

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

CARLA BORBA

PERFORMANCE – IMAGEM: O CORPO COMO PROCESSO DE ARQUIVAMENTO, SEDIMENTAÇÃO E DEVIR

PORTO ALEGRE

2012

CARLA BORBA

PERFORMANCE – IMAGEM: O CORPO COMO PROCESSO DE ARQUIVAMENTO, SEDIMENTAÇÃO E DEVIR

Dissertação apresentada ao Programa de Pós- graduação em Artes Visuais da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Artes Visuais, com ênfase em Poéticas Visuais.

Orientadora: Prof. Dr. Alexandre Santos (UFRGS).

PORTO ALEGRE

2012

CARLA BORBA

PERFORMANCE – IMAGEM: O CORPO COMO PROCESSO DE ARQUIVAMENTO, SEDIMENTAÇÃO E DEVIR

Banca examinadora:

Profª Drª Ana Maria Albani de Carvalho (UFRGS)

Profª. Drª Claudia Paim (FURG)

Profª Drª Elaine Tedesco (UFRGS)

Profª. Drª Suzane Weber (UFRGS)

*Para Miriam Benigna,
minha inspiração e fonte de coragem.*

*Para Carina e Camila,
minhas irmãs e eternas amigas.*

*Para Guilherme Imhoff, in memoriam,
por sua obstinação à liberdade.*

AGRADECIMENTOS

Ao querido professor Alexandre Santos, pelo apoio, pela paciência nas longas orientações e por acompanhar minha trajetória como artista.

Às professoras Elaine Tedesco, Suzanne Weber e Ana Maria Albani de Carvalho, pelas contribuições na qualificação e nas conversas em vernissages. À professora e performer Claudia Paim por participar da banca final.

Aos amigos e colegas pelas trocas, momentos de convivência, e participação efetiva em meus trabalhos: Gabriela Silva, Mônica Hoff, Lívia Dávalos, Lisandro Bellotto, Fernanda Albuquerque, Adriana Boff, Carina Levitan, Camila Weinmann, Cleber dos Santos, Gaston Kremer, Maíra Dietrich, Michele Zgiet, Estevão Haeser, Rodrigo John, Rochele Zandavalli, Luciano Montanha, Tula Anagnostopoulos.

À Noili Demaman pela sua posição em relação ao pensamento feminino.

À equipe do espetáculo teatral *Vão*, pelos momentos de experimentação e discussão sobre performance, assim como pela descontração durante o processo de criação.

À CAPES, pelo financiamento da pesquisa.

Ao meu tio Norberto Lessa Dias pelo seu apoio nas viagens, na descoberta de pedreiras, por seu conhecimento de geologia e pelos cafezinhos com pastel na beira da estrada.

Ao Rafael Pagatini, pelo apoio importante na execução deste trabalho pelo tempo dedicado e pelo carinho sempre presente.

À minha mãe Miriam Benigna, às minhas irmãs Camila e Carina, ao meu sobrinho Rodrigo, ao meu pai João Carlos e ao amigo Floriano.

À minha amiga *preta velha*, Axé!

RESUMO

A performance e seus desdobramentos nas linguagens fotográfica e videográfica é o tema deste estudo, elaborado a partir do processo criativo da autora, desenvolvido entre os anos de 2010 e 2012. A relação entre o ato de performar e a imagem do corpo feminino permeiam a discussão presente nesta pesquisa. Através da proposição do conceito *corpo sedimento*, os aspectos inerentes à linguagem performática são expandidos, e a imagem se constitui como memória de experiências vividas em diferentes lugares e temporalidades. Dessa forma, os trabalhos propostos para a reflexão nesta dissertação de mestrado envolvem corpo feminino, imagem, tempo e espaço em um processo de acumulação e arquivamento, no qual o corpo registra e produz imagem a partir da performance.

Palavras-chave: Performance. Corpo feminino. Imagem.

ABSTRACT

Performance and its unfoldings in photographic and videographic languages is the theme of this study, elaborated from the author's creative process, developed between 2010-2012. The relationship between the performing act and the image of the female body permeate the discussion conducted in this research. Through the proposition of the concept of *sediment body*, the aspects inherent to performatic language are expanded and the image is constituted as memory of experiences lived in different places and temporalities. Thus, the works proposed for reflection in this dissertation involve female body, image, time, and space in a process of accumulation and filing, in which the body records and produces the image from the performance.

Keywords: Performance. Female body. Image.

LISTA DE IMAGENS

| | |
|---|----|
| 1 - Carla Borba, <i>cortes I</i> , 2010. Fotografia | 18 |
| 2 - Carla Borba, <i>Álbum de Família – Petru</i> , Fotografia,2002 | 18 |
| 3 - Carla Borba, <i>Cortes III</i> , 2010 | 20 |
| 4 - Ana Mendieta, <i>Sem título (Burial pyramid)</i> ,still de Super-8,com duração de 3min.15seg. 1974 | 27 |
| 5 - Valie Export, <i>Identity Transfer I</i> , fotografia, 1973 | 27 |
| 6 - Carla Borba, <i>Salle de bains II</i> , fotografia, 2010 | 28 |
| 7 - Carla Borba, <i>Salle de bains III</i> , fotografia aplicada em acrílico, 50 x70 cm, 2012 | 29 |
| 8 -Ana Mendieta, <i>Flowers on body</i> , 1973 | 32 |
| 9 - Ana Mendieta, <i>Glass on body</i> , 1972 | 33 |
| 10 -Valie Export, <i>Man&Woman&Animal</i> , film stills, 1973 | 35 |
| 11 - Gina Pane, <i>Situation idéale: Terra – Artiste – Ciel</i> , 1969 | 45 |
| 12 - Marina Abramovic, <i>Dozing Consciense</i> , still de vídeo documentário, performance com duração de 60min, 1997 . | 47 |
| 13 - Carla Borba, <i>Rosita - companheira de viagem</i> , 2001-2002. Fotografia da esquerda, Aparados da Serra/RS e da direita Município de Cambará do Sul/RS | 54 |
| 14 - Carla Borba, <i>Rosita - companheira de viagem</i> , 2001-2002. Fotografia da esquerda, os Moles de Rio Grande/RS e da direita Município de São José dos Ausentes/RS | 55 |
| 15 - Fotografia da <i>Chapada Diamantina, Bahia, Cachoeira da Fumaça</i> , 2002. | 56 |
| 16 - Fotografia da <i>Chapada Diamantina, Bahia, Trilha da Cachoeira da Fumaça</i> , 2002. | 57 |
| 17 - Fotografia de testemunho de sondagem geológica. Depósitos do Serviço Geológico do Brasil - CPRM em Caçapava do Sul/RS, 2011 | 61 |
| 18 - Carla Borba, <i>Álbum de Família – Carla I</i> ,90 x 60cm , Fotografia ,2001 | 62 |
| 19 - Carla Borba, <i>Álbum de Família – Carla II</i> , 90 x 60 cm, Fotografia, 2001 | 62 |
| 20 - Giuseppe Penoni, <i>Essere fiume</i> ,1982. | 64 |
| 21 - Carla Borba, <i>Muralha</i> , instalação (paralelepípedos, fotografia 180 x 80 m, boneco de borracha),2011 | 65 |
| 22 - Doris Salcedo, <i>Sem título</i> , armário, cadeira, cama e cimento, 1998 | 67 |
| 23 - Carla Borba, <i>Boneca com ursinho</i> , 30 x 70 x 10 cm, paralelepípedo e boneca de borracha, 2000 | 68 |
| 24 - Carla Borba, <i>Muralha</i> , 2011. Registro do processo de montagem e desmontagem da instalação na Galeria do DMAE/Porto Alegre | 70 |

| | |
|--|-----|
| 25 - Carla Borba, <i>Rosita</i> , 2002. Registro de performance realizada no 7 ^o e 8 ^o Congresso Internacional de Arte Performance, Paris e Berlim. Foto: Miriam Benigna | 71 |
| 26 - Allan Kaprow, <i>Transfer</i> , 1968 | 76 |
| 27 - Gina Pane, <i>Azione sentimentale</i> , Fotografia,1973 | 78 |
| 28 - Paul McCarthy, <i>Painter</i> , still vídeo,1995 | 80 |
| 29 - Günter Brus, <i>Ohne</i> , 1965 | 82 |
| 30 - Carla Borba, <i>Etroc</i> , registro de performance realizada durante espetáculo <i>Vão</i> , 2011..... | 86 |
| 31 - Carla Borba, <i>Etroc</i> , registro de performance realizada durante espetáculo <i>Vão</i> , 2011..... | 87 |
| 32 - Carla Borba, <i>Etroc</i> , registro de performance realizada durante espetáculo <i>Vão</i> , 2011..... | 88 |
| 33 - Carla Borba, <i>Etroc</i> , registro de performance realizada durante espetáculo <i>Vão</i> , 2011..... | 89 |
| 34 - Carla Borba, registro da performance <i>Etroc</i> , 2011..... | 90 |
| 35 - Carla Borba, Performance Vestido de Pedra, 2012. Estudo de imagem. | 95 |
| 36 - Carla Borba, <i>Vestido de Pedra</i> , 2011. Registo da performance executada pela atriz Carina Dia no espetáculo <i>Vão</i> | 96 |
| 37 - Carla Borba, <i>Vestido de Pedra</i> , still de vídeo, duração 10min, 2012 | 97 |
| 38 - Carla Borba, <i>Vestido de Pedra</i> , 2010. Registo da performance executada pela atriz Carina Dia no espetáculo <i>Vão</i> | 98 |
| 39 - Carla Borba, <i>Vestido de Pedra</i> , registro da performance, 2012..... | 99 |
| 40 - Rainha Elizabeth I, O Retrato Ditchley, por marcus gheeraerts, o jovem, óleo sobre tela (1592) | 101 |
| 41 - Ritual de Condomblé em homenagem ao Orixá Oxum. Imagem de referência <i>Vestido de Pedra</i> | 102 |
| 42 - Imagens do filme 'Pina' realizado por Win Wenders com participação da icônica companhia da coreógrafa alemã Pina Bausch Tanztheater Wuppertal | 107 |
| 43 - Carla Borba, <i>Cabeça de Terra</i> , 2012 | 109 |
| 44 - Carla Borba e Rodrigo John, <i>Vecinos</i> , 2010. Registro fotográfico da projeção realizada na Casa M – 8 ^o Bienal no Mercosul, Porto Alegre..... | 114 |
| 45 - Carla Borba, performance <i>Cabeça de terra</i> , 2010. Registro fotográfico de performance realizada na Casa M – 8 ^o Bienal no Mercosul, Porto Alegre..... | 114 |

SUMÁRIO

| | |
|--|-----|
| INTRODUÇÃO | 13 |
| CAPÍTULO PRIMEIRO: IMAGEM DO CORPO | 24 |
| CAPÍTULO SEGUNDO: CORPO SEDIMENTO | 48 |
| CAPÍTULO TERCEIRO: PERFORMANCE – IMAGEM | 73 |
| ETROC..... | 91 |
| VESTIDO DE PEDRA 100 | |
| CABEÇA DE TERRA | 110 |
| CONSIDERAÇÕES FINAIS | 116 |
| REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS | 120 |
| ANEXOS | 125 |
| ANEXO 1 – DVD CARLA BORBA, 2012 | 126 |
| ANEXO 2 - CARLA BORBA, ÁLBUM DE FAMÍLIA – ANNIE 2002 | 127 |
| ANEXO 3 - CARLA BORBA, <i>ÁLBUM DE FAMÍLIA – TARA</i> , 2002..... | 128 |
| ANEXO 4 - CARLA BORBA, <i>7 CABEÇAS</i> , 2003. REGESITRO DE PERFORMANCE REALIZADA DURANTE FÓRUM SOCIAL EUROPE. FOTO: GUILHERME IMHOFF | 129 |
| ANEXO 5 - CARTAZ DO ESPETÁCULO <i>VÃO</i> , REALIZADO EM 2012 NA SALA ÁLVARO MOREYRA/ PORTO ALEGRE | 130 |
| ANEXO 6 - CARTAZ DO PROJETO <i>VECINOS</i> REALIZADO EM PARCERIA COM O ARTISTA RODRIGO JOHN NO PROJETO DUETO / CASA M - 8ª BIENAL DE ARTES VISUAIS DO MERCOSUL | 131 |

TEXTO POÉTICO

Ainda sinto um gosto amargo...as dúvidas são tantas. Por vezes, sabemos quais são as respostas, mas também existem inúmeros momentos que um vazio preenche a alma, e tudo fica inexplicado. Os objetivos se diluem na massa fina do cérebro em derretimento. Como eu queria ser uma rocha e ter como objetivo a mudança para bilhões de anos. Transformação. Tem dias que odeio essa palavra. Daí finco os dedos nos olhos e me viro ao avesso. Minhas lágrimas cozinham o feijão na panela, e meu coração se enche de coca-cola. Meu sexo, ao avesso, me faz viver um dia como homem, como bicho, sem pele, com os órgãos para fora, como o cachorro sarnento que vi lá em Itabatinga: com as tripas expostas, como um minilaboratório, como aqueles de criança, onde coca, trileptal, açúcar e maionese compõem uma trilha colorida por onde passo. Pois é, e a arte nisso tudo? Ela fica numa pochete, comprada no cerrado baiano, feita de couro de cabra. Quando preciso, tiro dela um esmalte cintilante e passo nas unhas dos pés. Na pochete, junto com esmalte tem um *iphone* que diz: estamos todos aqui, para *curtir* suas escolhas e *acessar* sua intimidade. Me perguntam: como você faz aquilo? Puxa vida, querem saber como? Primeiro: junto a vontade diária de desaparecer com a força que me faz não fazer isso e cubro a minha cabeça de terra. Tem dias que aquela terra toda poderia ser meu recheio. Nunca me chamaram de cabeça de terra, mas de cabeça de vento sim. Me fotografam, e o que eu vejo? Uma mulher, num lugar qualquer, numa vida qualquer. Vejo uma mulher porque está de vestido, de salto. Uma mulher, mas ela não está ao avesso? Sua cabeça está ao avesso. Sua carne é terra, seu cérebro é mineral, seu olhar vislumbra o acúmulo de camadas de todos os tipos de minerais possíveis. Elementos minerais, orgânicos, o substrato que gera uma nova semente, um novo seixo que percorrerá caminhos infinitos até encontrar o seu lugar. Não sou nem corpo, nem alma sou algo entre isso e aquilo, entre as normas da vida social e o que está longe de ser sociedade. Sou um simples corpo que arquiva e sedimenta o devir.

INTRODUÇÃO

Imagens povoam minha mente: uma mulher se banhando no carvão, o corpo coberto de terra, um corpo disforme; um vestido, uma mulher e uma pedreira; pedras transformando um corpo, agindo sobre ele, resistência; uma tesoura, utensílio que gera a transformação, reveladora de cortes, de abismos entre uma imagem e outra. Interessa-me, sobretudo, um corpo que se faz imagem, que indica a produção de imagens e que rege as orquestrações de meu fazer artístico. Corpo e imagem em uma relação que promove o acúmulo de registros de fragmentos vividos e de diferentes lugares e temporalidades.

Tenho especial apreço pela imagem fotográfica como interface entre o visível e o invisível, entre a materialidade de meu corpo e a sua ação sobre as coisas do mundo. O meu corpo é um corpo que arquiva, através de seu deslocamento, as experiências vividas, os fragmentos de lembranças, de cenas do cotidiano, de possibilidades poéticas. As imagens que com ele produzo tanto tranquilizam minha alma quanto fazem doer na carne até mesmo pelo simples fato de imaginá-las. Experiências e percepções são em meu imaginário *imagens* as quais, inicialmente, transformo em performances. Dessa forma, a relação entre imagem e performance se constitui como o elemento ativador principal de minha prática artística.

A presente pesquisa intitulada, *Performance – imagem: o corpo como processo de arquivamento, sedimentação e devir*, mais do que uma abordagem sobre a relação entre minha produção prática e minhas reflexões conceituais, constitui-se num exercício poético sobre o processo criativo. Entre os elementos mais significativos do desenrolar das páginas que se seguem está o ato de performar e a relação dele com a produção de imagens, que podem originar ou resultar das ações performáticas.

A pesquisa se estrutura a partir de minha produção realizada entre 2010-2012, na qual tentarei pontuar minhas motivações e inquietações como *performer*. Dessa forma, pretendo que a metodologia utilizada nesta dissertação, mais do que uma maneira de estruturação do trabalho acadêmico, indique ao leitor o desenvolvimento de minha produção com todas as dúvidas e os desejos

que ela ativa. Assim, estabeleço uma analogia entre o ato criativo e o processo de sedimentação de um corpo. Essa relação se estrutura na forma como meu corpo faz parte do mundo a partir de seus deslocamentos e dos registros gerados nessas experiências.

A presença do corpo e as escolhas poéticas deflagradas pelos meus gestos e reproduzidas nas imagens realizadas são resultados das minhas inquietações e das considerações reflexivas de meu trabalho. A cada ato performático, um arquivo se abre e revela novas possibilidades conceituais. A relação de meu processo criativo e reflexivo com a formação geológica de uma pedra, por exemplo, aproxima o meu corpo da ideia de uma experiência do tempo e do seu *constructo*, ou seja, aproximo meu corpo ao desenvolvimento e formação da minha subjetividade. Nestas experiências, a memória é constituída de vestígios e traços registrados em meu corpo, produzidos e acionados pelas performances e fotografias.

Dessa forma, elaborei um conceito importante para o meu processo: o de *corpo sedimento*: essencialmente polimorfo, constituído pela deposição de diferentes situações vividas, camadas de lembranças, acúmulo de imagens e sentimentos. Marcas em minha carne, mas, acima de tudo, a noção de *corpo sedimento* também é passível de ser remodelada a cada lugar que passa, em uma relação de simbiose com o espaço e com o tempo específicos de cada experiência.

Conforme Aristóteles, em seu texto *Problema XXX: o Homem de Gênio e a Melancolia*, no homem melancólico o acúmulo de bile negra, substância instável por natureza, é o que define o seu temperamento, assim como a sua capacidade criativa. Dessa forma, o estado melancólico é movido pela fisicalidade do corpo em relação ao comportamento do sedimento, no caso a bile negra, e é por meio dessa ligação que a criatividade se revela. O *corpo sedimento* está diretamente relacionado à melancolia, pois “o homem de exceção, ou metaforicamente excepcional (perittos), é o homem de resíduos (perissoma) por excelência [...] esse resíduo do cozimento, esse humor estúpido, [...] o impulso da imaginação”¹; no caso do *corpo sedimento*, os registros residuais de

¹ PIGEUAUD, Jackie *apud* ARISTÓTELES *O homem de gênio e a melancolia*. Rio de Janeiro: Lacerda Editores, 1998. p.18.

momentos vividos, são os responsáveis pelo impulso criativo. Neste trabalho, no lugar do homem, será a *mulher de exceção*², determinação que engloba outras possibilidades de comportamento, de impulso criativo e de percepção da vida.

Para gerar uma aproximação entre a materialidade do meu trabalho (a performance e a fotografia) e o meu pensamento crítico reflexivo, utilizo a narrativa em primeira pessoa valendo-me de relatos de experiências. O teatro e a geologia, em alguns momentos, farão parte das reflexões presentes neste trabalho. O teatro como um lugar de experimentações e das possibilidades criativas e a geologia como uma área do conhecimento que define a formação do planeta Terra, das camadas que indicam as fases e as intempéries da ação do tempo sobre a forma terrestre. Portanto, nessa introdução eu também estou relatando um momento decisivo de consciência e retomada de algumas considerações importantes sobre minha presente pesquisa relacionada à minha poética.

No final de 2010, participei da exposição *Convivências* - dez anos da Bolsa Iberê Camargo. Apresentei o resultado do Projeto *Álbum de Família*, produzido durante minha residência na Cité des Arts em Paris no ano de 2002, o qual consistia em convidar outros artistas a recriarem, sob minha direção, fotografias de sua infância. O objetivo deste trabalho era partir da experiência da concepção fotográfica da cena através de histórias, sensações e lembranças sendo trocadas. Três produções foram significativas para o projeto, nas quais contei com a participação de Petru (músico), Tara (artista plástica da Tasmânia) e Annie (amiga francesa). Conviver novamente com as imagens fotográficas produzidas no referido projeto me levou à reflexão sobre as relações entre corpo e imagem, performance e fotografia.

Como conviver com imagens fotográficas que, para mim, recusavam serem sepultadas, que continuavam latentes, mas que, ao mesmo tempo, evidenciavam uma interrupção? Como um artista opera quando um corte em sua trajetória, em sua história, reconfigura seu processo de criação? Como lidar com trabalhos que geram um espaço de legitimação, um *norte* para o caminho

² Termo utilizado no artigo *Nós, os melancólicos*, em referência a coragem, a resistência e ao pensamento criativo de Justine, personagem do filme *Melancolia* do dinamarquês Lars von Trier. SANTOS, Alexandre. *Teorema - Crítica de Cinema*. Porto Alegre, 2011, v.19.

como artista e ao mesmo tempo, de forma paradoxal, tornam-se marcas do inconcluso? Essas imagens passaram a seguir meus passos, mas nunca de forma tão contundente; foi necessário reencontrá-las como há dois anos, aproximadamente, em decorrência do convite da Fundação Iberê Camargo.

Frente ao desafio de retomar as antigas fotografias provenientes de um projeto *arquivado*, tomei a decisão de me apropriar do corte como uma ação performática, como um procedimento de transformação das marcas e temporalidades que estavam contidas no trabalho. Das tardes passadas com a tesoura na mão, surgiram alguns recortes orgânicos e outros geométricos, resultantes de gestos compulsivos, de tesouradas que se faziam rápidas e secas como as guilhotinas utilizadas na Revolução Francesa. Um corte sem dor, respeitoso e implacável, *a chapa metálica da guilhotina descia tão rápido que, num momento via-se um ser humano vivo, abaixo dela, e no instante seguinte, no mesmo lugar, um cadáver inerte.*³ A série *Cortes*, portanto, surgiu devido ao convite da Fundação Iberê Camargo e representou a retomada de um trabalho emblemático de minha trajetória como artista, de minha experiência em Paris, de meu processo de arquivamento, o qual, aos poucos, gerou conexões entre imagem, gesto e memória.

³ SENNET, Richard. *Carne e Pedra*. Rio de Janeiro: Record, 2003. p. .245.



1 – Carla Borba, *cortes I*, 2010.



