níveis de fisicalidade.



Figura 7. Brígida Baltar. *Abrigo*. Foto-ação. 60 x 40 cm (cada). 1996. Fonte: <nararoesler.art>.

No contexto brasileiro, para Kátia Canton⁴, a arte da década de 90 se tratava da investigação de uma busca de sentidos de novas realidades da contemporaneidade, com ênfase para as experiências individuais do artista, e da memória (pessoal e coletiva) como condição de humanidade. Além disso, destaca as intervenções do corpo no espaço, questões de identidade, efemeridade da vida, as dimensões íntimas do feminino, e as ações baseadas em formas de expressões individuais.

Assim sendo, Brígida propõe obras sobre memória de tempos internos, focadas nas pequenas coisas. Um exemplo disso é o projeto *Umidades*, desenvolvido entre 1994 e 2001, em que a artista coleta, em recipientes de vidro, elementos naturais, transitórios e efêmeros: a neblina, o orvalho e a maresia, em excursões que realiza no Rio de Janeiro. Para o crítico Moacir dos Anjos, essas coletas remetem à uma ação que se insere em uma atmosfera de sonho, parece realizar-se em outra temporalidade, onde há resquícios de memória e afetividade, como lembranças de odores, da temperatura, dos sons e mesmo de sentimentos⁵.

⁴ CANTON, Katia. *Novíssima arte brasileira. Um guia de tendências*. São Paulo; Iluminuras, 2002.

⁵ ANJOS, Moacir dos. *Brígida Baltar – A coleta da Maresia*. Recife: MAMAN, 2003.



Figura 8. Brígida Baltar. *Coleta da neblina*. 63 x 94cm. 1998. Fonte: <<http://lounge.obviousmag.org/restos/2012/04/brigida-baltar-em-busca-do-efemero.html>>.

Brígida trata da experiência da paisagem como vivência estética, em uma prática que se constrói por meio de uma relação afetiva com o ambiente – não apenas contemplando-o, mas como um corpo habita a natureza como sua extensão. O corpo relaciona-se a outros elementos, em atitudes que denotam fusões e integrações. Há, em seus trabalhos, uma hibridização entre o espaço concreto em que se vive e o espaço de fábula, de sonhos. São diálogos sutis, silenciosos, conduzidos pelo corpo e pela imaginação.

Essa ação também denota o imprevisível, os acasos, o que não se sabe. Ao aproximar-se da neblina/orvalho/maresia, é como se eles não estivessem mais lá, e sim mais adiante. Trata de uma significação que nunca poderá ser apreendida. A artista lança-se ao efêmero, na tentativa de armazenar o impalpável: é em seu gesto que as ações são visíveis.

Amálgama de espaço real e espaço simbólico, os trabalhos da artista são dotados de uma realidade física e uma realidade psicológica. A fotografia então, sugere uma história individual, pois enquanto tempo é de difícil encaixe, é um confronto entre espaços vividos e espaços reproduzidos, onde nossa interpretação sobre a mesma muitas vezes é afetiva, podendo partir de uma vivência passada, de um tempo subjetivo.

Por esse ângulo, a fotografia não funciona somente como um registro, nem tampouco como fim. A artista utiliza-se dela como instrumento de dilatações mentais que abarcam o sonho, a memória, o espaço e o tempo. É preciso ler suas histórias, fabulá-las, tornando-se narração articulada por cada um de nossos olhares.

Em consoante com o trabalho de Brígida, minhas ações refletem sobre o espaço íntimo, o tempo subjetivo, as singularidades, onde as imagens geradas são apontamentos de um processo. Ao conceber essas imagens, há um interesse de minha parte em adequar a linguagem técnica da foto àquela prática poética da ação que fiz, não apenas como produto de registro e documentação, mas também como expressão visual.

A partir da ideia de que o papel desempenhado pela câmera se iniciou com uma poética interessada no aspecto documental da operação artística, Ursula Meyer tece considerações sobre a imagem técnica e as operações artísticas (MEYER, Ursula, 1972, p.11). Segundo a autora, a imagem fotográfica se opunha aos valores pictóricos e à materialidade tradicional que se colocavam em cheque no final da década de 1960, por seu valor a princípio neutro, impessoal e mecânico. Minhas performances surgem como fragmentos de lembranças transpostos para a linguagem fotográfica, e não como mero registro da realidade, sendo justamente o oposto de um documento isento de recordações pessoais.

Semelhantemente, Annateresa Fabris enuncia que a fotografia satisfaz o declínio do objeto em favor das atitudes e dos processos dos artistas conceituais que optavam por um pensamento e um modelo documental (FABRIS, 2008, p.21). Entretanto, aponta que os fotodocumentos são fontes primárias para reconstruir o significado da obra a partir da intencionalidade do artista e, ao tornar-se um componente na estrutura da obra, não se subsume mais como apenas ilustração de fatos históricos.

Dessa forma, a pura função documental da fotografia é posta em cheque, pois "se o documento usado pela arte conceitual é, como qualquer fotografia, um significante visual, o que distingue um de outro?" (FABRIS, 2008, p. 22). Eis aqui o

que me interessa: a inversão do signo da fotografia, que atua dentro e além das limitações estruturais de sua capacidade documental.

Ao trabalhar com foto e videoperformance, é inevitável questionar sobre a importância do registro para além do momento da ação. Certamente a imagem registrada está integrada em minha operação por sua capacidade de materializar uma ideia, mas longe de ser um mero documento, desempenha papel ativo no interior do trabalho, ao enfatizar processos e transformar a prática artística em um momento de autoconhecimento e autorreflexão, tanto para o artista quanto para o observador da obra.

Por ser fotográfica, a obra envolve as noções de ilusão e representação, enfatizando qualidades intrínsecas da imagem técnica, capaz não só de configurar a realidade, mas também de substituir-se a ela e obscurecê-la. (FABRIS, 2008, p. 28).

As imagens se abrem a memória do outro, ao tempo e ao espaço subjetivo, permitindo um deslocamento da ênfase dada unicamente à fotografia para uma concepção de conduta perceptiva do observador. Os suportes físicos não são apenas fins formais em si, mas documentos de outros fenômenos que abrem a consciência para algo exterior a eles, possibilitando outras apreensões da obra que não se limitam a uma única maneira de percebê-la.

Trabalhos performáticos realizados em caráter privado, isolados do espaço público, e dirigidos pela câmera de foto ou de vídeo não podem ser considerados meros registros da ação performática, de acordo com Christine Mello. Especificamente na videoperformance, para a autora, há uma relação dialógica entre corpo e vídeo, em que as manifestações para câmera não meramente registram a ação, mas possuem outra função nesses trabalhos:

Na medida em que não existe a interatividade com o público, com a audiência, ou com outro, a interatividade do corpo do artista é produzida no enfrentamento com a própria câmera de vídeo. Desse modo, tais tipos de manifestações são fruto do diálogo contaminado entre a linguagem do corpo e a linguagem do vídeo gerando uma síntese, ou a chamada videoperformance. (MELLO, 2008, p. 144).

Sendo assim, corpo e vídeo desenvolvem uma relação simbiótica, estabelecendo, conceitualmente, a noção de um corpo expandido, que se prolonga entre a conjunção de superfícies corpo, vídeo e mundo. A performance, ao realizar-se em tempo real no vídeo, reforça a ideia de arte como processo de elaboração (em oposição à obra como produto), que necessita ser vivenciada na duração do ato, referente a um acontecimento.

2.2 Letícia Parente: pioneirismo feminino brasileiro na foto e videoperformance - o corpo como modelo de subjetividade

Nas videoperformances, há um processo de comunicação entre o artista e a câmera que combina tanto a ação de um corpo presente no ato de olhar e registrar através da câmera, quanto no corpo visto, gravado, em ação. A artista Letícia Parente (1930-1991) trabalhava, em sua poética, tal referência entre ela e a câmera. Parente é quase sempre a protagonista de seus vídeos, que são gravados e editados por outros, realizando a ação performática. Nesse caso, estar no vídeo como sujeito da ação compreende processos criativos que passam a incorporar a personificação do artista na obra como um produto de sua subjetivação.

Letícia é referência artística da primeira geração da produção videográfica brasileira, cujo trabalho é realizado no “entrecruzamento do corpo com a realidade simbólica de uma câmera videográfica” (MELLO, 2007, pg. 143), onde corpo e máquina são, simultaneamente, conteúdo e contexto na construção de significados entre arte e política, tema principal abordado pela artista, por vivenciar um período marcado pela fase mais violenta da ditadura militar.

Sua obra *Marca registrada* (1975) resulta em ações performáticas captadas em tempo real e criadas especialmente para o vídeo. Nela, a artista perpassa uma linha de costura na própria sola do pé, em gestos precisos cujo resultado é a escrita "MADE IN BRASIL". O registro é feito por Joe Azulay e, apesar de no início do vídeo a artista aparecer caminhando até o banco, sentando e preparando a agulha, a ação registrada em quase todo vídeo apresenta sua mão e pé em detalhe, em um

enquadramento fechado, dispensando a apresentação do restante do corpo e dando visibilidade a um corpo fragmentado. O close detalhado de partes do corpo cria uma ausência de referencial espacial e temporal, possibilitando ao público recriar e completar o olhar do corpo que está fora do quadro.



Figura 9. Leticia Parente. *Marca Registrada*. Vídeo. 10'33". 1975. Fonte: <performatus.net>.

Especificamente nesse vídeo, há uma escolha de enfatizar partes do corpo em detrimento ao corpo inteiro, figurativizando-o em fragmentos e explorando recortes e detalhes que convém a cenas introspectivas e intimistas. No que diz respeito às minhas ações registradas, não há cenas estruturadas por fluxos de entradas e saídas de partes do corpo do quadro. Todavia, minhas performances se constituem de atos que são por si só despontados pelo íntimo, pela presença de manifestações afetivas e subjetivas, de encontros de intimidade com a matéria e com o espaço mundano. A convivência com noções do corpo em fragmento se opõe à noção de corpo como todo, onde a identidade de quem performa é visível, e minha poética manifesta-se justamente a partir de questões pessoais existenciais. Entretanto, é um espaço interno que ao invés de submergir em uma inércia pessoal emerge em um exterior compartilhado.

Apesar de planos fechados no vídeo sugerirem que o entorno e aquilo que poderia se encontrar ao redor da cena não interessa, intento que o plano aberto em minhas vídeoperformances também criem uma ausência espacial e temporal. Assim, os ambientes em que me apresento são sempre neutros, onde há apenas minha presença e o objeto escolhido para a ação entre parede e chão, e eventualmente algum detrito que por ali repousava. Entre os aspectos dos vídeos de Letícia Parente que também caracterizam meu trabalho estão a ausência de falas e de cor, além da maior parte de suas performances serem realizadas no espaço doméstico, em local privado e isolado do público.

No Brasil, conforme Arlindo Machado (2007, p. 16), as experiências estéticas com o vídeo iniciam em 1970, com a chegada da câmera Portapack ao país, que produzia imagens com recursos tecnológicos mínimos. Christine Mello também frisa que:

A partir de 1965, com o advento do Portapack da Sony (o primeiro equipamento portátil de vídeo), possibilita-se aos artistas, pela primeira vez, aquilo que antes só era possível por meio de grandes estúdios de TV: captar e poder ver ao mesmo tempo as imagens em movimento, ocorrendo de forma inédita na experiência artística a simultaneidade e o imediatismo de tempo entre produção e recepção da mensagem” (MELLO, 2008, p.73).

Meus trabalhos se associam visualmente à essas primeiras vídeoperformances: imagens em preto e branco, sem edição, sem som, com um corpo diante de uma câmera cujas cenas são concebidas em planos contínuos e em tempo real, em um único plano por uma câmera fixa, deixando o registro fluir sem interrupções da ação, que se encerra quando e a cena é cortada. Tal forma de registro me agrada no sentido em que essa atitude possibilita a inserção de todo o processo criativo, do tempo e da ação contínua integral. Não há sofisticação de recursos tecnológicos, é a expressão do meio em sua crueza, “uma vez que a eloquência do trabalho não podia residir na sofisticação dos recursos expressivos ou tecnológicos, todo o esforço criativo era voltado para a performance do corpo que se oferecia à câmera” (Machado, 2007 p. 22). A construção da ação videográfica é feita através da relação direta e frontal com a câmera, onde há um corpo visto nas

variações lentas e lineares do tempo real, em oposição a uma narrativa em ritmo multifacetado, de aparições do corpo segmentado.

Em grande parte de suas obras - como em *Preparação I* (1975), *De Afflicti* (1979), *Série 158* (1975), *Mulheres* (1976) -, Letícia Parente critica a condição feminina e suas convenções habituais, escapando da adequação do corpo como ordem ou modelo embuídos num discurso de poder decretado por um sistema patriarcal. Na história da arte, mulheres que tiveram a necessidade de afirmar uma arte feminista estavam lidando diretamente com questões de libertação. Seus trabalhos são, para André Parente, curador e filho da artista, “preparações e tarefas por meio dos quais o corpo revela os modelos de subjetividade que o aprisionam” (PARENTE, 2011, p. 37). Entre outros aspectos, Letícia reflete sobre a opressão das tarefas cotidianas e a objetificação das mulheres.

A liberdade feminina aparece em meu trabalho, que apesar de não ser centrada especificamente em questões políticas e sociais ligadas ao gênero, aparece num lugar da minha experiência enquanto mulher, pois carrego isso na minha biologia e nas minhas vivências. O feminismo aparece então, num âmbito autobiográfico e de questões do íntimo como motivadores da minha produção, abarcando questões referentes à representação e modos de ver. Tomo as foto e vídeoperformances enquanto movimento do íntimo, onde o retrato do meu próprio corpo aparece como uma relação comigo mesma, enquanto Letícia o faz também em uma relação social e política.

Em *Tarefa 1* (1982), Letícia deita-se sobre uma tábua de passar e uma mulher negra (cujo rosto não aparece) passa a ferro a artista vestida, como se ambas ignorassem a situação inabitual. Parente apenas permanece deitada, sem se mover, como uma roupa qualquer. A vestimenta é sua segunda pele, envoltório do corpo e, nesse sentido, poderíamos pensar numa aproximação entre corpo e material em uma situação que envolve o cotidiano.



Figura 10. Letícia Parente. Tarefa 1. Vídeo, 1m57s. 1982. Disponível em <<https://hammer.ucla.edu/blog/2017/11/images-of-torture-in-videos-by-leticia-parente-in-radical-women/>>. Acesso em 9 mai. 2019.

No vídeo *In* (1975), Letícia adentra um armário e pendura-se no cabide que ali está. Quantas vezes não desejamos nos trancar num armário, como uma roupa, ou nos fechar dentro de casa? E se nos pendurássemos como roupas, sentíssemos como se fossemos esses tecidos?



