O corpo é *ser*:

diários sobre a distância

O corpo é *ser*: diários sobre a distância

Patrícia Araujo Vasconcelos

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes, Área de Concentração Artes Plásticas, Linha de Pesquisa Poéticas Visuais, da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, como exigência parcial para obtenção do Título de Mestre em Artes, sob a orientação do Prof. Mario Ramiro.

São Paulo
2013

Banca Examinadora

São Paulo,

Agradecimentos

A minha mãe por ser minha fortaleza, minha casa.

Ao meu pai por ser meu lugar de proteção, meu segredo de alma.

Ao Rodrigo, por me amar incondicionalmente, por ser meu parceiro em várias aventuras, pelas conversas reveladoras durante esse processo, por ser o som da minha vida.

Ao Filipe pelas longas conversas, viagens, sonhos, silêncios, afetos e ideias compartilhadas.

A Fernanda, que me ajudou tão entregue, pela parceria, carinho e amizade (por estar sempre junto).

A Gal, que acompanhou tão de perto esse processo, por me instigar, apontar caminhos, transformar minhas certezas e me fazer pensar madrugadas a dentro.

Aos amigos que são meu porto em São Paulo: Helena, pela generosidade e sabedoria em ouvir; Haroldo, por sempre ter boas histórias e belas palavras para compartilhar; Claudinha, por estar sempre disposta a ajudar, dividir e entender; Rapha, pelo carinho, risadas e coração sempre aberto; Fred, pelas conversas, apoio e cafezinhos; Vitória por me mostrar que posso ser forte; Simon pela possibilidade de abstração.

A minha família, pelo amor e preocupação.

Ao Ramiro, por acreditar que eu seria capaz.

Resumo

O corpo é ser: diários sobre a distância é uma investigação que parte da condição do deslocamento/desterro a caminho de discussões que inter-relacionam dados inerentes ao meu processo de criação a abordagens teóricas e artísticas. Tomando a crítica de processo, proposta por Cecilia Salles, como metodologia, faço um resgate de matérias de registro que apontam para trabalhos que desenvolvi entre 2009 e 2013, apresentados no corpo do texto. A estrutura da dissertação se divide em dois cadernos. O primeiro contém um embate das referências teóricas e processuais relacionadas ao contexto do deslocamento e da condição de estrangeiro e é dividido em três capítulos que discutem: a viagem como possibilidade artística, a memória e os diários como aparatos processuais e o corpo em ações performativas. O segundo caderno trata-se de um livro-processo que abriga uma coleção de vestígios que deflagram os caminhos tateados para a construção desta pesquisa.

Palavras chave: deslocamento, viagem, processo, memória, identidade, corpo, performance.

Abstract

The work “O corpo é ser: diários sobre a distância” is an investigation that starts from the condition of displacement/exile and moves into an argumentation that correlates a theoretical research to data about my creative process. Guided by the theoretical approach called *crítica de processo*, as proposed by Cecilia Salles, I recover documentary material within the work I developed as a photographer from 2009 to 2013 and the selection is presented within the text. The essay is divided in two books. The first book contains a clash of theoretical frameworks and procedures about the concept of displacement and the foreigner condition, this portion is divided in three chapters in which I discuss: the trip as an artistic experiment, memory and the making of diaries as procedural apparatus, and the body in performance. The second book is a process-book containing a collection of traces that trigger paths groped to build this research.

Key-words: displacement, travel, process, memory, identity, body, performance.

13	Introdução
19	A viagem
21	1.1 Panorama da viagem
30	1.2 O lugar errado
33	1.2.1 O olhar da distância
44	1.2.2 Fortaleza-São Paulo, uma experiência de absurdo
55	1.2.3 O colapso de identidade
63	A casa
83	Escrito sobre um corpo
97	Considerações finais
99	Referências bibliográficas

Introdução

Perceber-se artista e, ao mesmo tempo, pesquisador desencadeia o surgimento de duas vozes que atuam juntas. Este texto pretende apontar uma espécie de cartografia do meu trabalho enquanto artista no intuito de compreender e organizar essas duas vozes que habitam meu fazer artístico. Pretendo discutir alguns recursos e componentes para compartilhar outras possibilidades de leitura e percepção do meu trabalho, como artista-pesquisador, suscitando temas que perpassam meu processo e apresentando um pensamento teórico/discursivo/experimental em minha prática. Nesse sentido, entendo que teoria e práxis apresentam-se imbricadamente.

Apresento aqui um caminho trilhado possível de ser visualizado através de uma reconstrução narrativa dos processos de criação alimentados por diversos materiais, como: bilhetes, cartas, coleções, anotações, objetos, esboços, desenhos e fotografias. Esses materiais se configuram como uma espécie de diário de bordo. São meus acúmulos criativos durante a vivência de algumas experiências - uma coleção de vestígios que agora serão revisitados.

Durante o processo de criação sou movida por algumas ideias/vontades ou por algum conceito ou “intuição amorfa” (SALLES: 1998: 37). Até vir a ser, o pensamento, influenciado por inúmeros fatores interiores e exteriores, atua em tentativas, erros, escolhas, leituras, conversas, anotações. Dentro desse caminhar até chegar em visualidade, algumas tendências se manifestam e passam a ser identificadas. Estas, por sua vez, dizem alguma coisa sobre mim, sobre os princípios que trazem singularidade

para o meu trabalho, sobre as minhas preferências técnicas e estéticas: dados relevantes para investigar o que perpassa e constitui o meu projeto poético.

Tratarei de alguns trabalhos de maneira interrelacionada, buscando compreender as condições de criação. Tenho como um dos meus possíveis guias a pergunta instigante “O que eu quero comunicar?”. Sei que não encontrarei uma única resposta, mas caminhos de compreensão, já que a criação é um fluxo constante e ininterrupto.

Abasteço-me das reflexões de Cecília Salles: o processo de experimentação é marcado por idas e vindas do artista em relação a sua matéria prima; os dois “vão se conhecendo, sendo reiventados e seus significados são, conseqüentemente, ampliados” (SALLES: 1998: 132). Assim, a obra pode ser vista num estado permanente de mutação. À medida que o artista toma as características que passam a “regê-la” (SALLES: 135), ele passa a conhecer o sistema em formação. Passa a compreender seu projeto poético e as verdades que são construídas com as obras. “O criador estabelece, portanto, uma ligação entre a verdade da obra e sua própria verdade” (SALLES: 140). Pretendo, assim, abrir possibilidades de leitura e relação a partir da abordagem da crítica de processo, numa perspectiva de entendimento da criação como uma seleção “de determinados elementos que são recombinaados, correlacionados, associados e, assim, transformados de modos inovadores” (SALLES: 100) pelo artista.