2 – Carla Borba, *Album de Família – Petru*, 2002.

Durante o processo de criação da série em questão, o corte apresentou-se como potência performativa e transformadora, como interrupção do real, como construtor de um arquivo de novas imagens e registros corporais, o qual passou a guiar meus movimentos e minha relação corporal com as coisas do mundo. Na imagem 1, a colagem corresponde ao desdobramento de uma das experiências do projeto *Album de Família*, na qual Petru toca violino em uma festa romena (imagem 2). A imagem 3 é uma reconstrução da cena de infância de Tara que brinca com uma mangueira no quintal de sua casa.

A série *Cortes* segue paralela à elaboração e realização das performances e das novas imagens fotográficas que surgem, mas cortar tornou-se um hábito obsessivo, um mecanismo violento que, em lugar de representar uma interrupção, abriu caminho para uma nova forma de percepção de meu processo. Quando a imagem fotográfica se dissipa em pedaços, é como unir o passado e o futuro, perda e encontro vivenciados ao mesmo tempo.



3— Carla Borba, Cortes III, 2010.

Assim pensadas, trata-se de imagens que têm um poder quase pulsante, que nos fazem viver outro tempo e outro espaço: imagens que se fazem corpo e que nos revelam a crueza da vida e da morte. Como diz Débray⁴, “a transposição em imagem [...] é o melhor que acontece ao homem do Ocidente porque sua imagem é a sua melhor parte: seu ego imunizado, colocado em lugar seguro. Por ela, o vivo apreende o morto”. A interrupção deixaria de significar um corte no movimento da vida para tornar-se uma possibilidade de alinhamento dos nós e da retomada de novos caminhos.

A relação que se estabelece entre dois corpos que estendem a memória de sua separação é deflagrada no imaginário grego a partir da utilização da *téssera*. Ela foi citada no discurso de Aristófanes no diálogo *O Banquete* de Platão para indicar a separação do homem e da mulher que, segundo a mitologia do dramaturgo, nos primórdios, eram um só. Os gregos utilizavam a *téssera* na forma de um objeto que era cindido criando duas partes, as quais ficavam com pessoas diferentes para que, no futuro, elas fossem unidas comprovando a identidade daqueles que a possuíam, ou seja, a junção desse objeto partido indicava a memória do momento de separação. Dessa forma, o corte na *téssera* não se constitui apenas como elemento de separação, mas como possibilidade do reencontro.

Ao mesmo tempo em que os gregos utilizavam a *téssera* na forma de objeto, alguns portugueses, durante a ditadura de Salazar, ao deixarem seu país e partirem para a França ilegalmente, utilizavam uma fotografia de seus álbuns de família como uma espécie de *téssera* fotográfica. Antes da partida uma fotografia era dividida ao meio e o imigrante levava consigo uma das partes. Após chegar a salvo em seu destino, mandava pelo correio essa fotografia que era reunida a outra metade, que ficara com sua família, indicando a sua chegada segura. Essa *téssera fotográfica* foi uma forma de promover a relação entre a separação e o encontro e, principalmente, de manifestar a mensagem do ‘bem estar’ sem que esses imigrantes corressem o risco de terem suas

⁴ DEBRAY, Régis. *Vida e morte da imagem: uma história do olhar no ocidente*. Petrópolis: Vozes, 1993. p. 26.

correspondências violadas pelo Estado, assim como o registro por escrito de sua fuga do país. Dessa forma, a *téssera fotográfica* se constituiu como um gesto simbólico de separação e reencontro.

Assim como os imigrantes portugueses que, ao unirem as duas metades de uma fotografia, tinham o indício de que o foragido estava a salvo, a junção dos fragmentos fotográficos do projeto *Álbum de Família* representou a união das duas partes, a certeza do reencontro com meu processo criativo.

Nesta pesquisa, o corte, a divisão em partes, não representa um conceito operacional em alguns trabalhos, é uma ação necessária para evidenciar a questão pontual de minha pesquisa: o corpo como linguagem e sua potência como receptáculo e geração de imagens e experiências sensíveis.

Em minha produção, a série *Cortes* corresponde a uma *téssera poética*, pois foi a partir do corte e das colagens que surgiram imagens menos figurativas, e a narrativa deu lugar ao gesto, ao movimento formal e emocional. O corpo presente nos retratos perdeu sua imagem, transformando-se em um corpo polimorfo e ambíguo. O corte em meu trabalho abriu fendas e fissuras na imagem pelas quais as conexões se fizeram e o encontro se deu: o corpo e sua imagem, o *performer* e sua imagem, a fotografia como *continuum* e o tempo como agente transformador da formação metamórfica de um corpo que se sedimenta e flui.

No Capítulo primeiro – *Imagem do corpo* – tenho como objetivo levantar alguns questionamentos sobre a representação do corpo feminino na arte contemporânea a partir das obras: *Identity Transfer I* (1973) de Valie Export e o vídeo super 8 *Sem título (Buryal pyramid)* produzido em 1974 por Ana Mendieta, assim como *Salle de bains* (2010-2012) – série de minha autoria. Partindo de um exemplo da literatura, no qual a personagem tem o hábito de comer terra, estabeleço uma relação entre as obras citadas e a ideia de um corpo orgânico, não glorioso, como possibilidade poética de representação do corpo feminino. Sendo assim, pretendo, com essa abordagem, levantar a discussão sobre a postura crítica das artistas quanto ao uso da imagem do corpo feminino desvinculado da normativa binária da cultura ocidental e das grandes narrativas. Para tanto, desenvolvo uma pequena

retrospectiva envolvendo as relações entre corpo, imagem e representação a partir dos autores Jean-Marie Schaeffer e Viviane Matesco, assim como problematizo as especificações das obras citadas com as ideias de Paul Ardenne e Judith Butler.

No Capítulo segundo – *Corpo sedimento* – estabeleço uma analogia entre o processo de sedimentação da geologia e a formação poética de meu corpo, como um arquivo que registra e acumula as experiências vividas em diferentes temporalidades e lugares. Pontuo a importância de uma viagem que realizei entre 2000 e 2004, pois será a partir desta experiência que passarei a ressignificar minhas produções iniciais e, conseqüentemente, identificar a imagem fotográfica e a performance como linguagens significativas de minha poética. Neste capítulo, descrevo ainda a montagem de minha instalação intitulada *Muralha* (2001), processo, que resultará em minha primeira performance realizada em 2002. Em Merleau-Ponty encontrei fundamentação teórica para minha reflexão sobre a ideia de um corpo que sedimenta as memórias vividas como um corpo sensível às coisas do mundo.

No Capítulo terceiro, – *Performance – imagem*, problematizo as questões sobre o *performer* e sua imagem, assim como o processo de documentação de performances realizadas nos anos 60 e 70. Saliento a produção da artista Gina Pane e dos acionistas vienenses, os quais têm na imagem fotográfica uma interface importante de algumas ações performáticas. A partir das historiadoras e críticas de arte, Sophie Delpeux, Nathalie Boulouch, Elvan Zabunyan e Regina Melin estabeleço uma discussão sobre a performance e a prática do arquivamento. No segundo momento, apresento minha produção artística mais recente, de 2010-2012, desenvolvida durante o mestrado. Trata-se de *Vestido de Pedra*, *Etroc* e *Cabeça de Terra*, as quais envolvem performance, fotografia e vídeo. Produções baseadas em um constante retorno, de uma linguagem a outra, para a geração de outras possibilidades de leituras e de ressignificações de cada trabalho, ou seja, apresento as reflexões resultantes dos desdobramentos da performance em minha poética.

CAPÍTULO PRIMEIRO

IMAGEM DO CORPO

Numa tarde de outono chuvosa, sentada na varanda, ela bordava, com destreza, as flores que preenchiam uma parte de seu enxoval. Rebeca, uma personagem de *Cem Anos de Solidão* de Gabriel Garcia Marquez, era uma mulher que não sabia de sua origem, mas que tinha certeza de seu desejo incontrolável de comer terra e cal das paredes. Uma mulher que saciava sua impulsividade de forma discreta para enquadrar-se nos padrões morais da família Buendía e, principalmente, nos costumes de Macondo. Enquanto bordava e adestrava suas amigas nos pontos mais difíceis, ela comia, aos poucos, os grãos de terra que havia colocado no bolso. O autor faz referência a esse comportamento como um *desejo primordial*, um *apetite ancestral* da personagem. Um gosto especial pelos minerais primários.

A metáfora criada fez do ato de ingerir terra uma correspondência direta ao corpo de Rebeca e às suas reações físicas e psíquicas. O amargo na boca, devido ao fato de ingerir terra, era o registro físico de um sentimento de desamor que tomava o semblante da personagem. Rebeca, em todos os momentos em que se envolve em conflitos e reflexões, recorre à terra para saciar suas inquietações. Nas palavras de Garcia Marquez, alimentar-se de terra conferia à Rebeca⁵ “[...] um sabor mineral que deixava um cinza áspero na boca e um sedimento de paz no coração”.

O corpo e a mente não correspondem a um jogo previsível de relações. Em Rebeca, as marcas deixadas pela vida vão do sentir mais sublime à materialização corporal mais densa. As sensações são percebidas e vividas nos diferentes níveis. A dor não só faz sofrer como também traz prazer e vice e versa. Estar apaixonada gera ânsia de vômito, e a perda faz sorrir quando gera momentos de mais alta clareza. A noção de tempo se expande, a terra, a rocha e a natureza passam a ser os únicos elementos coerentes e condizentes com a realidade.

Fazendo alusão ao *comportamento* da personagem da literatura acima citada e seus hábitos insólitos, estabeleço uma relação entre as obras *Identity Transfer I* (1973) de Valie Export; o vídeo super-8 *Sem título (Burial pyramid)*, produzido em 1974,

⁵ MARQUES, Gabriel García. *Cem Anos de Solidão*. Rio de Janeiro: Record, s/data. p. 62.

por Ana Mendieta e minha série *Salle de bains* (2010-2012). Assim como Rebeca, que recorre a terra, que *come* minerais – elementos básicos da geração do mundo –, buscando, desta forma, compreender sua existência e sua condição de mulher, também as artistas citadas como referência ao meu trabalho propõem, em suas performances, a necessidade de estabelecer uma outra forma de conexão e percepção do corpo no mundo, ou seja, uma nova forma de representação do corpo, mais precisamente, do corpo feminino.

Neste capítulo, procuro levantar alguns questionamentos que envolvem a imagem do corpo e sua representação, partindo de uma retrospectiva baseada nos autores Jean-Marie Schaeffer⁶ e Viviane Matesco⁷. A partir dos exemplos das artistas citadas e dos aspectos que envolvem seus trabalhos, procuro estabelecer relações com a ideia de um corpo orgânico, não glorioso, autêntico, entre outras denominações que envolvem minha poética. O meu interesse é o de levantar a discussão sobre a postura crítica das artistas em relação à cultura ocidental, a qual provém de uma construção baseada na dualidade, corpo *versus* alma, estabelecido desde a Antiguidade no Ocidente. Essa condição binária definiu e, ainda estabelece a primazia das grandes narrativas da imagem do corpo ideal. Contudo, a dispersão dessas relações será abordada por meio dos questionamentos e das considerações levantadas na arte contemporânea, através de minha prática artística e das artistas mencionadas.

Rebeca, de forma performativa, estabelece sua resistência à cultura em que está inserida. Para mim, a terra é um elemento que aproxima a vida da morte, da decomposição, do orgânico, do tempo que transpassa o intervalo de uma existência. Nas próximas páginas, as imagens apresentadas assemelham-se nos gestos, nos elementos que as constituem e nos questionamentos políticos sobre o lugar da imagem do corpo feminino. Será que a necessidade de cobrir-se de terra ou de pedras demonstra outra possibilidade de sentir e pensar a dualidade corpo animal *versus* corpo metafísico? Ou ainda: será que realizo minha produção artística *olhando* para o passado ou as questões que envolvem a imagem do corpo feminino e sua ambiguidade

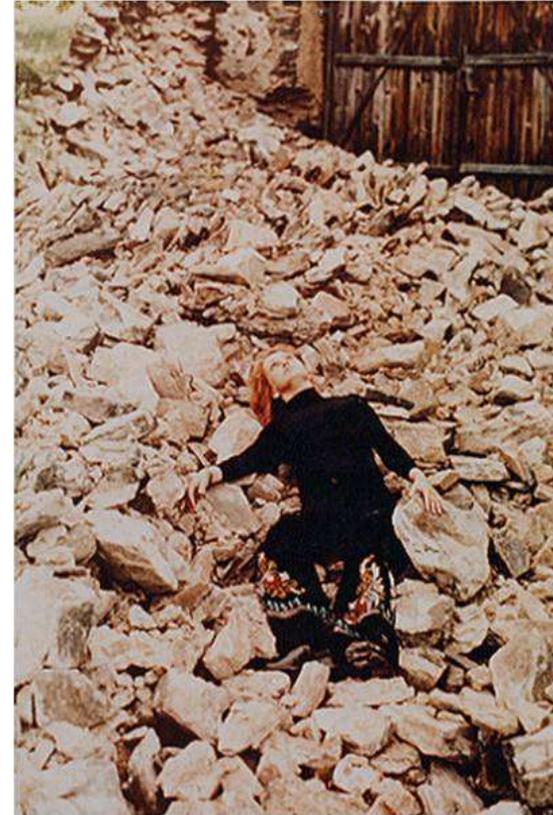
⁶ SCHAEFFER, Jean-Marie. O Corpo é imagem. *Arte & Ensaios*, n.16, 2008.

⁷ MATESCO, Viviane. *Corpo, imagem e representação*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2009.

ainda continuam latentes, como acontece desde os anos 60 e 70 no trabalho de performance de algumas artistas mulheres? Respondendo ou não, está o fato de que percebo elementos afins entre algumas relações que estabeleço em meu trabalho e as artistas citadas acima.



4 – Ana Mendieta, *Sem título (Burial pyramid)*, 1974.



5 – Valie Export, *Identity Transfer I*, 1973.



6 – Carla Borba, *Salle de bains II*, 2010.



7 – Carla Borba - *Salle de bains III*, 2012.

O crítico de arte e professor francês Paul Ardenne explicita uma das condições mais complexas do corpo; ao mesmo tempo que emana vida, possibilidades e transformações, ele se estrutura como um limitador, um organismo frágil. A dualidade que nos confronta com todas suas armas: “Viver é, antes de qualquer coisa, uma prova. Ou o combate ou a morte, sem alternativa possível. A única arma que possuímos para conduzir, levar adiante este combate é o corpo, de fato uma boa ferramenta, mas também um organismo frágil. Mais especificamente dizendo, *meu corpo*”⁸.

Para o antropólogo brasileiro José Carlos Rodrigues⁹, o corpo é o lugar da vida e da morte, do normal e do patológico, do sagrado e do profano, do puro e do impuro, do natural e do cultural. Ainda nas palavras desse autor, encontra-se no corpo o lugar onde os elementos desafiadores do regime de signos, ou melhor, da formação de poder nascem e geram a sensação de insegurança, de corte para novos caminhos de percepção e representação da vida. Para Rodrigues, os sistemas de representação formam uma rede de classificação a qual, por sua vez, estabelece contrastes e institui diferenças. O corpo e as atividades corporais são, a todo instante, rotulados, disciplinados e codificados. O natural, portanto, refere-se ao que transcende os comportamentos considerados como norma e padrão de tradições sociais: os costumes e os hábitos construídos culturalmente. Natural é aquilo que pertence ao universal, ao que o homem possui de mais primordial: comer, chorar, suar, caminhar, ver, ouvir, sentir, características atreladas à sua estrutura biológica.

Tudo o que representa o insólito, o estranho, o anormal, o que está à margem das normas, tudo o que é intersticial e ambíguo, tudo o que é anômalo, tudo o que é desestruturado, pré-estruturado e antiestruturado, tudo o que está a meio caminho entre o que é próximo e predizível e o que está longínquo e fora de nossas preocupações, tudo o que está simultaneamente em

⁸ ARDENNE, Paul. *Art, le presente – La création plasticienne au tournant du XXI^e siècle*. Paris: Editions du Regard, 2009. p.127. Tradução da autora para o trecho: “Vivre est, avant tout, une épreuve. Ou le combat ou la mort, sans alternative possible. L’arme unique en notre possession pour mener ce combat, c’est le corps, bel outil certes mais aussi organisme friable. Plus exactement dit, *mon corps*”.

⁹ RODRIGUES, José Carlos. *Tabu do Corpo*. Rio de Janeiro: Achiamé, 1975.

nossa proximidade imediata e fora de nosso controle, é germe de insegurança, inquietação e terror: converte-se imediatamente em fonte de perigo¹⁰.

A partir da citação, o corpo apresenta-se como um elemento de transgressão às normas sociais, provocando uma inquietude, um descontrole, presença a qual correspondem as provocações da performance, ao levantar aspectos de um corpo questionador.

Ana Mendieta, artista cubana, exilada de seu país e residente nos EUA durante sua vida, faz de seu corpo, em sua produção, um espaço de luta política. O *stíll* do vídeo, *Sem título (Burial pyramid)* com duração de 3 minutos e 15 segundos (imagem 4) foi produzido em super-8, em uma trilha do sítio arqueológico *zapoteca* conhecido como *Yagul* situado no México. A imagem é de uma mulher coberta de pedras em meio ao ambiente natural. Mendieta recolhe pedras que encontra no caminho do templo e cobre-se com elas. No vídeo percebe-se que, pelo processo de respiração profunda, ela, aos poucos, move as pedras que envolvem seu corpo. Ao inspirar e expirar, o corpo reage à força das pedras promovendo uma sensação paradoxal de conforto e desconforto.

Assim como no trabalho *Flowers on Body* (imagem 8), a artista transforma-se em cadáver e expõe um tabu social – o corpo morto, o processo de decomposição, a finitude humana. Faz da ordem social, marcada pelas dicotomias excludentes, da impossibilidade de integração dos múltiplos e da negação dos estados fronteiraços, o seu objeto de questionamento. A artista, ao se deitar em um túmulo *zapoteca*, recoberta por flores brancas evoca, por um lado, a pureza, o renascimento do corpo e a sua identidade latino-americana. Por outro, ela também evoca a condição vulnerável do corpo e das culturas. A morte do corpo é a morte da estrutura social, é a evidência da desordem e da imposição da finitude.

¹⁰ RODRIGUES, José Carlos. op.cit., 1975. p.15.



8 - Ana Mendieta , *Flowers on body*, 1973.

A abordagem política vinculada aos trabalhos de Mendieta nos quais a relação do corpo feminino como objeto desestruturador do objeto artístico tradicional e como um espaço de representação de luta política, evidenciava a postura reflexiva e consciente da artista no que se refere à sua situação frente a uma estrutura social, retiniana, patriarcal e anglo-saxônica. O trabalho *Glass on body* (imagem 9) é mais um exemplo de sua poética marginal e de resistência. Composta por fotografias (retratos), nas quais a artista deforma seu corpo e expõe os limites da carne ao espremer o seu rosto contra uma lâmina de cristal

e, simbolicamente, autoviolentar-se. O cristal é um elemento transparente e aparentemente inapreensível. No entanto, é eficazmente duro e resistente, assim como o sistema ideológico cultural gerador das tecnologias de domínio corporal.



9 – Ana Mendieta, *Glass on body*, 1972.

O corpo, dependendo da cultura, possui um estatuto social predefinido, onde os limites dos direitos e das obrigações estão devidamente orquestrados pela comunidade, a qual, por sua vez, apresenta determinadas expectativas referentes ao ideal de comportamento do indivíduo. Crianças e adolescentes se ajustam aos enquadramentos concebidos pela estrutura social: casar, cozinhar, ter filhos, cuidar dos filhos, trabalhar, estudar, fazer dietas, exercícios físicos, estar em acordo com o que se espera do seu sexo biológico e idade, enfim, cumprir uma gama de expectativas que cada sociedade define a sua maneira para o comportamento dos corpos.

Nas palavras de Rodrigues, *sociedades inteiras ignoram o orgasmo feminino*¹¹. A menstruação, em certas sociedades, é objeto de importantes cerimônias; em outras, um acontecimento íntimo que deve ser escondido. As sociedades – quando se deparam com o corpo da mulher – possuem algumas alternativas de solução, de distanciamento: banir a mulher, esconder os aspectos naturais incontrolláveis (menstruação, gravidez, etc) ou desconhecer estes fatos e tratar a mulher como se nada estivesse acontecendo, agindo normalmente.

A artista contemporânea austríaca Valie Export foi extremamente atuante, nas décadas de 60 e 70, justamente ao expor questões da identidade social da mulher nesse período. Partindo de seu ato artístico primordial – de mudar de nome – a artista reivindica, com uma abordagem crítica, o lugar do corpo feminino na sociedade. Na série de trabalhos intitulados *Identity Transfer*, Valie Export busca, em alguns retratos, uma transferência de sexo, fazendo poses simbólicas do universo masculino. Em outra fotografia da série, (imagem 5), a artista está sentada sobre inúmeras pedras toda de preto, somente com o detalhe colorido na calça. As pedras, conforme a perspectiva da imagem, parecem formar um caminho quase infinito. No canto direito da imagem, observamos uma grande porta de madeira que remete a uma ruína. Valie Export tem o olhar fixo para o alto, ela se entrega para nós, espectadores, observando outra coisa que não podemos ver. Esse jogo do *não olhar*, e o lugar escolhido pela artista, estabelecem uma relação de intimidade em que, me parece, somos convidados a procurar outras perspectivas de percepção.

¹¹ RODRIGUES, José Carlos. op.cit.,1975. p.75.



10 - Valie Export, *Man&Woman&Animal*, 1973.

Em seu trabalho intitulado *Man&Woman&Animal* (imagem 10), a artista propõe, de forma desafiadora, discutir o tabu referente ao sexo, ao ato sexual e a todos os elementos inerentes ao ritual: o orgasmo, o corpo feminino, a vagina, o sangue, e o sêmen. De forma metafórica, a artista estabelece uma correspondência da imagem de uma torneira com o *falo* masculino. Valie Export traz à luz das imagens e do mundo da arte o tabu do corpo feminino em estado de gozo. Uma ação que habitualmente é renegada ao escuro, ao “quartinho escuro”.

Rodrigues completa essa ideia: O tabu isola tudo o que é sagrado, inquietante, proibido, ou impuro; estabelece reservas, proibições, restrições; opõe-se ao ordinário, ao comum, ao acessível a todos. As pessoas e objetos tabu são sede de

extraordinária energia e de uma força incomum – [...] A característica principal do tabu é a de que não existem mediações entre a transgressão e a punição, derivando a segunda automaticamente da primeira¹².