Figura 11. Letícia Parente. *In*. Vídeo, 1m18s. 1975. Disponível em <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1984-02922015000300211>. Acesso em 9 mai. 2019.

Assim como roupas, guardo meus sentimentos dentro do armário, dentro de casa, dentro de mim, e talvez esse traço de personalidade acabe refletindo formalmente em meus trabalhos, que são uma forma de comunicar o que vivencio. Minha casa é meu laboratório, meu atelier, espaço de guardar, como o interior do armário de Letícia: entulho dela mesma. A artista móvel. A artista objeto dela mesma. Percebo os objetos que recolho como resto de mim, são outros corpos que me fazem compreender uma autoconsciência.

Tanto em *In* (1975) quanto em *Tarefa 1* (1982), há situações de estranhamento, informações do dia-a-dia que são subvertidas e estabelecem novas proposições críticas. Cabide, tábua de passar, armário, linha e agulha são alguns dos objetos de uso da artista, que conecta percepções dela com esses materiais. São questionamentos sobre modos de existir que abordam o corpo, a mulher, a casa, o cotidiano.

Letícia realizava experiências advindas de seu universo particular, compartilhando seu recorte íntimo do mundo. Seus trabalhos confrontam “a vivência ao nível mais profundo, do plano do visceral ao plano do corpóreo tátil com aquelas regiões circundantes do exterior imediato” (PARENTE, 2011, p. 111). Sua casa era o ambiente com o qual realizava seus questionamentos da sociedade, pois os hábitos da intimidade, de certa forma, refletem o que se passa num contexto geral.

2.2.1 Compreensão da própria subjetividade e da comunicação a partir de materiais recolhidos

Como Letícia, me coloco ao encontro de materialidades, unindo-me à portas e janelas e aos objetos do meu convívio. Nas fotoperformances que compõem o trabalho *Frágil finitude de existência* (2018) tento adaptar meu corpo ao formato de uma antiga janela gradeada. A recolhi no bairro Mathias Velho (Canoas), local onde trabalho como professora e, portanto, havia passado inúmeras vezes por ela, que estava recostada no jardim de uma casa. Quase todos os dias transitava por ali e, ao longo do ano, cresceu um desejo de manuseá-la. Por seu formato e tamanho,

pelo conjunto de grades enferrujadas com a madeira descascada e um vidro ainda intacto, eu acreditava que poderia ser um encontro visual potente dela com meu corpo (madeira, ferrugem e vidro fazem parte do repertório dos materiais que me agradam). Mas como se localizava em uma propriedade privada, demorei meses até ir fisicamente ao seu encontro. No final do ano estava com uma exposição marcada, e sentia necessidade de produzir um grande acúmulo de novos trabalhos, talvez por isso, finalmente, eu tenha chamado a proprietária da casa para pedir a janela que estava em desuso. Coincidentemente, a dona me conhecia, pois fui professora do seu neto, e o resgate da janela foi marcado por afetos: da senhora pelo neto e, conseqüentemente – e imprevisivelmente -, por mim, pois ela expressou gratidão por eu estar no cotidiano do aluno durante alguns anos, lecionando e auxiliando-o.

Essa vivência intensificou ainda mais a vontade de produzir em conjunto a esse objeto. Já em meu apartamento, criei novos laços afetivos até o surgimento das ações que fiz: me imiscui entre suas grades, tentei adaptar o volume do meu corpo ao seu formato, percebendo através do tato as possibilidades que surgiam. Através do diálogo tátil constituí imagens que fluíram naquele tempo presente, tempo da experiência estética, que não é cronológico. A performance apresenta-se como processo de elaboração, experimento “que precisa ser vivenciado processualmente, na duração do ato, em seu inacabamento, como referência à vivência de um acontecimento” (MELO, 2008, p. 145). Mesmo que uma ação dure poucos minutos, o compartilhamento entre materiais cotidianos e meu corpo me permitem transbordar o excesso de mim, em sentidos palpáveis e intangíveis, sem critérios prévios, mas que constroem uma certa comunicação.



Figura 12. Manoela Furtado. Série *Frágil finitude de existência*. Fotografia. 30 x 40 cm. 2018. Arquivo pessoal.

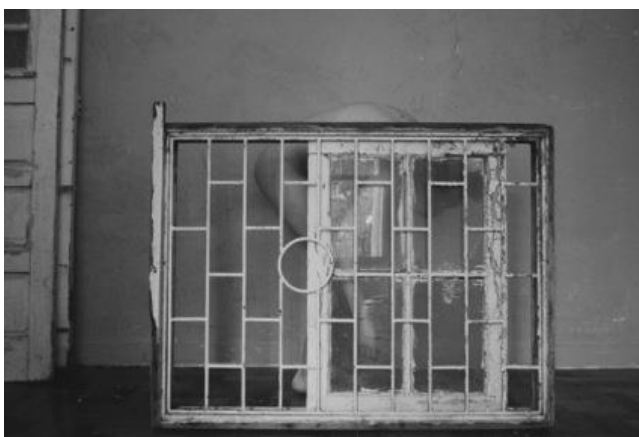


Figura 13. Manoela Furtado. Série *Frágil finitude de existência*. Fotografia. 30 x 40 cm. 2018. Arquivo pessoal.



Figura 14. Manoela Furtado. Série *Frágil finitude de existência*. Fotografia. 30 x 40 cm. 2018. Arquivo pessoal.

As ações que compõe meu repertório não são previstas, não têm um código convencional, logo, meus gestos, movimentos, atitudes e posições não são estabelecidos antes da performance. Abre-se um espaço interpessoal na colisão de corpos, nesse âmbito, o que concretiza a realização do ato está no campo subjetivo do desejo: o desejo pela relação com o outro, para uma possível abertura de um desejo pulsante que busca uma experiência sensível.

As foto-ações que integram o trabalho *Entre opacidades e transparências* (2018) se assemelham às fotografias de *Frágil finitude de existência*, em que há um fundo neutro e a interação com um único objeto: uma porta. É no desconforto do formato do meu corpo em conjunto a ela que encontro as medidas para minhas ações; aqui, esse processo de comunhão ocorreu de um modo fisicamente desgastante, por causa do peso do material. Em uma das fotos, levanto a porta e sustento sua carga com meu corpo, e o ato finaliza quando minha força se esgota. Em outro momento, me posiciono entre uma janela que há na metade da porta, segurando-a na horizontal com apenas braço, enquanto minhas pernas aparecem entre essa abertura. Tal movimento também exigiu esforço físico, um gesto difícil de acessar, mas que culmina no encontro de um estímulo que não me é habitual, e por isso significativo para mim. Entre várias tentativas de me acoplar à porta, a última ação escolhida para compor a instalação foi um momento de alívio, onde permaneço sentada e recosto os membros em sua superfície.

Embora existam dificuldades de delimitação dos contornos específicos do que será feito, é entre movimentos, gestos e sensações que produzo meu trabalho. Como colocado pela própria Letícia:

Em geral, a gente tem de ter essa caminhada, um processo de gestação de certo modo, eu não sei dizer o que é – se é emocional, se é intuitivo -, e depois tem a parte de reflexão. Realmente o pensamento faz a amarra das coisas. E a vida é momento, é paixão, é emoção, é tudo misturado. O pensamento está ali fecundando estas coisas todas e estruturando, porque às vezes me parece que é assim. (PARENTE, 2008, p.76).

Sou envolvida pelas coisas, pela porta, pela janela, pelos componentes materiais. Todavia, seus formatos físicos são apenas gatilhos para meu próprio

envolvimento, para expressar o que tenho dentro de mim. O trabalho final não revela completamente o que sinto, mas o pensamento entre o que se passou - naquele instante de realização - e a imagem final é a base intermediária entre os dois.



Figura 15. Manoela Furtado. Série *Entre opacidades e transparências*. Fotografia. 30 x 40 cm. 2018. Arquivo pessoal.



Figura 16. Manoela Furtado. Série *Entre opacidades e transparências*. Fotografia. 30 x 40 cm. 2018. Arquivo pessoal.



Figura 17. Manoela Furtado. Série *Entre opacidades e transparências*. Fotografia. 30 x 40 cm. 2018. Arquivo pessoal.

2.3 Lenora de Barros: identidade feminina e intimidade através da interação tátil

A condição feminina e suas questões de identidade e intimidade são tratadas também por outra artista brasileira, Lenora de Barros (1953), que comumente utiliza a fotografia e o vídeo como forma de documentação de performances encenadas diante da câmera, em uma sequência de ações.

Assim é *Homenagem a George Segal* (1975), sequência de fotoperformances em que a artista, inicialmente, aparece escovando os dentes, e ao longo da série a pasta de dente expande-se gradativamente cobrindo sua figura. Tal como em minhas ações, há a incorporação do acaso dentro do processo de criação da obra, mesmo que ele ocorra dentro de limites pré-estabelecidos. Além disso, há uma dimensão tátil e íntima em ambos os trabalhos, um interesse no que alguém sente como um corpo, permeado por experiências sensoriais da interação com a matéria.



Figura 18. Lenora de Barros. *Homenagem a George Segal*. Fotografia p&b (registro fotográfico de Ruy Teixeira). 150 x 200 cm. 1975. Fonte: <mam.org.br>.

Essa obra transformou-se, dez anos depois, na primeira videoperformance de Lenora, inspirada nas figuras de gesso do escultor norte-americano George Segal.

Esse, entre outros trabalhos, enfatiza o fato de suas obras desdobrarem-se entre si mesmas ao longo do tempo.

A transmutação entre fotografias e vídeo também ocorre em meu trabalho *Reverberações de Desenho I* (2017). Primeiramente, ele foi gravado em vídeo, e depois transformado em um segundo trabalho de fotografias em sequência. Nele, me posiciono atrás de um papel vegetal e desenho o formato do meu corpo, até que essa superfície se rasgue com a fricção dos materiais e da minha ação. Demonstra-se assim, o lugar do meu corpo a frente e atrás do desenho, por meio de uma superfície que foi intervencionada pelas diversas camadas de matéria que se acumularam.

Propõem-se, a partir desse ato, questionamentos sobre como uma tela ou uma fotografia é habitada pelo artista, e de que modo eu, enquanto artista, habito essas imagens. Tratou-se, num primeiro momento, de perceber o vazio corpóreo da essência da imagem, ou seja, uma imagem é construída através do movimento de um corpo, porém na imagem final restam apenas rastros desse movimento. Procedendo da exploração da matéria (papel, carvão e grafite), intervi com elementos da linguagem plástica (manchas, linhas, espaços e gestos que existem independente de um suporte bidimensional), propondo um gesto que não era permeado apenas por uma ferramenta (como o lápis), mas pela ação do corpo inteiro envolvida no fazer.



Figura 19. Manoela Furtado. *Reverberações de Desenho I*. Vídeo. 11m37s. 2017. <https://www.youtube.com/watch?v=IR2uHdHwRX4&feature=youtu.be>. Arquivo pessoal.

Cabe ressaltar que essa compreensão de pintura expandida fora problematizada inicialmente por Allan Kaprow no final dos anos 1950, em *O legado de Jackson Pollock* (Ferreira & Cotrim, 2006). Partindo do modo imersivo como Pollock executava suas obras, “adentrando” a pintura quando a executava, Kaprow discorrerá sobre como o artista ajustava seu corpo ao ritmo do trabalho, e que o resultado obtido não estava separado dessa *mise-en-scène*⁶.

No caso de *Reverberações de Desenho I*, o vídeo e em seguida as fotografias são mais que um simples registro, são ferramentas para a realização da ideia de pintura expandida e, além disso, de uma colagem ou assemblage sugerida pela imagem. Isto porque o conjunto de papel, tinta, corpo e parede se assemelham a uma assemblage no vídeo; enquanto as pinceladas e recortes no papel invadem o ambiente disseminando-se na frente e atrás do meu corpo, e acabam por achatar-se no mesmo plano da imagem – remetendo à bidimensionalidade da colagem.

Ora o corpo manipula a pintura, ora a pintura ocupa o corpo. Cria-se, então, um efeito de fusão entre as texturas dos materiais em função dos tons de cinza, preto e branco, dando uma ideia de indistinção entre sujeito e objeto, que são representados numa totalidade no espaço da imagem.

Artistas como Carolee Schneemann, em sua série *Eye Body*, 1962) e Helena de Almeida (na série *Pintura Habitada*, 1975-77), já trabalhavam com questões semelhantes em suas poéticas, interiorizando e integrando os materiais aos seus corpos e suas vidas. Por esse motivo, traçarei aqui um breve histórico destas obras.

A trajetória de Carolee Schneemann (1939-2019, erradicada em NY) envolve pinturas, colagens, assemblages, esculturas cinéticas, performances, instalações e

⁶ O crítico Harold Rosenberg (1974) designará esse método de *action painting*.

filmes. Suas obras relacionam a pintura ao gesto pictórico, que abre a moldura e concebe o corpo como material tátil⁷.



Figura 20. Carolee Schneemann, *Personae: JT and 3 Kitch's*, 1957. Óleo sobre tela, 81.3 x 127 cm. 1957. Fonte <<https://www.halesgallery.com>>.

No final dos anos 1950, Schneemann desenvolve pinturas que cingem uma relação de taticidade e materialidade da tinta, sua qualidade de objeto, como em *Personae: JT and 3 Kitch's* (1957). Após esse período, se interessa pela exploração iniciada com Pollock, a *Action Painting*, sobre a pintura expandir-se para além da tela no espaço e no tempo⁸. Trabalha, então, com materiais cotidianos, utilizando madeira, tecido, vidro, roupas, etc., em suas construções pictóricas. Em 1962, cria *Four Fur Cutting Boards*, composto por quatro painéis entrelaçados, com tinta, vidro quebrado, espelhos, fotografias, guarda-chuvas, tecidos, entre outros (REILLY, 2016, p.4); que dará origem ao trabalho que nos interessa aqui: *Eye Body* (1963), que misturava pintura, fotografia e fotoperformance. Em ações voltadas para a câmera, ela combina tal obra com seu corpo pintado, que atua como matéria tátil adicional à construção pictórica.

⁷ Como tratado na exposição *Em que Se Transformou a Pintura? [Painting, What It Became]*, uma minirretrospectiva de Carolee Schneemann, com curadoria de Maura Reilly, que aconteceu entre os dias 21 de fevereiro e 28 de março de 2010 na P.P.O.W. Gallery em Nova York.

⁸ REILLY, Maura. "Carolee Schneemann: 'Em que Se Transformou a Pintura?'". **Revista Performatus**, Inhumas, ano 4, n. 16, jul. 2016.



Figura 21. Carolee Schneemann. *Eye Body*. Fotografia. 26,7 x 26,7 cm. 1963. Fonte <artsy.net>.