Partindo do pressuposto de que estou imersa no mundo e que esta condição me carrega de afetos, entendo que muito “desse” mundo integra o que eu sou, faço, sinto e pratico. Segundo Cecília Salles o ato criador estabelece novas conexões entre os elementos que o artista apreende do mundo ao deslocá-los para novos contextos construindo novas formas de apreensão de mundo – a obra. Assim, proponho que no resgate dos registros do mundo ativo uma das possíveis compreensões do meu processo. Tais registros irão, de algum modo, aparecer/insinuar-se nos trabalhos.

O que se busca é compreender como esse tempo e espaço, em que o artista está imerso, passam a pertencer a obra, em como a realidade externa penetra o mundo que a obra apresenta. (SALLES: 1998: 45).

Tento aqui observar e expor formas de retenção de dados e ferramentas como estratégia para identificar o que e como estes movem meu trabalho – minhas preferências estéticas, as recorrências e obsessões. Tudo isso não com o intuito de explicar os trabalhos, mas a fim de pesquisar e compartilhar as possibilidades de relação com outros artistas, bem como o amadurecimento de uma voz, que percebe o trabalho artístico como um ato político e social, que requer responsabilidade. Como observa Daniel Buren (1938) em um de seus escritos, o trabalho dos artistas não é resolver qualquer enigma, mas sim procurar “compreender/conhecer os problemas que se colocam. Trata-se muito mais de um método de trabalho do que da proposição de um novo gadget intelectual” (BUREN apud FERREIRA; COTRIM: 2006: 251). Nesse mesmo texto o artista se pergunta porque se deve tomar tanto cuidado ao invés de simplesmente apresentar a obra nua e crua ao público. Ele responde que só através de uma ruptura com os paradigmas ditados pela História da Arte – “tal-como-a-conhecemos, tal-como-a-praticamos” (260) – o pensamento poderá se engajar no movimento da arte.

Quando Buren fala de **pensamento** relaciono com a ideia da pesquisa, da teoria que se desenvolve na prática do artista: os procedimentos, as técnicas, temáticas, questões e o surgimento das duas vozes que citei no início do texto do artista-pesquisador. A própria produção artística indica a existência de problemas e esse reconhecimento, segundo Buren, pode ser chamado de **prática**, enquanto “o conhecimento exato de seus problemas será chamado a **teoria**”. (...)

É esse conhecimento ou teoria que é hoje indispensável em relação à perspectiva de uma ruptura, ruptura que se torna então fato; não podemos nos contentar com o simples reconhecimento da existência dos problemas que surgem (BUREN apud FERREIRA; COTRIM: 2006: 261).

Ou seja, penso que para haver uma ruptura com o pensamento idealista que ainda trata dos assuntos de arte é preciso, como artista, pensar sobre o que se trabalha, o que se quer, o que se pretende comunicar com a obra. Entendo isto como teoria: “uma forma específica da prática” (ALTHUSSER apud BUREN apud FERREIRA; COTRIM: 2006: 261). É nada

mais do que perceber a arte mais desvinculada de domínios puramente estéticos e muito mais próxima da pesquisa.

Para me aproximar de meu projeto poético e amadurecer uma voz de artista, pretendo, com esse estudo, investigar o meu processo de criação e relacionar dados com textos teóricos e obras de outros artistas no intuito de produzir ecos de discussão entre estes. Acredito que o exercício da escrita é mais uma possibilidade de criação e entendo esse gesto como um meio de aproximar-me de meu trabalho e de suas questões tocantes. Vejo que a “ligação das palavras com as imagens é sempre dialética, sempre inquieta, sempre aberta, em suma: sem solução” (HUBERMAN: 1998: 183-184). Por isso assumo esse texto como um objeto processual entendendo que o tempo inteiro ele será recosturado recebendo novos arremates, cores e costuras.

Para começar a relacionar os rastros deixados pelo meu percurso, volto a 2009, ano em que foi disparado o interesse em fazer o mestrado em Poéticas Visuais. Saí de Fortaleza e vim morar em São Paulo. A partir da mudança me dei conta da existência de uma **casa-mãe**, de um **abrigo-primeiro** do qual eu me distanciava.

Qual a dimensão desse lugar? Onde ele fica?

A distância e a sensação do deslocamento me trouxeram para uma outra perspectiva em relação ao mundo. O olhar passou a ser outro e a relação com o espaço passou a pautar-se intensamente por investigações, percepções mais aguçadas, por um estado de constante desvendar/apreciar/esperar. Surgiu uma nova configuração de realidade, de estados de questionamentos de pertencimentos espaciais. Numa tentativa de explicar tais sensações, relaciono esse estado como um “eu” e espaço em transbordamento. Dentro desse movimento que envolve lembranças, saudades, memórias, dúvidas e esquecimentos, a vivência dentro do novo habitat resultou em várias experiências. Boa parte dos registros encontram-se em algumas páginas de diários¹ que, portanto, serão incorporadas a disserta-

[1] Diários escritos de 2009 a 2013

ção no caderno II como um recurso narrativo bem como algumas perguntas que me faço e que me orientam durante a escrita.

Diante desse breve quadro que acabei de apresentar, o 1º capítulo conta com um panorama sobre a noção de **viagem** e como alguns artistas lidam com esse tema nas artes visuais. Posteriormente, abordo o tema como parte do processo de criação e as ramificações conceituais que daí surgem, como: o olhar do viajante; a sensação de estrangeiro; a sensação de absurdo; a crise de identidade. No 2º capítulo discutirei as relações entre **casa-memória-espço**, tentando suscitar alguns dispositivos da memória como a fotografia e os diários de artista. O 3º capítulo contém uma discussão sobre o **uso do corpo em ações performativas** e de como dispositivos como a fotografia e o vídeo são incorporados a estas.

Num segundo caderno, desenharei um memorial em formato de livro-processo que abriga uma coleção de registros de percurso que se espelham neste primeiro. Trata-se de um mapa que deflagra os caminhos tateados para a construção desta pesquisa. Através de indicações neste texto as informações entre os dois poderão ser cruzadas e relacionadas.