Assim como na imagem de Valie Export, a presença de meu corpo revela minha necessidade de acessar outras possibilidades de representação de um corpo feminino. Como exemplo bastante marcante dessa busca, descrevo a ação desenvolvida em meu vídeo intitulado *Podá*¹³ realizado em 2010. Assim como Valie Export em sua série *Identity Transfer*, jogo com as polaridades feminino e masculino. Em determinados momentos do vídeo, o registro do corte de pelos pubianos em um ritmo lento e em preto e branco não revela de forma clara qual genitália está sendo *podada*, ou a masculina ou a feminina.

A minha série *Salle de bains* iniciou em 2010 numa busca de transformação da morte em vida. A construção do trabalho, em um primeiro momento, são imagens produzidas de uma performance realizada em um box de chuveiro cheio de pedras (imagem 6), seixos trazidos de um rio. No trabalho, meu corpo está em conexão com o mineral e despojado de qualquer conotação erótica ou sensual. No box, um espaço pequeno com azulejos quadrados e amarelos; meu corpo, assim como o de Ana Mendieta nos trabalhos acima descritos, apresenta-se como um corpo-cadáver, ou como um corpo que busca uma identificação com os elementos provenientes da natureza.

O trabalho *Salle de bains II* se constitui de três fotografias, sendo que, em duas imagens, minha posição remete à ideia de um corpo com uma forma compacta, em uma tentativa de se igualar à estrutura da pedra. Na imagem em que meu rosto está coberto de pedras, a violência da imagem de um corpo sem vida gera a tensão no conjunto. As três imagens correspondem à ideia da representação de corpo em eterna transformação, em um fluxo contínuo de construção e desconstrução.

A partir desse processo e das fotografias produzidas, encontrei nas artistas referidas, uma forte identificação. Ao reconhecer afinidades entre as imagens de minha série *Salle de bains*, *Identity Transfer I* e o vídeo *Sem título (Buryal pyramid)* de

¹² RODRIGUES, José Carlos. op.cit., 1983. p.26.

¹³ Vídeo em DVD, Anexo 1. Performance: Carla Borba, imagem: Livia Dávalos, edição: André Severo.

Ana Mendieta, tomei consciência das problemáticas que envolvem minha poética e do quanto estou inserida em questões exploradas por artistas mulheres ao longo da história da arte recente.

Minha relação com a produção deste período – anos 60 e 70 – mais especificamente com as três artistas citadas, é bem forte, pois a ideia da imagem de um corpo que vivencia experiências e as registra como um documento vivo, em que a fotografia é uma continuidade do corpo performático, fazem parte de meu processo. Mas saliento ainda aqui a correspondência nos gestos e no desejo de cobrir-se de terra, de pedra; a partir disso, acessar uma nova possibilidade de relação com o corpo, o nosso corpo. Possibilidades performativas as quais geram uma nova forma de pensar a imagem do corpo, criando assim uma potência latente de outra historicidade.

Na produção das três artistas citadas, os tabus vinculados à natureza humana e feminina estão presentes em suas ações, imagens e atitudes. Como vimos no decorrer do texto, tanto Ana Mendieta quanto Valie Export questionam a cultura: confrontar fatos significa tomar consciência de si e do outro.

Para dar suporte aos meus questionamentos quanto à representação da imagem do corpo na cultura ocidental, recorri ao pesquisador e professor de arte Jean-Marie Schaeffer e à teórica brasileira Viviane Matesco. Em seu artigo, intitulado ‘O corpo é imagem’¹⁴, Schaeffer nos lembra de um hábito recorrente, que é o de dizer que a cultura ocidental é uma cultura da imagem e que a importância da imagem liga-se ao fato de ela ser o lugar do pensamento do corpo. Conforme o autor, há três fontes primordiais para a relação corpo e imagem: o dualismo, o criacionismo monoteísta e o pensamento da encarnação.

Importante salientar aqui que, para o referido autor, é na cultura ocidental cristã e pós-cristã que as questões da imagem e do corpo encontram-se intimamente ligadas. De um lado, a herança da construção do pensamento na cultura grega, onde o dualismo divide o homem em dois, ou seja, o corpo *versus* a alma. De outro, a cultura cristã, que acolheu a visão binária da

¹⁴ SCHAEFFER, Jean-Marie. O Corpo é imagem. *Arte & Ensaios*, n.16, 2008.

Antiguidade e impregnou na construção do corpo-imagem a ideia de sua assimetria com o original, pois Deus nos fez à sua imagem. No entanto, o pecado deflagrou a dessemelhança, e o homem passou a ser a imagem decaída. Será pela doutrina da encarnação que a conjunção do pensamento da imagem e do corpo se dará de forma mais intensa, pois por intermédio de Cristo, Deus se fez homem, ele participa, dessa forma, da transcendência espiritual e do corpo sensível. Será a partir da Paixão que Cristo dará chance ao homem de se reaproximar de Deus, humanizando assim a imagem de Deus.

Dessa forma, o modelo, o criador é na concepção moderna e contemporânea imanente ao homem. Deus deixa de ser modelo para ser espelho. Schaeffer, apresenta seus questionamentos e finaliza dizendo que a conjunção das três fontes citadas se mantêm até hoje e definem as características da representação do corpo no mundo ocidental cristão. O homem, portanto, busca sua completude em uma imagem ideal, na qual ele é o criador e a origem.

Viviane Matesco – em seu livro *Corpo, imagem e representação* – parte de dois exemplos da arte contemporânea brasileira: a obra *Vênus de Tunga* e a ação das trouxas ensanguentadas de Barrio, para fazer uma reflexão sobre as raízes da relação que apresente em seu título. A autora faz referência a Schaeffer e concorda com suas proposições. No entanto, acrescenta à discussão outros enfoques quanto à representação do corpo na arte. A autora discute, mais detalhadamente, as abordagens que seguem.

No Renascimento, o homem descobre seu existir como ser social, *o eu do sujeito torna-se 'espelho do mundo'*¹⁵. A carne torna-se experiência sensível, o homem se definirá pela experiência vivida fisicamente. Os artistas, além de representarem as coisas irão senti-las e projetá-las em sua produção. Não será mais a fé que fundamenta o real, mas a experiência. A imagem do corpo será construída por novos mecanismos e conhecimentos da óptica, com o objetivo de produzir imagens quase vivas, criando

¹⁵ MATESCO, Viviane. *Corpo, imagem e representação*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2009. p.23.

a sensação de presença. A imagem vitruviana do homem como modelo de proporção submete o corpo à lei da forma, período em que a ciência e a arte configuram-se como experiência sensível de um corpo não sacralizado.

No século XVI, por decorrência das primeiras dissecações, o corpo será transformado em um saber específico no qual o conhecimento da anatomia irá lhe conceder a liberdade de uma vinculação ao religioso. *O corpo como representação passa a ser assimilado a processos objetivos; longe do espectro da morte, edifica-se um saber*¹⁶. A descoberta do processo de circulação do sangue fará do coração uma máquina que bombeia vida dando origem a uma compreensão secular do corpo e afastando-o, mais ainda, da noção religiosa, pois não será, a partir de então, a alma que confere vida. Ardenne explicita como, a partir do Renascimento, o corpo passa a se emancipar do peso do cristianismo e da rejeição brutal do idealismo platônico:

Mas, a emancipação acontece, finalmente, devido à três movimentos: a investigação científica, revelando o corpo orgânico como o que ele é; o desvelamento psicológico, o qual revela a complexidade do pensamento sensível e a mecânica de seus efeitos; a dessacralização que irrigou a cultura ocidental desde os Lumières se não desde o Renascimento e que autoriza que o corpo seja apreciado por si só, sem a tutela religiosa ou moral¹⁷.

O corpo foi dessacralizado, transcendido e banido, pois se tornou incapaz à percepção fidedigna de dados do ambiente, segundo a filosofia cartesiana. Portanto, no século XVII, a representação do corpo iniciará o seu processo de autonomia, demarcando assim os primeiros indícios da arte moderna. O sujeito retira-se do lugar de espelho do mundo e encontra o lugar interior, subjetivo, definido assim o sujeito moderno. A autonomia da arte como um campo de conhecimento, enquadra-se no processo de fragmentação do trabalho, constituindo-se como mais uma especialização do mundo moderno. As vanguardas

¹⁶ MATESCO, Viviane. op.cit., 2009. p.29.

¹⁷ ARDENNE, Paul. *L'image Corps – Figures de l'humain dans l'art du XX siècle*. Paris: Editions du Regard, 2001. p.08. Tradução da autora para o trecho: "Mais l'émancipation vient, à la fin, qui doit à un triple mouvement: l'investigation scientifique, mettant au jour le corps organique pour ce qu'il est; le dévoilement psychologique, qui révèle la complexité de la pensée sensible et de la mécanique des affects; la désacralisation générale irrigant la culture occidentale à compter des Lumières sinon dès la Renaissance, et qui autorise que le corps soit apprécié pour soi, sans tutelle religieuse ou morale".

artísticas questionam os espaços de representação da arte, assim como transformam o corpo em um elemento fragmentado, criando uma metáfora da perda da totalidade. O homem é somente um traço da efemeridade da vida, um simples fragmento da modernidade. Diante da falta de sentido de qualquer valor absoluto, a atenção volta-se para o detalhe, para o momentâneo. A destruição da imagem do corpo torna-se um procedimento de desumanização da arte, uma operação inversa do renascimento, tirando o homem do centro da cena e de todas as possibilidades de retorno ao projeto humanista.

Conforme Ardenne, o abandono quase definitivo da relação com uma essência divina – o crescimento do materialismo, o qual fará do corpo um mecanismo técnico e produzirá a bancarrota irreversível do humanismo, confirmada pela indústria da morte iniciada pelos nazistas na Segunda Guerra Mundial: acontecimentos históricos moldaram o tratamento artístico reservado ao corpo.

Os anos de 1960 e 1970 marcam a presença radical em produções artísticas que contribuíram para a construção de uma ideologia de um corpo autêntico e libertário centrado na experiência física e cotidiana, propondo assim a imagem de um corpo puro. A *body art*, os *happenings* e as performances fizeram do corpo um elemento do processo artístico, propondo sua presença em ações extremamente transgressoras. Reporto às ações dos artistas vienenses que, em meio a uma sociedade repressora e moralista, fizeram de seus corpos campos de batalha entre a liberdade e o poder disciplinador.

A história da arte do século XX demonstra uma contradição importante para o pensamento do corpo e da imagem: de um lado, a presença radical do corpo; de outro, a efemeridade, a rejeição de si, a aparência de um corpo disforme, ambíguo. Contradição que marcou a crise do corpo moderno e abriu precedentes para a ‘pós-modernidade’, como salienta Ardenne, para o que ele chama de *esta cultura da dúvida*.¹⁸ Seguindo a ideia do autor, o século XXI, portanto, conta com inúmeras representações de um corpo artístico, de um corpo que procura nas diferentes poéticas reconhecer, tanto a sua condição de um corpo orgânico

¹⁸ ARDENNE, Paul. op.cit., 2001. p. 09, Tradução da autora para o trecho: “[...] cette culture du doute”.

quanto a de um corpo hipertecnológico, forçosamente perfeito. Na tentativa de viver um outro 'eu', de acessar outras possibilidades de relação com o corpo, os artistas constroem, desconstróem em um eterno processo de transformação.

“Corpo-cadáver, corpo-depressão, corpo profano, corpo-fuga, corpo-relação, corpo-criança, corpo-animal, corpo-sexo, corpo-‘outro’ [...] jamais o corpo humano, sem dúvida, deu lugar a tantas possibilidades de interpretação artística”¹⁹.

A representação do corpo na cultura ocidental para Matesco e Schaffer está subjugada ao pensamento grego e às injúrias da vida judaico-cristã. A concepção da relação do corpo e da imagem acentua o sentido de imitação de um modelo ideal, confirmando o laço essencial entre o pensamento do corpo e do culto à imagem. Schaeffer, em suas reflexões, salienta que o movimento de interiorização do modelo, da imagem conforme, da idealização do corpo se apresenta hoje na ciência, mais especificamente na genética. O homem anseia pela possibilidade de reprogramação do corpo pela transformação dos genes defeituosos. No entanto, o autor também levanta uma segunda perspectiva de entendimento da interiorização, na qual o corpo orgânico desafia a ordem, opondo-se, assim, à ligação entre vida e ordem.

Faço referência – aqui – às ideias do antropólogo Rodrigues quando salienta o repúdio da sociedade frente à imagem do corpo morto ou do sangue, ou das vísceras, pois são indícios daquilo que está no âmbito do descontrolo, da desordem. Matesco finaliza sua análise concluindo que o pensamento ocidental, assim como a arte contemporânea, têm como base estrutural a dualidade clássica, os opostos, corpo e mente, sensível e inteligível, matéria e espírito, aparência e essência, vida e morte, material e imaterial.

No entanto, a emergência, no âmbito político e cultural, de discussões sobre assuntos que dizem respeito a problemáticas étnicas e de gênero, por exemplo, representam outro viés da estruturação do pensamento ocidental. A partir da politização dos grupos considerados ‘excluídos’, novas possibilidades de discussão sobre outro processo histórico tornou-se presente na

¹⁹ ARDENNE, Paul. *Art le present – La création plasticienne au tournant du XX siècle*. Paris: Édition du Regard, 2009. p.161.

academia. As narrativas vinculadas às diferentes identidades culturais, principalmente de gênero, *confrontam-se, diluem-se e se transformam*²⁰ junto à historicidade. A dualidade homem *versus* mulher, a qual estabelece comportamentos e controles específicos sobre os corpos e sua representação, na contemporaneidade vem sendo questionada e problematizada, principalmente no universo da arte.

O teórico e historiador em arte Alexandre Santos argumenta a esse respeito:

O contexto explosivo da década de 1990 propicia a emergência mais evidente da corporalidade homoerótica, juntamente com a aparição de um grande caleidoscópio de outras corporalidades que invocam diferentes práticas desejantes para o corpo. Desse modo novos desafios se abrem para a história da arte no que concerne à inserção mais agressiva do corpo na produção artística. Em suas configurações mais contundentes, essas corporalidades emergentes fazem frente ao discurso normativo e cutucam o silêncio cultural programado durante séculos²¹.

Retomo as reflexões iniciais, presentes neste capítulo; principalmente, as imagens apresentadas inicialmente. Assim como em meu trabalho *Salle de bains*, as obras de Ana Mendieta e Valie Export revelam a imagem do corpo vinculado ao natural, à morte, à carne, ao biológico em um movimento de afastamento da imagem de um corpo idealizado. Um recurso de luta contra uma opressão cultural, do lugar do corpo feminino na sociedade e de sua representação. Através da posição do corpo, sentado, deitado ou ajoelhado sobre os seixos, tanto em minhas imagens quanto nas das artistas citadas, encontro um sentido de retorno ao corpo como elemento que está em sintonia com o todo, sugerindo a ideia de um lugar polimorfo de caráter acumulativo de experiências, imagens e afetos vividos. A imagem do corpo, nos trabalhos referidos, expõe de forma direta o grande mistério da humanidade; melhor dizendo, o grande tabu da cultura ocidental: a relação morte e vida.

²⁰ SANTOS, Alexandre. *Corpos invisíveis, corpos que importam*. In: CAMPOS, Marcelo; BERBARA, Maria; CONDURU, Roberto; SIQUEIRA, Vera B. (Org.). *História da arte: ensaios contemporâneos*. Rio de Janeiro: EDUERJ, 2011. p. 93.

²¹ SANTOS, Alexandre. Op.cit., 2011. p. 294.

Conforme a análise anterior, é possível perceber que o legado da racionalidade grega interfere, de forma contundente, em nossa construção afetiva e sensível em relação às coisas no mundo. Mas de alguma forma, a pesquisa de determinados artistas apresenta o desejo por outras possibilidades perceptivas e reflexivas que transcendam o postulado ocidental da dualidade.

Contudo, ao me deparar com as reflexões da teórica feminista Judith Butler, percebi que existe um largo espaço de conceituações filosóficas e políticas sobre a influência da ontologia binária em nossa cultura, os quais não abordarei aqui de forma aprofundada, mas considero importante acrescentar em minha reflexão a ideia de *abjeção* dos corpos, desenvolvido por Butler. No texto *Bodies that matter. On the Discursive Limits of 'Sex'*²², a cultura nos mostra que os corpos, ao mesmo tempo em que se materializam, adquirem significados e obtêm legitimidade. Ou seja, constroem um discurso de identificação mediado pelas normas culturais, as quais governam a materialização de um determinado sexo, por exemplo, ou de uma determinada prática identificatória. São corpos; portanto, sofrem uma dinâmica do poder regulatório e se qualificam como *corpos que pesam*.

Em oposição – numa relação não controlada pela normativa binária de um determinado contexto – o corpo beira ao *abjeto*. Ou seja, trata-se de um corpo que vive dentro do discurso como uma figura não questionada, indistinta, sem conteúdo, ou melhor, que ainda não se tornou real, e, dessa forma, não consegue se materializar. Nas palavras de Butler, o corpo *abjeto relaciona-se a todo o tipo de corpos cujas vidas não são consideradas 'vidas' e cuja materialidade é entendida como 'não importante'*.²³

Assim, a imagem desse corpo de materialidade indistinta e indizível para a sociedade, torna-se o corpo feminino presente nos exemplos de trabalhos apresentados nesta pesquisa. Imagens de corpos femininos que buscam transcender a materialidade

²² Texto publicado em 1993 pela editora Routledge em Nova York. Tradução de Tomaz Tadeu da Silva: *Corpos que pesam: sobre os limites discursivos do 'sexo'*, presente em LOURO, Guacira Lopez (Org.). *O corpo educado: pedagogias da sexualidade*. Belo Horizonte: Autêntica, 1999.

²³ BAUKJE, Prins; MEIJER, Irene Costera. *Como os corpos se tornam matéria*. Entrevista com Judith Butler, 2002. Disponível em: <www.scielo.br/pdf/ref/v10n1/11634.pdf>. Acesso em: 09 mai 2012.

hegemônica de sua representação: as artistas aqui referidas buscam ultrapassar as convenções históricas da representação do corpo da mulher, da sua condição de objeto, de *bodies that matter*, de *corpos que pesam*²⁴ evocados por Butler.

Neste momento de minha reflexão e fazendo alusão ao termo *abjeto* apresentado acima, lembro das inúmeras classificações da imagem de corpos que Ardenne apresenta em sua discussão, corpos os quais a partir do processo criativo se materializam e desmaterializam, fantasmas sem rostos, sem forma específica. Discursos insólitos de corpos *abjetos*, imagens de corpos femininos enterrados, mutilados, transformados. Imagens de artistas e seus processos de criação que contêm corpos que fogem à lógica binária fazendo de seus corpos e de suas poéticas os lugares de questionamento dos sistemas da arte e da representação. Desta forma, concordo com as palavras de Butler quanto à transgressão da lógica binária dos corpos:

Refiro-me a atos que constituem um domínio daquilo que não pode ser dito e que condiciona a distinção entre impróprio e próprio. Ainda não somos capazes de considerar aqueles atos e práticas e modos de vida que foram brutalmente excluídos desse mesmíssimo binário próprio e impróprio. Eles não são a pré-história benigna desse binarismo, mas sim seu o violento e inominável avesso²⁵.

A percepção de Butler expande meu entendimento quanto à relação de meu corpo e da imagem do corpo feminino na história da arte, talvez entender o *avesso* como aquilo que não é a oposição, mas o inexplicável me motiva a continuar percebendo os traços de histórias que não chegaram a ser faladas. Todavia, nesta pesquisa e neste momento de meu processo de criação, eu construo um retorno ao movimento de um possível equilíbrio entre as contradições de nossa cultura. Algo que remete à proposição

²⁴ Apud LOURO, op.cit., p.171. O tradutor do texto introdutório do livro de Judith Butler *Bodies that matter. On the Discursive Limits of 'Sex'*, Tomaz Tadeu da Silva justifica sua tradução do texto original de Butler: "Traduzi o título deste ensaio, dado a partir do título do livro de onde foi extraído, *Bodies that matter*, como "Corpo que pesam" para conservar parte do jogo que a autora faz com a palavra 'matter'. Em inglês, o verbo 'to matter' significa 'importar', 'ter importância' e o substantivo 'matter' significa, entre outras coisas, 'matéria'. 'Bodies that matter', portanto, pode ser traduzido, literalmente, como 'Corpos que importam', 'Corpos que têm importância', mas esta tradução deixa fora, evidentemente, o jogo com 'matéria', palavra importante para a argumentação da autora. O 'pesam' de 'Corpos que pesam' apenas obliquamente evoca a 'matéria' enfatizada pela autora, ao evocar uma propriedade da matéria, o 'peso',"

²⁵ BAUKJE, Prins; MEIJER, Irene Costera. op.cit., 2002. p.166.

da artista francesa, Gina Pane, como uma situação de pacificação, de equilíbrio interior e harmonia com o mundo na obra *Situation idéale: terre - artiste - ciel* (imagem 11).



11 – Gina Pane, *Situation idéale: terre – artiste - ciel*, 1969.

Trata-se de uma imagem com poder de organização, estruturada a partir do seu corpo e dos elementos, como a terra e o céu. É o corpo da artista entre o céu e a terra. Pane se posiciona no centro da imagem com os pés na terra, no real, e a cabeça na atmosfera e propõe, dessa forma, a ideia de fusão perfeita entre o micro e o macrocosmo. Esta imagem afirma a capacidade da artista de abolir os conflitos consigo mesma e com o mundo, em benefício de uma serenidade, de uma solidariedade entre os elementos. Nesta perspectiva, a arte é vista como um processo de inquietação e serenidade. É uma estratégia de repensar a sua postura perante a vida.

As imagens de meu trabalho *Salle de bains* já apresentadas neste capítulo se transformaram, ou melhor, meu corpo inquieto gerou um desdobramento das ações criadas em um primeiro momento no interior de um box de chuveiro. No lugar das pedras, passei a usar o carvão; no lugar do box, uma banheira, com a imagem de uma mulher que se banha no preto do carvão. A fotografia *Salle de bains III* (imagem 7) foi produzida a partir de uma performance realizada em meu atelier. A ideia de encher uma banheira de carvão e entrar nesse espaço surgiu de meu desejo de estabelecer uma relação de meu corpo com outro elemento mineral, diferente da pedra.