Assim como Schneemann, a artista portuguesa Helena de Almeida (1934-2018) incorpora seu corpo físico na forma de sua obra, como um agente observador ativo e ao mesmo tempo como material tátil, na ideia de pintura expandida. Em *Pintura Habitada* (1975-77), as fotografias apresentam pinceladas azuis dispostas sobre ou entre a imagem performada da artista, onde a tela como suporte é mote para a “descoberta de uma espacialidade que seria rapidamente indexada ao corpo. Das telas, que começaram a incluir extensões anamórficas de braços e pernas, a artista passou, em 1969, para a formulação de telas vestíveis, usadas como próteses do corpo que possibilitavam uma corporalização literal da pintura, já só captável através de fotografia”. (SARDO, 2013, p. 2).



Figura 22. Helena de Almeida. *Pintura habitada*. Acrílico sobre foto a preto e branco, 46 x 52 cm. 1975. Fonte <pt.wikipedia.org/wiki/Helena_Almeida>.

Helena e Carolee exploram a pintura que se lança no espaço real dissolvendo-se na vida, uma vez que qualquer material pode ser incorporado numa experiência artística. Ambas as artistas incluem o sujeito que incorpora a arte, partindo da ideia de abstração gestual.

2.3.1 Superfície de Experiência

No trabalho *Sem título* (2015) da série *Superfície de experiência*, há uma sequência de fotografias que recolocam a temática de um corpo que se metamorfoseia em meio ao papel vegetal, às vezes desaparecendo dentro dele, na tensão rítmica do deslocamento disparado pela instantaneidade do movimento. A ação se desenvolve enquanto me envolvo no papel, buscando adentrar nessa matéria, que se rasga na medida em que me movimento. Meu corpo ora se dobra ora se desdobra, escondendo-se ou expondo-se, através de pequenos gestos, que culminam por amassar e furar gradativamente o papel, e a ação termina quando já não é mais possível embrenhar-se nele, pois foi despedaçado em fragmentos menores que meu corpo.



Figura 23. Manoela Furtado. Sem título, série *Superfície de Experiência*. Fotografia. 21 x 32 cm (cada). 2015. Arquivo pessoal.



Figura 24. Manoela Furtado. Sem título, série *Superfície de Experiência*. Fotografia. 21 x 32 cm (cada). 2015. Arquivo pessoal.



Figura 25. Manoela Furtado. Sem título, série *Superfície de Experiência*. Fotografia. 21 x 32 cm (cada). 2015. Arquivo pessoal.

O conceito de performance não permite uma exatidão e um delineamento completo, não se restringe a uma regra e, portanto, abriga uma amplitude intrínseca. Cada gesto e cada objeto utilizado em seus detalhes tem um potencial discursivo dentro do conjunto e da experiência, desmistificando nossa ordem cultural, como aponta George Glusberg (GLUSBERG, p. 76, 1987). Independente de uma definição específica, a questão central da poética é a conduta perceptiva e imaginativa do artista e do receptor, dado que a obra não se fecha em seu suporte físico, e seus sinais se abrem à consciência de algo exterior:

De fato, nenhuma outra forma de expressão artística tem um programa tão ilimitado, uma vez que cada performer cria sua própria definição ao longo de seu processo e modo de execução. (GOLDBERG, 2006, p. 9).

No conjunto de vídeos *Não quero nem ver* (2005), Lenora de Barros convida o espectador a tatear sentidos que se entrelaçam em constelações de palavra-imagem-som. A trajetória da artista tem início em meados da década de 1970, e suas experimentações nascem a partir da materialidade da palavra, no âmbito das questões propostas pela Poesia Concreta.

Não quero nem ver é um conjunto de quatro videoperformances em diálogo, que são apresentadas num formato de instalação, uma ao lado da outra. Os vídeos exibem um plano fechado, apenas da sua face. Neles, a artista faz uso de um gorro de lã que envolve seu rosto, como uma máscara que ora vela e ora expõe formas e movimentos sua persona.

O título da obra sugere a mescla da recusa e ao mesmo tempo do desejo de ver. O primeiro vídeo desse conjunto é *Tato no olho*, onde o rosto da artista está visível e ela faz um violento movimento de tampar e destampar seus olhos com as mãos, com sons e ecos amplificados. Há aqui uma afirmação do impacto da visão, e da sensibilidade tátil da imagem. O segundo vídeo da série é *Ela não quer ver*, onde Lenora está mascarada com o gorro e repete “não, eu não quero ver”, numa voz chorosa e desesperada, enquanto uma voz em off repete, por vezes, num tom irônico, a frase “ela não quer ver”. No terceiro vídeo intitulado *Já vi tudo*, a performance se dá a partir do ato de desfiar, lentamente, os fios de lã do gorro de

tricô, que cobre e descobre seus olhos. No quarto e último vídeo a câmera fecha-se mais ainda sobre a face escondida da artista, enquanto ela sussurra, por detrás do gorro, o poema *A Mulher - Há Mulheres, um discurso sobre a condição feminina e a construção social de sua imagem*.

O gorro assemelha-se a uma escultura em que a forma molda o volume do rosto e seus movimentos, ao mesmo tempo em que esconde a face da autora. É uma imagem desvelada, jamais completamente apreendida, em constante mutação.

Não é coincidência que as artistas que me são referência são mulheres. Ao trabalhar com o corpo, vejo necessidade de pontuar a imagem do corpo da mulher contrária a ideia comum de um imaginário de feminilidade. Oposta a uma narrativa histórica que privilegia uma estrutura binária de gênero que serve ao controle dos corpos, procuro de maneira mais contundente falar da presença do corpo feminino, partindo do ponto de vista de outras artistas e do meu próprio, com uma postura crítica do que falamos sobre ele, baseado em nossas leituras pessoais.

O trabalho de Lenora compreende a artista disposta à percepção de si e do entorno. É sobretudo o fato de posicionar-se como um ser reflexivo: “artistas utilizam o próprio corpo ou um corpo humano, onde fazem uma crítica diante da vida e do mundo, focados nos aspectos emocionais, sociais e políticos do ser humano que habita o corpo” (CANTON, 2002, p.58). O corpo da artista aparece como materialidade preceptora, podendo ser visto como produto de seu caráter de afetividade com o mundo.

Suas obras apresentam deslocamentos de temáticas entre a palavra e a imagem, entre a linguagem e as artes visuais, desenvolvendo-se numa direção multimídia, através de instalações, vídeo e fotoperformances, meios com os quais, igualmente, produzo. Podemos observar esse fato pela maneira como a obra é apresentada no espaço expositivo; em *Não quero nem ver*, por exemplo, que é construída enquanto instalação.

Desse modo, possibilita-se a leitura feita a partir de fragmentos que se complementam, onde uma obra se transforma em outra, permitindo diversas

interpretações. Há diferenças entre uma performance exibida na fotografia ou no vídeo, assim como uma poesia escrita ou proferida em áudio. São percepções que apontam para detalhes da imagem e para as diferenças contidas em cada formato de apresentação.

Essas diferenças e retomadas de temas aparecem também tanto na realização de meus trabalhos quanto em sua apresentação formal. É comum a reutilização de algum objeto, fotografia ou vídeo em novos arranjos e composições. Elaine Tedesco utiliza o termo desdobramento referindo-se à ligação de uma etapa com a outra: "penso o desdobramento no processo de criação como o desenrolar dos acontecimentos, numa sucessão de formas e articulações espaço/temporais que se interpenetram" (TEDESCO, 2002, p. 31).

Assim como nossos corpos reconfiguram-se continuamente, não apenas por meio de marcas, cicatrizes e rugas, mas num ciclo de renovação inerente da própria epiderme que, constantemente, substitui as células envelhecidas e provocam mudanças na pele, a matéria com que opero é igualmente atualizada. Ela não necessita ser intáctil e compor estruturas imaculadas e estáticas, pois me interessa a indefinição do que deriva inconstantemente, do que é ativo, transitório e precário, conjugando-se similarmente ao modo como percebo o ser humano.

Talvez por trabalhar com materiais que já foram usados anteriormente e descartados por outrem, não intento empregá-los uma vez para em seguida colocá-los de lado novamente. Toda minha poética baseia-se em não encerrar o uso da matéria abandonada, o oposto de usufruir de algo para em seguida isso ser excluído da minha vida. Há diversas maneiras de perceber um material, e a ideia de uma obra final que se encerra nela mesmo não me interessa.

Um exemplo recente onde tal situação ocorreu foi na exposição *Não há esquecimento, só há abandono* (Fundação Ecarta, Porto Alegre, 2018). Inicialmente, eu havia apresentado o vídeo *Corpo-objeto/Escultura-sujeito* projetado na mostra *Entre Beiras* (Pinacoteca Barão do Santo Ângelo, Porto Alegre, 2018), em conjunto com um frame da mesma ação impresso em adesivo sobre vidro.



Figura 26. Manoela Furtado. *Segmentos Corpo-objeto/Escultura-sujeito*. Vídeo (11m45s) e adesivo sobre vidro (100 x 75 cm). 2018. Arquivo pessoal.



Figura 27. Manoela Furtado. *Segmentos Corpo-objeto/Escultura-sujeito*. Vídeo (11m45s) e adesivo sobre vidro (100 x 75 cm). 2018. Arquivo pessoal.

No final do mesmo ano, resolvi separar os dois trabalhos: na mostra da Fundação Ecarta, vídeo ficou projetado individualmente numa parede (e usei, propositalmente, um outro projetor que estava corrompido e a imagem não aparecia completamente), e a imagem sobre o vidro tornou-se parte do trabalho intitulado *Entre opacidades e transparências* (2018), uma instalação que agregava outras fotografias e objetos.



Figura 28. Manoela Furtado. *Entre opacidades e transparências*. Instalação. 208 x 225 cm. 2018. Arquivo pessoal.

A sequência de fotografias intitulada *Poema* (1978) segue o mesmo esquema visual de *Homenagem a George Segal*, totalizando seis ações da artista, quadro a quadro, envolvendo uma máquina de escrever. A boca de Lenora invade uma máquina de escrever, assim como a aparelhagem também parece absorver a língua, que parece transformar-se em teclados. A imagem da carne acopla-se com o ferro, como numa metamorfose entre corpo e objeto.



Figura 29. Lenora de Barros. *Poema*. Fotografia, 25 x 120 cm. 1978. Fonte <www.catalogodasartes.com.br>.

A questão de acoplar-me aos materiais é tratada em todas as minhas performances, e ao que se refere especificamente às obras de Lenora, percebo similaridades sobre ideias de aderência e contensão. A espuma que adere ao rosto, o gorro de lã que contêm a face, a língua que absorve as teclas.

A característica da presença tátil, evidenciada em meus trabalhos, despertam a mesma sensorialidade material com a qual Lenora trabalha. O jogo do que há e do que se esconde remete ao caráter de moldar e esconder o corpo em uma mistura que não se apaga, mas intensifica o que podemos perceber.

3. Espaço interior e exterior: o corpo como interface com o mundo

3.1 Matéria: presença onde tempo e memória habitam

A ideia de aderência aparece em outro vídeo que fiz no final de 2018. Esse trabalho originou-se a partir de um projetor corrompido, que recolhi por meio de um amigo que não o utilizava mais, pois sua função principal – projetar uma imagem – não era mais possível. Tal defeito é irreversível, onde não há visibilidade do que está sendo projetado, há apenas pequenos pontos brancos na tela, que se assemelham a um céu estrelado.

A câmera fixa registrou uma ação em que me posicionei em frente a uma parede, sentada em um banco onde apenas meu tronco, braços e rosto estavam visíveis pela iluminação do projetor. Posicionei uma lata de tinta acrílica preta sob minhas pernas, a utilizando para marcar na minha pele, com a ponta dos dedos, os pontos que eu enxergava projetados em mim. Ao final da performance, a luz é acesa e logo em seguida o projetor desligado, permitindo a visão do meu corpo entintado, pois no escuro apenas a iluminação dos pontos eram visíveis.

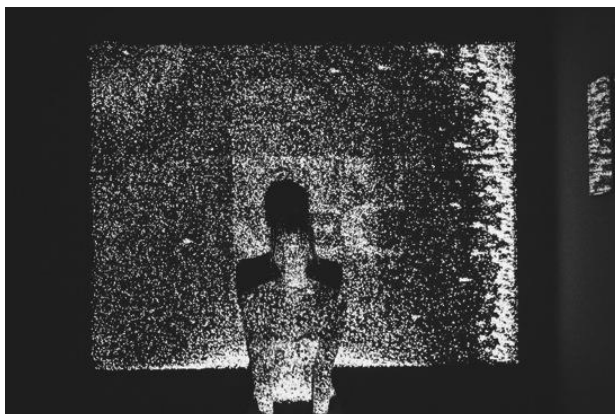


Figura 30. Manoela Furtado. *Camadas de superfícies*. Vídeo. 6m13s. 2018. Arquivo pessoal. <<https://www.youtube.com/watch?v=6jwfVHIB0bc&t=2s>>.

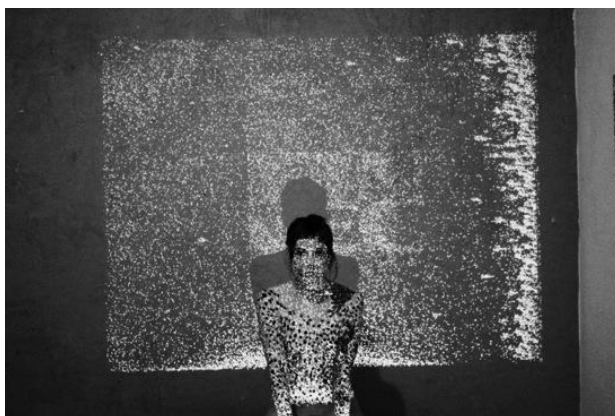


Figura 31. Manoela Furtado. *Camadas de superfícies*. Vídeo. 6m13s. 2018. Arquivo pessoal. <<https://www.youtube.com/watch?v=6jwfVHIB0bc&t=2s>>.



Figura 32. Manoela Furtado. *Camadas de superfícies*. Vídeo. 6m13s. 2018. Arquivo pessoal. <<https://www.youtube.com/watch?v=6jwfVHIB0bc&t=2s>>.

O trabalho contém *layers* acumuladas no mesmo espaço: a imagem projetada, meu corpo, a sombra constituída na parede e, por fim, a tinta com que me pinte. A luz que me cobriu foi como uma segunda camada capturada com meu corpo, que retinha fisicamente sua textura. Para além dessa experiência, houve uma interação seguinte: a tentativa de encobrimento dos pontos luminosos, em que a tinta criou uma nova camada na minha pele e outro material veio a ocupar minha imagem.