A viagem

1. A viagem

1.1 Panorama da viagem

No período de 2010 a 2012 viagens importantes aconteceram: algumas à Fortaleza, uma para Buenos Aires, e outra para a Europa quando fui para Amsterdã, Berlim e Londres. Os retornos para casa sempre ocorreram com muitos materiais de registro, coleções de imagens e algumas ideias anotadas que acabavam por ganhar corpo ao chegar em casa, ao parar de transitar. Assim, passei a entender a ideia do deslocamento como prática fértil para a minha produção: durante o trânsito em si e mais ainda ao retornar para casa. O próprio conceito de deslocamento na Física implica em uma mudança no espaço. Na náutica, por exemplo, o volume que uma embarcação desloca quando imersa na água coincide com o espaço ocupado na água pelo seu casco até a respectiva linha de flutuação. Encaro deslocar como mover, mudar, alterar, trocar de lugar, tornar-se outro.

Com o passar do tempo compreendi que não se trata de viajar para produzir, mas sim de lidar com a viagem como uma possibilidade; a viagem não é um a priori, mas tem sua função dentro do processo. A partir dessa compreensão outra dúvida:

***O que faz da minha viagem
assunto relevante para
uma investigação?***

A dinâmica de mundo em que vivemos atualmente, na qual a mobilidade e os deslocamentos estão incorporados aos ritmos da sociedade contemporânea, traz consigo uma série de mudanças de paradigmas.

Através de contatos interculturais as “experiências de ser e pertencer se desterritorializam e se reconfiguram a partir do outro” (LEMOS: 2012: 3). Novas relações se configuram e a ideia de pertencimento a um lugar ou cultura se dilui cada vez mais dando espaço, segundo Beatriz Lemos, para um redesenho simbólico da cartografia mundial. O espaço virtual é pano de fundo para esses movimentos de transformação possibilitando discussões acerca do nosso tempo independente de escalas geográficas ou políticas.

É na conexão entre local/global que consiste o campo de maior potência de produção e reverberação do pensamento contemporâneo propositor de mudanças de paradigmas. Agir localmente, porém com atenção às repercussões no cenário global tem se mostrado como medida perspicaz no alcance de objetivos em âmbito social e cultural, pois o entendimento de que se trata de dois campos complementares que operam ecos um sobre o outro proporciona a realização de ações contundentes de caráter reflexivo e abrangência infinita. (LEMOS: 2012: 6).

Essa conexão proporciona o cruzamento de pontos de vista e é de extrema importância para a reflexão contemporânea acerca de temas como identidade, deslocamento, política e arte. Consequentemente essa nova cartografia de mundos traz em seu cerne uma série de temáticas fortes e um pensamento crítico-poético que aparecem em muitas práticas artísticas hoje: a viagem, a deriva, a caminhada, por exemplo.

O deslocamento de artistas pelo mundo sempre existiu como recurso e geralmente carrega a vontade pelo amadurecimento (pessoal e do próprio trabalho), o espírito de investigação e o anseio pelas trocas com o outro, com os lugares, com as diferenças. Em 1891, o artista plástico **Paul Gauguin** sente a necessidade de sair de sua zona de conforto e decide “fugir” da Europa a fim de buscar novos horizontes e temas (NEVES: 2009: 69). O artista, então, viaja para o Taiti onde descobre uma nova atmosfera para o seu trabalho e, durante os dois anos de estadia, coleciona uma série de registros, esboços, croquis e análises antropológicas acerca da sua

experiência no local que deram origem ao livro de artista² *Noa Noa: The Tahiti Journal of Paul Gauguin (1894)*.

No final da década de 1950, período de pós-guerra marcado por uma extrema desconfiança no racionalismo surge a Internacional Situacionista: um grupo de artistas que através de deambulações e publicações contestavam o modelo de vivência nas cidades naquele período. Em meio a consolidação de uma cultura de massa altamente tecnológica que ditava um modo de vida com a ascensão da TV, do carro, do sonho da casa própria e de uma suposta ilusão de liberdade, os situacionistas propuseram um outro modo de viver do homem nas cidades que não fosse paudado pela mercadoria. A Teoria da Deriva, criada por Guy Debord, surge com esse movimento e parte de um procedimento psicogeográfico³ que pensa as rotas e percursos na contramão das noções de passeio e viagem convencionais (com local de início e fim previstos) visando o encontro de vazios passíveis de reflexão em cidades, onde a mobilidade das pessoas era totalmente automatizada (por conta da própria arquitetura desenvolvimentista da época).

Existem inúmeros procedimentos para a deriva, muitos destes são criados por quem se propõe a tal prática e, em alguns casos, perder-se no espaço é premissa básica. Independente das regras criadas, sair à deriva é vivenciar o espaço a fim de transformá-lo externa e internamente a partir de questionamentos que movem essa caminhada de exploração.

Em São Paulo me locomovo bastante a pé. E logo quando me mudei, saía na rua em condição de deriva. O objetivo era **andar**, conhecer os caminhos da cidade e começar a criar laços afetivos com alguns lugares. Enquanto São Paulo é dividida em quatro zonas (norte, sul, leste, oeste), Fortaleza é dividida entre **mar** e **sertão** com um planejamento urbano de ruas baseado num quadrado central que se replica por toda a cidade. Confesso

[2] O livro de artista e o livro-processo também são suportes recorrentes usados por artistas para tratar das suas experiências de viagem. Alguns exemplos são: *In a given situation (2010)* de Francis Alÿs e *Caderno de Bitácora (2011)* de Letícia Ramos.

[3] A psicogeografia (psicologia + geografia) é uma metodologia de investigação do espaço urbano criado no início dos anos 50 pelos situacionistas. Trata dos efeitos geográficos sob o indivíduo tendo como ideia central a desconstrução dos espaços urbanos para a construção de novos que visam a vivência livre do homem na cidade. A deriva é um procedimento usado para essa experiência dentro do espaço.

que até hoje me sinto perdida no mapa de São Paulo que mais parece uma sobreposição de encruzilhadas do que um guia. Fato este que também me encanta pela possibilidade do labirinto, dos encontros com os vazios que convocam para uma pausa de ócio e observação.

Abre-se uma possibilidade de pensar em contextos abrangentes e em como minha presença ali como observador ou participante podem integrar o meu processo de criação. Em Fortaleza as caminhadas não eram tão recorrentes, porém, quando ocorriam eu sempre ia de encontro à linha do horizonte. Passei, então, a buscar o horizonte em São Paulo e foi difícil achar. Depois de dois anos morando aqui fui a uma sessão de cinema ao ar livre no Jockey Clube e lá eu vi o horizonte. Mesmo ofuscado por um paredão de prédios consegui enxergar/imaginar aquela vista há 1000 anos atrás.