No filme *Balkan Baroque*²⁶, da artista iugoslava Marina Abramovic e dirigido pelo artista francês Pierre Coulibeuf, observei a performance *Dozing Conscience* (imagem 12) que é uma referência para esse trabalho. O vídeo mostra o rosto de artista enterrado em cristais de quartzo, acompanhados pelo som da respiração profunda. Os cristais se movem no ritmo da expiração e inspiração fazendo que parte do rosto da artista fique descoberto. A imagem dá a impressão de peso sobre o rosto e ainda de possíveis riscos quando os cristais se movem. Na verdade, o que chamou minha atenção foi a relação da pele com o cristal, a transparência do material resistente contra a delicadeza da pele do rosto, dos olhos, da boca. No trabalho *Salle de bains III*, no lugar de cristais, usei carvão, o qual é um elemento constituído pelo processo de sedimentação e decomposição de troncos, raízes, galhos, ou seja, o carvão possui na sua formação a união da ordem performance em que o carvão, elemento repleto de memória, ao entrar em contato com meu corpo, possibilita a minha relação com a terra, tornando-o um corpo orgânico, um matéria em transformação.

²⁶ O filme é a autobiografia, real e imaginária de Marina Abramović, apresentando uma história pessoal fortemente marcada pela Jugoslávia de Tito, a violência cotidiana, a experiência dos limites físicos e psíquicos.



12 – Marina Abramovic, *Dozing Conscience*, 1997.

A série *Salle de bains* assim como nos trabalhos de Valie Export e Ana Mendieta, citados no início deste capítulo estabeleço uma relação entre o a imagem do corpo feminino e a materialidade da terra, das pedras. Relação que apresenta corpos em estado vivo e morto, corpos que transcendem aos tabus; ainda, corpos que negam a materialidade dos *corpos que importam*(*corpo que pesam*) de Judith Butler. Contudo, as proposições artísticas aqui referidas estabelecem outra forma de materialização, pois penso que são corpos que se transformam a partir de poéticas que propõem discursos ainda a descobrir.

CAPÍTULO SEGUNDO

CORPO SEDIMENTO

Este capítulo corresponde ao processo de organização do arquivo gerado, ao longo do tempo, pelas incursões de meu corpo nas coisas do mundo, de percepções incorporadas nas viagens que realizei e de registros sensíveis produzidos durante minhas vivências. A memória de diferentes temporalidades se constitui em meu corpo a partir de imagens. Dessa forma, minha poética envolve corpo, imagem, tempo e espaço em um processo de acumulação, no qual o corpo registra e produz imagem a partir da performance. Ela traz diferentes temporalidades de memórias afetivas e produz diferentes lugares do discurso corporal. O *corpo sedimento*, em uma analogia ao processo de sedimentação da geologia, é um conceito que utilizo para me referir ao acúmulo de fragmentos das percepções de mim no mundo, do constante devir que se opera na dinâmica metamórfica de meu corpo.

Início o relato pretendido neste capítulo a partir de minhas experiências e vivências de viagens realizadas entre 2000 e 2004²⁷, as quais se apresentaram como elementos ativadores da ressignificação de meu processo criativo.

Meu desejo relacionava-se à sensação de liberdade, de não ter hora para partir ou chegar. Meu anseio era o de compartilhar descobertas, de fazer da estrada um lugar de convivência, de transitoriedade da vida, já que eram diversas e múltiplas as opções de caminhos a seguir. As viagens representavam a possibilidade de reconciliação entre a natureza e o meu corpo.

²⁷ Residência na Cité International des Arts, Paris/França com objetivo de realizar o Projeto *Álbum de Família*, realizado em colaboração com o fotógrafo Guilherme Imhoff, em 2002 com duração de três meses, em decorrência da Bolsa Iberê Camargo. Experiência que se prolongou até 2006, devido à minha decisão de permanecer na França. Expedição para Amazônia/Brasil com objetivo de realizar o documentário fotográfico *Amazônia: a vida sobre o rio* e oficinas de fotografia pinhole nas comunidades ribeirinhas. Projeto realizado em 2004, com duração de dois meses, com a colaboração do fotógrafo Guilherme Imhoff e apoio da Prefeitura de Paris e Embaixada do Brasil na França. O resultado do projeto participou da programação do Ano do Brasil na França em 2005. Expedições realizadas em 2001 com o objetivo de formatar banco de imagens em colaboração com fotógrafo Guilherme Imhoff nas seguintes localidades: Rio Grande do Sul/Brasil - Parque Nacional de Aparados da Serra, Municípios de Cambará do Sul e São José dos Ausentes; Parque Nacional da Lagoa do Peixe e Municípios de Tavares, São José do Norte e Rio Grande. Bahia/Brasil – Parque Nacional da Chapada Diamantina, 2002.

Na época eu explorava, em meu processo artístico, a relação entre elementos vinculados à minha infância (como bonecas, carrinhos de bebê, ursinhos de pelúcia, álbuns de fotografias), e materiais densos e pesados (como pedras e cimento). O espelhamento de meu corpo com o das bonecas já assinalava, nesse período, um interesse pela corporeidade enquanto meio de expressão artística. Sendo assim, conhecer lugares naturais, repletos de rochas e montanhas, com os quais o meu corpo teria que, forçosamente, conviver, abriu-se como uma possibilidade de gerar novas relações e novos significados em meu trabalho. Em algumas dessas viagens, eu carregava bonecas, estabelecendo e descobrindo possíveis relações delas com o meu corpo e ou com o lugar. Um exemplo deste processo são as fotografias de minha boneca *Rosita* (imagem 13 e 14) em alguns lugares que conheci.

Após sete anos de minha última viagem, tornou-se evidente que essas investidas, *estrada afora*, tiveram uma contribuição fundamental para o meu trabalho artístico. Meu envolvimento nas viagens seguia o desejo de avançar na investigação das minhas lembranças. Encontrei em Calvino, uma relação bastante semelhante à minha perspectiva de viajante que então se abriu para a minha reflexão poética:

Ao chegar a uma nova cidade, o viajante reencontra um passado que não lembrava existir: a surpresa que você deixou de ser ou deixou de possuir revela-se nos lugares estranhos, não nos conhecidos. [...] Os outros lugares são espelhos em negativo. O viajante reconhece o pouco que é seu descobrindo o muito que não teve e que não terá²⁸.

Em *As Cidades Invisíveis*, Marco Polo, mercador veneziano e geógrafo, descreve ao poderoso imperador mongol Kublai Khan as cidades pelas quais passou. A cada novo lugar, a memória se reconstitui e revela os diferentes passados. A cada viagem, acionam-se registros ainda arquivados no *constructo* do pensamento e do corpo. A cada trilha, panorama, escalada ou caminhada

²⁸ CALVINO, Ítalo. *As Cidades Invisíveis*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990. p.28-9.

realizada em minhas viagens, meu corpo tornava-se mais paradoxal. A imagem que tinha do mundo e de minha presença neste mundo, revelava-se múltipla, provisória; ao mesmo tempo, sedimentar, formada de resíduos de signos, de registros de meus sentidos sutis. A pulsão criativa surgia do amálgama de minhas subjetividades e de minha memória. Motivada pelas incertezas e reflexões, reconheci a minha condição sensível e suas influências sobre o meu corpo e sobre a minha poética como fonte de minha relação com mundo e com outro.

Nas ideias de Merleau-Ponty, encontrei a possibilidade de fundamentar minha reflexão artística, na qual a experiência do corpo configura um conhecimento sensível sobre o mundo. Para o autor, a subjetividade encarnada enfatiza o sentido do corpo e do sensível como realidade essencial do ser humano. Assim, o corpo sensível é feito do mesmo estofado do mundo, ele encontra-se na ordem das coisas sem o sê-lo. Ele é visível e invisível, ao mesmo tempo. Desse modo, é um ser paradoxal.

Isso quer dizer que meu corpo é feito da mesma carne que o mundo (é um percebido), e que essa carne de meu corpo é participada pelo mundo, ele a *reflete*, ambos se imbricam mutuamente (o sentido a um tempo auge de subjetividade e auge de materialidade) encontram-se na relação de transgressão e encadeamento²⁹.

A interação do meu corpo com as coisas que constroem a trama das ideias e das matérias existentes é o que define e redimensiona a minha consciência corporal; conseqüentemente, a minha produção artística. Ponty destaca, ainda, a simbiose do corpo com o mundo como efeito de uma realidade subjetiva, possibilitando a criação artística. Nesse sentido, é meu corpo que constrói seu amálgama de relações, de registros e de produção de imagem.

Quando encontro o mundo atual tal como é, sob minhas mãos, sob meus olhos, contra meu corpo, encontro muito mais do que um objeto: ser de que minha visão faz parte, uma visibilidade mais velha que minhas operações ou atos. Isso, porém, não quer

²⁹ MERLEAU-PONTY, Maurice. *O Visível e o Invisível*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1999. p.225.

dizer que haja, de mim para ele, fusão, coincidência: ao contrário, isso se faz porque meu corpo se fende em dois e, entre ele olhando e ele olhado, ele tocando e ele tocado, há recobrimento e imbricação, sendo, pois, mister dizer que as coisas passam por dentro de nós, assim como nós por dentro das coisas³⁰.

Foram longas caminhadas, momentos de devaneio e contemplação, os quais me permitiram uma imersão na fenda que separa e une minha carne à carne do mundo. A cada nova cidade, com seus rios, vales e cachoeiras, eu vivia a sensação de equilíbrio e harmonia. Meu corpo entrava em acordo com ele mesmo e com o todo que o circundava: beber água que brota da rocha, tomar banho de cachoeira à noite, caminhar na trilha úmida e escura do vale, sentir o peso da mochila na subida íngreme, dormir sob uma imensa pedra com a lua iluminando a mata, ouvir o som da chuva e do mar do interior da barraca, sentir a brisa quente na beira do mar, perceber a escuridão da mata à noite.

Dentre os lugares que conheci, minha experiência na Bahia foi especialmente marcante. A partir de minha passagem pelo Parque Nacional da Chapada Diamantina, a minha poética passaria a contemplar outros conceitos e outras percepções. Na imagem 15, estou no topo da Cachoeira da Fumaça na Chapada Diamantina, vislumbrando o panorama, depois de três dias de caminhadas na caatinga semiárida, mais conhecida como cerrado baiano, e de uma subida íngreme de 380 metros.

O meu corpo vibrava na mesma intensidade do verde da paisagem, um esverdeado feito de massa, de densidade e de luz (imagem 16). O verde feria os olhos, impunha sua força e seu ritmo. Chegava a ser sufocante! Era um verde respirável, eu inspirava verde e expirava terra, dor e suor. O meu esforço corporal para subir 380 metros representava, até então, o ápice de minha performance física. O meu corpo exaurido e quente sentiu, no topo da Cachoeira da Fumaça, o vento como mãos suaves, brisa que modelava meus pensamentos, esculpia minhas lembranças, registrava em meu corpo o sopro daquele instante. Por segundos, precisei me concentrar, busquei ouvir as batidas do meu coração para voltar – voltar a sentir meu corpo como um só, e

³⁰ MERLEAU-PONTY, Maurice. 1999. op.cit. p.121.

racionalizar tudo aquilo que estava acontecendo. Mas meu corpo parecia estar compartimentado, cada extremidade, cada órgão, viviam sensações diferentes. Meus pés pareciam tornar-se minerais, assim como minhas mãos. Os grãos formadores daquele sítio geológico também o eram em minha formação mineral. A granulometria de meu *corpo sedimento* revelava, naquele instante, seu caráter áspero. Era a aspereza dos corpos em comunhão. Eu tocava na rocha, e era como se eu preenchesse as fendas de minhas mãos, densas e pesadas.



13 – Carla Borba, *Rosita - companheira de viagem*, 2001- 2002.





14 – Carla Borba, *Rosita - companheira de viagem*, 2001-2002.



Imagem 15 - Fotografia da *Chapada Diamantina, Bahia, Cachoeira da Fumaça*, 2002.
Foto: Guilherme Imhoff.



16 - Fotografia da Chapada Diamantina, Bahia, Trilha da Cachoeira da Fumaça, 2002.
Foto: Guilherme Imhoff.

Meus pés faziam parte daqueles milhares de metros de profundidade de rocha, me sentia como mais uma camada geológica, eu era um sedimento que acabara de chegar, trazido pela força de meus anseios. Eu era um registro temporal daquele lugar. Por um lado, meu corpo se expandiu, e eu parecia não estar mais ali; por outro, era como se eu estivesse em todo lugar. Fiquei contemplando aquela imensidão por horas. Como eu poderia me sentir pertencendo àquele lugar se tudo o que via (os cânions, os vales) era o resultado de um bilhão e setecentos milhões de anos de formação? Depressões, vulcões, resíduos de outros lugares que chegaram até ali soprados pelo vento. Sob a influência de rios e mares, depositaram-se sedimentos naquele lugar. Ergueu-se acima do nível do mar e ainda sofreu, ao longo de milhões de anos, pressão para erguer-se cada vez mais até expor suas inúmeras camadas de arenitos, conglomerados e calcários, hoje depósitos sedimentares primitivos. A resposta era

simples: talvez meu corpo, de alguma forma, tenha se identificado com todos os processos geológicos daquele lugar e tenha parado – *retomando seu tempo geológico* e restabelecendo sua condição de *corpo sedimento*.

Sedimentação pressupõe deposição. Numa tradução etimológica literal, sedimento seria aquilo que se deposita, que se depositou ou que é passível de se depositar. O sedimento é constituído da interação processo-forma nas mais diferentes escalas. O que eu chamo de *corpo sedimento* segue essa mesma lógica. Em uma escala menor, o sedimento é formado por granulações, é constituído de um amálgama de resíduos, pois escreve e modela uma micro-história. Em uma escala maior, entretanto, o sedimento faz parte de uma formação rochosa que define um lugar, uma geografia e uma macrohistória. Em ambos os casos, é através da frequência e da intensidade das variáveis externas, como o vento e a chuva, que o sedimento passa a fazer parte de outras formações, de outros corpos, de outras planícies.

Um grão de areia ou um seixo de rio formam e transformam sua constituição através do deslocamento de um lugar para o outro. Segundo a Geologia³¹, a maturação de um grão está diretamente envolvida com a intensa e prolongada história de transporte a que ele se submete. O transporte do grão, da serra ao mar, corresponde a um período de intenso amadurecimento ou maturação em sua biografia. Em resposta à ação dos agentes de intemperismo e transporte, o grão sofre mudanças químicas (minerológicas) e físicas (texturais). As transformações na formação do grão são a manifestação do processo de sua maturação, o que depende do grau de sensibilidade do mineral que o constitui. Das mudanças químicas, pode-se citar desde alterações tênues nas superfícies de fratura e clivagem até a completa transformação ou, até mesmo, a dissolução do mineral. Fisicamente as

³¹ Para esta pesquisa, utilizei o livro *Decifrando a Terra*, organizado por Wilson Teixeira, M. Cristina Motta de Toledo, Thomas Rich Fairchild e Fabio Taioli, o qual aborda de forma introdutória e didática a Geociência. Bibliografia muito utilizada nos cursos universitários de Geologia, Geofísica, Geografia entre outros. Mais precisamente me detive ao capítulo *Sedimentos e Processos Sedimentares* elaborado pelos geólogos Paulo César F. Giannini e Claudio Riccomini, ambos professores e pesquisadores na USP/São Paulo.

mudanças do grão incluem o seu desgaste e a sua quebra. Estes são os processos de transformação que resultam nas diferentes formas assumidas pelo grão em sua biografia.

O mesmo processo ocorre com o que chamo de *corpo sedimento*. Assim, como o grão mineral, o *corpo sedimento* percorre cenários geográficos que interferem em sua constituição e vice-versa. Diferentes trajetórias, diferentes formações sedimentares, diferentes corpos. O processo-forma que originou o *corpo sedimento* se deu a partir de montanhas rochosas e do esforço corporal despedido neste trajeto. Já na planície a sedimentação de meu corpo foi influenciada pelo clima quente e úmido, pela fluidez das águas e pelas intensas variáveis naturais.

O *corpo sedimento*, em sua essência, é polímorfo, e são justamente os processos artísticos que fazem dele um corpo paradoxal, metamórfico. O *corpo sedimento*, meu corpo, é o registro, é a deposição dos diferentes acontecimentos vividos, camadas de formação constituídas de diferentes elementos: o amor, o medo, a dor, a alegria, a saudade, a morte, os desejos, o poder, a fé, o sexo, as lembranças, enfim, tudo o que é passível de marcar nosso *constructo*, nossa carne. Mas, acima de tudo, o *corpo sedimento* se remodela a cada lugar que passa, em uma relação de simbiose com o espaço e com o tempo. Um corpo que já esteve em toda parte, pois seu estado de sedimento implica a eterna transferência de um lugar para o outro, tornando-o um corpo ambíguo, ao mesmo tempo um *corpo registro*, repleto de marcas e imagens em constante devir.

O *corpo sedimento* existe porque é através da linguagem artística que sua natureza contraditória forma a condição de tensão necessária à metamorfose. Sobre a condição metamórfica do corpo, cabe reportar ao estudo de Kristeva a respeito da produção poética da romancista francesa Colette³², cujas reflexões podem relacionar-se ao que estou buscando para compreender minha atividade artística:

³² Sidonie Gabrielle Colette (1873-1954), emblemática escritora francesa do século XX. Prolífica, celebrava prazer sexual criando uma linguagem própria, numa época em que as escritoras eram proibidas de falar sobre sexo. Também atuou entre os anos de 1906 a 1912 como performer no *Music-Hall*, no Moulin-Rouge, no Bataclan e no teatro Marigny.

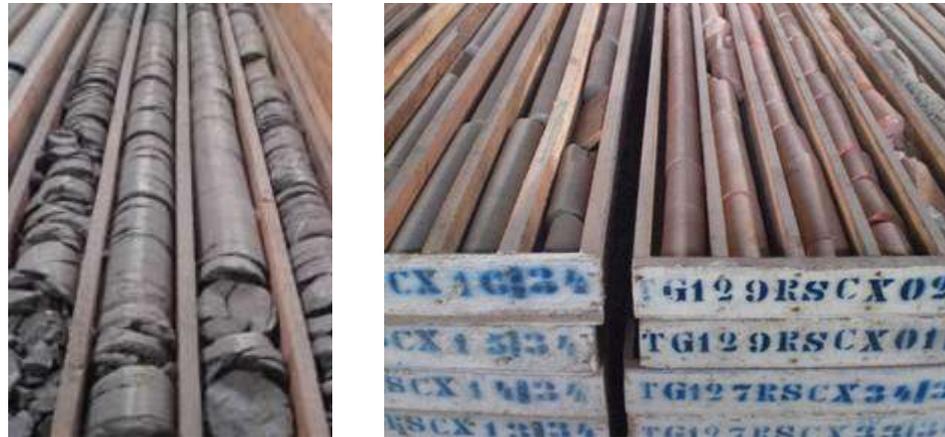
A escrita de Colette impõe à nossa leitura e aos nossos desejos este corpo paradoxal: um corpo metamórfico. Sem identidade sexual, nem humana, nem outra, mas amalgamado a todas as identidades e exaltando todas, ele se metamorfoseia sem cessar, permutando os papéis, desfazendo separações e barreiras, e se alargando, incomensurável, até as dimensões do próprio cosmo. E seria um corpo cósmico, com efeito, se o cosmo fosse uma transferência de energias, de elementos, de estados provisórios. O que cativa a poeta jamais se torna fixo, pois é na *passagem* que ela encontra seu ritmo, e nesse perpétuo escorregar, seu modo de ser: nenhuma proibição contém essa porosidade do mesmo ao outro, do normal ao desviante, do palco à sala, do fauno à múmia, da pedra preciosa à água, do vidro ao verde, do animal à criança e da criança ao adolescente, do homem à mulher e vice-versa³³.

A autora faz referência à poética de Colette como uma operação sensível e afetiva que gera em seu leitor o desejo por um corpo metamórfico, fluido e polimorfo. Em meu trabalho, a ideia de *corpo sedimento* corresponde à eterna dispersão dos conceitos legitimados em direção ao diferente, sempre em mutação. Ele é inerente ao infinito, não tem forma específica, não tem lugar específico e, principalmente, não tem uma imagem única. A decodificação das diferentes formas e das inúmeras imagens geradoras do *corpo sedimento* – do corpo artístico – detona uma série de processos que buscam registrar o testemunho que se opera no ato de vivenciar, na passagem de um lugar para o outro, de temporalidades distintas.

Na geologia, o processo de investigação das rochas se dá nas saídas de campo. O geólogo localiza, nas cartas geológicas, os afloramentos que lhe interessam analisar e, dessa forma, faz a coleta de amostras de rochas, minerais ou fósseis. Seguindo esse método, o geólogo etiqueta e assinala o local da coleta para, numa segunda fase, proceder à análise em laboratório. O estudo inclui, também, a observação de *testemunhos de sondagens* (imagem 17), ou seja, de perfurações que se fazem no solo, as quais permitem recolher amostras de camadas interiores da Terra e que dão indicações preciosas sobre a sua

³³ KRISTEVA, Julia. *O gênio feminino, tomo III Colette*. Rio de Janeiro: Rocco, 2007. p.217.

constituição. As máquinas com que se executam as perfurações denominam-se de sondas. A profundidade máxima atingida até hoje chegou a cerca de 12 km, correspondendo portanto à camada mais externa da estrutura interna da Terra - a crosta.



17 – Fotografia de testemunho de sondagem geológica, 2011.
Foto: Carla Borba.

Assim como os geólogos, de certa forma eu também investigo e recolho amostras. Busco indicações de minha constituição e daquilo que me rodeia, observo meus *testemunhos de sondagens*, ou seja, minhas imagens, os testemunhos que afloram nas cartas geológicas de meu *corpo sedimento*. Como exemplo desse processo de investigação de minha memória e das camadas sedimentares de meu corpo, destaco o projeto *Álbum de Família* e a série realizada no ano de 2001 (imagens 18 e 19).



18 – Carla Borba, *Álbum de Família – Carla I*, 2001.



19 – Carla Borba, *Álbum de Família – Carla II*, 2001.