A superfície da minha pele, da projeção e dos materiais foram o elo para esta videoperformance. Giuliana Bruno em seu livro *Surface* (2014), mapeia a relação entre tela e ecrã, entre pintura, arquitetura e imagem em movimento, sendo a superfície é o ponto de conexão entre eles:

As telas tornam-se cada vez mais ecrãs e as paredes cada vez mais telas ou ecrãs, e ao mesmo tempo os ecrãs estão a adquirir a materialidade tectónica das paredes nas galerias de arte onde são colocados. Mas ao mesmo tempo são tratados como uma coisa flexível, como tecidos, com camadas operativas. As camadas (“layers”) são importantes para mim, porque quero desafiar esta ideia de que a superfície é plana. Esta ideia vem essencialmente da história da arte e precisa de ser repensada. Primeiro que tudo, há uma relação constante entre bidimensionalidade e tridimensionalidade que acontece na superfície. Na arte moderna e contemporânea a superfície tem volume, não é de todo plana.⁹

A superfície como pele, tela ou ecrã é, para Bruno, onde toda a história da nossa época tem sido gravada, pois expressa nossas emoções, nossa cultura, permitindo um contato entre o eu e o mundo. Portanto, ela tem capacidade de absorver, reter e exprimir traços mnemônicos; sendo um sentido de temporalidade – e não de espaço – que define sua ideia.

A autora coloca que a luminosidade do ecrã abre um espaço potencial que incorpora a subjetividade (BRUNO, 2014, pg. 85), assim a qualidade sensória da luz mediada na superfície vira uma experiência espacial que incorpora o movimento de observar e sentir o tempo.

⁹ BRUNO, Giuliana. Entrevista a Liz Vahia. Revista Arte Capital, Entrevista 182, 2015. Disponível em: <https://www.artecapital.net/entrevista-182-giuliana-bruno>.

Não se trata apenas da projeção como imagem, mas sobretudo do espaço que ela ocupa, no caso desse meu trabalho, para além da parede e do meu corpo. Seria como um desvio de uma perspectiva visual para a tátil, onde o ecrã não é puro aparato visual.

A ideia de superfície como local que começa na nossa pele, como fronteira permeável e lugar de comunicação de sensações e afetos é, nessa videoperformance, um diálogo de aproximação entre a tangibilidade da projeção e do meu corpo. Repensar a materialidade nesse sentido significa adotar novas formas de conexões, relações e trocas.

Tentativas de mimetizar-me aos materiais, que ora velam e ora desvelam o corpo, aderir à matéria, refletir sobre outras superfícies que me envolvem: minha poética é sobre pele, tato e, assim como nós, os objetos possuem diversas densidades de cascas, camadas de matéria que os compõem. E justo os que estão puídos e desgastados são os que mais transparecem esse fato.

Também somos abandonados. Seja por uma escolha referente a relacionamentos pessoais, por alguma fatalidade ou pela morte inevitável. Não intento transformar esses fatos, assim como os materiais com que trabalho. Aceito-os, e por isso os manipulo, aproximando-os, ao invés de tentar transformá-los em alguma outra coisa. Não os limpo, lixo, pinto ou renovo. Apenas os aproximo de mim, e aconchego-os entre eles, para que convivam acompanhados, e me cerquem também.

Ao recolher lâmpadas fluorescentes queimadas, executei outra performance constituída por dois atos, envolvendo esses objetos: na primeira ação enrolei fita crepe em um conjunto de luminárias, e na segunda enrolei fita em meu próprio corpo. A intenção era propor um diálogo de aproximação entre meu corpo e o corpo dos objetos, fazer o mesmo movimento em duas corporeidades divergentes, mas que se assemelham ao tratar da matéria como presença onde tempo e memória habitam.

O trabalho compõe-se de lâmpadas fluorescentes queimadas dispostas vertical e paralelamente na parede, somando-se à interferência de uma camada de tinta escorrida, em conjunto com fotografias da performance. Ao instalar as lâmpadas com a camada de tinta (que é registro do movimento de um gesto meu) o lado de suas imagens durante o ato performativo, procurei demonstrar não apenas a interação entre corpos e o meio em que se inserem, mas exteriorizar a desierarquização do meu corpo quando colocado em relação a outros objetos e materiais.

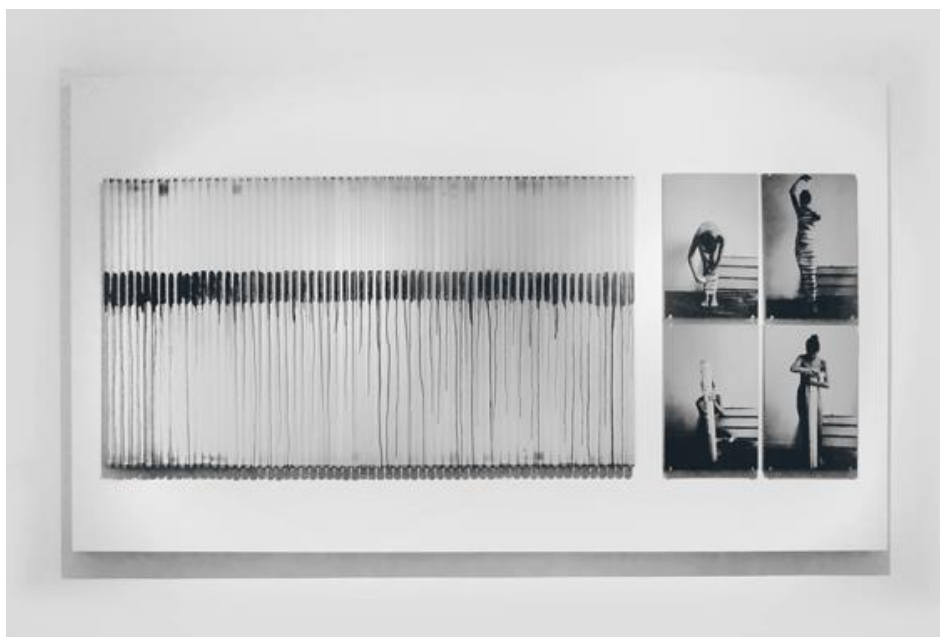


Figura 33. Manoela Furtado. *Como utilizar lâmpadas sem eletricidade*. Instalação. 300 x 150 cm. 2018. Arquivo pessoal.



Figura 34. Manoela Furtado. Série *Como utilizar lâmpadas sem eletricidade*. Fotografia. 60 x 40 cm (cada). 2018. Arquivo pessoal.

O objeto envolvido nessa experiência se apresenta dentro da fotografia e ao mesmo instante fora da imagem, em sua presença física na instalação. Estar presente é nossa única certeza, se pensarmos que o passado é memória e o futuro é projeção. Atenho-me, então, à realidade fornecida pelo presente, à existência concreta do que vejo e toco e faço parte, escolhendo a proximidade que a presença possibilita ao invés da distância do isolamento colhido nas formas atuais de vida, que condensam descartabilidades e limitam-se a impermeabilidade de conexões reais em razão da tecnologia e da lógica do consumo.

Há aqui um contraponto à efemeridade inerente à vida, por isso resgato contatos na intenção de segurar o que possuo, me ater às presenças para que elas não escapem e sumam na incerteza da memória que escorre, vazando e abandonando o espírito. Em um mundo de descontinuidades, qualquer potência de permanência é como um sopro de possibilidade no confinamento sufocante de vidas embaladas a vácuo, onde a presença nos lembra da frágil finitude da nossa existência, e a arte se apresenta como respiro de alívio nesse espaço.

Especificamente em *Como utilizar lâmpadas sem eletricidade*, há uma certa melancolia na escolha de tais objetos. Lâmpadas são materiais cuja presença destina-se à energia, iluminação, intensidade. Aqui, porém, as lâmpadas não funcionam, estão queimadas, precedendo uma falta de energia e de vigor. Nesse caso, mesmo o que aparenta não ter vitalidade está em atividade, em movimento. O processo de resgate dos objetos não se destina apenas ao fato de recolhê-los, mas de convivência. São angústias que tratam de desilusões sobre pessoas e produtos, e ao mesmo tempo numa crença sobre o poder da arte, seu efeito de mudança social e pessoal.

O fato de descamar e repor a fita crepe na pele alude a um trabalho que não é fixo: o rearranjo que compõe minhas instalações é presente igualmente na performance. Intento reativar, através do movimento, o que está inerte, abatido, sem energia. Esses momentos também me sustentam: é através da minha força, em um sentido físico e psicológico, que essa cinesia ocorre. Quase como uma dinâmica conjunta, onde ambos os corpos presentes se auxiliam.

De alguma forma, tento controlar as inconstâncias, as fragilidades do que é passageiro na minha percepção de mundo. Por esse ângulo, tento conter o acúmulo de mundo, mas a potência de vida do trabalho não está na aniquilação ou negação do que observo, e sim em sua preservação.

Ao mesmo tempo em que falo sobre preservar e conter o que me cerca, faço isso por meio do movimento: de uma investigação que é fluida, cuja comunicação não é sólida e não intenta exterminar o que é fugaz e fugidio. Detenho o olhar às coisas mutantes, que estão em constante transformação (como a superfície da matéria e da pele que se deteriora).

Nesse sentido, há uma aproximação sobre a vertente comunicacional da minha poética com a investigação de Michel Serres sobre formas de comunicação que reduzem a importância da razão e valorizam os sentidos. Serres postula que dados que são traduzidos em palavras os neutralizam. Isto é: o que pode ser expresso extrapola a linguagem. O paradigma da ciência sempre se alicerçou no sólido e no estável, mas o autor propõe uma inversão desse modelo ao debater que a vitalidade dos processos comunicacionais está nos fluxos, no movimento, e não numa condição estática.

Serres acredita que o mais importante esteja no desvio e não na regularidade dos processos (SERRES, 1977, pp. 121). O autor assinala que vida é volátil, e existir é um desvio do equilíbrio, o oposto da ideia de estabilidade e permanência. Sendo assim, valoriza o novo, o inusitado, a emergência do inesperado. E o desvio relaciona-se à deriva, pois derivar é mover-se saindo de um rumo exato, criando uma abertura ao que nos é cotidiano.

Assim, há uma ambiguidade no meu processo de trabalho: permeio entre o preservar o que é passageiro, ao mesmo tempo em que procuro por singularidades por meio do flamar, de uma atitude de desvio. Transito entre o novo, o inesperado de um material inusitado que encontro à deriva, entre ações performáticas que escapam ao que planejei, entre a instabilidade de saber como será exatamente um trabalho artístico finalizado. Ao mesmo tempo, uno os objetos (a mim ou entre eles), no desejo de conter o contato entre ambos, mas há sempre alguma transformação

constante. Seja pelo reagrupamento dos materiais, pelas modificações contínuas de uma composição, pela performance que é fugidia de seu rumo projetado.

Para Serres, a pele assume um papel preponderante, pois é onde corpo e mundo tangenciam-se (SERRES, 2001, p. 19). A pele, assim como os objetos, tem uma história: história de cicatrizes, de vestígios deixados sobre ela, marcas que por vezes tentamos esconder, constituindo-se como um mapa, sendo topológica porque é tátil. “O tato desvenda a singularidade do mundo, por isso é topológico” (SERRES, 2001, p. 80). Mapa que está sempre variando, adotando novas potências, e é nesse sentido que trabalho o tato: conhecendo relevos, reentrâncias, sutilezas através dessa superfície.

O corpo em movimento, então, tem o papel de federar os sentidos (SERRES, 2004, p.15). O autor dirá que é no movimento que o corpo se redescobre aquém da linguagem, pois segundo ele, o mundo da comunicação é o do toque, que por sua vez funciona de forma fluida. Aqui está a importância das interconexões, das membranas, das passagens, dos cruzamentos e dos entrelaçamentos que utilizo em minhas performances e instalações. E concordo quando Serres diz que nada é estanque.

Ao mesmo tempo em que me encontro sozinha, me vejo dentro e fora de todas as coisas. Através dos meus movimentos, marcados pela presença tátil, me conecto com o mundo. Assim como colocado por Lygia Clark: “Me vi nua, enorme, eu era a paisagem, o continente, o mundo” (CLARK, 1975, p 3), meu mundo torna-se tangível quando me comunico com o que está ao meu redor. Dessa forma, defendo que a existência das coisas não se dá apenas por sua própria presença, mas somente quando comunicada.

3.2 O mais profundo é a pele¹⁰

Em agosto de 2018, fiz um trabalho em que me recobri com gesso, matéria que eu não havia ainda experimentado. A ideia era registrar em vídeo e fotografias esse revestimento com um componente que aderisse homogeneamente na pele, em um fundo branco infinito, localizado no laboratório de fotografia do Instituto de Artes. O vídeo é um registro fixo do meu movimento durante a ação, cujo enquadramento inclui apenas um banco de madeira, um suporte com o gesso dentro, uma pá, uma garrafa de vidro com água, o cenário em toda sua estrutura aparente - com camadas do chão e da parede ao seu redor -, e a lâmpada do teto. Exibir o local em íntegra, num enquadramento aberto, foi uma escolha que me remete a uma assemblagem inerente do próprio espaço já constituído, percepção que foi sendo construída a partir do desenvolvimento da ação de recolher materiais descartados por onde percorro, da compreensão da materialidade e da minha presença nesse espaço, que ora se apresenta através dos objetos que em si repousam, ora no deslocamento do corpo como elemento da composição constituinte.



Figura 35. Manoela Furtado. *Corpo-objeto/Escultura-sujeito*. Vídeo, 11m45s. 2018. Arquivo pessoal.
< <https://www.youtube.com/watch?v=9avPlqcQuiA>>.

¹⁰ Poema de Paul Valéry. “O tema nietzschiano da profundidade da pele marcou o século XX, sendo reeditado, por exemplo, pelo poeta francês Paul Valéry, para quem “o que há de mais profundo no homem é a pele” (VALÉRY, 1960, p. 215; tradução do autor)”. In Maria Cristina Franco Ferraz. <www.scielo.br/pdf/gal/v14n27/05.pdf>

Minha ação iniciou com a sobreposição do material no corpo, na intenção de me recobrir ao máximo. O gesso frio e molhado na pele quente e seca é como um lembrete visual e cinestésico de novas experiências. Ao me cobrir completamente, a performance permaneceu acontecendo devido à minha percepção tátil com a matéria, ocasionada por sua secagem dinâmica e direta no encontro de duas matérias distintas. Houve um processo de compreensão sensorial no decorrer do ato, em que o gesso aderiu nas camadas epidérmicas, e sua transformação de líquido para sólido criava uma espécie de crosta que apreendi, primeiramente, através dessa sensação. Por meio de movimentos mínimos, como do meu diafragma se contraindo para respirar, percebi a substância esfarelando e caindo da derme, e aos poucos fui movendo cada parte do meu corpo com atenção a esse contato, até retirar quase completamente a película restante. A textura do gesso na pele me remeteu a um corpo camaleônico que se transfigura e se amalgama com o ambiente, criando a ideia de metamorfose visual da minha presença com o espaço que me cerca. Após a interrupção do impulso latente do estado de performance, me parece que a sensação dessa vivência ainda perdura por horas. Tal ato gera em mim uma exaustão violenta e um esgotamento consubstanciado com certa euforia e agitação, dissecando a temporalidade e o espaço em que me situo, substituindo-os pelo sentimento oriundo da ação artística.