A partir da situação descrita acima entendi que a linha que demarca o horizonte é da mesma natureza das linhas que demarcam as fronteiras. São linhas ilusórias, imaginadas sob uma perspectiva do olhar.

E por que não trazer a linha do horizonte para mais perto?

Contaminada por essas reflexões desenvolvi **O horizonte (2012)**: um adesivo com recorte em vinil que possui uma linha de 60cm e abaixo desta a frase que dá título ao trabalho. O mesmo acompanha uma indicação para que seja afixado em algum lugar que falte o ar, que falte o horizonte.

As caminhadas favoreceram um diálogo entre as duas cidades e a relação de dados afetivos a partir do meu olhar experienciando o novo habitat. Nesse movimento de investigação cheguei em alguns artistas que de algum modo lidam com o deslocamento em suas práticas e suscitam questões relevantes para esta pesquisa.

Para Robert Smithson, artista da Land Art⁴, havia uma relação ín-

[4] O boom da Land Art acontece na década de 70 e dois grandes nomes desse período são os artistas Robert Smithson e Richard Long, que trabalhavam com ações e esculturas (muitas vezes grandiosas e com o uso de materiais da própria natureza) em paisagens remotas. Estas só podiam ser vistas através de fotografias ou de instalações pensadas para ocupar o espaço de uma galeria (que muitas vezes traziam vestígios dessas paisagens como pedras,

O HORIZONTE

O horizonte (2012)
Aplicação em parede

tima entre a formação e a vida de suas esculturas naturais (que sempre eram deixadas nas paisagens onde haviam sido construídas) com a **atividade mental**:

A deposição de **memória sobre memória**, a luta para formar uma imagem clara a partir de uma mixórdia de impressões, as conexões feitas entre ideias díspares e a perda pelo **esquecimento**, tudo isso espelha a sedimentação, as dobras, placas tectônicas, fraturas sísmicas e outros fenômenos geológicos. (ARCHER: 2001: 78).

Um artista que busca embates desse tipo se infiltrando em condição de flaneur nas tramas urbanas de várias cidades é o belga Francis Alÿs que desde 1986 vive na Cidade do México. Alÿs flerta com a lógica do tempo habitual, pesquisa os espaços e os inventa. Em suas performances ao deslocar elementos simbólicos para outros fins desenvolve trabalhos com potência visual e política muito fortes dentro dos contextos sociais e históricos os quais se insere. Entende a mobilidade e o deslocamento como método de pesquisa e também de ação. Os lugares/culturas que conhece lhe oferecem subsídios e, ao mesmo tempo, são palco para desenvolver trabalhos que conversam com questões globais a partir de uma escala local.

Em *Narcoturism* (1996) o artista caminha pela cidade de Copenhague, Dinamarca, durante uma semana. A cada dia ele percorre um trajeto que o leva até o hotel após consumir uma droga diferente transformando diariamente esses percursos em sete experiências distintas. Em *Tornado* (2000-2010), que pude ver na 29ª Bienal de São Paulo (2010), o artista registra em vídeo sua corrida para “entrar” no meio de tornados sazonais que ocorrem nos desertos mexicanos. Esse trabalho em específico me toma de forma singular por três motivos: 1) enxergo o tornado como um símbolo de transformação; 2) percebo a sugestão de uma condição de latência, de estar “entre” (não é líquido nem vapor, mas

areia, gravetos). E a proposição desses artistas morava exatamente na pergunta: mas e a obra real está na paisagem ou na galeria? Eles tinham interesse em discutir a relação entre um local particular no meio ambiente (o qual Smithson nomeou de site) e os espaços das galerias onde podiam expor (o que Smithson chamou de non-site). Os sites tinham “limites abertos, informação dispersa e eram algum lugar” enquanto os non-sites tinham “limites fechados, continham informação e não eram lugar nenhum” (ARCHER: 2001: 75).

está em ebulição); 3) por não saber o que será daquele corpo pós-tornado.

Confronto essas constatações com a minha experiência de deslocamento e me vejo dentro do tornado, no entre/no meio/na transição: entre duas cidades, entre duas Patrícias, entre um passado e um presente em construção. Em entrevista a Moacir do Anjos (2010) Allys comenta que o tornado é basicamente um fenômeno natural **ordenado** que emerge do **caos**, e não o contrário como comumente é pensado. O tornado é uma eclosão de ordem, é uma **ruptura**, são mudanças abruptas de um sistema. Allys finaliza dizendo que uma obra precisa tanto se dirigir a um momento e situação específica quanto se manter aberta para as possibilidades de leitura.

Para mim, o deslocamento gera em um “tornado interno” de transformações que originam algo novo: a sedimentação ou fratura nas relações interpessoais, a erupção de ideias, as rupturas com as fronteiras, e terremotos internos do “eu”.

E qual a situação se desenha para mim?

O partir, o deslocar, o desterrar como condições humanas.

Pensando sobre essas perspectivas, o artista mineiro Paulo Nazareth saiu em viagem de Palmital, em Belo Horizonte, rumo a Nova York a pé, somente calçando seus chinelos. Sua caminhada durou 7 meses, período que o artista também parou de lavar os pés no intuito de levar a poeira acumulada na América Latina para os EUA. Ao chegar em Nova York Nazareth ainda passou 24 horas em deriva pela cidade e só no dia 28 de outubro⁵ de 2012 o artista lavou os pés nas águas do rio Hudson. Em entrevista ao BH News o artista disse que não poderia fazer essa viagem de avião, pois, de certa forma, isso seria negar a existência de toda uma porção de terra que separa os dois lugares. Ele queria chegar impregnado de América Latina nos EUA por isso caminhou e durante a viagem realizou performances que foram registradas em vídeo e foto. Ao final do processo esses registros tornaram-se livro: *Paulo Nazareth, arte contemporânea LTDA (2012)*.

Em suas performances o artista geralmente parte de casa para al-

[5] Dia de São Judas Tadeu, santo que a mãe do artista é devota e, a título de curiosidade, ela fez uma promessa para o santo pedindo o sucesso do filho.

gum lugar quase como numa tentativa de explorar essa casa que ele carrega em sua bagagem-sensível a partir do embate com outras culturas e, ao mesmo tempo, para entender o que existe dessa casa nos lugares que conhece no percurso. Em seu discurso percebe-se a forte ligação que sua história familiar tem na sua trajetória como artista e, como um desbravador, Nazareth⁶ percorre longas jornadas impulsionado por desvendar questões de seu passado: sua descendência familiar, sua raça, sua cor, sua origem.