A partir da seleção de algumas fotografias de meu álbum de infância, reconstruí, com meu corpo, poses e gestos das imagens fotográficas selecionadas. O *corpo sedimento* no contexto do registro de uma cena do passado assume uma consciência específica do momento vivido. Uma camada sedimentar é acionada revelando a imagem de sentimentos e de emoções registrados em outros tempos. As construções fotográficas do trabalho *Álbum de Família*³⁴ demonstram a eterna busca do movimento de transformação, da percepção da passagem do tempo, da memória presente nos gestos produzidos em meu trabalho. A minha produção artística consiste, portanto, em afloramentos sedimentares. A cada construção poética, novas leituras e registros da passagem do tempo emergem do acúmulo dos sedimentos que constituem meu amálgama, minha carne. O corpo sedimento revela seu processo-forma no espaço entre uma foto e outra, o lugar do tempo, da dinâmica fluida repleta de imagens, sensações e marcas.

Na obra *Essere fiume* (“Ser rio”) de Giuseppe Penoni (imagem 20), integrante do Movimento Arte Povera, uma das pedras foi esculpida e moldada de forma idêntica à outra cuja configuração se deu pelo trabalho da própria natureza. A pedra *modelo* foi colhida em um rio, a qual por sua vez foi esculpida pela dinâmica geológica. A questão apresentada sublinha a ontogênese do material, o processo de sedimentação produzido pela dinâmica do rio problematizando, assim, a noção usual de *mímesis*. Na série

³⁴ Desenvolvido entre 2001-2002, o trabalho consiste em reproduzir uma fotografia da infância, repetindo gesto, ambientação, roupas e enquadramento. Inicialmente a produção foi realizada com fotografias de meu álbum de infância, em umas das fotos envolvi um familiar. Esta série foi selecionada em 2001 em edital lançado pela Galeria Obra Aberta/Porto Alegre, onde houve exposição entre 06/10 à 07/11. A sequência do trabalho gerou o Projeto Álbum de Família, o qual foi apresentado no edital da Bolsa Iberê Camargo. O objetivo do projeto era convidar alguns artistas residentes da Cité International des Artes para refazerem suas fotos de infância. O projeto foi selecionado e, dessa forma, passei três meses na Cité, período no qual realizei três experiências, primeira com Tara (artista da Tasmânia), segunda com Petru (músico romeno) e finalmente com Annie (amiga francesa). O resultado do projeto participou de várias exposições. Saliento a exposição *Convivências* em decorrência de dez anos da Bolsa Iberê Camargo na própria fundação. Imagens do Projeto Álbum de Família em anexo.

Álbum de Família, considero a relação entre a fotografia do passado e a sua reprodução uma forma de destacar a dinâmica pela qual o *corpo sedimento* foi moldado pela passagem do tempo e pelas variáveis do espaço que vivenciou. Busco, segundo as palavras de Penone, *entregar-me à dinâmica intrínseca dos processos de formação*³⁵.



20 – Giuseppe Penoni, *Essere fiume*, 1982.

³⁵ PENONE, Giuseppe *apud* DIDI-HUBERMAN, G. *Ser crânio: lugar, contato, pensamento, escultura*. Belo Horizonte: C/ Arte, 2009. p.48.



21 – Carla Borba, *Muralha*, 2001.

Concentro minhas reflexões seguintes acerca das questões embrionárias sobre a concepção do *corpo sedimento*, vinculado à materialidade de meu corpo, a imagem fotográfica e ao fazer performático. Desta forma, retomo a experiência de minhas caminhadas na Chapada Diamantina, para relacioná-las à descrição da montagem da instalação *Muralha* (imagem 21), por mim realizada, na exposição coletiva *Fluxo Visível*³⁶, na Galeria do DMAE³⁷, em Porto Alegre, no ano de 2001. O trabalho consistia em preencher paralelepípedos o intervalo entre duas colunas até o teto da galeria, inserir na pilha de pedras um boneco de borracha e posicionar um autorretrato de 180 x 80 cm em frente à *muralha* construída. Foram seis dias de montagem e desmontagem, carregando e empilhando pedras.

A origem de meu interesse pelos materiais minerais, mais precisamente rochas, partiu de minha aproximação com os trabalhos da artista colombiana Doris Salcedo. De sua produção, enfatizo as obras as quais consistem em móveis de madeira (cadeiras, camas, armários, cômodas, entre outros) cimentados uns dentro dos outros (imagens 22). Na XXIV Bienal de São Paulo (1998), a artista apresentou sua obra *Instalação*, uma junção dos móveis cimentados em um formato labiríntico. Salcedo registra, em suas viagens pela Colômbia, a violência diária e as reconstrói em propostas artísticas, de cunho político, denunciando fatos ocorridos em seu país como memórias silenciadas. Através dos móveis, a artista gera uma tensão entre a atmosfera doméstica e a rigidez do concreto, a impossibilidade de mudança, ela assim, *cimenta lembranças*.

³⁶ Exposição coletiva (2001) com curadoria de Mario Ramiro, na qual o conceito de escultura é ampliado para os limites da fotografia, do filme, do vídeo e da instalação. Mostra reuniu seis artistas e estudantes do Instituto de Artes da UFRGS, Carla Borba, Patrícia Francisco, Everton Santos, Rafaela Boetcher Michele Frantz e Tiago Rivaldo.

³⁷ O Centro Histórico-Cultural Antônio Klinger Filho, mais conhecido como Galeria de Arte do DMAE, foi inaugurado em 1986 nos jardins da Hidráulica Moinhos de Vento, onde antes abrigava um dos reservatórios d'água para o abastecimento de Porto Alegre. Por essa razão, a Galeria possui uma estrutura arquitetônica diferenciada, tornando seus 16 pilares e um pé-direito de mais de 3,80m de altura.



22 – Doris Salcedo, *Sem título*, 1998.

A tensão e a simbologia dos materiais presentes na obra de Salcedo serviram como referência poética para o meu processo criativo daquele período. Como venho apontando ao longo do texto, a presença de bonecas, brinquedos, ursinhos de pelúcia, fotografias de infância, faziam parte de meu trabalho. Esses objetos, para mim, eram como metáforas da passagem do tempo, imanes de memória, de registros de um passado que se fazia presente por sua resistência. Alguns dos objetos pertenciam a mim, à minha infância; outros foram oferecidos por amigos e familiares, além daqueles que eu utilizava por fazerem parte de uma memória coletiva, como a *fofolete*, o *pikachu*, entre outros. Conforme meus escritos no caderno de notas, daquela época, *pretendia gerar uma correspondência entre o meu corpo, o da boneca e o do espectador. Se furo os olhos da boneca, estou furando os meus olhos e os de quem as vê. Procuo fazer sentir a violência do olhar da Medusa que petrifica e imobiliza o*

tempo. Assim como em Salcedo passei a cimentar, pressionar, fixar os brinquedos com pedras e cimento. A partir de um gesto perverso, jogava, construía e desconstruía diferentes temporalidades, utilizando *peças* repletas de simbologias, de memórias.

Os conjuntos escultóricos que eu realizava, além de possibilitarem o manuseio de um material mais denso, áspero, resistente e pesado, geravam a necessidade do registro fotográfico. No atelier o processo contínuo de montagem e desmontagem dos objetos e pedras como paralelepípedo e boneca de borracha (imagem 23), por exemplo, seguiam a velocidade das inúmeras imagens mentais que surgiam durante as construções escultóricas. Os registros produzidos serviam como *anotações* do processo, como uma forma de *apreender o tempo* entre os diferentes *arranjos* escultóricos.

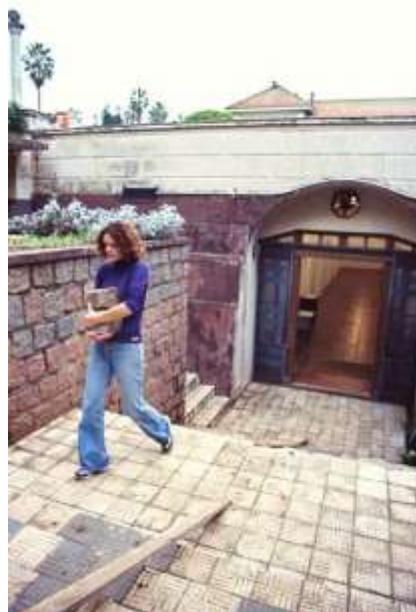


23 – Carla Borba, *Boneca com ursinho*, 2000.

A fotografia possibilitava um melhor entendimento do processo ocorrido no ateliê, pois demarcava os instantes de uma escultura que, logo depois, era desfeita e transformada em outra. A partir de então, a linguagem fotográfica passou a fazer parte do meu processo criativo como um mecanismo que possibilitava a ressignificação dos materiais e das questões latentes em minha produção como: matéria (pedra e cimento), ação (ato de montar e desmontar), tempo (tanto intervalo quanto memória) espaço e imagem. Desde então, passei a registrar meu corpo agindo nas construções das montagens escultóricas e estabelecendo relações mais sutis entre a imagem de meu corpo, as ações realizadas e a materialidade. Dessa forma, devido às características inerentes à fotografia, compreendi a importância da corporeidade em minha poética.

Retorno, aqui, à montagem da instalação *Muralha* (imagem 24) e apresento os registros realizados durante os seis dias de trabalho. O esforço e a resistência corporal para carregar mais de 300 paralelepípedos somado às imagens produzidas levaram-me a transformar essa relação em algo que já se aproximava da performance. No ano de 2002, durante o período de minha residência na Cité Internationale des Arts, eu realizei a minha primeira performance, a qual eu denominei *Rosita*³⁸ (imagem 25).

³⁸ Performance realizada no 7º e 8º Congresso Internacional de Arte Performance Paris/Berlim, 2002. Participação a qual me aproximou de alguns *performers* franceses possibilitando assim a execução da performance *7 Cabeças* no Encontro Europeu de Performance, uma programação do Fórum Social Europeu, em 2003. No dia 15/11/2003, no Espace Les Blancs Manteux/Paris reuni outras 6 mulheres de nacionalidades distintas para carimbar folhas, jogar Escravo de Jó e tomar cachaça. A ação durou cerca de 45 minutos e resultou em uma discussão desordenada sobre o dia a dia de um estrangeiro em Paris e na proposta, inusitada e desesperada de Tunde (participante húngara), de casamento a algum homem do público. Imagens em anexo.



24 – Registro da montagem e desmontagem, *Muralha*, 2001.
Foto: Guilherme Imhoff.



25 – Carla Borba, *Rosita*, 2002.

A performance se constituiu através da transposição do processo de montagem descrito acima e da correspondência direta com a imagem de uma boneca. Realizei a ação artística utilizando um adereço (touca de estampa florida) semelhante à boneca de tecido e apresentando a minha resistência corporal como elemento de minha poética. Busquei com minha proposição artística promover a percepção da passagem do tempo e dos vestígios, marcas e traços presentes nos lugares que passamos assim como em nosso corpo. A transferência das pedras/entulhos do lado de fora para o interior da indústria abandonada e a

reconstrução de uma das paredes da ruína acionaram os registros não só de meu arquivo, de minhas lembranças, mas também do público que se predispôs a fazer esforço.

O resultado da performance *Rosita* quanto meio expressivo finaliza meu relato de experiências vividas entre 2000 e 2004, incluindo viagens, trabalhos, referências conceituais e processo criativo. A referida performance gerou uma situação, temporal, espacial e emocional de comunicação condições que a definiram como marco importante de minha poética.

A ação artística e o seu devido registro fotográfico, revelaram a possibilidade de um trabalho envolvendo o espaço, a temporalidade e a materialidade de meu corpo. Dessa forma, a performance com suas características inerentes, tornou-se o processo ativador da ressignificação do arquivo, das marcas, dos traços que formam o *corpo sedimento*.

Ao mesmo tempo que as imagens provenientes de meu *corpo sedimento* desencadeiam o processo inicial do ato performático, elas também se estabelecem como resultado de minha poética e são, desta forma, acionadas infinitamente pela ação de meu corpo no mundo. Portanto, o conceito de *corpo sedimento* o qual se constitui como um arquivo de registros de imagens e vivências potencializou o meu processo criativo fazendo da performance a poética ativadora de minha produção artística.

Capítulo terceiro

PERFORMANCE – IMAGEM

Neste capítulo, apresento a minha prática artística mais recente, a qual se dá no limiar entre performance, fotografia e vídeo. A criação de uma ação que parte de um arquivo de imagens e vivências de um *corpo sedimento* o qual busca determinados lugares para fazer de suas imagens possibilidades performáticas, fotográficas e videográficas. Um processo baseado num constante retorno, de uma linguagem a outra, para a geração de outras possibilidades de leituras e de ressignificações de cada trabalho. Uma performance que produz fotografia. A fotografia que traduz a força da imagem como movimento e faz do vídeo uma parte de sua construção. O vídeo que, por sua vez, sublinha o quanto de performance, no seu mais usual conceito, precisa ser mantido.

Partindo de minha experiência artística, apresento uma reflexão sobre o que é performance e como se apresenta hoje a problematização sobre o performer e sua imagem, sobre a prática da performance e seus processos de arquivamento. Pontuarei os processos de criação e execução de minhas performances *Etroc*, *Vestido de Pedra* e *Cabeça de Terra*, ambas realizadas entre os anos 2010 e 2012.

A performance como linguagem artística se constitui em diferentes áreas, teatro, dança, música, literatura, artes visuais; em cada uma delas, manifesta sua significação, pensamentos convergentes e divergentes sobre a produção das performances. Contudo, mais do que uma mera definição, o ato performático possibilita, a partir da ação, uma relação do corpo (do *performer* assim como do público) com uma vivência específica do tempo e do espaço. Assim, a performance independe de uma definição específica, mas de uma vivência que transcenda à disciplinaridade. *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*³⁹.

³⁹ GOLDBERG, Rose Lee. *A arte da performance: do futurismo ao presente*. São Paulo: Martins Fontes, 2006. p. IX.

No século XX, a performance desafiava o convencionalismo da arte legitimadora. Os artistas sendo eles, futuristas, cubistas, dadaístas, construtivista, minimalista ou representantes da arte conceitual recorriam à performance como a linguagem que abria caminhos para novas possibilidades expressivas. Sua característica anárquica, marginal e imprevisível estabeleceu a experiência do corpo no tempo e no espaço como obra. O público, dessa forma, tornou-se agente essencial da performance, fosse ele restrito a um ambiente particular fosse de maior volume: em outras situações, em uma condição de participante atuante.

As décadas de 60 e 70 representaram um contexto histórico significativo para a *proliferação* da performance. A desmaterialização da arte, o processo criativo como obra, o corpo como *médium* e as discussões marcadas pela quebra de tabus, de instituições conceituais, políticas e morais formaram uma composição ativa para a produção performática. O corpo é tomado como elemento do processo criativo, gerando uma imagem de um corpo puro centrado no aqui e agora da experiência física.

O termo performance, desde os estudos realizados a partir dos anos 90, vem sendo re-examinado pelos pesquisadores da arte. Os registros, traços e documentos deixados pelos artistas de 60 e 70, como: fotografias, vídeos, textos, desenhos, revistas, objetos, problematizam as análises contemporâneas sobre a performance, e promovem a revisão de alguns conceitos, como a presença do corpo, a efemeridade da ação e a relação desses com as imagens produzidas.

Nas linhas que se seguem, tenho como objetivo pensar algumas relações do artista performático com o seu corpo e com o uso da fotografia como um meio de interface, em seu processo criativo. O registro, a apreensão de imagens, de happenings, *body art* e *performances* são questões bastante discutidas entre os teóricos contemporâneos. A diversidade de imagens e a forma como elas são utilizadas pelos artistas se constituem em vetores importantes para a reflexão sobre os desdobramentos da performance.

Para o artista norte americano Allan Kaprow, a experiência de vivenciar um *happening* não pode ser confundida com a sua representação; caso contrário, a proposição artística dos eventos estaria anulada. Dessa forma, as imagens realizadas a partir de suas proposições caracterizam-se como um jogo irônico entre o ato e a representação. Um exemplo dessa relação se evidencia na

fotografia da ação *Transfer* (imagem 26) de Kaprow. A postura dos participantes, assim como a do próprio artista, produz uma disjunção entre a ação pura e simples de carregar e transportar tonéis e a imagem heróica produzida para a fotografia.



26 – Allan Kaprow, *Transfer*, 1968.

Seguindo o mesmo pensamento de Kaprow, o francês Jean-Jaques Lebel também apresenta reticências referentes ao processo de captação das ações artísticas, as quais, em seu ponto de vista possuem uma natureza irreprodutível. As lacunas dos processos fotográficos representam para Lebel, a impossibilidade do registro dos *microacontecimentos* que tinham lugar durante as performances e *happenings*. Como contraposição a esse pensamento, a americana Kristin Stiles, elabora o conceito de *commissures* (ponto de junção de duas ou diversas partes) para caracterizar os objetos que ficam como vestígios do ato performático. Para Stiles, as imagens são como interfases que possibilitam a reatualização da *performance* de forma infinita.

Embora perceba o pensamento desses dois autores como formas potentes de pensar o ato performático e suas produções de imagens, meu pensamento se aproxima das ideias da professora e crítica americana Kathy O'Dell. A autora reflete como a sequência das reações e sensações geradas pelas *performances*, no momento original, não são rompidas pelo fato de se transformarem em imagem. Quando o espectador é *tocado* pela fotografia produzida, é como se ele tivesse vivendo uma rede de acontecimentos em um tempo passado. Nessa mesma perspectiva, estão as ideias emitidas por Roland Barthes:

A foto é, literalmente, uma emanção do referente. De um corpo real, que estava lá, partiram radiações que vêm me atingir, a mim, que estou aqui; pouco importa a duração da transmissão; a foto do ser desaparecido vem me tocar como os raios retardados de uma estrela. Uma espécie de vínculo umbilical liga a meu olhar o corpo da coisa fotografada: a luz, embora impalpável, é aqui um meio carnal, uma pele que partilho com aquele que foi fotografado⁴⁰.

A fotografia gera uma relação de cumplicidade entre o espectador, o fotógrafo/espectador e o performer. Eliminando, de certa forma, o objeto de arte, o artista corporal oferece sua realidade, suas atividades corporais e sua psiquê. A artista Gina Pane tem, como postulado, essa equivalência entre seu corpo real e seu corpo fotografado. O gesto produzido pela artista já é imagem e ação, pois o desenvolvimento – o ritmo lento – das performances denunciam uma pré-determinação, um planejamento a priori, das fotografias que ela pretende realizar na frente do público.

A performance *Azione sentimentale* (imagem 27), apresentado em Milão, exemplifica o rigoroso trabalho, produzido em conjunto com a fotógrafa, pois as imagens assemelham-se aos esboços feitos pela artista. Tendo em vista o controle exercido por Pane durante a realização de suas imagens, pode-se dizer que ela também faz a imagem. Seu corpo, sua postura durante a *performance* estão focados na produção da imagem. Este procedimento fica evidente nas palavras da artista:

⁴⁰ BARTHES, Roland. *A Câmara Clara: nota sobre a fotografia*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984. p.121.

Cada ação foi construída em três etapas. Ela foi precedida primeiro por uma série de esboços, de desenhos preparatórios onde organizo toda a estrutura do trabalho. Toda a construção da ação foi antecipadamente composta. Depois vinha a ação propriamente dita na qual eu me mutilava e simultaneamente era objeto de uma reportagem fotográfica. O fotógrafo, durante a ação, trabalhava seguindo os croquis. A linguagem fotográfica, traço da ação corporal, também foi indispensável no trabalho preparatório da construção da idéia assim como da ação em si – a montagem a posteriori do trabalho integrou o desenvolvimento da ação. A ação corporal jamais foi pensada como uma obra efêmera, mas como uma composição realizada em três etapas⁴¹.



27 - Gina Pane, *Azione sentimentale*, 1973.

⁴¹ Apud DELPEUX, Sophie. *Le corps-caméra: le performer et son image*. Paris: Éditions Textuel, 2010, p.82. Tradução minha do original em francês. «[...] Chaque action était construite en trois étapes. Elle était précédée tout d'abord d'une série d'esquisses, de dessins préparatoires où se mettait en place toute la structure du travail. Toute la construction même de l'action était entièrement composée au préalable. Puis venait l'action proprement dite au cours de laquelle je me mutilais, mais que simultanément faisait l'objet d'un reportage photographique. Le photographe, pendant l'action, travaillait entièrement par rapport aux dessins préparatoires. Le langage photographique, trace de l'action corporelle, était aussi indissociable du travail préparatoire de la pensée que de l'action corporelle n'a jamais été pensée comme une œuvre éphémère, mais comme une composition murale réalisée en trois temps».

A construção das imagens produzidas nas *performances* de Pane possibilita ao público uma percepção mais próxima da pele da artista. A amplificação do fragmento do corpo rompia com um distanciamento, com a segregação da consciência individual, gerando um sentimento real de troca. Sendo assim, a ferida, presente em suas ações e ampliadas nas imagens, estrutura-se como *mecanismo de foco*.

A ambivalência do corpo (do artista), ele mesmo como representação e *em representação*, enfatiza a internalização da linguagem fotográfica por alguns *performers*. A filósofa francesa Catherine Perret⁴², a partir de seus estudos sobre a *mímesis*, salienta a ideia que a performance além de possibilitar a expansão das características da linguagem fotográfica, também estende essa transformação à todo campo de representação. Sendo assim a lógica do traço, da impressão, da reprodução inerentes à fotografia e presentes na performance promovem uma espécie de *re-mimetização*. Uma vez que o gesto artístico, a performance, se identifica com um gesto pré-definido culturalmente e que sua implementação como imagem é a reprodução de uma representação, o resultado se constitui como uma representação *ao quadrado*. Ou seja, os artistas *brincam e se divertem de ser representação* e apresentam culturalmente essa condição.

O artista que exemplifica essas considerações, e que embasou as reflexões de Perret, é o pintor e performer Paul McCarthy Perret elaborou o termo *corpo-câmera*, pois encontrou nas reflexões e no trabalho do artista a transposição do *corpo fotografado*: da interiorização da linguagem fotográfica para a criação de falsos corpos, os quais foram denominados por Perret de *corpo-totem*. Assim, McCarthy realiza seu vídeo intitulado *Painter* (imagem 28), performando com um corpo-totem, criando um jogo entre os gestos, culturalmente estabelecidos, de um pintor e os gestos representados pelo falso corpo. O gesto artístico, neste contexto, não é apresentado como uma imagem: *ele é imagem*; o gesto artístico passa a ser, ele mesmo, representação. Perret

⁴² *Apud* DELPEUX, op. cit.. p.20.

concluiu que o *performer* encarna o corpo fotografado ou filmado, nomeando-o como um *corpo-câmera*, um *plano de representação*.