Figura 36. Manoela Furtado. *Corpo-objeto/Escultura-sujeito*. Fotografia. 60 x 40 cm. 2018. Arquivo pessoal.



Figura 37. Manoela Furtado. *Corpo-objeto/Escultura-sujeito*. Fotografia. 60 x 40 cm. 2018. Arquivo pessoal.



Figura 38. Manoela Furtado. *Corpo-objeto/Escultura-sujeito*. Fotografia. 60 x 40 cm. 2018. Arquivo pessoal.



Figura 39. Manoela Furtado. *Corpo-objeto/Escultura-sujeito*. Fotografia. 60 x 40 cm. 2018. Arquivo pessoal.

3.3 Pelo tato que se desvelam as experiências mais pessoais

O corpo humano é tema privilegiado para as artes, desde a antiguidade grega até o início do século XX desdobrou-se numa iconografia secular em que era idealizado anatomicamente, em qualidades plásticas que o enalteciam como ideal de beleza. Entretanto, a partir de 1950, o corpo liberta-se da iconografia secular que o representa e passa a ser expressão de si mesmo. Romero Lopes (2010) coloca que mais do que a representação de um ideal de beleza, as ações performáticas empreendidas por artistas visuais colocam em evidência o seu corpo que passa a ser explorado como suporte para experimentos de diferentes linguagens não-verbais, utilizando-o, muitas vezes de maneira contundente, como instrumento questionador dos valores socioculturais¹¹.

Tal ideal de beleza pode ser ilustrado pelo mito de Pigmalião, história lendária de um escultor renomado, que se apaixonou por uma estátua que esculpira ao tentar reproduzir a mulher ideal, nominando-a de Galatéia. Louco de desejo por ela, suplicou a Afrodite que lhe concedesse uma esposa semelhante à sua obra de arte. Ao regressar ao palácio real, percebeu que a estátua fora animada pela deusa do amor (BRANDÃO, 1991, p. 508).

O mito resume o desejo de personificar uma ilusão de perfeição, da idealização de um modelo divino, cuja essência é a simetria. Entrementes, aposta-se em um jogo pela permanência de um ideal de beleza desde a raiz da sociedade ocidental que se movimenta até a vida contemporânea. Ainda se busca um estado perfeito e eterno de juventude do corpo, procura-se a retenção de marcas da pele, com a intenção de jamais destruir a ilusão da beleza. A fruição de um corpo magnífico se opõe à realidade da deterioração corporal, pois a pele envelhece, modifica-se, comportando cicatrizes, sinais pessoais e traços temporais inerentes à vida. Há uma obstinação em fazer essas marcas desaparecerem confirmadas por feitos cirúrgicos, cosméticos, maquiagens e adornos que traduzem a vontade de retirar da pele qualquer traço visível de degradação. Submete-se ao código tirânico

¹¹ http://www.anpap.org.br/anais/2010/pdf/cpa/eduardo_romero_lopes_barbosa.pdf. 19º Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas "Entre Territórios" – 20 a 25/09/2010 – Cachoeira – Bahia – Brasil.

das aparências procuradas, onde estereótipos de referência dominam a reprovação do corpo natural; encara-se uma intervenção cirúrgica e dilacera-se a pele para atenuar uma marca, onde a sublimação estética apresenta-se como elo entre vaidade e beleza.

Sabemos que uma das qualidades adotadas para definir a beleza do corpo humano é o da conservação da pele. A pele imaculada distancia a imagem de falência do corpo. O ato de [...] fazê-la adquirir um novo volume (implante) permite ao indivíduo incorporar, numa região do corpo real, a abstração, e dar à pele dessa região uma marca que possui o caráter de definitivo, o caráter (embora não verdadeiro) de não se transformar com o tempo (PIRES, 2003, pg. 80).

É como se a imagem do corpo belo fosse efeito de uma vontade obstinada de cegueira, do desejo por um corpo exibido pela superficialidade absoluta sem referência a uma autenticidade ou originalidade qualquer, na obrigação de ocultar o que a pele acaba por exhibir. Se houvesse a percepção do corpo como essencialmente imagem de si mesmo, se condenaria à fascinação desesperada dos ideais de beleza, fonte de ilusões.

Por esse ângulo, a performance *Corpo-objeto/Escultura-sujeito* traz certa ironia da vontade de transfigurar o corpo decrépito em objeto de arte, perante uma intersecção entre modelo e artista, cuja visualidade das imagens remonta um mimetismo de escultura e indivíduo. O material branco do gesso que se solidifica na pele e demonstra volume e relevo cria um simulacro dialógico do corpo como objeto e vice-versa.

A perspectiva desse corpo que modela e esculpe e também é molde e escultura foi o mote para essa ação. O sarcasmo sobre um ideal de beleza representado e contemplado alude à exploração do corpo sobre outros aspectos, como expressão de si mesmo e suporte para experimentos. Deixa-se para trás o compromisso com o monumental conferido à escultura através dos tempos em vista da percepção e expressividade das vivências cravadas no ser, onde fronteiras entre artista e obra (sujeito e objeto) são dialógicas e complementares, dispensando a demarcação fixa de um pedestal sacralizador conferido às obras de arte.



Figura 40. Manoela Furtado. Corpo-objeto/Escultura-sujeito. Fotografia, 100 x 75 cm. 2018. Arquivo pessoal.

O espaço de percepção pessoal do ser humano no meio social é a dimensão oculta que Edward T. Hall (2005) apresenta, denominada proxêmica. Hall expressa que o equipamento sensorial do ser humano se divide, a grosso modo, em duas categorias: receptores remotos - olhos, ouvidos e nariz – que se ocupam da compreensão de objetos distantes, e receptores imediatos, usados para examinar o mundo de perto – o tato, as sensações que recebemos pela pele, membranas e músculos. Para o autor, o tato, de todas as sensações, é a experiência mais pessoal, e é esse o meio que encontro de me envolver com as superfícies durante a performance.

Um corpo contém dimensões de caráter emocional e temporal, é imanente à existência do ser, como um lócus por onde percebemos sensivelmente o mundo. Minhas ações artísticas denotam modos de usá-lo para levantar questionamentos sobre os fenômenos que experiencio, sendo pela pele que esse contato se desvela. Na influência do tato com a matéria que me posiciono enquanto artista e performer, experimentando texturas, marcas e traços por meio desse invólucro corporal, que não se apresenta como um limite, mas como um componente dialógico entre o que é visível e o que é invisível ao olhar, do que percebo interna e externamente.

Há uma tendência de circunscrever a pele como espaço superficial, significante de pouca profundidade, fazendo com que sua vasta dimensão seja obstruída como uma espécie de linha de censura, quando podemos percebê-la muito mais como uma espessura de prolongamento indefinido do interior do corpo. Concebe-se então, o estatuto paradoxal de uma superfície dotada de profundidade, produzindo uma continuidade entre o dentro e o fora, numa dicotomia que não se opõe mas se permuta.

A sensação de tato se dá, de acordo com José Gil, milímetros abaixo da pele: “lembramos que a pele não é uma película superficial, mas que tem uma espessura, prolonga-se indefinidamente no interior do corpo: é por isso que a sensação de tato se localiza a alguns milímetros no interior da pele, e não à sua superfície” (GIL, 2001, p.76). Gil (1997, p. 155) menciona que esta zona fronteira tem realmente uma interface paradoxal: por um lado limita-se por fora graças à pele; por outro,

prolonga o espaço da pele para dentro, conferindo à pele um espaço que continua transformando-a: não é já superfície, mas “volume” ou, mais exatamente atmosfera.

O corpo não acaba nos contornos visuais que temos dele, onde a pele seria uma fronteira ou linha de censura. Compõe-se de uma relação com outros corpos e objetos, aberta a fluxos de trocas e afetos. É um prolongamento de mim no outro, e do outro em mim, inscrição de acontecimentos no corpo.

Desejo aderir aos possíveis encontros e não somente esbarrar ou deslizar por eles, frequentar o cotidiano por meio de acontecimentos e ligações efetivas. Não se trata de um trabalho puramente autobiográfico, mas da proposta de um diálogo sobre presença: a transmissão da consciência do que meu corpo produz, como uma linguagem que dá sustentação para o que vivencio e busco apreender e resgatar através da minha imagem corporal.

A pele é por onde nos conectamos, nosso elo com o que está no mundo, mas ao mesmo tempo, é o que nos separa do resto, como um confinamento onde cárcere e carcereiro são um só e, acho que há um desejo de minha parte por destruir essa prisão corpórea, vencer esse isolamento. Para mim, há apenas duas formas de fazê-lo: destruindo o corpo, opção decisiva e inflexível, ou por meio da escolha mais maleável, efetivada pelo meu trabalho poético, que se sujeita a buscar o rompimento dessa distância.

Assim como nós, os materiais também possuem uma casca e vivem isolados em sua concretude física, e tentar anular meu corpo em relação a eles, em ideias de similaridade, equivalência, metamorfose ou proximidade que minhas performances carregam é como uma tentativa de pertencimento, de me unir ao mundo. O próprio movimento na construção de assemblagens e também em fotografias e vídeos que demonstram a minha imagem como objeto de assemblagem no ambiente é de aproximação e junção de elementos, após eu resgatá-los da solidão de seu abandono em um movimento contra seu esquecimento, pois em nosso percurso, escolhemos o que iremos esquecer e o que iremos recolher de experiências, pessoas ou objetos.

3.4 Não há esquecimento, só há abandono

Há, aproximadamente, um ano, recolhi cerca de quarenta moldes de gesso de arcadas dentárias que foram encontrados no lixo - provavelmente descartadas por algum consultório odontológico -, com a intenção de utilizá-los em um trabalho, que se realizou quando mostrei tais objetos ao Eduardo Monteiro, amigo e artista que trabalha como fotógrafo criminalístico dentro do IGP (Perícia Criminal do Estado do Rio Grande do Sul). A poética de Eduardo parte da experiência desse ofício em sua relação com cadáveres nas cenas de crime que fotografa, inicialmente trabalhando com pintura e desenho sobre suportes construídos com materiais de descarte, como papelão e madeira, explorando sua relação com a matéria morta.

É inevitável identificar uma relação entre a profissão de Eduardo e os moldes obtidos, pois se trata diretamente de um vestígio do ser humano. Quando apresentado aos protótipos dentários, ele contou que ao ocorrer uma morte, a principal forma de identificar o cadáver é por sua arcada dentária, obrigando-o muitas vezes a abrir tais bocas forçosamente. Para isso é necessário um grande esforço, visto que assim como o corpo enrijece quando contrai um músculo, para soltar essa contração faz-se a força dobrada e, ao morrer, o corpo relaxa de uma maneira que o maxilar tende a cerrar completamente. Assim, iniciamos um diálogo associando tais itens às nossas vivências e poéticas pessoais, devido a ambos apropriarmos-nos de objetos e lugares, relacionando nossos corpos em experiências com a matéria descartada e abandonada.

Geramos uma ideia de ação em conjunto que se deu em dois segmentos, sendo o primeiro a construção do objeto que utilizaríamos em uma performance: encaixamos dois moldes de gesso, como uma boca fechada, comprimida por arame enrolado a ela, registrando esse ato em vídeo. Para mim, esse processo estabeleceu uma conexão com a maneira com que produzo minhas assemblages, onde há uma ideia de encaixe sem aglutinação por intermédio da cola, como uma justaposição de elementos que não é fixa. Essa mobilidade, do meu corpo ao experimentar-se como obra, me interessa dado que a aproximação de elementos é

capaz de gerar inúmeras possibilidades: toda vez que o trabalho é montado e desmontado oportuniza-se diferentes reorganizações.

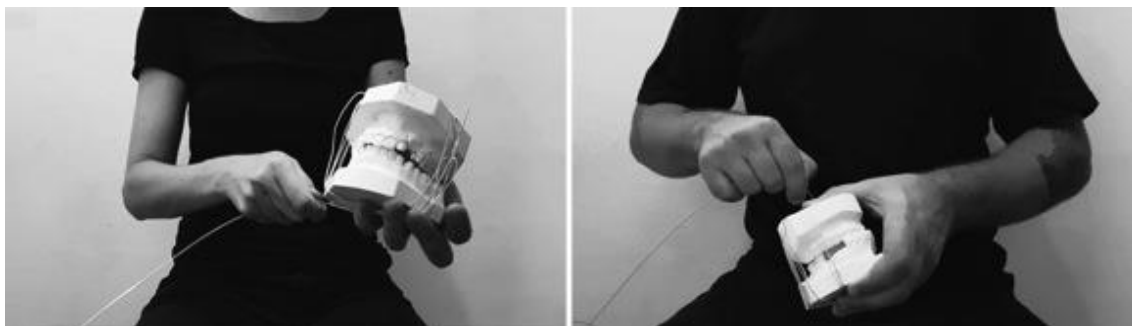


Figura 41. Eduardo Monteiro e Manoela Furtado. Moldes Internos. Vídeo, 5m38s, 2018. Arquivo pessoal. <https://www.youtube.com/watch?v=c_r1evmH3wA>.

A apropriação de Eduardo referente a matéria relaciona-se com a minha em consequência de haver em sua produção a utilização de descartes encontrados, contudo, uma divergência determinante até então decorria do fato da sua utilização ser suporte para desenho. Ambos tratamos da corporeidade dos objetos: os vejo como corpos do mundo com os quais me relaciono, e Eduardo os retrata em seus desenhos como corpos descartados de vida. A grande diferença de nossos outros trabalhos para esse em conjunto é a alteração da reunião de rejeitos de construção ou materiais comuns de consumo em vista de sobras rejeitadas do ofício de ortodontia, que estão diretamente ligados ao corpo por serem moldes internos dele.

O segundo segmento da nossa produção foi a ação que fizemos em determinado espaço escolhido, uma casa abandonada em Lomba Grande (Novo Hamburgo – RS), pois queríamos um local que dialogasse com a ideia de abandono e descarte. Desejávamos executar uma dinâmica similar à da construção das peças, colocando gesso (a mesma matéria dos moldes) em torno de nossas mandíbulas, envolto por arame ao redor da face. Após esse ato, amarramos os objetos que construímos ao arame que prendia nossa mandíbula, propondo um olhar dos moldes como extensão do nosso corpo.



Figura 42. Eduardo Monteiro e Manoela Furtado. Moldes Internos. Vídeo, 5m38s, 2018. Arquivo pessoal. <https://www.youtube.com/watch?v=c_r1evmH3wA>.