A mim interessa a relação que Nazareth estabelece ao chegar impregnado de América Latina nos EUA como gesto simbólico de levar essa bagagem para outro continente bem como a ideia de procurar a sua casa por onde passa. São dois pontos que também trago para o contexto desta pesquisa: ao mudar de estado trouxe comigo uma bagagem afetiva construída no Ceará que em São Paulo encontrou afluentes e barreiras; trouxe também uma casa que não existia mais fisicamente e que passei a buscar incessantemente.

Retorno à pergunta: Por que a minha viagem se faz relevante?

Acredito que ao trabalhar/pesquisar esse tema suscitarei ramificações temáticas relevantes para a discussão dessa prática. Vejo na **deslocação**⁷ uma possibilidade de sair da zona de conforto e de vivenciar experiências não-habituais de extrema potência processual.

Impulsionados pela sensação de mobilidade, artistas e curadores atuam dentro de um movimento global pela diluição das fronteiras e pela busca de relações em “pró da utopia da deslocalização como processo de pensamento” (LEMOS: 2012: 23). Assim, a viagem gera uma série de processos que, para cada artista, acontece de forma diferente.

No meu caso, a viagem não se trata exatamente de uma condição

[6] O artista é descendente de índios Krenak por parte de mãe e de italianos e negros por parte de pai. Ou seja, ao falar de si mesmo em seu trabalho o artista toca frequentemente nas questões raciais do Brasil (NAZARETH: 2012: 15).

[7] Verbo-ação que integro ao meu vocabulário artístico neste texto.

para criação, mas, quando ocorre, é parte do processo e desencadeia uma série de relações com temáticas que pretendo tratar adiante como: a memória, a ideia de casa, o conflito de identidade, a sensação de absurdo. A viagem, mesmo quando solitária, é composta de encontros e trocas – seja com pessoas, paisagens ou situações. Compactuo com os pensamentos de Beatriz Lemos quando ela diz que são nos embates pessoais, culturais e espaciais que o desejo da arte como comunicação de um pensamento crítico-poético de mundo encontra interlocução para além da experiência individual.

1.2 O lugar errado

O desequilíbrio é consequência quase certa quando saio de casa para uma viagem. Falo aqui de sair do eixo; sair da zona de conforto; de perder a sensação de equilíbrio quando estou quieta e protegida. Viajar é flutuar e flutuar é perigoso. Ora a água me empurra para baixo me falta o ar, ora sou jogada novamente para a superfície e, com o olhar turvo, percebo o mundo à volta. Nessa coreografia descompassada o meu olhar estrangeiro acontece.

***Mas viajar para quê?
Que lugar é esse que
procuro na deslocação?***

Ao refletir sobre essas indagações caí em lembranças de uma série de viagens que fiz pelo estado do Ceará meses antes de me mudar para São Paulo. Viajei por 65 cidades para cobrir (como fotógrafa) uma reportagem especial a serviço do jornal Diário do Nordeste. Num período de 6 meses pouco dormi na cama da minha casa: a cada semana um quarto de hotel novo e uma cidade diferente para explorar. Foi uma temporada intensa tanto pelo volume de trabalho como pela relação paradoxal de instabilidade/desconforto/curiosidade que essas viagens produziram em mim – talvez pelo fato de nunca ter ficado tanto tempo longe de casa. Uma sucessão de encontros e embates com pessoas, culturas, habitats, caminhos, estradas e histórias – que falavam muito sobre mim, ao mesmo tempo que pareciam tão distantes – aconteceram. Parte dessas experiências foram

registradas em diários feitos em vídeo e cadernos.

Os intervalos de poucos dias em casa (Fortaleza) só pontencializavam uma profunda sensação de não-pertencimento e dúvida. Algo estava errado.

Perdi meu lar? Minhas raízes?

Em *Nossa morada* (1983), Vilém Flusser diz que “morar não é dormir em cama imóvel, mas viver em ambiente habitual. O lar não é lugar fixo, mas ponto de apoio merecedor de confiança” (FLUSSER: 01). Para o autor o habitual não é percebido, é somente vivenciado. Diz ainda que o fato de perder o lar não significa ter abandonado um lugar, mas sim perceber que o mundo interior se transformou tão radicalmente que o lugar se tornou inabitual, portanto, inabitável, irreconhecível.

Fortaleza se tornou inabitável. Decidi, então, que ao finalizar a maratona de viagens pelo jornal migraria rumo a São Paulo, à procura de respostas sobre esse lugar que não encontrava mais. Não preciso dizer que o medo e a instabilidade só aumentaram por saber que estava diante de uma nova vida que se abria numa página ainda em branco.

Diante desse quadro inicio uma discussão a partir do artigo *O lugar errado* (2008) de Miwon Kwon: “Mas o que é um lugar ‘errado’? Como o reconhecemos enquanto tal, em oposição ao lugar ‘certo’? Estar no lugar errado é a mesma coisa que estar fora de lugar?” (KWON: 2008: 147). Segundo a crítica Lucy Lippard (citada por Kwon) o lugar seria “uma porção de terra/cidade/paisagem vista de dentro”; um eco de uma localidade específica que é conhecida e familiar; o mundo externo mediado a partir da experiência humana subjetiva. Ainda diz que nossa noção de identidade está intimamente ligada à nossa relação com os lugares e com as histórias que estes incorporam sugerindo que essa noção se dilui diante do desenraizamento – a partir de migrações e deslocamentos. **Tomo para esse estudo, portanto, a noção de lugar como um indicativo que parte não de uma qualidade do lugar em si, mas de algo que relaciona o sujeito ao lugar.** A partir dessa relação é que a sensação de “lugar certo” e “lugar errado” circula e se modifica.

No decorrer de seu texto Mwon Kwon sugere que o “lugar errado” seria aquele que gera um sentimento de instabilidade e estranheza por ser

pouco familiar, enquanto o “lugar certo” seria aquele em que nos sentimos “em casa”.

Com frequência nos sentimos confortados ao pensar que um lugar é nosso, que nós pertencemos a ele, que talvez até tenhamos vindo dele, e portanto estamos ligados a ele de alguma forma fundamental. Tais lugares (lugares “certos”) como que reafirmam nossa percepção de nós mesmos, nos refletindo de volta uma imagem de identidade fixa. [...] Em contraste, o lugar errado é geralmente pensado como um lugar ao qual sentimos que não pertencemos – estranho, desorientador, desestabilizante, mesmo aterrorizante. (KWON: 2008: 156).