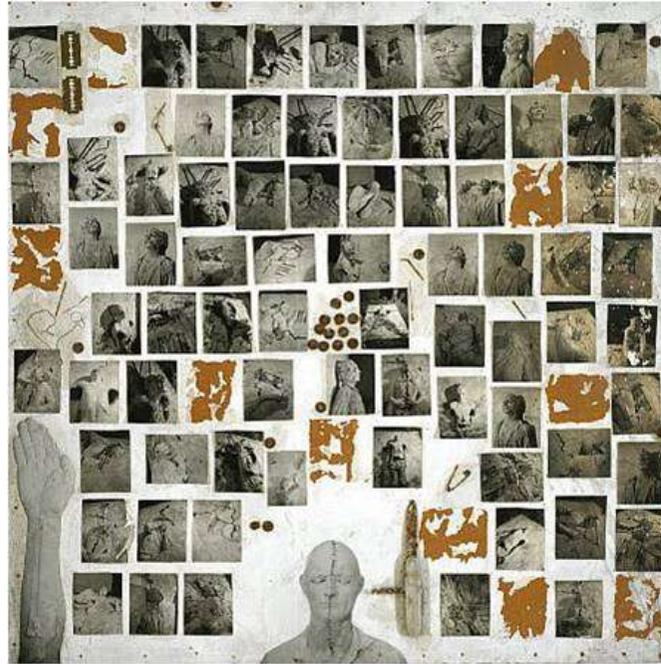
28 – Paul McCarthy, *Painter*, 1995.

Outros artistas importantes para pensar a relação entre fotografia e performance são os acionistas vienenses cujas ações foram realizadas para um pequeno grupo de pessoas e que tinham como objetivo a produção de imagens. Mais da metade das ações de Günter Brus aconteceram em local privado, sempre com a participação de um fotógrafo. Nas palavras de Brus, duas maneiras distintas de representação contemplavam as ações dos vienenses, *devemos fazer a distinção entre as ações públicas e*

*as foto-ações. Obrigatoriamente, e ao mesmo tempo, de forma desejada, muitas ações foram compostas para a linguagem fotográfica e videográfica*⁴³.

As imagens produzidas em atelier indicavam a realização de ações em espaços pictóricos, onde o corpo do artista era coberto por tinta ou substâncias diversas. A partir da fotografia, Brus salientou sua grande ambição no que tange ao seu processo criativo – o jogo de repetição das características formais presentes em suas ações – atitude que vai além da construção do relato de um evento que se dá temporalmente. Na imagem 29, o referido artista reúne 80 fotografias de diferentes ações produzidas em atelier e cria uma colagem, um avatar de sua ação. Assim como em Gina Pane, as partituras desenvolvidas pelos acionistas definiam uma prática premeditada em que a presença do corpo era estabelecida como um plano de representação.

⁴³ *Apud* DELPEUX, op cit. p. 50. Tradução da autora para o trecho em francês: «On doit faire la distinction entre les actions publiques et les photos-actions. De manière contrainte, mais em même temps tout à fait souhaitée, beaucoup d’actions ont été composées pour la photo ou le film».



29 – Günther Brus, *Ohne*, 1965.

A análise histórica da produção de fotografias, textos e vídeos realizados a partir de eventos performáticos produzidos pelos artistas a partir dos anos 60 é hoje revista, não mais como meros registros documentais, mas como elementos constitutivos da proposição artística dos *performer*. Sendo assim, apresento e incluo o meu processo artístico nas discussões e concepção da imagem na performance de acordo com as questões acima desenvolvidas.

Meu contato mais recente com as ações performáticas – foco dessa pesquisa – iniciou com um convite que me foi feito pela atriz Carina Dias para participar do espetáculo teatral intitulado *Vão*⁴⁴. Esse convite promoveu uma relação muito forte entre minhas proposições artísticas e o imaginário do teatro como o palco, a iluminação, os ensaios, a trilha sonora, os objetos cenográficos, o público, as projeções, as atrizes e a construção coletiva de um trabalho. A partir desta oportunidade, realizei algumas performances durante os ensaios e defini quais fariam parte do espetáculo. As performances realizadas foram *Etroc*, na qual realizei uma ação solo e também a ação *Vestido de Pedra*, a qual foi desenvolvida, de forma colaborativa, com a atriz Carina Dias.

A montagem teatral *Vão* tinha como concepção a interdisciplinaridade entre linguagens artísticas, principalmente entre teatro e artes visuais, mais especificamente com a performance. A minha participação no espetáculo propunha, inicialmente, a ação performática *Vestido de Pedra*; no entanto, ao me deparar com o texto dramático, que seria dado pela atriz Carina Dias, sugeri que ela fizesse a ação performática enquanto falava o trecho do texto *Quarteto*, de Heiner Müller⁴⁵:

⁴⁴Espectáculo teatral desenvolvido de forma colaborativa entre Carina Dias, Livia Dávalos e Lisandro Bellotto do teatro; André Severo e Carla Borba das artes visuais; Felipe Gue Martini da música. O espetáculo fez parte da pesquisa final de graduação da atriz Carina Dias e contou com a orientação da Prof^a Dr^a Susane Weber docente no Departamento de Artes Dramáticas do Instituto de Artes da UFRGS. As primeiras seis apresentações aconteceram na Sala Qorpo Santo (UFRGS/Porto Alegre) ano de 2010 e a segunda temporada na Sala Álvaro Moreyra (Centro Municipal de Cultura/Porto Alegre) no ano de 2011. Cartaz do espetáculo nos anexos.

⁴⁵ Dramaturgo e escritor alemão (1929 -1995) cuja carreira literária teve início quando o socialismo estava sendo construído na República Democrática Alemã, o lado leste da já dividida Alemanha. Müller é considerado um discípulo e seguidor de Bertolt Brecht e lembrado como um dos principais autores que refletiram sobre a história recente do país.

Espero que possa contribuir para o seu divertimento com este meu último espetáculo, já que, com o meu tardio olhar no abismo de lama da sua alma, não posso contar com um efeito moral. HOW TO GET RID OF THIS MOST WICKED BODY. Abrirei minhas veias como um livro nunca lido. Você aprenderá a lê-lo depois de mim. Vou fazê-lo com uma tesoura porque sou uma mulher. Cada profissão tem seu próprio senso de humor. Com o meu sangue pode caracterizar a sua nova careta. Procurarei um caminho para encontrar meu coração através de minha carne. O coração que você não achou porque é um homem, seu peito é vazio, e porque dentro de você só cresce o nada. Seu corpo é o corpo de sua morte. Uma mulher tem vários corpos. Vocês precisam se cortar se querem ver sangue. Ou um ao outro. A inveja do leite em nossos seios é o que os torna carneiros. Ah, se pudesse parir! Lamento que em virtude, de um decreto difícil de ser entendido da natureza, essa experiência lhe foi negada, esse jardim lhe é proibido. Sacrificaria sua melhor parte se soubesse o que perde e se a natureza não fosse intransigente.

Eu o amei. Mas enfiarei uma agulha na minha vulva para estar certa de que nada crescerá em mim do que você plantou. Você é um monstro, e eu quero sê-lo. Verde e inchada de venenos perturbarei seu sono. Dançarei por você balançando na corda. Meu rosto pode ser uma máscara azul com a língua de fora e eu saberei que estará parado atrás de mim com nenhum outro pensamento a não ser aquele de como me penetrar, e eu desejarei que o faça. É bom ser mulher e não um herói. Quando fecho os olhos posso vê-lo apodrecendo. Gostaria de poder assistir a sua morte como agora assisto a minha. Eu ainda gosto de mim. E quer saber mais? Sou uma enciclopédia moribunda, cada palavra um torrão de sangue.

Espero que minha encenação não tenha sido maçante para você, isso realmente seria imperdoável.

No trecho do dramaturgo, encontrei referências significativas à imagem que tinha do vestido. Uma mulher que faz de seu corpo um registro da passagem do tempo, a exposição de um corpo vivo que sofre as intempéries do desamor, da morte e da ação de tesouras e agulhas. Executar a performance seria agir conforme o texto falado, seria dar voz à performance, pois – até o momento – eu nunca havia pensado em realizar uma performance acompanhada de um texto falado.

A partir do momento em que ofereci à atriz a performance, eu precisei experimentar outras possibilidades de trabalho; sendo assim, os ensaios tornaram-se espaço importante para meu processo criativo. Em lugar de me deslocar para o espaço do atelier, os encontros possibilitaram experimentações no palco e potencializaram o meu processo de trabalho. Uma das condições mais latentes foi a relação de diálogo e troca que estabeleci com o grupo envolvido no espetáculo. Os ensaios tornaram-se um laboratório de experimentação, onde eu observava minhas propostas performáticas acontecendo de uma forma lúdica. A caixa preta do teatro passou a ser a margem do quadro fotográfico, no qual as ações produzidas pelas atrizes desencadearam uma sequência de imagens em meu imaginário.

Durante a repetição da performance *Vestido de Pedra*, percebi que a atriz, em alguns momentos, contracenava com as pedras, gerando uma relação distinta da que ocorre quando eu havia elaborado a ação. Dessa forma, tive um distanciamento perceptivo que me auxiliou a pensar a performance *Etroc*, a qual seria realizada por mim no espetáculo. Enquanto no *Vestido de Pedra* existe um ato de adição, de aumentar o peso do vestido através das pedras, pensei *Etroc* como o seu contrário: a subtração dessas mesmas pedras. Assim, constituí dois opostos de uma mesma mulher, ou seja, de um corpo feminino, no qual uma mulher revela o seu avesso.



30 – Carla Borba, *Etroc*, registro de performance realizada durante espetáculo *Vão*, 2011.
Foto: Luciano Montanha.



31 – Carla Borba, *Étroc*, registro de performance realizada durante espetáculo *Vão*, 2011.
Foto: Luciano Montanha.



32 – Carla Borba, *Etroc*, registro de performance realizada durante espetáculo *Vão*, 2011.
Foto: Luciano Montanha.



33 – Carla Borba, *Etroc*, registro de performance realizada durante espetáculo *Vão*, 2011.
Foto: Luciano Montanha.



34 – Carla Borba, registro da performance *Etroc*, 2011.
Foto: Rochelle Zandavali.

ETROC

A performance *Etroc* inicia quando eu entro no palco vestindo uma túnica e sento no fundo, ao lado de duas caixas de madeira. Aos poucos, retiro a roupa e visto várias meias-calças nas pernas, braços, tronco e cabeça. O ato de vestir as meias faz referência ao corpo sensual e elegante de uma mulher. A sobreposição e saturação de uma meia sobre a outra cria um estranhamento sobre a imagem. A meia-calça, que anteriormente era objeto de desejo, transfigura-se e gera uma imagem disforme do corpo feminino. Dessa forma, ocorre um estranhamento e mutação do desejo pela repulsa. Depois de vestida com as diversas meias permaneço sentada (imagem 31). Na passagem de uma cena à outra, crio poses diferentes, com as quais tento gerar uma imagem de uma mulher elegante, o que se torna impossível devido à imagem desfigurada que a meia-calça promove.

A ação performática *Etroc*⁴⁶, propriamente dita, inicia quando a trilha sonora do espetáculo passa a ter um ritmo lento e grave. A partir desse momento, desloco com dificuldade duas caixas de madeira, dentro das quais tinham aproximadamente 50 kg de seixos que recolhi do rio, que dificultaram o deslocamento das caixas. Posiciono cada um dos caixotes nas duas laterais do palco. Volto ao centro da cena e inicio a ação que irá se estabelecer como o ponto central da performance e, paulatinamente, retiro as pedras uma a uma das caixas e as insiro no interior das diferentes camadas da meia de nylon que envolvem meu corpo.

O gesto de incluir as pedras na meia-calça faz referência à constituição de um *corpo sedimento*, através do processo de acumulação das memórias que cada seixo carrega em sua formação. A infinitude do tempo da natureza é absorvido pelo tempo finito de meu corpo, ocorrendo uma metamorfose através do contato entre a pedra e a pele. A inserção de várias pedras vai, aos poucos, alterando a imagem de meu corpo e dificultando o deslocamento no espaço cênico.

⁴⁶ Registro em DVD, no anexo 1. Performance: Carla Borba, registro; Giovani Borba, edição; Tula Anagnostopoulos.

No momento que a temporalidade infinita, simbolizada pelas pedras, entra em simbiose com o tempo finito de meu corpo, essa relação passa a ser insuportável e vou eliminando as pedras, as quais deixam de constituir a imagem desse corpo transfigurado. O processo de eliminação acontece através da ação do corte. Esse procedimento em minha produção se constitui como um gesto de separação, cisão, divisão entre estruturas que, inicialmente, estavam unidas e que mesmo após a interrupção continuam mantendo a memória dessa união. Todavia, ao mesmo tempo que tenho a relação com esse procedimento, também penso o corte como um momento de abertura para novas problematizações. As pedras segregadas de meu corpo indicam relações de perda, ausência e transformação de corpos que carregam em si a memória dessa união passageira.

A tesoura utilizada na ação representa um objeto importante na concepção da performance. Ela indica o processo de transformação, ela é a responsável pelo corte na meia-calça. Um elemento que se abre como duas pernas femininas que, ao se fecharem, transformam-se em um falo. Nesse sentido, sugere a ideia de avesso, na qual os contrários fazem parte de um mesmo gesto. Cada corte foi realizado rente à pele e, neste movimento, eu sentia a lâmina fria tocando meu corpo. A cada tesourada, as pedras despencavam da meia que envolvia meu corpo (imagem 32). O som da pedra caindo no palco gerava uma violência no gesto e um desconforto no observador. O áudio que acompanhava meus gestos, nesse momento da performance, fica ainda mais grave e contínua somando-se ao som das pedras. Os seixos de rio que anteriormente se deslocavam pelo movimento da água passaram a rolar pelo meu corpo e pelo espaço cênico. Ao final da performance, permaneço no palco assim como as pedras que ficam espalhadas na cena, as quais serão utilizadas em seguida na ação *Vestido de Pedra*.

O título da performance *Etroc* é a inversão da palavra corte. Além da relação com o movimento de mutação da ação performática, a palavra 'etroc' indica um movimento rudimentar de uma engrenagem mal feita. De um *corpo sedimento* em processo de *extração* de suas memórias. Uma *mina* que se abre no *corpo sedimento* para a descoberta de arquivos, de dados

importantes para a leitura dos tempos passados como experiência e memória. Etroc propõe, também, um trocadilho linguístico à maneira de Duchamp: “et roc”, ou seja, “e rocha”.

Participar do espetáculo teatral *Vão* me possibilitou ainda o desenvolvimento do foco dessa pesquisa, pensar a relação da imagem fotográfica e, em alguns casos videográfica, com a performance. Os ensaios e as apresentações foram filmados e fotografados por pessoas convidadas pela equipe. Saliento as imagens fotográficas produzidas por Luciano Montanha e Rochelli Zandavali. Foram situações distintas, nas quais um fotografou a performance *Etroc* durante o espetáculo e o outro em um contexto específico no qual executei a performance especialmente para a fotógrafa, visando as imagens.

A imagem apresenta-se como uma consciência corporal, a cada gesto produzido; durante a ação, busco definir momentos, quadros compositivos que reproduzem as imagens que possuo em minha mente. A imagem, portanto, motiva a construção da performance, o imagem do corpo em ação defini a performance.

As imagens produzidas por Montanha (imagens 30, 31, 32 e 33) são registros de minha ação enquanto uma ‘cena’ encadeada no roteiro do espetáculo. Assim, as fotografias apresentaram um ponto de vista específico de alguém que observa a performance de um ângulo mais panorâmico, como o ponto de vista do público. Nestas a luz, as linhas paralelas do palco, os objetos em cena, as atrizes, além da minha própria movimentação, revelaram a potencialidade da imagem produzida pelo meu corpo dentro do espaço cênico. Analisando as fotografias de Montanha, identifiquei na força do gesto, da ação, a potencialidade da linguagem performática. A presença do público intensificou minha consciência de uma ação corporal vinculada à imagem. Meu corpo era um elemento a mais dentro da composição gerada pelas características inerentes ao teatro, assim como a performance fez daquela cena um plano de representação. Ou seja, enquanto executava a performance *Etroc*, eu estabelecia um cruzamento entre performance, plano fotográfico e teatro. Relação acionada pela presença de meu corpo como um *corpo-câmera*, no qual as premissas fotográficas foram internalizadas promovendo, a todo instante, uma sequência de imagens.

Desenvolver uma performance dentro do teatro ampliou minha percepção quanto à importância do espaço como imagem. A luz, os elementos compositivos da cena e a caixa preta destacaram as especificidades poéticas da performance e a imagem que ela produz. Meu corpo promove determinadas imagens conforme o espaço que o circunscreve. Essa experiência foi crucial para a produção das performances que viriam.

As fotografias realizadas por Zandavali (imagem 34) foram produzidas a partir de uma situação distinta. Produzi a performance com o objetivo de criar uma sequência de fotografias para uma análise posterior. Meu desejo era de como se comportaria a imagem de meu corpo, a partir de uma relação mais próxima com o fotógrafo, sem o público. Ao analisar a sequência, encontrei aspectos interessantes, como a transparência da meia, a ideia de derretimento; a imagem dos pés com as pedras presas pela meia promoviam a extensão da forma. O desenho gerado pelas meias que se estendiam no espaço, enfim percebi, através do exercício fotográfico a necessidade de escolher um ambiente mais claro e sem interferências. Meu corpo, na performance *Etroc*, além de estabelecer relações com o espaço, com os elementos do teatro, também possui características visuais: matéria e fotográfica. Dessa forma, *Etroc* ainda precisa acontecer em um espaço branco.

A performance como linguagem do campo das artes visuais, neste caso, foi potencializada pelos elementos do teatro, o qual por sua vez tinha como intencionalidade a abertura para tempos e narrativas da poética performática. Desdobramentos inerentes ao meu processo criativo, camadas de experiências poéticas que promovem a formação de meu corpo quanto elemento performativo produtor de imagem.



35 – Carla Borba, Performance Vestido de Pedra, estudo de imagem,2012.
Foto: Luciano Montanha.



36 – Carla Borba, *Vestido de Pedra*, 2011. Registo da performance executada pela atriz Carina Dia no espetáculo *Vão*.
Foto: Luciano Montanha.



37 – Carla Borba, Vestido de Pedra, still de vídeo, duração 10min, 2012.



38 – Carla Borba, *Vestido de Pedra*, 2010. Registo da performance executada pela atriz Carina Dia no espetáculo *Vão*.
Foto: Paula Krause.



39 - Carla Borba, *Vestido de Pedra*, registro da performance, 2012.
Foto: Luciano Montanha.

VESTIDO DE PEDRA

A afirmação da artista Marina Abramovic marcou minha relação com o processo de criação das performances que realizo. Ela diz numa entrevista realizada por Ana Bernstein em 2005⁴⁷, que sua relação com a performance parte do conceito, da ideia, para a elaboração da performance propriamente dita. A partir dessa afirmação, percebi que no meu caso a imagem pré-concebida em meu imaginário é a responsável pela ativação do pensamento performático. A imagem aciona a necessidade de fazer a ação, de experimentar, errar e descobrir. Desta construção lúdica e espontânea, são produzidas imagens fotográficas as quais irão revelar, sobrepor e desdobrar as possibilidades da ação performática.

No trabalho *Vestido de Pedra*, a imagem que surgiu inicialmente foi a de uma mulher de vestido longo e pesado entrando no mar. Uma cena bastante comum no imaginário feminino, uma mulher que se suicida entrando no mar ou no rio com os bolsos cheios de pedras. Em Hamlet de Shakespeare, a personagem Ofélia morre no rio afogada pelo peso que comportava e, ainda na biografia da escritora Virgínia Woolf, a qual coloca pedras em seu casaco para a sua entrada derradeira no rio.

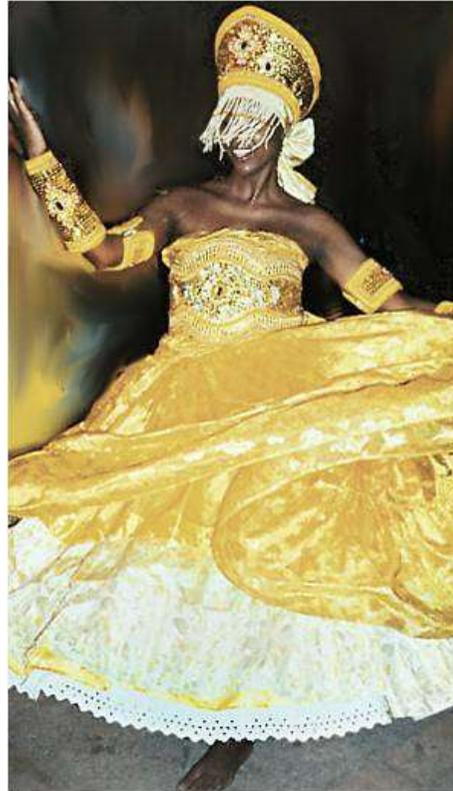
A imagem do vestido foi se construindo de forma gradativa em minhas anotações e pesquisas. Como referência importante, utilizei duas ideias de vestido, a partir dos retratos da rainha Elizabeth I (imagem 40) e dos vestidos de orixás da cultura afro-brasileira (imagem P16). Fiquei muito seduzida pela forma como os vestidos da rainha promoviam a sensação de opulência e força, já que eram formas bastante volumosas e davam uma impressão paradoxal de desconforto. Quanto aos Orixás, me envolvi pela cor dourada do vestido de Oxum⁴⁸ e também pelo volume da saia.

⁴⁷ CADERNO VIDEOBRASIL/ASSOCIAÇÃO CULTURAL VIDEOBRASIL. Entrevista “Marina Abramovic conversa com Ana Bernstein”. São Paulo: Associação Cultural Vídeo Brasil, v1, 2000.

⁴⁸ Oxum é um orixá feminino cultuado em todas as religiões afro-brasileiras. É o orixá das águas doces dos rios e cachoeiras, da riqueza, do amor, da prosperidade e da beleza. Em Oxum, os fiéis buscam auxílio para a solução de problemas no amor, uma vez que ela é a responsável pelas uniões, e também na vida financeira, a que se deve sua denominação de *Senhora do Ouro*.



40 – Rainha Elizabeth I, O Retrato Ditchley.
Marcus Gheeraerts, o jovem, Óleo sobre tela,
1592.



41 – Ritual de Candomblé em homenagem ao Orixá Oxum. Imagem de referência, *Vestido de Pedra*.