Essas extensões que criamos do nosso corpo com o ambiente tem uma relação de via dupla, afetam e influenciam uma a outra, e percebo o quanto sou influenciada por algum local assim como o percebo de maneiras diferentes, derivando do que sinto em certo momento. Mesmo havendo uma ideia pré-concebida, a performance que fizemos nesse espaço realizou-se de uma maneira não planejada, criando uma transparência para o trabalho em razão de expressarmos espontaneamente o que estávamos sentindo. Seu formato e resultado final não emanaram como algo pontual, houve a intenção inicial e, a partir de determinadas operações, um objetivo - alimentado de incertezas - foi traçado, culminando em fotografias e vídeos. Portanto, por mais que houvesse um método esboçado, o tensionamento com o acaso envolveu nossa experiência naquele ambiente. Encontrar o local em que a performance seria feita, a primeira visita, o abandono que o cercava, a temperatura e a luz do dia chuvoso nos afetou e contribuiu em nossa vivência, assim como no resultado final do trabalho.



Figura 43. Eduardo Monteiro e Manoela Furtado. Série Moldes Internos. Fotografia. 40 x 60 cm. 2018. Arquivo pessoal.



Figura 44. Eduardo Monteiro e Manoela Furtado. Série Moldes Internos. Fotografia. 40 x 60 cm. 2018. Arquivo pessoal.

Em minha poética individual há uma integração um tanto melancólica e silenciosa do meu corpo com a matéria e o espaço, envolvimento também presente nessa produção em conjunto, entretanto, a abordagem difere-se em função dessa integração não ser pacífica, remetendo a uma zona de desconforto. Os objetos que construímos eram amarrados às nossas cabeças, nos conduzindo a uma sensação de peso gravitacional, de difícil movimentação, em um espaço de conflito entre corpo e material. Assim, a ideia de abandono criada pelo local conduziu a um desamparo que reflete certa angústia, para além da matéria que visa ser transfigurada.

A experiência de existir integra o corpo, e percebo que a distância e os limites que determino a ele durante situações cotidianas são antagônicas às que proponho durante o ato performativo. É possível observar que “estar com o outro” é uma atitude de proximidade ou distância, quando não estou em um estado de performance - que reconheço como um estado de consciência sobre si próprio, um olhar atento à vivência e à duração de determinado momento -, estabeleço certo distanciamento, procuro por intermissões que não apresentem riscos, incômodos, que me mantenha em controle das situações vivenciadas.

Nossa ação apresentou-se também como um exercício de contato, pois se pensarmos fenomenologicamente no movimento de um corpo, ele reflete suas interações psíquicas através de uma disposição fisiológica¹², sendo assim, minha imagem relaciona-se com a imagem do outro. Essa proposição de performance em conjunto reproduziu claramente a ideia que o corpo de Eduardo não era isolado de mim e estávamos habitando um espaço de laço social, refletida na minha própria imagem corporal.

Dessa forma, o corpo de Eduardo afeta e contamina o meu, pois esse espaço de interferências está em uma projeção que é criada por nossa presença, do que sentimos enquanto estávamos vivenciando aquela ação. O corpo todo assume espaço de gesto, mesmo quando apenas uma mão é movimentada há o convite para o alargamento desse espaço pessoal, e o ato em conjunto provocou a transposição do ambiente individual em uma troca entre nossa vivência. Esta

¹² MERLEAU-PONTY, M. Fenomenologia da Percepção. São Paulo: Martins Fontes, 1999. Pg. 30.

performance simbolizou uma necessidade de estar com o outro, proposta pela integração entre nossos corpos e o que nos cercava, produzindo um deslocamento do limiar corporal e seus sentidos.

Refletindo sobre o modo árduo e desconfortável com que nos conectamos aos objetos durante a performance identificamos que estávamos, de certa maneira, transpondo o incômodo que vivenciávamos em nossa vida particular naquele momento. Eu e Eduardo aproximamo-nos numa época de mudanças definitivas na vida de ambos, que inclui situações de rompimentos, instabilidade, incertezas e desequilíbrio, e talvez de um modo inconsciente, nosso trabalho espelhou tais circunstâncias. O silêncio de mandíbulas fechadas não é uma imposição, como uma ordem de silenciamento, mas um cerrar de dentes que deseja se fechar, onde um corpo ajuda o outro nessa compressão de intimidade.

Corpos que se amparam, que assistem um ao outro, em uma dinâmica conjunta. Afetam-se, não como participação lado a lado, mas desenvolvem-se juntos dentro da poética. Durante a ação, senti que eu estava agindo sobre mim mesma, pois não concebia Eduardo como o *outro*, nossos corpos não tinham esse limite, era como um espelhamento de uma persona e não duas mentes afastadas. Percebo esse trabalho não como uma produção à parte, minha ou dele, e sim como duas poéticas que se encontram e são amalgamadas em uma terceira situação.



Figura 45. Eduardo Monteiro e Manoela Furtado. Série *Moldes Internos*. Fotografia. 60 x 40 cm. 2018. Arquivo pessoal.



Figura 46. Eduardo Monteiro e Manoela Furtado. Série *Moldes Internos*. Fotografia. 60 x 40 cm. 2018. Arquivo pessoal.



Figura 47. Eduardo Monteiro e Manoela Furtado. *Série Moldes Internos*. Fotografia. 60 x 40 cm. 2018. Arquivo pessoal.



Figura 48. Eduardo Monteiro e Manoela Furtado. *Série Moldes Internos*. Fotografia. 40 x 60 cm. 2018. Arquivo pessoal.

O fato de ser um homem e uma mulher fazendo a ação em conjunto cria uma espécie de dualidade intrínseca a esses corpos, por serem dois gêneros diferentes. Todavia, apresentando uma mulher e um homem é criado certo tipo de representatividade mais ampla, pois qualquer imagem que pretende demonstrar pessoas em geral numa sociedade exibe, no mínimo, um gênero de cada, e aqui apresentamos o ser humano em suas duas amostras mais básicas, como um conjunto. No meu trabalho individual, como há apenas a exibição de uma pessoa, o espectador talvez se relacione posicionando-se solitariamente como indivíduo, já na poética com Eduardo uma maneira mais coletiva de se relacionar aparece, possivelmente atingindo o espectador de forma mais ampla, como componente da sociedade.

Michel Foucault já pensava em 1969 sobre a relação sujeito-autor¹³, analisando a noção de autoria e o vínculo entre o texto e quem o escreve - aqui traço um paralelo entre a obra e quem a cria. Rememorando o desaparecimento de um consenso universal de verdades no século XX, surgido na esfera da modernidade onde há uma crise das narrativas legitimadas, Foucault salienta que o sujeito que assina a obra integra um conjunto maior da história como um todo. Dessa maneira, há de ser manifestado o desaparecimento das características individuais da pessoa que expressa suas ideias, “o autor deve se apagar ou ser apagado em proveito das formas próprias do discurso” (FOUCAULT, 2012, pg. 294), ou seja, a obra deve ser analisada exclusivamente em sua estrutura.

É evidente que não se reconstitui uma experiência de criação, portanto a imagem do autor deveria ser concebida pelo próprio trabalho e não por relatos da sua vivência pessoal, em uma esfera onde sujeito e objeto atuam distintamente. Há, então, o questionamento do que define uma obra, uma vez que o indivíduo não é autor. O que ocorre é a atribuição de um papel a quem que assina um discurso, determinando uma função classificativa assegurada pela autoria, que projeta um estatuto, um contexto e uma recepção. Esse discurso está ligado ao sistema institucional que o determina e o articula, não sendo estabelecido pelo seu produtor,

¹³ FOUCAULT, Michel. *O que é um autor?* Lisboa: Nova Vega, 2012.

portanto, as ideias expressas por um autor devem ser compreendidas de uma forma independente a ele.

Penso nos ideais de Foucault não como uma utópica autonomia do discurso crítico, que na prática engloba uma idealizada universalidade, associada ao mercado e grandes instituições que ignoram a subjetividade, mas na prática autoral como criadora de um objeto que potencialize compreensões particulares para qualquer espectador, sendo independente o conhecimento da personalidade que a criou. Não há como negar que a arte, na atualidade, ainda se posiciona segregadamente à população geral, às outras camadas da história que ainda são esquecidas, mas certamente houve um avanço no quesito de um maior acesso da comunidade com a produção artística.

Logo, voltamos às questões referentes a como esse diálogo envolve o artista e sua obra, em que medida a morte do autor é necessária. Em *O que é um autor?* Foucault argumenta que o autor é essencial apenas para a existência, circulação e operação de discursos que o subsumem, e concordo com ele na medida em que um objeto artístico manifesta forças flutuantes uma vez que seu conceito será lido por observadores que habitam histórias e culturas diferentes. Se nos encontramos em um período onde a identidade e subjetividade humana não são mais entendidas como unificadas, mas vistas como polimorfos, fragmentadas e sem centro, na perspectiva oposta a um discurso homogêneo, uma obra de arte deveria por si só transpor compreensões. Seu entendimento é plural, não balizado por regras de como se deve percebê-la, reforçando a ideia de ambiguidade, arbitrariedade e mutação.

Concomitantemente, sabemos que o empreendimento teórico agora exerce enorme poder institucional e cultural¹⁴, e no sentido de não manter a autoridade da crítica de instaurar um discurso acima do artista, creio que ele deva se posicionar como autor da obra e de textos sobre ela. A competição pela narrativa mais astuta compõe-se pela disputa entre o texto e o seu objeto, isto é, críticos podem reter a

¹⁴ STILES, Kristine, and Peter Selz. *Theories and Documents of Contemporary Art: A Sourcebook Artists' Writings*. London, England, University of California Press, 1996.

voz da autoria, afirmando a validade de um trabalho por via de seu discurso, desvanecendo a potência da obra e desqualificando a autoria de quem a fez. Dessa forma, um artista, ao escrever sobre seu trabalho, não apenas contribui para seu significado, mas se responsabiliza por sua recepção histórica e institucional.

Ao divergir das narrativas tradicionais da arte, os escritos de artistas potencializam compreensões que escoam da sua própria personalidade. A princípio, aproximam processo e criação, tratando de identidades de trabalhos e percepções do que significa ser artista. Contudo, são vestígios biográficos que se atrelam ao espaço, ao tempo e à cultura em que se está inserido, como é a relação com seu entorno e como ela é percebida, atuando entre a individualidade isolada e o ambiente compartilhado por um grupo. Por conseguinte, o potencial do texto não está apenas no significado da obra, pois busca questões que não cabem só ao artista, uma vez que, ao que se percebe, são caras ao conjunto social no qual ele se articula, envolvendo o meio que o integra e violando a lógica do universo dos discursos da arte existentes.

Percebo minha condição existencial como solitária, porém não como parte indivisível e única dentro da realidade, associada a uma sensação de separação do corpo, a um sentimento de despersonalização, caminhando em direção contrária a uma busca interior. Ao buscar seleções com as cascas abandonadas que encontro nos meus percursos, acrescento camadas (recolhendo e reunindo-as a minha própria vida e, conseqüentemente, em meus trabalhos) ao invés de retirá-las, encontrando na expansão uma forma de explicitar a condição vazia do ser humano, que se reveste de máscaras e roupas para lidar com sua própria existência incompreensível.

Trabalhar na poética com Eduardo me conscientizou ainda mais sobre os motivos que definem minhas intenções. Oscilo entre a solidude pessoal e a proposta de não me ver abandonada, uma vez que penso na minha essência como fragmentos de camadas dentro da sociedade que habito. Quando a individualização é intensificada, sinto-me presa a um corpo que parece tornar-se cada vez mais denso e comprimido, reduzido à condição de torturada consciência de um aglutinado de matéria compacta, e minhas ações (tanto em assemblagens quanto nas

performances), apesar de tomarem consciência dessa situação, se opõem a tal ideia com a intenção de acréscimo: reunir-se com o outro, formando um todo.

Vivemos e agimos uns com os outros, mas sempre, e sob quaisquer circunstâncias, existimos a sós. [...] Por sua própria natureza, cada espírito [...] está condenado a sofrer e gozar em solidão. Sensações, sentimentos, concepções, fantasias – tudo isso são coisas privadas e, a não ser através de símbolos, e indiretamente, não podem ser transmitidas. Podemos acumular informações sobre experiência, mas nunca a própria experiência. Da família à nação, cada grupo humano é uma sociedade de universos insulares. (HUXLEY, 1966, p.3).

Aldous Huxley¹⁵ traduz integralmente minha percepção sobre nossa existência. Podemos compreender uns aos outros por deduções ou mútuas projeções de percepção, mas usualmente, para mim, a ligação entre esses universos é incompleta ou inexistente. Como encontrar algum ponto de contato com alguém para servir de base à compreensão ou ligação, se as coisas e os fatos pertencem a reinos de experiências que se excluem mutuamente?

3.5 A montagem da exposição conjunta com Eduardo Monteiro

O trabalho com Eduardo Monteiro culminou em uma exposição apresentada na Fundação Ecarta (Porto Alegre), em outubro de 2018. O projeto, chamado *Não há esquecimento, só há abandono*, envolvia nossa produção conjunta e também nossos trabalhos individuais, pois como comentado anteriormente, há um diálogo entre nossas poéticas.

Ao pensar em um trabalho, não necessariamente tenho em mente o espaço expositivo, uma vez que minha poética envolve acasos e descobertas durante o processo de produção. Assim, não há um controle prévio do que colocarei na galeria. Não há uma interdependência entre obra e lugar, mas um acolhimento, como o ambiente acolherá esse trabalho, qual a maneira que o trabalho encontra de ser exposto e se abrigar ali. Não penso, previamente, na dimensão e localização

¹⁵ HUXLEY, Aldous. *As Portas da Percepção O Céu e o Inferno*. Rio de Janeiro, Ed. Civilização Brasileira. 1966.

desse recinto, pois meus trabalhos não são concebidos para um local específico. Penso em termos referentes à percepção no momento em que eles já foram colocados lá, pois acredito que o contexto em que estão importa; principalmente ao que se refere à exposição com Eduardo, da trama de nossos trabalhos expostos juntos.

O fato dos meus trabalhos serem expostos ao lado das obras desse outro artista também modificaram a percepção que se obteve deles. Através de relatos das pessoas que experienciaram a exposição, percebi que houve uma nova leitura de ambos os trabalhos.

A circunstância política que envolvia o momento da mostra era de tensões, rupturas e fragmentações sociais e culturais, principalmente ao que se referia às Artes Visuais e à liberdade de expressão. Um clima de abandono artístico e repressão de lutas sociais, esquecimento de políticas públicas que envolvem centros de cultura e direitos a essas manifestações cada vez mais abafados.