Porém, para mim, essa relação soa ambígua a partir do momento que percebo o “lugar errado” como um ponto de partida para expor as instabilidades do “lugar certo”. Por exemplo, Fortaleza sempre foi o meu “lugar certo”, onde nasci, aprendi a falar, cresci, dormi, tomei banho de mar, percorri e aprendi quem eu era. Aos 21 anos passei a viver em São Paulo, o meu “lugar errado”, o lugar que me tirou do eixo central da casa-fortaleza e me fez des-aprender quem eu era.

Como as mudanças vivas com essa experiência agem sobre o processo de criação?

As respostas podem ser infinitas e por isso para os próximos itens irei tecer uma colcha de retalhos apontando um texto que entrelaça referências teóricas de alguns autores aos meus pensamentos a partir da perspectiva do “lugar certo” e do “lugar errado”. Fiz um mapeamento da bibliografia que me alimentou até agora e percebi o surgimento de alguns assuntos que aparecem em meus trabalhos. Decidi, então, dividi-los em três partes como método para sistematizar essas linhas de discussão que encontram-se interligadas no processo de criação: o olhar da distância; Fortaleza-São Paulo: uma sensação de absurdo; o colapso da identidade.

1.2.1 O olhar da distância

Acredito no olhar como força determinante e formadora das escolhas poéticas de um artista. É através do olhar que apreendo o mundo e tomo posicionamentos. Como se fosse possível organizar esse processo numa narrativa, percebo que deslocar é sair da minha zona de conforto e encontrar o “lugar errado”: um lugar que expõe e questiona as instabilidades do “eu” promove uma reconfiguração do olhar. Por isso a viagem, o desenraizar: para voltar a olhar para o mundo.

Mas o que acontece com o olhar na deslocação?

Em um artigo sobre o olhar do viajante Sérgio Cardoso faz uma analogia sobre o VER e o OLHAR. Diz que o ver, em geral, desliza sobre as coisas quase superficialmente e nos oferece uma percepção ingênua, enquanto o olhar tem uma espessura mais larga; dá um passo para dentro e conversa com algo além do simples visto; parece “originar-se sempre da necessidade de ‘ver de novo’ (ou ver o novo)” a fim de olhar bem. “Na verdade, entre o ver e o olhar é a própria configuração do mundo que se transforma” (CARDOSO: 1988: 348).

Portanto, parece que ver é a faculdade do olho que exercitamos no dia-a-dia contemporâneo, onde passam os carros, as ruas, as pessoas, o tempo no relógio, a chuva: tudo passa e nada tem vontade de permanecer. É quando me pergunto no final do dia “O que foi que eu vi hoje? Por onde mesmo que passei?” – mas custo a lembrar pois foi só visão (acumulação). Para olhar é preciso se distanciar. **A distância promove o exercício do pensamento** – é quando sou colocada longe do habitual, da faculdade automática do ver. A proximidade, retomando Sérgio Cardoso, sinaliza um contínuo simultâneo que parece “espelhar-se sempre na permanência de uma duração” (CARDOSO: 1988: 353) que demarca uma ordem das coisas – é como se tudo ao redor estivesse num contínuo estável e inquestionável; é o costume ao habitual.

Em meu processo a distância toma o sentido oposto ao da proxi-

midade e não está vinculada somente à mudança de espaço mas, muito mais, a uma mudança da apreensão do tempo. A proximidade entende o tempo como uma totalidade coesa. A distância é de outra ordem já que se refere a uma quebra ou “desintegração das ordenações e configurações estabelecidas em que se investe o tempo” (CARDOSO: 1988: 357); ela aceita o novo e se abre para o ausente; é “um produto do tempo”. Assim, posso estar distante sem sequer mudar de lugar.

A viagem me traz um “retorno” da sensibilidade e um profundo questionamento acerca do tempo. Ela rompe com o horizonte da proximidade e temporaliza a realidade questionando o seu sentido. E eu, o viajante, agente dessa empreitada, carrego comigo a situação do desterro. Por conta da relação do distanciamento e da falta de proximidade com o “meu mundo” habitual me vejo dentro de um mundo imensurável, alheio e exterior: muito maior do que aquele que achava ter o controle.

Assim, neste sentimento de estranheza, de “alheamento” e distância, seu mundo não se estreita, se abre; não se bloqueia, mas experimenta a vertigem da desestruturação (sempre, em alguma medida, marcada pela perda e a morte) que lhe impõem as alterações do tempo. É desta natureza o estranhamento das viagens; não é nunca relativo a um outro, mas sempre ao próprio viajante; afasta-o de si mesmo, deflagra-se sempre na extensão circunscrita de sua frágil familiaridade, no interior dele próprio. (CARDOSO: 1988: 359).

Ou seja, o deslocamento proporciona uma nova percepção de tempo e um retorno do olhar. É um encontro com um “lugar errado” que questiona, instiga e me faz sair da zona de conforto. Por isso a viagem, o desenraizar: para deixar de ver e voltar a olhar pro mundo.

Durante experiências de deslocamento percebo o meu olhar mais aguçado e atento em meio a tentativas de complementar as paisagens com dados de um “lugar certo” no anseio de pertencimento. Dados estes que surgem pela falta, pelo distanciamento. Segundo o filósofo francês Georges Didi-Huberman (1998) a visão só vive em nossos olhos por algo que nos olha e **entre** o que nós vemos para aquilo que nos olha sempre

há uma perda, um *gap*. Em seu livro *O que vemos, o que nos olha* (1998) o filósofo faz uma analogia da frase do romance *Ulisses* (1922) “Fechemos os olhos para ver” (HUBERMAN: 1998: 30). Depois da morte de sua mãe o personagem Stephen Dedalus da trama passa a enxergar um mundo carregado de imagens melancólicas, onde “tudo o que se apresenta a ver é olhado pela **perda** de sua mãe” (HUBERMAN: 32). O plano ótico do personagem se transforma pela perda; toda coisa vista, por mais simples e neutra que pareça, “torna-se inelutável quando uma perda a suporta - , e desse ponto nos olha, nos concerne, nos persegue” (HUBERMAN: 33). Dessa forma o autor sugere que além daquilo que se vê existe aquilo que olha, que, por sua vez, é intocável, secreto e muitas vezes gera uma sensação de estranheza mas, ao mesmo tempo, é familiar, pois trata-se de uma imagem que mora em mim e me pertence, mesmo que incompreensível – uma imagem da distância ou de algo perdido no tempo.