A partir dessas imagens em mente, fiz alguns testes com tecidos para averiguar quais tinham as características apropriadas para a confecção do vestido. Existia a preocupação em utilizar um tecido ao mesmo tempo transparente e resistente. Fiz inúmeros testes para analisar a resistência do tecido, de forma que ele não rasgasse com o peso das pedras. Seguindo as

referências de imagens, existia a preocupação de criar volume na saia do vestido. Assim, foi necessário fazer diferentes camadas, além de criar bolsos para a inclusão das pedras.

Outro elemento que fazia parte da imagem que tinha em mente, em relação à performance *Vestido de Pedra* correspondia ao lugar onde o vestido seria utilizado. O lugar da ação, o ambiente que envolveria essa mulher. Uma pedreira seria o lugar ideal, pois as rochas estariam ali em abundância para ela carregar. Além de a pedreira ser um lugar de exploração mineral a céu aberto e de representar um impacto ao meio ambiente ela também carrega em sua formação o registro do trabalho árduo de homens e máquinas. A pedreira é como a abertura forçada do arquivo geológico. Um lugar apropriado para o processo árduo de acumulação de temporalidades para o *corpo sedimento*.

Dessa forma, passei a procurar pedreiras. Foi então que conheci as Minas do Camaquã, na região sudoeste do Rio Grande do Sul, distante 60 Km de Caçapava do Sul e 300 Km de Porto Alegre⁴⁹. Em 1865 a exploração de jazidas de cobre reconfigurou a paisagem, e a região recebeu uma grande leva de trabalhadores, o que promoveu o seu desenvolvimento. No entanto, devido ao esgotamento das reservas de cobre, as atividades encerraram em 1996, e hoje a mina está abandonada, assim como boa parte da região. Na primeira viagem a Caçapava, encontrei um lugar de paisagem belíssima com formações rochosas peculiares representativas de um período em que a região foi banhada pelas águas do mar, seguido de um período de clima desértico. Estava conhecendo mais um lugar que ativou minha condição de *corpo sedimento* e as possibilidades de conexão com tempos infinitos. Colhi seixos nas margens do Rio Camaquã para carregar uma parte desse lugar e utilizar no espetáculo *Vão*. Foi na segunda viagem que a pedreira se tornou parte do meu trabalho.

⁴⁹Tive a informação da existência deste lugar através do funcionário da Companhia de Pesquisa de Recursos Minerais – CPRM, Norberto Lessa Dias. No município de Caçapava do Sul a CPRM possui um depósito de mostras geológicas, como os ‘testemunhos de sondagem’ apresentados no capítulo II deste estudo. Existe um projeto na região da Bacia do rio Camaquã com o objetivo de encontrar novos depósitos de elementos minerais (Cu, Au, Pb, Zn, Ag) para a geração de uma nova fase e desenvolvimentos social e econômico na região.

Devido ao contexto de realização da primeira aparição da performance *Vestido de Pedra*, passei a relacionar-me com a proposta de outra forma mais aberta, propícia a uma construção em colaboração. O vestido foi confeccionado para as medidas corporais da atriz Carina Dias e, nos ensaios, os detalhes, os defeitos e os exageros se fizeram visíveis. O vestido foi recosturado, partes foram subtraídas até chegarmos em um objeto que se apresentasse bem no palco e cumprisse a sua função, suportar pedras em seus grandes bolsos.

A performance *Vestido de Pedra* inicia enquanto realizo *Etroc*. Mais ao fundo do palco as diferentes camadas de saias são colocada em Carina pela outra atriz Lívia Dávalos, como se fosse uma serviçal que veste a sua rainha. Carina fica de braços abertos enquanto lhe é colocado o vestido. Os gestos das atrizes são lentos e suaves. Quando a última saia é vestida, eu finalizo a performance *Etroc* e me dirijo ao fundo do palco para ser espectadora de Carina Dias. Ela inicia a sua fala no meio do palco, entre as pedras que deixei para trás (imagem 38). Enquanto interpreta o texto, vai inserindo as pedras nos bolsos do vestido. Ela se senta no chão e vai *catando* as pedras que a rodeiam; em um determinado momento, levanta-se e realiza um trajeto no palco com dificuldade. Ao final da pequena caminhada, ela se joga de joelhos no chão, o que provoca um grande barulho das rochas batendo de encontro à madeira do palco. Som que é somado ao corte brusco da luz definindo o final da cena e da performance realizada como continuidade de *Etroc*.

Um aspecto bastante discutido durante os ensaios diz respeito à atuação da atriz enquanto falava o texto de Rainer Müller e realizava a ação de inserir pedras no vestido. A cada repetição, eu solicitava o mínimo possível de atuação quando Carina pegava a pedra e colocava no vestido. Mas a forma como as pedras eram seguradas, observadas e finalmente incluídas nos bolsos criava um contexto de atuação durante a execução da performance.

Na tese de Elcio Rossini⁵⁰, encontrei a problematização sobre o atuar e o não-atuar e como essa relação paradoxal se desdobra na performance. A partir dos *happenings* realizados nos anos 50, a ideia de *trazer à cena* o corpo do artista em uma experimentação corporal de sua presença física e cotidiana sem um teor de personificação possibilitou a discussão sobre até que ponto um performer está atuando ou não e como se estabelece essa relação. Rossini traz para a sua discussão as ideias do teórico em arte dramática, Michael Kirby⁵¹ e a experiência da performance *Figuras e Fantasmás*⁵². Em uma apresentação realizada na Fundação Vera Chaves Barcellos, percebi claramente as questões presentes em sua pesquisa: enquanto três *performers* realizam a ação de vestir e desvestir roupas e outros elementos, fica evidente a presença do *performer* como um agente que executa tarefas. No entanto, quando se apresentam para o público, parados, um simples gesto como levantar o ombro, sorrir levemente faz desse momento um lugar de representação. A identificação do grau de atuação presente no trabalho do *performer* é uma tarefa complexa e, por vezes, difícil de definir. Os coeficientes que possibilitam uma análise são amplos e subjetivos, pois o artista sempre estará inserido em um campo que, mesmo ele agindo de modo contrário à reafirmação de uma identificação, não aparentando algo ou não simulando e personificando, ele estará, de alguma forma, representando um outro *ser artista*.

Seguindo essa reflexão penso que foi muito rica a experiência de propor para uma atriz a execução de minha performance *Vestido de Pedra*, pois o processo colaborativo gerou novas possibilidades de desenvolvimento do trabalho. O vestido além de ser

⁵⁰ ROSSINI, Elcio Gimenez. *Tarefas: Uma estratégia para criação de performances*. 2011. Tese [Doutorado], Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Programa de Pós-Graduação de Artes Visuais, Instituto de Artes, 2011.

⁵¹ Rossini cita o artigo 'On acting and not-acting' de KIRBY, Michael In: ZARILLI, Phillip B. (org.) *Acting (re) considered*. London and New York: Routledge, 1998. No referido artigo Kirby estabelece, entre outras coisas, uma escala crescente entre a atuação e não-atuação a partir da análise de diferentes características da técnica da atuação.

⁵² ROSSINI, E.G.op.cit, p.61 "[...] três *performers*, um ao lado do outro, colocam-se diante do público. No chão, à frente deles, estão dispostas peças de roupas, acessórios e objetos. A ação proposta é trocar de roupa e, a cada troca, criar uma figura. As roupas e acessórios são utilizados das mais variadas formas possíveis, calças, camisas, vestidos, casacos, meias, perucas, chapéus, camisetas, gravatas e outras peças que não são exatamente roupas, mas podem ser vestidas, ou associadas ao corpo. Nesse vestir e desvestir, surgem figuras, composições são feitas e desfeitas, a tarefa é compor uma figura e, logo em seguida, ficar diante do público em exposição. Depois de um tempo, desvestir-se e, mais uma vez, vestir-se com uma nova combinação e assim por diante".

um objeto propositivo de uma ação, também carrega em seu significado uma carga de feminilidade, força e imagem. Compreendi que o vestido é um elemento que possibilita a reflexão sobre o limite entre a construção de um personagem e a criação de um outro eu, de uma outra forma de estabelecer um discurso sobre o nosso corpo. Dessa experiência, ficaram marcas significativas em minha memória, o vestido precisava estar em um local onde o espaço se configuraria como seu dueto. Os seixos de rio já não bastavam como elementos ativadores do corpo e da imagem do *Vestido de Pedra*.

Um aspecto importante diz respeito à análise das imagens fotográficas das performances realizadas tanto no teatro quanto no atelier (imagem 39). Constatei que a sequência fotográfica salientou a composição do corpo com o vestido, mas ao mesmo tempo, não foi suficiente para apresentar a força e o ritmo da ação. Dessa forma, o vídeo passou a ser a alternativa a ser experimentada.

Para tanto, alinhei os aspectos que deveriam ser mantidos e algumas transformações a serem consideradas. Um delas refere-se ao desejo de esbranquiçar o busto, os braços e o rosto ao executar a performance. Uma ideia inspirada no conto “Substância” de Guimarães Rosa. Uma história de amor iluminada pelo clarão do polvilho ao sol. A imagem produzida no atelier, como estudo da inclusão de alguns elementos (imagem 35) como: uma gola no pescoço, um lenço na cabeça e a pele branca, serviram para a definição de como se constituiria a imagem de meu corpo com o vestido para a execução do vídeo.

O vídeo foi produzido na pedreira após as pesquisas e experiências vividas no atelier e no laboratório do palco teatral. O *continuum* de alguns aspectos, como o olhar produzido pela atriz Carina Dias durante a performance, os seios aparentes, os elementos incluídos por mim no atelier, apresentaram a construção de um corpo performático que acumula marcas e vestígios no decorrer de sua trajetória. A repetição da performance no espetáculo conferiu à minha execução um aspecto bastante revelador, a criação do vestido como objeto o qual confere ao *performer* a consciência de produção de imagem, de um corpo agindo no espaço como um elemento em representação.



42 - Imagens do filme 'Pina' realizado por Win Wenders com participação da icônica companhia da coreógrafa alemã Pina Bausch Tanztheater Wuppertal, 2013.

Como referência, importante para o processo de criação do vídeo *Vestido de Pedra* foi o filme “Pina” dirigido por Wim Wenders⁵³. No filme, algumas cenas envolvem aspectos que considero marcantes para abordar neste trabalho: a presença, nos cenários, de pedras gigantes e de muita terra. Cenas em pedreiras, mulheres, figuras inusitadas, como uma dançarina que entra no metrô fazendo alusão a um robô a partir do som que produz e dos gestos que executa. Os vestidos utilizados pelas dançarinas – longos, transparentes, floridos, cintilantes – são, também, um forte elemento estético da coreógrafa.

⁵³Em 2008 o prestigiado cineasta alemão Win Wenders iniciou a preparação de 'Pina', documentário sobre a vida e a obra de Pina Bausch, coreógrafa precursora da dança contemporânea. Os ensaios e espetáculos da icônica companhia Tanztheater, a qual Pina Bausch dirigia durante 35 anos seriam o foco do projeto. A morte inesperada da fundadora e diretora, em junho de 2009, mudou os rumos do projeto de Win Wenders. Após um período de luto e reflexão, em que cogitou cancelar tudo, o cineasta percebeu que era possível repaginar o trabalho: não seria mais um filme com Pina Bausch ou sobre Pina Bausch, mas um filme para Pina Bausch. No documentário, fica clara a opção de Wim Wenders em fazer uma biografia do trabalho de Pina Bausch, não de sua pessoa. Nada se fala sobre sua vida privada. Os depoimentos revelam uma artista singular, uma personalidade forte (porém dócil) e o relacionamento franco que era a tônica de sua companhia.

Os vestidos criam imagens a partir do movimento das dançarinas, estabelecem formas e dialogam com o cenário. Estas características me chamaram a atenção para o quanto é necessário pensar nos gestos em relação à imagem do corpo enquanto utilizo o vestido de pedra. Acredito que esta constatação é pontual para minha pesquisa sobre a performance, sobre a relação do corpo com os outros objetos que envolvem a ação e, principalmente, sobre a imagem gerada através dessa experimentação.

O vídeo *Vestido de Pedra*⁵⁴, produzido em uma pedreira – com duração de dez minutos – uniu a força da imagem, enquanto presença estética de um corpo modelado por um vestido e por um ambiente repleto de cores, texturas e formas. Também acentuou a força da ação de incluir pedras nos bolsos do vestido, demonstrando a contraposição entre a imponência do lugar e o gesto intimista de guardar para si fragmentos daquele espaço grandioso. Contudo, a postura que mantenho no desenrolar da performance salienta a presença de uma mulher que busca manter uma imagem elegante, mesmo em situações incomuns que lidam com uma certa violência.

⁵⁴ Vídeo em DVD, anexo 1. Performance e produção: Carla Borba, fotografia: Rafael Pagatini, trilha: Carina Levitan, edição: Camila Weinmann, apoio Norberto Lessa Dias e Miriam Benigna.



43 – Carla Borba, Cabeça de Terra, 2012.

CABEÇA DE TERRA

Em junho de 2011, apresentei a performance *Cabeça de terra*, a qual fez parte do projeto *Vecinos*, uma proposta elaborada em parceria com o Rodrigo John⁵⁵, em decorrência do convite da 8^o Bienal de Artes Visuais do Mercosul para participarmos do espaço de arte Casa M⁵⁶, em Porto Alegre. O projeto *Vecinos*⁵⁷ consistia em uma vídeo instalação na qual a minha performance iniciava no vídeo e finalizava em meio ao público da Casa M. Os vídeos apresentados correspondiam a três histórias fictícias que foram registradas de uma janela alheia. A proposta traz a ideia do *voyeur* que observa a vida dos outros, que *espia* a intimidade alheia.

A partir da proposição da 8^o Bienal do Mercosul em convidar artistas de diferentes áreas para fazerem intervenções na Casa M, desenvolvi, junto com um artista de cinema, um roteiro que teve como estratégica de criação o cruzamento de roteiro de vídeo *versus* a ação performática. O projeto *Vecinos* teve sua origem na relação entre minha proposta performática *Cabeça de Terra*, com as pesquisas de vídeo realizadas por Rodrigo John, a partir do registro das janelas de outros prédios, de outras

⁵⁵ Rodrigo John, artista de vídeo arte e do cinema, foi o primeiro artista com o qual trabalhei de forma colaborativa dentro do Projeto DUETO promovido pela 8^a Bienal de Artes Visuais do Mercosul. Participei do projeto assim como outros 11 artistas de diferentes linguagens como: música, literatura, teatro, vídeo, cinema, dança e artes visuais. A proposta era utilizar a Casa M como espaço de trabalho e investigação para ao final desenvolver um trabalho em dupla, cada artista convidado participaria duas vezes, ou seja, formaria dois duetos. Minha segunda participação foi com o músico e compositor Yanto Laitano. Realizamos a performance intitulada *Geocarnívora*. Os doze artistas foram selecionados por uma comissão de seis profissionais especializados em áreas distintas da arte de Porto Alegre. Os DUETOS, nos quais participei aconteceram nos meses de junho e outubro de 2011.

⁵⁶ Espaço que integrou o projeto da 8^a Bienal de Artes Visuais do Mercosul e que tinha como proposta a promoção de um espaço de encontro, debate, estudo, apresentações artísticas, troca e experimentação. A Casa M não se limitava a um espaço expositivo; nela aconteciam, diariamente, diferentes eventos culturais com foco na interdisciplinaridade. A programação era aberta a diferentes linguagens, possibilitando realização de performances, sessões de vídeo, pocket shows, contação de histórias, oficinas, cursos e conversas que mesclam artes visuais, literatura, cinema, música, dança e teatro, entre outras expressões e áreas do conhecimento. Outra característica importante da Casa M foi a ideia de convivência com a comunidade, inúmeras atividades foram desenvolvidas com o objetivo de gerar uma troca com os habitantes da região. A casa M abriu suas portas antes da abertura da Bienal e seguiu com sua programação mais um mês após encerramento da exposição.

⁵⁷ Making off do Projeto Vecinos DVD, anexo 1 e cartaz do projeto, anexo 6.

peessoas. Nas duas propostas, o encontro deu-se no corte: na performance, o corte da cabeça propõe um novo olhar sobre a imagem do corpo; no roteiro, os instantes registrados são como cortes de uma narrativa sobre a alteridade.

A performance *Cabeça de Terra* foi, inicialmente, experimentada nos ensaios do espetáculo *Vão* anteriormente citado. O impacto gerado pela ação no palco ficou muito dramático. As atrizes tiveram que participar da proposição, colocando terra dentro da meia-calça que envolvia minha cabeça. O conjunto não me agradou, e esta performance foi descartada do roteiro teatral; contudo, a imagem produzida pela forma que minha cabeça tomou em relação ao corpo me interessou. E o ato de cortar a meia fazendo escorrer a terra também me agradou como imagem.

A ação foi retomada quando a possibilidade de construção de outro roteiro surgiu. O trabalho transcorreu através da troca de e-mails, assim como todo o processo de criação da performance foi descrito, modelado e remodelado, conforme as possibilidades criativas que surgiam do trabalho colaborativo. Uma problemática da performance *Cabeça de Terra* correspondia ao momento, no qual a terra tinha que ser colocada na meia que envolvia minha cabeça, pois eu não tinha como fazê-lo sozinha. Na construção do roteiro do vídeo, resolvemos essa questão incluindo uma personagem que, além de criar uma possível correspondência com minha imagem no futuro, tinha como ação, principal na narrativa o ato de assistir à televisão no volume máximo. Com isso incomodava os vizinhos e batia o teto com a vassoura, além de virar um vaso de flores em minha cabeça. A possibilidade de inclusão dessa personagem na performance gerou um outro estranhamento, diferente do já promovido pela figura com uma cabeça deformada.

A captação dos três vídeos do Projeto *Vecinos* aconteceu em três dias e, a cada dia, registramos três histórias diferentes: uma em cada janela. A locação que utilizamos para a realização do projeto foi a casa da vizinha de Rodrigo John. Locamos a sala, pois a visão que tínhamos da janela da vizinha, a partir da residência de Rodrigo, era frontal, possibilitando o enquadramento

exato. No primeiro dia, realizamos na janela na qual eu faria a primeira parte de minha performance. O roteiro da primeira janela consistia em uma sala, onde uma senhora de idade e uma mulher mais jovem, no caso eu, compõem o quadro da janela.

Enquanto a outra personagem executa suas ações já citadas no parágrafo anterior, eu estou sentada, bebendo vinho, brincando com o ventilador que está à minha frente. Minha expressão é de uma mulher entediada, ou de uma *performer* aguardando o momento certo para executar as ações previstas. Em um determinado momento, retiro a meia-calça que estou vestindo, corto-a e coloco-a na cabeça como uma máscara, envolvendo meu rosto. Estendo o máximo possível com as mãos o corte que fiz na meia e aguardo a outra mulher que irá despejar terra dentro da meia. Com a terra envolvendo minha cabeça, faço um nó na meia, me levanto e me retiro do quadro da janela. Ao final da filmagem, permaneço com a terra para a equipe fazer alguns retratos cujas imagens passam a ser significativas para a elaboração e construção do pensamento fotográfico para a performance em questão.

Para o segundo dia, conseguimos, com a produção envolvida no projeto, contar com a participação da Orquestra Municipal de Sopros de Bom Princípio. A janela inicia com o maestro preparando-se para uma apresentação, passa roupa, testa o metrônomo; aos poucos, recebe os componentes da sua orquestra. Os músicos entram um a um até a sala ficar cheia. Quando todos estão posicionados, de forma acirrada, iniciam a apresentação. Para essa cena acontecer, foi necessário comunicar a todos os moradores do prédio, pois o volume do som, naquele dia, seria consideravelmente forte. Um aspecto importante, que ainda não mencionei é que tanto eu quanto a diarista presente na narrativa da terceira janela interferimos na janela da orquestra. Eu atravesso a orquestra, antes de estar com a terra na cabeça e a diarista limpa os vidros da janela, enquanto eles tocam. Ao final, os músicos saem aos poucos.

O terceiro e último dia contou com a participação do próprio Rodrigo. Neste dia, auxiliei na filmagem. A partir da janela em que a câmera estava posicionada, observei a execução do roteiro previsto. Rodrigo estava tentando escrever enquanto uma

diarista o perturbava. Ele saía e voltava para a escrivaninha, sentava na cama, se dirigia para a janela e, de forma persistente, o seguia e o importunava. Ao final, a diarista sai do quarto, o Rodrigo fica mais inquieto e, de forma misteriosa, pega um objeto e sai.

A edição e finalização do trabalho resultaram em três vídeos, os quais tinham que iniciar ao mesmo tempo, pois a relação entre as ações neles realizadas foram orquestradas para gerar uma sensação de diálogo entre cada janela. As narrativas eram completamente diversas, mas entrecruzamentos aconteciam através de diferentes aspectos: deslocamento de pessoas de uma janela para outra, som que, por vezes, era somente da televisão; noutras, da orquestra, ainda a trilha perturbadora criada para o momento da terra sendo despejado na minha cabeça. Os vídeos foram projetados, no dia da apresentação, em três janelas, as quais foram devidamente solicitadas à vizinha da Casa M (imagem 44.) A segunda parte de minha performance aconteceu ao final das projeções. Eu me misturei com público e fiquei por um tempo entre as pessoas (imagem 45) que se incomodavam com minha presença e se afastavam.



8ª Bienal do Mercosul - Casa M - 10/06/2011
Duetos - Carla Borba e Rodrigo John
Foto: Cristiano Sant'Anna/indicefoto.com

44 - Carla Borba e Rodrigo John, *Vecinos*, 2010.
Foto: Cristiano Sant'Anna. Registro fotográfico da projeção realizada na Casa M 8º Bienal no Mercosul, Porto Alegre.



8ª Bienal do Mercosul - Casa M - 10/06/2011
Duetos - Carla Borba e Rodrigo John
Foto: Cristiano Sant'Anna/indicefoto.com

45 - Carla Borba, performance *Cabeça de terra*, 2010.
Foto: Cristiano Sant'Anna. Registro fotográfico de performance realizada na Casa M – 8º Bienal no Mercosul, Porto Alegre.

Finalizo a performance no alto da escada. Retiro de meu vestido uma tesoura e corto a meia-calça que cobre meu rosto. A terra, aos poucos, escorre de minha falsa cabeça. Neste momento, percebo o silêncio do público e escuto o som da terra caindo no chão. Quando esvazia a meia, volto a recortá-la para revelar meu rosto. Por alguns instantes, fico em silêncio, parada olhando as pessoas que estão ao meu redor. Este é o momento que realmente 'abro minha janela' para observar e ser observada.