Devido a essa situação, o tom de melancolia e silêncio que há em meus trabalhos acentuou-se e, em conjunto com os trabalhos do Eduardo, intensificou-se a percepção de estarem ali corpos reclusos, contidos, silenciados, retidos, confinados, reprimidos, aprisionados. A própria poética de Monteiro transita em torno da morte, envolvendo situações penosas, e seus trabalhos trazem, inevitavelmente, uma angústia sobre esse tema. Ao mesmo tempo, as obras dele tornaram-se mais suaves por estarem ao lado das minhas, que expõem certa fragilidade, feminilidade, delicadeza, suavidade – tanto num sentido visual, quanto na poética em si.

Os corpos nos trabalhos de Monteiro estão posicionados de uma maneira não intencional, pois devido à morte brusca, foram deixados à deriva de uma forma não planejada (o artista utiliza suas fotografias do IGP como referência para as pinturas). São corpos frios, rígidos, imóveis, opostos ao meu corpo nas performances: maleável, que tenta adaptar-se aos objetos, que se movimenta ao redor do que me cerca, que é coberto de afeições.

Houve, então, um contraste que ao invés de se opor, culminou por afetar um ao outro. Por meio do contato entre ambos, do intervalo entre os trabalhos expostos, criou-se um jogo de diálogos silenciosos, visuais: quietude que conversa, aproxima.

Nossas obras dialogam com uma relação existencial sobre a matéria mundana, onde há uma consciência de que ambos são consequências de descarte na sociedade: ser humano e ser inanimado. Descartados, porém, eles encontram outras formas de vivências, e assim, renascem. De certa forma, significa um alento para continuar nossa jornada.

Acredito que é no momento de encontro entre as presenças dos trabalhos e de seus observadores que nossa poética ganha vida. A importância da arte não está apenas no que ela é, mas na possibilidade do que pode vir a suscitar em seus observadores. A arte sugere, provoca sem fórmulas prontas, desprende-se de diretrizes gerais – vinculadas à uma dialética puramente racional -, pois abandona os determinismos generalizantes e afirma-se num suporte da existência e das singularidades.

Meus trabalhos se relacionam com o local em que são apresentados por um determinado período, em que estão ali, e depois deslocam-se para outros ambientes e assim por diante. Não possuem lugares fixos, nesse sentido, se portam como numa deriva: como um *flanêur* que vagueia por diversos espaços, se conectando de diferentes maneiras com eles.

Existe certo relacionamento com o entorno de sua colocação, mas ele nunca é definido: é transitório, efêmero; assim como percebo minha identidade como ser humano que se adapta aos diversos espaços que circulo. A identidade do trabalho está nele, mas sempre está apta a modificar-se de acordo com o ambiente que a sustenta. A obra transita pelos espaços, assim como meu corpo também transita entre os espaços que percorro. Por esse ângulo, há uma aproximação do que penso sobre o trânsito do meu corpo e o trânsito do corpo dos objetos que recolho.

Há um planejamento sobre a composição dos trabalhos antes das exposições, mas sua disposição está sempre sujeita a modificações no momento da montagem. Existem dois momentos: o primeiro é o encontro dado entre eu e as próprias peças, o segundo é entre as peças com o lugar para onde elas foram dispostas. Ou seja: o planejamento e a construção final na exposição muitas vezes variam. A montagem na galeria é sempre feita por mim, e sempre está sujeita a mudanças: cada versão do trabalho depende do seu lugar de ocupação.

Esse é um processo que é contínuo: após a exposição, volto a guardar as peças, e assim meus trabalhos vão se recriando: entram em contato com novos recintos da casa – pois necessito amontoá-los cada vez mais -, uma vez que o número de objetos aumenta, no decorrer do tempo. Dessa forma, tendem a se reconfigurar de acordo com o tempo e com os espaços que habitam.

Para a montagem do trabalho *Como utilizar lâmpadas sem eletricidade* (2018), levei em torno de cem lâmpadas. Não sabia ao certo quantas necessitaria para ocupar a parede da galeria, e foram utilizadas 74 no total. Mesmo se faltassem luminárias, não haveria problema, pois adequaria o trabalho ao local. A pintura nelas é feita no momento da montagem, portanto não interfere saber ao certo a quantidade de lâmpadas que precisaria levar.

Outro exemplo de acaso durante o processo de colocar as obras no espaço expositivo foi o do trabalho *Entre opacidades e transparências* (2018). Ao carregar a porta que o compõe, deixei-a cair no chão e uma parte de seu vidro quebrou: aceitei-a assim. Muitas vezes, conseguimos controlar exatamente o que desejamos através de um trabalho artístico, mas me é cara a ideia de me adaptar aos acontecimentos inesperados, pois a vida não impõe tais limites e, para mim, o exercício de conformidade às circunstâncias é como um aprendizado necessário.

Houve uma obra que planejei colocar na exposição, e cheguei a montá-la na galeria. O período de montagem durou dois dias, e após o intervalo do dia seguinte, resolvi retirá-la da mostra. A reorganização das obras faz parte do meu processo, tanto remodelando-as, deslocando-as ou as ausentando. Nesse caso, em específico, era uma janela cujo vidro que continha uma fotoperformance adesivada

em transparência, que eu já havia colocado em outras exposições, e agora fazia parte de uma composição com outros objetos. Retirei-a porque achei que o espaço em que estava precisava de um respiro maior: eram quatro trabalhos posicionados um ao redor do outro e, ao meu ver, ficaram aglomerados suprimindo suas relevâncias. O resultado final foi colocar *Extensões horizontais* (2018), composto por duas barras de metal e três lâmpadas fluorescentes.



Figura 49. Manoela Furtado. *Extensões horizontais*. Objeto. 28 x 132 cm. 2018. Arquivo pessoal.

O vídeo *Corpo-objeto/Escultura-sujeito* (2018) planejei expor numa projeção com a imagem integralmente visível. Porém, não consegui um projetor em bom estado, mas um que estava se deteriorando, com pontos brancos na tela (o mesmo utilizado no trabalho *Camadas de Superfícies*). Esse defeito, inicialmente, cobria apenas parte da imagem do vídeo, mas devido ao longo tempo de exposição (ligado durante dias na galeria), culminaria por tirar completamente a visibilidade da performance gravada. Optei por utilizá-lo de qualquer maneira, e assim o trabalho foi transfigurado em uma nova versão dele mesmo.

O fato de trabalhar com objetos que não são mais utilizados em suas funções originais congruiu para que o projetor fizesse parte da exposição. O vídeo projetado, que a princípio ficaria intacto, terminou por desaparecer, sobrando apenas os pontos brancos na tela. Ou seja: durante o período da mostra, a imagem da performance foi se dissolvendo, desfazendo-se em sua superfície, semelhante aos outros materiais que recolhi: desgastados, puídos, deteriorados.



Figura 50. Manoela Furtado. Foto da exposição Não há esquecimento, só há abandono. Fundação Ecarta. 2018. Arquivo pessoal.

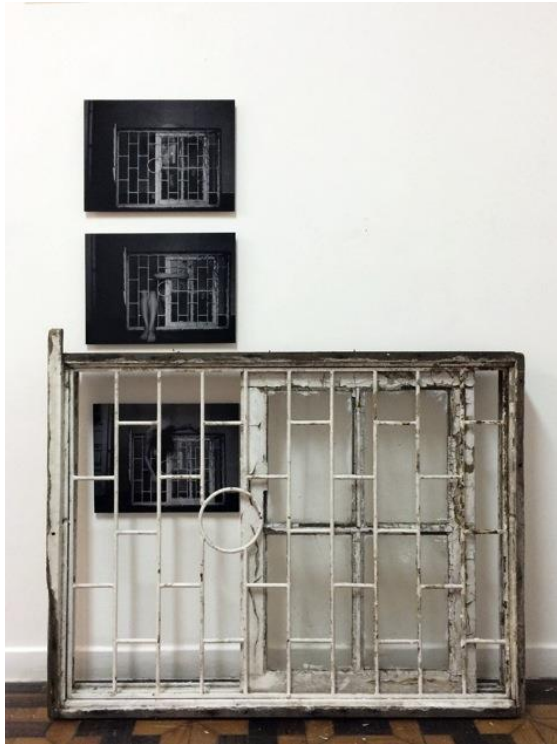


Figura 51. Manoela Furtado. *Frágil finitude de existência*. Objeto e fotografia. 165 x 125 cm. 2018. Arquivo pessoal.



Figura 52. Manoela Furtado. *Reunião Material*. 48 X 31 cm. Objeto. 2018. Arquivo pessoal.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Adversa a um mundo de personalismos, de uma vida pobre e limitada e monótona em suas eminências, anseio por superar tais apetites ordinários, resgatando possibilidades de ligação e complementação com outros materiais e indivíduos. O desejo de somar-se ao mundo, de percebê-lo como um alongamento do próprio corpo cinge minha solidão existencial.

O confronto com nossa própria existência social contemporânea, regido pelo senso de solidão é tema regularmente manifestado nas mais diversas configurações, tal como o clássico filme *Permanent Vacation* (1980), de Jim Jarmusch, referência para mim nesse sentido. O protagonista é retrato de uma Nova York arrasada, esquecida e desprezada, e perambula pela cidade no meio de construções abandonadas e materiais destroçados. Ele se recusa a ser parte da sociedade ordinária, e sua deriva é resultado do reconhecimento de que estamos sozinhos todo o tempo, apesar de acreditar que maioria das pessoas lidam com isso fingindo que não estão. O personagem de Jarmusch posiciona-se como um *flâneur* de Benjamin ao transitar e se apropriar da cidade muito mais como experiência do que como conhecimento ou qualquer outra utilidade, e acaba por conhecer interna e intimamente o complexo urbano e os transeuntes. Ademais, assemelha-se ao *flâneur* ao ser uma figura marginal que leva a vida sem objetivos definidos, protestando contra o ritmo imposto pelo capital e buscando na metrópole alguma experiência para seus sentidos.

As ânsias do personagem ao percorrer a cidade destruída ilustram a maneira com que percebo a realidade; ao invés de vagar em férias permanentes escolhi um caminho onde me aproprio dos restos que encontro, na tentativa de esvanecer suas cascas no contato com meu próprio envoltório: minha pele. Procuro expandir conexões a ponto de irromperem na superfície do corpo, dissolvendo distâncias na busca pela integração com o outro - com os materiais, com o espaço, com as pessoas, com o mundo que habito.

Assinalo que a integração aqui não se dá apenas fisicamente; mas também através leituras das obras das artistas que cito. Brígida Baltar, Letícia Parente e

Lenora de Barros, além de abarcarem uma variada gama de experimentações com o corpo voltadas ao íntimo e privado, tempos subjetivos, espaços domésticos, identidade, matéria, contato e afeto, visaram afirmar suas produções como mulheres dentro do campo das artes; de certa forma, assegurando o poder de voz feminino, buscando fortalecer tal representatividade no campo da foto e videoperformance brasileira. Como artista mulher, desejo sustentar tal importância dentro da esfera das artes visuais.

Apreender seus trabalhos é como sentir uma comunhão com elas, num sentido de não me sentir só nessa trajetória que é a vida. Como Lygia Clark escreve em sua *Carta a Mondrian* (1959):

Hoje me sinto mais solitária que ontem. Senti uma enorme necessidade de olhar o teu trabalho, velho também solitário. Dei com você numa foto fabulosa e senti como se você estivesse comigo e com isto já não me senti tão só. Talvez amanhã possa dar também de meus olhos, de minha solidão e de minha teimosia a alguém que será um artista como eu ou talvez mais ainda, como você. Não sei para que você trabalhava. Se eu trabalho, Mondrian, é para antes de mais nada me realizar no mais alto sentido ético-religioso. Não é para fazer uma superfície e outra... Se exponho é para transmitir a outra pessoa este "momento" parado na dinâmica cosmológica, que o artista capta. (In: FERREIRA, G. e COTRIM, C. 2006, p.48).

Trabalho e escrevo sobre minha poética na intenção – para além de uma realização pessoal - de compartilhar sentidos internos com os outros, sugerindo de um elo de afetos. Como já advertido pelo artista Antoni Muntadas (Barcelona, 1945): percepção requer envolvimento¹⁶. O aviso de Muntadas sugere que repensemos nossa compreensão das coisas comuns, como ele mesmo fala: “eu não invento nada, sou um observador do que acontece na realidade (...) às vezes não temos o que fazer, o que já existe, pode ser visto de outra forma”¹⁷.

A percepção envolvida nas práticas artísticas contemporâneas intenciona uma redefinição do observador com o mundo. Abre-se um campo de novos

¹⁶ Obra do artista composta por placas as quais têm escrito “Aviso: percepção requer envolvimento” (2002), que fazem parte do projeto On Translation.

¹⁷ Diálogo da conferência realizada pelo programa Fronteiras do Pensamento, em Porto Alegre, 2007. Disponível em www.youtube.com/watch?v=UmiSskhUpR0&feature=youtu.be.

entendimentos sobre a vida, que não é arrematado na obra em si, pois intervém na “distribuição geral das maneiras de fazer e nas suas relações com maneiras de ser e formas de visibilidade” (RANCIÉRE, 2005, p.17), propiciando, de acordo com Rancière, uma emancipação do espectador nesse sentido.

Não há um plano comum a realidades artísticas distintas (BAXANDALL, 2006, p. 31), de forma que o observador tem autonomia sobre o significado de uma obra, ou, como coloca Rancière, é emancipado em relação a um estimado sentido intrínseco de um trabalho de arte. Ainda na primeira metade do século XX, surgiam obras que compartilhavam suas propriedades físicas com objetos comuns - como nos trabalhos de Dora Maar, Méret Oppenheim e Marta Minujin -, contradizendo uma suposta capacidade de reconhecimento de propriedades visuais ou prescrições técnicas no que diz respeito a como deveriam ser constituídas¹⁸. Se não há critérios de aparência que a arte deveria ter, uma vez que o artístico não pode ser considerado o objeto em si, há, então, contextos que efetuam modificações perceptivas nas maneiras de olhá-lo.

Se tudo pode vir a ser arte, não há regras e normas condicionantes sobre como se deva perceber um objeto artístico. Uma vez que a arte não tem significados fechados, ela se abre a uma conjuntura onde o espectador a compõe de acordo com sua visão particular.

A arte se desprende de uma dialética racional, pois há um abandono do suporte do texto para se abrir a um respaldo da existência. Contudo, a escrita me foi cara ao desenvolver reflexões de um processo que, *a priori*, é interno e subjetivo; e escrever me permitiu uma outra forma de conhecimento da minha própria produção.