Sem dúvida a experiência familiar do que vemos parece na maioria das vezes dar ensejo a um ter: ao ver alguma coisa, temos em geral a impressão de ganhar alguma coisa. Mas a modalidade do visível torna-se inelutável – ou seja, votada a uma questão do ser – quando ver é sentir que algo inelutavelmente nos escapa, isto é: quando ver é perder. Tudo está aí. (HUBERMAN: 1988: 34).

Roland Barthes escreveu *A câmara clara* (1984) sobre o efeito do luto por conta da perda de sua mãe, assim como Flávio de Carvalho constrói a série *Série trágica* (1947) e Bill Viola o filme *The passing* (1991). No primeiro a narrativa do livro parte de uma busca pessoal de Barthes por uma fotografia que não representasse sua mãe, mas que “fosse” ela, a própria mãe. Em *The passing* o artista trata do nascimento do filho e da morte da mãe ao mesmo tempo; da dicotomia da vida; dos rituais de início e fim. Numa definição clássica de Freud ele diz que o trabalho do luto “equivale a introjeção ou a incorporação do objeto amado e perdido (o morto ou o ausente) sob a forma de outras práticas, inclusive a discursiva” (CARNEIRO: 2007: 11). **No trabalho de criação a perda/o luto/a morte/o ausente podem aparecer como uma nova camada que se forma diante do olhar do artista como possibilidade de discurso.** De certa forma essa representação da ausência

é quase uma tentativa de não esquecer e de aproximar o que está distante.

A mudança de cidade já implica uma perda e, como sugere Huberman, a perda transforma o simples ato de ver em olhar. Ou seja, meu olhar se contamina por esse estado de espírito. Dessa forma percebo em parte da minha produção muito dessa ausência ocasionada pelo deslocamento: um olhar para o passado, para as memórias, e para a cidade que já não existe mais como antes.

No livro *Pouso* (2013) construo uma narrativa visual que fala de um rompimento; de um antes (passado) e um entre (um presente nebuloso). Passei dois anos editando o livro com fotografias feitas em viagens à Fortaleza e outras feitas em São Paulo. A sequência de imagens deflagram um momento de transição e de um olhar para o passado.

Sob essa mesma perspectiva desenvolvi a vídeo-performance *Beira* (2013). Nesta seguro um copo cheio de água e o inclino até a água ficar na ponta do copo, quase caindo. O vídeo tem duração de 9 minutos e mostra até aonde o braço/corpo resiste sustentar o copo na situação de iminência.

Ao perceber esse lugar do “entre” outro elemento simbólico que aparece muito forte na minha produção durante esse período é a imagem do avião. Durante algumas viagens (FOR-SP/ SP-FOR), impregnada pela confusão de não saber se estava indo de encontro a um “lugar certo” ou a um “lugar errado” desenvolvi a ação *E depois do azul?* (2011) que consistia em afixar a pergunta nas janelas de todas as aeronaves que embarcava.

Na vídeo-instalação *Controle de tráfego aéreo* (2011) registro, em vários takes da janela da minha casa em São Paulo, o tráfego de aviões constante no céu durante vários horários do dia. Na edição final quando um avião aparece em cena o tempo da imagem é real e o áudio simula o som grave de uma cabine de um avião. Quando o avião some de cena a imagem é acelerada – deflagrando a duração do tempo – e o áudio é original (sons de pássaros e da rua).

Ao mesmo tempo em que meu olhar atua na procura desses fragmentos perdidos pelo tempo e pelo espaço num processo mais introspectivo e solitário, essa busca também se transporta para a vivência na cidade que aparece como única garantia de tatear a nova realidade, a fim de encontrar caminhos possíveis.

Imagens Pouso (2013)
Livro completo em DVD anexo

Frame da vídeo-performance Beira (2013)
Vídeo em DVD anexo

Registro da ação E depois do azul? (2011)

Frame do vídeo Controle de tráfego aéreo (2011)
Vídeo em DVD anexo

Imagens do projeto Saia (2010-2011)

Como me achar nesse espaço?

Em **Saia (2010-2011)**, trabalho desenvolvido em parceria com a bailarina Clarice Lima, trato de explorar a cidade. A partir de caminhadas a pé, alguns lugares⁸ foram escolhidos para a performance acontecer e ser fotografada⁹. A imagem das pernas para o ar com uma longa saia que cobre o restante do corpo e o rosto da *performer* reflete, em meio a cenários urbanos, um pouco a sensação do estar perdido e ao mesmo tempo a tentativa de estabelecer laços/raízes com a cidade que se apresenta. Através da vivência na cidade é que as trocas e embates acontecem e só assim novos laços afetivos se estabelecem.

A experiência que vivi durante minha primeira viagem para fora da América Latina, quando fui para Amsterdã, Berlim e Londres também foi marcada por um olhar profundamente estrangeiro que resultou em tentativas de me relacionar com os espaços e as pessoas. Irei me deter à experiência vivida em Amsterdã, cidade que fiquei durante 10 dias participando de uma vivência com alguns artistas da Gerrit Rietveldt Academie. Durante 5 dias eu e um grupo de 14 brasileiros trabalhamos com mais 15 estrangeiros. Fomos divididos em 5 grupos de 3 brasileiros + 3 estrangeiros. Cada grupo tinha que apresentar uma proposta de trabalho até o final da semana em formato de vídeo. Tivemos longas discussões durante 2 dias. Estas foram marcadas pelos passeios de bicicleta (que eu não andava desde minha infância), encontros em parques da cidade e na casa de um suíço do grupo que morava e estudava em Amsterdã.

Entrei na dinâmica da cidade através da vivência com pessoas que já moravam lá. De certa forma, criamos uma rotina com horários e locais de encontro. Os debates no início foram complicados e com alguns ruídos por conta da dificuldade de se comunicar, de entender simbologias que vão além do simples discurso que era falado em inglês. Depois entendemos que poderíamos usar os próprios ruídos como ponto de partida para a discussão do trabalho que íamos desenvolver juntos.

[8] A performance ocorreu primeiramente em São Paulo e depois no Rio de Janeiro, Brasília e Fortaleza. O projeto foi apoiado pelo edital Funarte Artes Cênicas de Rua 2011.

[9] Aprofundarei a discussão sobre fotografia x performance no capítulo 3.