A partir do cruzamento entre a linguagem do vídeo e da performance, constatei dois processos distintos; primeiro, a potencialidade da imagem fotográfica da mulher com a cabeça de terra; segundo, a importância do corte da cabeça como ação presencial frente ao público. Dessa forma, considero a performance *Cabeça de Terra* a mais representativa da questão abordada neste capítulo, ou seja, a da performance que produz imagem, seja ela fotográfica ou videográfica. Portanto, hoje, ao rever minha

ação no espaço da Casa M, saliento o incômodo gerado pela minha presença no ambiente em meio ao público, assim como a força poética do corte da cabeça deixando a terra escorrer aos poucos de meu corpo.

A partir das constatações vivenciadas, iniciei a produção da construção fotográfica da performance *Cabeça de Terra*. A sensação de sufocamento promovida pela imagem da cabeça encoberta sublinhou a necessidade da imagem fotográfica ser realizada em um espaço interno. Dessa forma, pesquisei locais para a execução da fotografia, apartamentos vazios, espaço do meu atelier⁵⁸. Mas foi na viagem para a pedreira, em decorrência da realização do vídeo da performance *Vestido de Pedra*, que encontrei o ambiente mais apropriado: uma fábrica abandonada, ou seja, uma ruína urbana, um lugar impregnado de memória.

Uma questão importante na produção do vídeo citado, assim como da fotografia da performance *Cabeça de Terra*, refere-se à relação com as pessoas que me acompanharam e me auxiliaram na criação das imagens. A elaboração da imagem é realizada no próprio local, pois realizo diferentes tentativas de angulações e situações junto com o fotógrafo ou com o responsável pela filmagem. Retomando aqui a ideia do *corpo sedimento*, antes de iniciar a produção das performances e imagens, experimento o lugar, aciono os registros de minha memória e de meu arquivo para depois pensar qual imagem fará daquela experiência poética uma representação de minhas inquietações artísticas.

Portanto a imagem é geradora de minhas proposições performáticas. A performance se estrutura como origem da imagem presente em meus pensamentos, em *meu corpo sedimento*, o qual se deflagra através de meu corpo. Ademais, ela consegue aglutinar a relação entre o instante temporal do ato performático e o alto grau de ficcionalização que a arte representa. A performance deixa de existir como ação e passa a se reconstruir a cada olhar do observador como potência de imagem, da
imagem do corpo.

⁵⁸ A partir de dezembro de 2011, em decorrência da experiência vivida na Casa M, eu e mais seis pessoas (Luciano Montanha, Marcos Sari, Gabriela Silva, Fernanda Albuquerque, Ernani Chaves, Giulliano Lucas, Janice Appel) nos reunimos e encontramos um local para utilizarmos, de forma coletiva, denominamos de Casa Comum (Rua Sofia Veloso, 68, Porto Alegre/RS), um espaço de troca, convivência e criação.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Nesta pesquisa, estruturei minha abordagem poética a partir de relatos pessoais que serviram como elementos que motivaram o processo de criação. A partir da descrição de experiências vividas em meio a natureza vinculadas aos trabalhos realizados em 2001-2002, percebi a importância do meu corpo como elemento ativo do trabalho. Reconstituir a trajetória de viagens que realizei e da minha produção inicial foi um mergulho no tempo necessário para a compreensão das questões que me provocaram para o desenvolvimento desta pesquisa. Sendo assim, este estudo é a organização poética do arquivo de imagens, emoções e vivências, presentes em meu *corpo sedimento*.

No desejo de amarrar os conceitos presentes em minha prática e as percepções registradas em meu *constructo*, pensei no meu corpo como um elemento sedimentar que forma e transforma suas camadas através da força exercida sobre ele nos movimentos, deslocamentos, resistências e da ação do tempo. Fiz de meu corpo um arquivo de registros captados e vivenciados em diferentes lugares e temporalidades.

Enfatizo que a ideia do *corpo sedimento*, elaborada neste estudo, envolveu diferentes conceitos presentes em minha poética como os de corporeidade, de materialidade, de imagem, de tempo, de espaço e de memória, tornando a minha prática artística um movimento interligado com as coisas do mundo. A performance e a imagem se constituíram como os elementos ativadores de minha produção, ou seja, os registros formadores de meu *constructo poético* foram acionados pelas ações performáticas, as quais tinham como origem e fim a geração de imagens fotográficas e videográficas.

A cada performance e imagem produzidas, desenvolvi possibilidades de construções conceituais vinculadas à minha prática artística. A presença de meu corpo enfatizou a necessidade de investigar a relação entre corpo e imagem, mais precisamente a imagem do corpo feminino. Dessa forma, inevitavelmente, fixei meu olhar sobre as primeiras artistas que

introduziram, de maneira mais contundente e crítica, a presença do corpo feminino na história da arte. Além de encontrar uma referência direta aos processos de criação das artistas dos anos 60 e 70, fiquei com o desejo de investigar a postura crítica dessas artistas quanto à consciência de estarem escrevendo uma outra historicidade com os documentos produzidos a partir de suas performances: as fotografias, as anotações, os desenhos e os vídeos.

Enfatizo, portanto, o meu interesse por trabalhos desenvolvidos por artistas que questionam a dualidade proveniente de uma estrutura binária de gênero que serve ao controle dos corpos e é responsável pelas grandes narrativas históricas. Deste modo, me interessam artistas que propõem a dispersão dos conceitos dicotômicos do feminino e do masculino, buscando assim a construção de um outro, da diferença. Levando em consideração essas questões, admito que, a todo tempo, enquanto refletia sobre meu trabalho artístico, a angústia e a inquietação regiam minhas escolhas. Busquei fugir da armadilha de classificar e selecionar aquilo que era ou se apresentava como compreensível ao meu olhar, aos meus sentidos. Dessa forma, as premissas de expandir os conceitos presentes em meu trabalho e, ainda, de promover experiências poéticas abertas, representavam o meu desejo de envolver o *não dito* como possibilidade de investigação. Destaco as ideias da filósofa norte-americana Judith Butler ao postular que não é nos opostos que encontraremos novos caminhos, mas no próprio avesso das coisas. O *corpo sedimento* foi a forma que encontrei de atenuar os limites estabelecidos pela dualidade masculino *versus* feminino, corpo idealizado *versus* corpo não glorioso da cultura ocidental e expandir a sensação de ambiguidade para a construção de um discurso ainda a descobrir.

Durante a realização dos trabalhos, objetos deste estudo, observei que as linguagens artísticas se entrecruzavam em uma relação contínua de desdobramentos. Em alguns trabalhos, a imagem fotográfica apresenta o momento crucial da performance, ou seja, ela delega ao ato a potência poética. O corpo, assim, assume as especificidades da performance e se apropria da representação no espaço e no tempo. Em minhas outras propostas artísticas, a performance se constitui como plano bidimensional

e o meu corpo internaliza questões inerentes à linguagem fotográfica. Nestes casos, os gestos presentes na performance já são imagens.

No que concerne ao vídeo, ainda uma linguagem recente em minha poética, acredito que ele surgiu da percepção sobre o potencial da imagem performática, mas que no lugar de resultar em uma fotografia, indicou a necessidade de explorar a junção da imagem com a ação.

Envolvida pelas leituras e referências de inúmeros autores e artistas que têm o corpo e a performance como elementos de reflexão sobre a contemporaneidade, percebi que as possibilidades de discussão são extensas e abertas a diferentes pontos de vista. Este estudo ressignificou minha prática e abriu caminhos para trocas e encontros. Finalizo esta dissertação com uma ínfima parte de meu *corpo sedimento*, cartografado. Os arquivos foram abertos. O trabalho de identificação e reconhecimento dos registros seguirá infinitamente. Inclusive a exploração mais ampla de outras linguagens de obtenção da imagem performática.

Ponto final: um elemento gráfico que simboliza o fim de uma frase, de uma ideia. Então, a partir daqui não existirão pontos, não quero finais, mas reencontros, recomeços. O *fim* sempre dá aquele aperto no estômago, medo de perder, ausência sem previsão de retorno, adeus com aperto de mãos. E, ao mesmo tempo, sempre significa a nossa incapacidade de gerar sínteses.

Mas a possibilidade de rever e selecionar as imagens, os registros produzidos, as marcas deixadas em nossa memória, em nosso corpo, aproximam-nos das experiências vividas. Abri uma caixa de fotografias, senti uma por uma: suas texturas, tempos, espaços, contextos. Mergulhei num mundo de lembranças. No mistério inquietante da reconstrução do reencontro impossível. Os traços fotográficos são a comprovação da perda, estranho sentimento, pois tento, através da foto, ter e reviver os afetos; entretanto, como num sopro gelado na nuca, cai sobre o instante de devaneio a pedra compacta da perda. A ilusão do reencontro e a imposição da morte se entrelaçam, revelando o mistério da vida: a tentativa de pontuar uma linha invisível e, talvez, construir um *corpo sedimento* como forma de atenuar os encontros não mais resgatáveis por inteiro.

REFERÊNCIAS

ARDENNE, Paul. *Art, le presente – La création plasticienne au tournant du XXI^a siècle*. Paris: Editions du Regard, 2009.

_____. *L'image Corps – Figures de L'humain dans l'art du XX Siècle*. Paris: Editions du Regard, 2001.

ARISTÓTELES. *O homem de gênio e a melancolia*. Rio de Janeiro: Lacerda Editores, 1998.

BARTHES, Roland. *A Câmara Clara: nota sobre a fotografia*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

BAUKJE, Prins; MEIJER, Irene Costera. *Como os corpos se tornam matéria*. Entrevista com Judith Butler, 2002. Disponível em: <www.scielo.br/pdf/ref/v10n1/11634.pdf>. Acesso em: 09 mai 2012.

BÉGOC, Janig; BOULOUCHE, Nathalie; ZABUNYAN, Elvan (Org.). *La performance. Entre archives et pratiques contemporaines*. Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 2010.

BENHABIB, Seyla; CORNELL, Drucilla (Org.). *Feminismo Como Crítica da Modernidade*. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos LTDA, 1987.

BÉNICHOU, Anne. *Ouvrir le document. Enjeux et pratiques de la documentation dans les arts visuels contemporains*. Montréal: Les presses du réel, 2010.

CADERNO VÍDEO BRASIL PERFORMANCE. São Paulo: Associação Cultural Vídeo Brasil, 2005.

CALVINO, Ítalo. *As cidades invisíveis*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

DEBRAY, Régis. *Vida e Morte da imagem: uma história do olhar no ocidente*. Petrópolis: Vozes, 1993.

DELPEUX, Sophie. *Le corps-caméra: le performer et son image*. Paris: Éditions Textuel, 2010.

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

DUBOIS, Philippe. *O Ato fotográfico e outros ensaios*. Campinas: Papyrus, 1994.

EXPORT, Valie. *Centre National de la photographie*. Paris: Éditions de L'oeil, 2003.

FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília (Orgs). *Escritos de Artistas. Anos 60/70*. Rio de Janeiro: Zahar, 2006.

FERRER, Rita. *Quién es el autor de esto? Fotografía y performance*. Santiago: Ediciones de La Hetera, 2010.

FUNCH, Roy. *Um Guia para a Chapada Diamantina*. Cruz das Almas: Nova Civilização, 2002.

GALINDO, Regina José. *Móvil*. México: Museo Universitario Arte Contemporaneo, 2010.

GIL, José. *Metamorfoses do corpo*. Lisboa: A Regra do Jogo, Edições, 1980.

GLUSBERG, Jorge. *A arte da performance*. Rio Janeiro: Perspectiva, 1987.

GOLDBERG, Rose Lee. *A arte da performance: do futurismo ao presente*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

GUATTARI, Félix. *CAOSMOSE: um novo paradigma estético*. São Paulo: Editora 34, 1992.

KRISTEVA, Julia. *O Gênio Feminino, tomo III Colette*. Rio de Janeiro: Rocco, 2007.

LOURO, Guacira L. (Org.). *O corpo educado: pedagogias da sexualidade*. Belo Horizonte: Autêntica, 1999.

MARQUES, Gabriel García. *Cem Anos de Solidão*. Rio de Janeiro: Editora Record, s/data.

MATESCO, Viviane. *Corpo, imagem e representação*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2009.

MEIJER, Irene; PRINS, Baukj. Como os corpos se tornam matéria: entrevista com Judith Butler. *Revista Estudos Feministas*, v. 10, n. 1, 2002. Disponível em: <<http://www.portalfeminista.org.br>>. Acesso em 24 julho 2012.

MELIN, Regina. *Performance nas artes visuais*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2008.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da Percepção*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

_____. *L'œil et l'Esprit*. Paris: Éditions Gallimard, 1964.

_____. *O Visível e o Invisível*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1999.

_____. Textos escolhidos. *Os Pensadores*, v. XLI. São Paulo: Abril S.A Cultural e Industrial, 1975.

MOREIRA, Jailton. *Convivências: dez anos de Bolsa Iberê Camargo*. Porto Alegre: Fundação Iberê Camargo, 2010.

OLIVEIRA, Rosiska Darcy de. *Elogio da Diferença, o feminino emergente*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1991.

PLATÃO. *O Banquete*. Lisboa: Guimarães Editoras, 1986.

POLANCO, Aurora Fernández. *Arte Povera*. Madrid: Editorial Nerea, 1999.

PULTZ, John. *La fotografía y el cuerpo*. Madrid: Ediciones Akal S.A, 2003.

RODRIGUES, José Carlos. *Tabu do Corpo*. Rio de Janeiro: Achiamé, 1975.

ROSSINI, Elcio Gimenez. *Tarefas: Uma estratégia para criação de performances*. 2011. Tese [Doutorado], Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Programa de Pós-Graduação de Artes Visuais, Instituto de Artes, 2011.

ROUILLÉ, André. *La photographie. Entre document et art contemporain*. Paris: Éditions Gallimard, 2005.

ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Os devaneios do caminhante solitário*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1995.

RUIDO, Maria. *Ana Mendieta*. Madrid: Editorial Nerea, 2002.

SANTOS, Alexandre. *A fotografia como escrita pessoal: Alair Gomes e a melancolia do corpo-outro*. 2006. Tese [Doutorado], Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Programa de Pós-Graduação de Artes Visuais, Instituto de Artes, 2006.

_____. Corpos invisíveis, corpos que importam. In: CAMPOS, Marcelo; BERBARA, Maria; CONDURU, Roberto; SIQUEIRA, Vera B. (Org.). *História da arte: ensaios contemporâneos*. Rio de Janeiro: EDUERJ, 2011.

_____. Nós, os melancólicos. *Teorema - Crítica de Cinema*, v.19, 2011.

SCHAEFFER, Jean-Marie. O Corpo é imagem. *Arte & Ensaios*, n.16, 2008.

SIQUEIRA, Vera B. (Org.). Corpo e Controle: o olho do poder e o esquadramento individual. *Porto Arte*, v.7, n.13, p.55-56, 1996.

SOULAGES, François. *Esthétique de la photographie: la perte et le reste*. Paris: Nathan, 1998.

VISO, M.Olga. *Ana Mendieta Earth Body*. Sculpture and Performance, 1972-1985. Washington DC: Hirshhorn Museum and Sculpture Garden Smithsonian Institution, 2004.

WILSON, Teixeira; TOLEDO, M. Cristina Motta de (Orgs.). *Decifrando a Terra*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 2008.

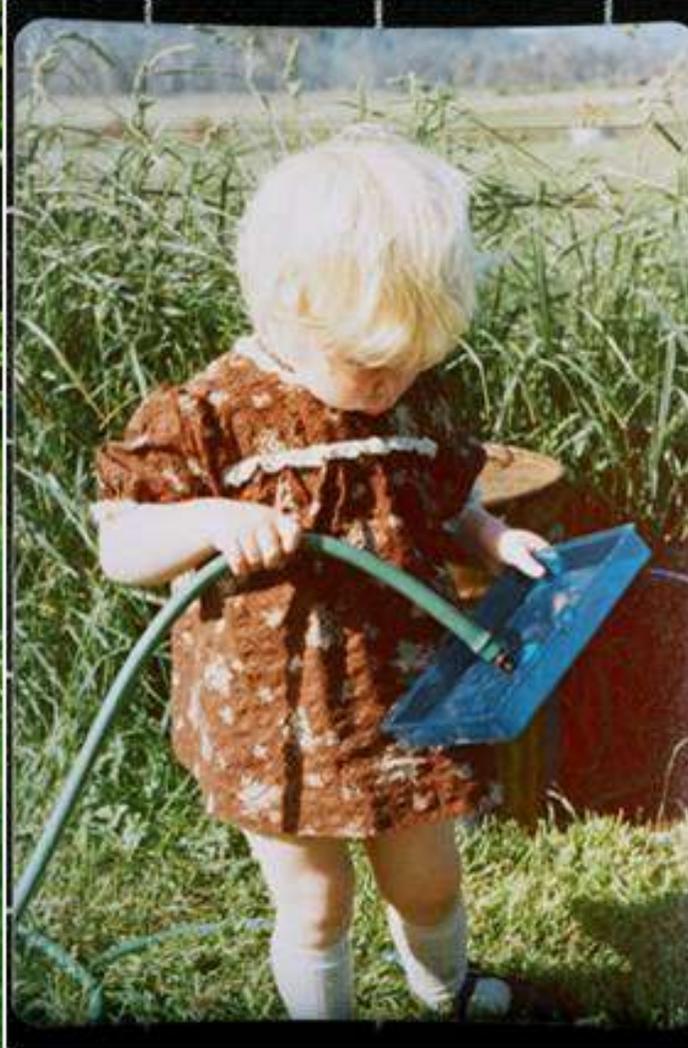
ANEXOS

ANEXO 1 – DVD CARLA BORBA, 2012

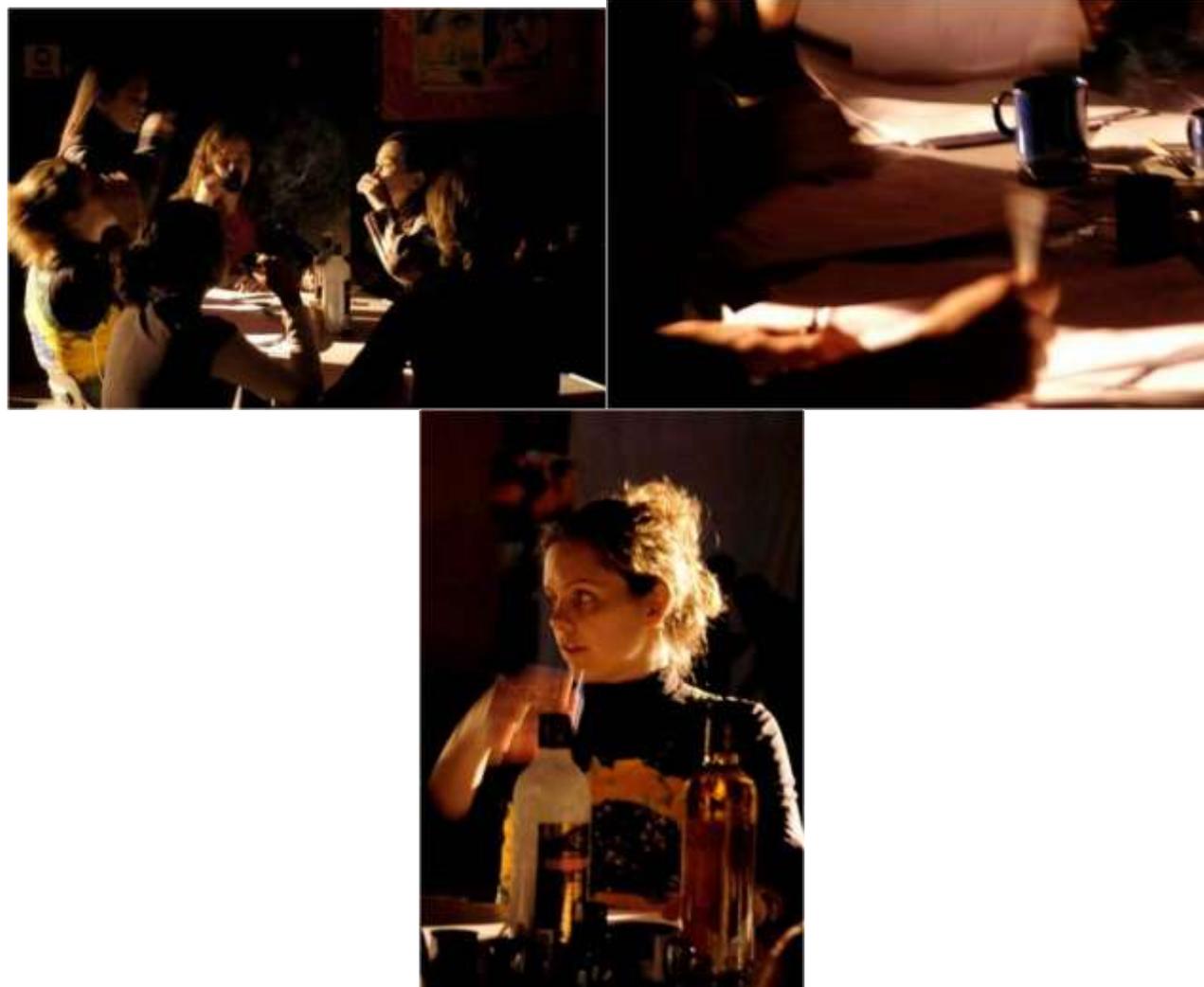
ANEXO 2 - CARLA BORBA, ÁLBUM DE FAMÍLIA – ANNIE 2002



ANEXO 3 - CARLA BORBA, *ÁLBUM DE FAMÍLIA – TARA*, 2002



ANEXO 4 - CARLA BORBA, 7 CABEÇAS, 2003. REGESITRO DE PERFORMANCE REALIZADA DURANTE FÓRUM SOCIAL EUROPE. FOTO: GUILHERME IMHOFF



ANEXO 5 - CARTAZ DO ESPETÁCULO VÃO, REALIZADO EM 2012 NA SALA ÁLVARO MOREYRA/ PORTO ALEGRE



ANEXO 6 - CARTAZ DO PROJETO *VECINOS* REALIZADO EM PARCERIA COM O ARTISTA RODRIGO JOHN NO PROJETO DUETO / CASA M - 8ª BIENAL DE ARTES VISUAIS DO MERCOSUL