Como Iberê Camargo, em seus diários pessoais, colocou: “escrever pode ser, ou é, a necessidade de tocar a realidade que é a única segurança de nosso estar no mundo - o existir. É difícil, se não impossível, precisar quando as coisas começam dentro de nós”. (CAMARGO, 2009, p.33). Essa outra forma de envolvimento com o trabalho, que parte da escrita, foi complexa no sentido de tratar de algo que se inicia

¹⁸ Danto, Arthur. The artworld. The journal of philosophy, vol. 61, n. 19, 15 out. 1964, p. 575.

internamente. Entretanto, ao escrever obtive outro tipo de raciocínio da própria poética, fui construindo outros resultados a partir de tal observação.

A abordagem poética representa uma tentativa de comunicar e estabelecer novas apreensões no próprio discurso. As análises críticas a respeito de meu trabalho são considerações provenientes de um processo artístico imerso em foto e videoperformances partindo de objetos recolhidos.

Tentei estabelecer uma conexão acerca do mundo exterior e das proposições de um espaço interior, onde meu corpo é o meio relacional entre ambos. Busco encontrar minha identidade no afeto e no encontro direto entre meu corpo e os materiais que me cercam, portanto, a presença é um dos assuntos discutidos nesta dissertação.

De que maneira presenciamos o mundo? Individualmente ou coletivamente? Partindo de nossa memória ou de vivências atuais? Entre dinâmicas efêmeras ou permanentes? De modo objetivo ou subjetivo?

Creio que todos esses aspectos fazem parte de um conjunto da existência, nenhum limita o outro, conduzindo o espaço de vivência a uma infinidade de situações. Desenvolvo o trabalho tratando de um corpo marcado pelo tempo e espaço em que vive. É, em princípio, sobre minha presença física, mas que ao tangenciar outras matérias se expande, sendo suporte para novas experiências obtidas através desse contato.

Os objetos impulsionam conexões pessoais: o corpo que acumula memória, a percepção tátil como forma de habitar o espaço, explorando outras relações com o mundo. O afeto aparece, então, como anseio para libertar os materiais da condição solitária de isolamento do que foi desprezado e descartado. Percebo esses rejeitos expostos ao desamparo equivalente a corpos desacompanhados e tento aproximá-los entre si em uma nova conexão de relacionamentos.

Meu trabalho não se revela por ser imagem física ou objetiva, mas se constitui como uma interrogação contínua, sem respostas fixas. Assim como a dissertação

aqui se apresenta como potencializadora de questionamentos, sem perspectiva de uma conclusão final, mas como impulso para novos exercícios de reflexões e contatos.

Essa experiência é aqui partilhada, pois dentro da pluralidade contemporânea em que nos encontramos, o universo poético individualizado abre caminhos para leituras singulares sobre o mundo. Como sugerido por Didi-Huberman e Walter Benjamin, assim como um historiador que remonta uma história a partir de rastros esquecidos, o artista remonta a possibilidade de fomentar novos pensamentos, como um caminho do desvio a uma crença já estabelecida em nosso repertório pessoal, fazendo com que a arte se apresente também como fonte de conhecimento.

REFERÊNCIAS

- ANJOS, Moacir dos. *Brígida Baltar – A coleta da Maresia*. Recife: MAMAN, 2003. Disponível em: <<http://magazine.art21.org/2012/06/11/on-the-blurring-of-art-and-life-or-toward-a-more-human-experience/#.XQK-3lxKjIU>>. Acesso em 11 mar. 2019.
- BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 1993.
- BAXANDALL, Michael. *Padrões de intenção: a explicação histórica dos quadros*. São Paulo, Companhia das Letras, 2006.
- BELTING, Hans. *O fim da história da arte: uma revisão dez anos depois*. São Paulo, Cosac Naify, 2006.
- BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas III: Charles Baudelaire um lírico no auge do capitalismo*. São Paulo, Brasiliense, 1994.
- _____. *Passagens*. Belo Horizonte: UFMG, 2009.
- BERGSON, Henri. *Matéria e Memória: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito*. São Paulo, Martins Fontes, 2006.
- BRANDÃO, Junito de Souza. *Mitologia grega*. Petrópolis: Vozes, 1991.
- BRUNO, Giuliana. *Entrevista a Liz Vahia*. Revista Arte Capital, Entrevista 182, 2015. Disponível em: <<https://www.artecapital.net/entrevista-182-giuliana-bruno>>. Acesso em: 22 de novembro 2018.
- BRUNO, Giuliana. *Surface*. The University of Chicago Press, Ltd, London. 2014.
- BURTON, Scott. *Notes on the New*. In: Live in your head: when attitudes become form – works, concepts, processes, situations, information. Berna, Kunsthaale, 2006.
- CAMARGO, Iberê. *Gaveta dos guardados*. São Paulo: Cosac Naify, 2009.
- CANTON, Katia. *Novíssima arte brasileira. Um guia de tendências*. São Paulo; Iluminuras, 2002.
- CELANT, Germano. *Arte Povera – Im spazio (1967)*. In: CHRISTOV- BAKARGIEV, Carolyn (org). *Arte Povera*. London: Phaidon, 1999.
- DANTO, Arthur C. *A Transfiguração do Lugar-Comum*. São Paulo, Cosac Naify, 2005.

_____. *Introdução: moderno, pós-moderno e contemporâneo*. In: *Após o Fim da Arte*. São Paulo, Odysseus, 2006.

_____. *The artworld*. *The journal of philosophy*, vol. 61, n. 19, 15 out. 1964, p. 571-584. Disponível em: <www.jstor.org>. Acesso em: 09 de novembro de 2018.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Diante da Imagem: questão colocada aos fins de uma história da arte*. São Paulo: Editora 34, 2013.

_____. *Diante do Tempo: história da arte e anacronismo das imagens*. Belo Horizonte, Editora UFMG, 2015.

_____. *O que vemos, o que nos olha*. São Paulo, Editora 34, 1998.

DOCTORS, Marcio. *Passagem Secreta*. Livro da obra de Brígida Baltar. (Prêmio Conexão Artes Visuais Funarte). Rio de Janeiro: Circuito, 2010. Disponível em: <www.editoracircuito.com.br/_books/brigida.pdf>. Acesso em 08 de outubro 2018.

FABRIS, Annateresa. *Arte conceitual e fotografia: um percurso crítico-histórico*. *ArtCultura*, Uberlândia, v.10, n. 16, p. 19-32, jan./jun. 2008.

FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília (org.). *Escritos de artistas. Anos 1960/1970*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 2006.

FREIRE, Cristina. *Além dos mapas: os monumentos no imaginário urbano contemporâneo*. São Paulo: Iluminuras, 1999.

FOUCAULT, Michel. *O que é um autor?* Lisboa, Nova Vega, 2012.

GOLDBERG, Roselee. *A arte da Performance*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

GLUSBERG, Jorge. *A Arte da Performance*. São Paulo: Perspectiva, 1987.

GIL, José. *Metamorfoses do corpo*. Lisboa: Relógio D'Água, 1997.

_____. *Movimento total: o corpo e a dança*. Lisboa: Relógio D'água, 2001.

_____. *Portugal, hoje – o medo de existir*. Lisboa: Relógio D'Água. 2004.

HALL, Edward T. *A Dimensão Oculta*. São Paulo, Martins Fontes, 2005.

HUXLEY, Aldous. *As Portas da Percepção O Céu e o Inferno*. Rio de Janeiro, Ed. Civilização Brasileira. 1966.

JIMENEZ, Marc. *O que é estética*; tradução Fulvia M. L. Moretto. Ed. Unisinos. São Leopoldo, RS. 1999.

KUNIMOTO, Namiko. *Shiraga Kazuo: The Hero and Concrete Violence*. Art History Volume 36, Issue 1, p. 154–179, Fev 2013. Disponível em: <www.academia.edu/3488984/Shiraga_Kazuo_The_Hero_and_Concrete_Violence>. Acesso em 27 abril de 2018.

LOPES, Romero. *O corpo representado na arte contemporânea: o simbolismo do corpo como meio de expressão artística*. 19º Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas “Entre Territórios”. Cachoeira – Bahia – Brasil. 2010. Disponível em: www.anpap.org.br/anais/2010/pdf/cpa/eduardo_romero_lopes_barbosa.pdf. Acesso em: 03 de maio de 2018.

MACHADO, Arlindo. *A arte do vídeo*. São Paulo: Brasiliense, 1997.

_____. *A arte do vídeo no Brasil*. Catálogo 16º. Salão Nacional de Artes Plásticas. Rio de Janeiro: Funarte, 1998.

_____. *Arte e mídia*. Rio de Janeiro: Zahar, 2007.

_____. *Made in Brasil. Três décadas do vídeo brasileiro*. São Paulo: Iluminuras, 2007.

MELIN, Regina. *Performance nas artes visuais*. São Paulo, Zahar, 2008.

MELLO, Christine. *Extremidades do vídeo*. São Paulo: SENAC São Paulo, 2008.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da Percepção*. São Paulo, Martins Fontes, 1994.

_____. *Le visible et l'invisible*. Paris: Gallimard, 1991

_____. *O Olho e o Espírito*. São Paulo, Cosac & Naify, 2004.

MEYER, Ursula. *Conceptual art*. New York: Dutton, 1972.

O'REILLY, Sally. *The body in the contemporary art*. Thames & Hudson, 2009.

PALUDO, Luciana. *Corpo, Fenômeno e Manifestação: Performance*. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) - Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 2006. Disponível em: <www.lume.ufrgs.br/handle/10183/7556>. Acesso em 22 junho 2019.

PARENTE, André. “Alô, é a Leticia?”. In PARENTE, A. (org). *Preparações e Tarefas*. Leticia Parente. São Paulo: Paço das Artes, 2007. Disponível em: <<http://qa.6d.com.br/oifuturosidade/wp-content/uploads/2013/04/60.-Leticia-Parente-Cap-01.pdf>>. Acesso em 04 junho 2018.

PARENTE, André; MACIEL, Kátia. *Leticia Parente. Arqueologia do cotidiano: objetos de uso*. RJ: +2 Editora, 2011. Disponível em: <<http://qa.6d.com.br/oifuturosidade/wp-content/uploads/2013/04/60.-Leticia-Parente-Cap-01.pdf>>. Acesso em 02 fevereiro 2019.

PIRES, Beatriz Ferreira. *O corpo como suporte da arte*. Revista Latinoamericana de Psicopatologia Fundamental, ano VI, n. 1, março de 2003. Pg. 76-85. Disponível em: <www.scielo.br/scielo.php?pid=S1415-47142003000100076&script=sci_abstract>. Acesso em 06 de junho de 2018.

POLANCO, Aurora Fernández. *Arte Povera*. Madrid, Nerea, 1999. Disponível em: <pt.scribd.com/book/317131171/Arte-povera>. Acesso em 15 de abril de 2018.

RANCIÈRE, Jacques. *O Espectador Emancipado*. Lisboa: Orfeu Negro, 2010.

REILLY, Maura. “Carolee Schneemann: ‘Em que Se Transformou a Pintura?’”. Revista Performatus, Inhumas, ano 4, n. 16, jul. 2016. Disponível em: <performatus.net/traducoes/carolee-schneemann-pintura/>. Acesso em 02 de fevereiro 2019.

REY, Sandra; CHIRON, Eliane. *O íntimo, o privado, o público na arte contemporânea*. Porto Arte: Revista de Artes Visuais. Porto Alegre, PPGAV-UFRGS, v.22, n.37, p.167-180. Jul-dez. 2017.

SADLER, Simon. *The situationist city*. MIT Press, 1999.

SANTOS, Milton. *A natureza do espaço: técnica e tempo, razão e emoção*. São Paulo: EdUSP, 2006.

SANTOS, Milton. *Por uma outra globalização*. Rio de Janeiro: Record, 2000.

_____. *Técnica, espaço, tempo: globalização e meio técnico-científico informacional*. São Paulo: HUCITEC, 1994.

SARDO, Delfim. *Helena Almeida | Transubstanciação*. Contemporânea. Abril, 2013. Disponível em: <makingarthappen.com/2013/04/17/helena-almeidatransubstanciacao>. Acesso em 02 fevereiro 2019.

SERRES, Michel. *Hermès IV: La distribution*. Paris: Minuit, 1977.

_____. *Hominescence*. Paris: Le Pommier, 2001.

_____. *Variações sobre o corpo*. Tradução Edgard de Assis Carvalho e Mariza Perassi Bosco. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2004.

STILES, Kristine. *Performarce art*. In STILES, Kristine, e SELZ, Peter. *Theories and documents of contemporary art: a sourcebook of artists' writings*. California: University of California Press, 1996.

TEDESCO, Elaine. *Passagens e desdobramentos entre o repouso e o isolamento na constituição de uma poética visual*. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) - Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 2002. Disponível em: <lume.ufrgs.br/handle/10183/4106>. Acesso em 22 abril 2019.

VALÉRY, Paul. *Variedades*. São Paulo, Iluminuras, 1999.

VINHOSA, Luciano. *Fotoperformance - passos titubeantes de uma linguagem em emancipação*. In: 23º Encontro da ANPAP - "Ecosistemas Artísticos", 15 a 19 de setembro de 2014, Belo Horizonte, MG. Anais (on-line). Belo Horizonte: ANPAP, 2014. Disponível em: <www.anpap.org.br/anais/2014/ANAIS/simposios/simposio08/Luciano%20Vinhosa.pdf>. Acesso em: 17 de outubro de 2018.

IMAGENS INTERNET:

Kazuo Shiraga, *Challenging Mud*. Disponível em: <<http://magazine.art21.org/2012/06/11/on-the-blurring-of-art-and-life-or-toward-a-more-human-experience/#.XQK-3lxKjIU>>

Brígida Baltar. *Casa de Abelha*. Disponível em: <<http://projetoerespiracaoleilao.blogspot.com/2009/10/brigida-baltar.html>>

Brígida Baltar. *Abrigo*. Disponível em: <<https://nararoesler.art/artists/34-brigida-baltar/>>

Brígida Baltar. *Coleta da neblina*. Disponível em: <<http://lounge.obviousmag.org/restos/2012/04/brigida-baltar-em-busca-do-efemero.html>>

Letícia Parente. *Marca Registrada*. Disponível em: <<https://performatus.net/estudos/leticia-parente/>>

Letícia Parente. *Tarefa 1*. Disponível em:
<<https://hammer.ucla.edu/blog/2017/11/images-of-torture-in-videos-by-leticia-parente-in-radical-women/>>

Letícia Parente. *In*. Disponível em: <<https://hammer.ucla.edu/blog/2017/11/images-of-torture-in-videos-by-leticia-parente-in-radical-women/>>

Carolee Schneemann. *Eye Body*. Disponível em:
<<https://www.artsy.net/artwork/carolee-schneemann-eye-body>>

Helena de Almeida. *Pintura habitada*. Disponível em:
<pt.wikipedia.org/wiki/Helena_Almeida>

Lenora de Barros. *Poema*. Disponível em:
<<https://www.catalogodasartes.com.br/obra/DUctBD/>>