Entendemos isso a partir do seguinte fato: no 2º dia de encontro precisávamos sair de um parque e ir para a casa do suíço – um pouco distante - só que apenas três pessoas estavam de bicicleta. Nos dividimos em duplas e uma pessoa pedalava e a outra ia na garupa. A partir desse trajeto feito em colaboração tivemos o 1º momento de **encontro** entre os seis integrantes do grupo. Decidimos então usar o passeio de bicicleta – que é um traço cultural típico de Amsterdã e o oposto da realidade vivida em São Paulo onde há escassez de ciclovias e pouca segurança para pedalar – e realizar uma performance coletiva para captação em vídeo.

Durante a ação *How not to be a stranger anymore* (2012), 3 pessoas pedalam e giram em círculo sem parar, ao mesmo tempo em que outras três pessoas (que não estão pedalando) sobem, descem e pulam nas garupas num revezamento colaborativo. O áudio é marcado por alguns trechos dos diálogos que tivemos durante a gravação que sugerem muito esse tatear cuidadoso para entender e perceber o outro, o estrangeiro e, ao mesmo tempo, para se perceber dentro desse processo onde eu também passo a ser outro.

Contaminada por um olhar estrangeiro, curioso e atento passei a encontrar pedaços de mim espalhados pelos lugares.

1.2.2 Fortaleza - São Paulo: uma experiência de absurdo

Os retornos à Fortaleza sempre me trazem sensações estranhas e alguns momentos de epifania. Em um deles abri a gaveta que guardava minhas calcinhas (lembro que havia deixado algumas ali antes de ir embora) e ela estava vazia. Me enxerguei desaparecendo da paisagem da minha casa, da minha cidade como se eu fosse um fantasma. E fiquei a olhar para o vazio na gaveta por algum tempo.

Eu não estava mais ali?

Como, se eu ainda me sentia ali, na gaveta?

Mas ela estava vazia.

Quem tirou minhas roupas daqui?

Embora eu ainda quisesse de algum jeito me fazer permanecer na casa, na cidade, na praia, eu não morava mais lá, só estava de passagem. Ou seja, tudo era outra coisa.

Frames do vídeo How not to be a
stranger anymore (2012)
Vídeo em DVD anexo

Imagem da gaveta de calcinhas vazia (2010)

O que era então?

Estranho. Uma sensação de familiaridade perdida e uma vontade de sentir de novo **“como era antes”**. Ao retornar a locais muito familiares era como se assistisse a um filme e me enxergasse fora do meu corpo – no passado. Uma constatação: tudo mudou. O banho de mar foi diferente, o calor foi diferente, as ruas escuras e vazias à noite estavam diferentes. Esperava sentir a mesma cidade corriqueira, familiar. Mas não, a distância era um dado novo que modificava tudo diante dos meus olhos. Não poderia mais ser a mesma já que não existia mais a minha vida em Fortaleza.

Relaciono essa sensação com um estudo de Freud sobre o termo **es-
tranho**, que deriva da palavra alemã heimlich¹⁰ (familiar, íntimo, doméstico), que possui um significado ambíguo/duplo, pois dentro de suas definições o termo caminha para o seu oposto: unheimlich, que seria tudo aquilo que deriva de algo que deve ser secreto, oculto, mas que veio à luz.

Freud (1919: 306) sugere que a estranheza não é fruto do medo, mas sim do desejo, ou seja, há uma identificação do sujeito com aquilo que aparentemente é negado ou rejeitado. Existe algo ali de familiar que, à primeira vista, pode ser recusado. A experiência que relatei no parágrafo acima fala um pouco disso: do encontro com um familiar que passa a ser estranho (des-habitual) a partir do desenraizamento.

A sensação de estranheza também provoca um profundo sentimento de desterro que associo com a ideia de absurdo a qual já comentou Vilém Flusser em *Bodenlos, uma autobiografia filosófica (1920/1991)* e Albert Camus em *O mito de Sísifo (1942)*¹¹. Flusser sugere que o termo “absurdo” significa originalmente algo sem fundamento, sem sentido ou explicação e que possui a tendência das “flores sem raízes” (FLUSSER:

[10] Palavra alemã que não possui tradução para o português e que possui sentido ambíguo. Ao mesmo tempo em que significa “familiar, íntimo, doméstico” também pode ser algo “secreto, escondido da vista, dissimulado, tenebroso”. Freud leva o fio condutor de seu ensaio até o termo oposto de heimlich, que seria o unheimlich: definido como uma sensação de angústia ligada a estética – não à questão do belo, mas ao seu contraste, o repulsivo.

[11] Em *O mito de Sísifo (1942)* Camus faz uma discussão existencialista acerca da história de Sísifo contada na Mitologia Grega. Segundo a lenda Sísifo era um homem rebelde e apaixonado pela vida que conseguiu enganar a morte duas vezes. Certo dia Tânatos, deus da morte, veio buscá-lo definitivamente, porém, condenou Sísifo a um castigo eterno: empurrar uma rocha montanha acima que, ao chegar ao topo, rolava para baixo devido a seu próprio peso. Assim, Sísifo era obrigado a recomçar a tarefa – contínua e eterna.

2007: 19) como clima inerente da falta de fundamento.

O autor, que teve que fugir de seu país de origem por conta do nazismo, viveu boa parte da vida como imigrante no Brasil e muito falou sobre o tema das migrações. Sair do lugar de origem para viajar ou se mudar significa cortar as raízes, desfazer laços e recomeçar. Esse recomeço se inicia do ponto zero, onde tudo perdeu o sentido e é marcado por indagações que caminham das questões mais pífias para as mais existenciais.

A sensação de absurdo nasce (e só existe) da relação do homem com o mundo e é uma contrução do olhar que situa o sujeito diante do tempo, da vida e da morte; coloca o homem como peça impotente dentro da grandiosidade da existência ao perceber que nunca será capaz de compreendê-la; ao perceber que não há apenas uma verdade, mas verdades.

De acordo com Camus o homem absurdo é aquele que, ciente de sua condição e independentemente de qualquer fator externo da vida cotidiana, terá apenas um destino: a morte, “coloca-se no mundo no mesmo nível dos objetos e do natural para melhor perceber o vigor de sua existência” (MIYADA: 2013: 01). Acometido por essa sensação de absurdo, segundo Camus, a criação surge para o homem como “oportunidade única de manter sua consciência e de fixar suas aventuras. Criar é viver duas vezes” (CAMUS: 2012: 98). A arte é:

... em si mesma um fenômeno absurdo e a questão é apenas descrevê-lo. Não oferece uma saída para o mal do espírito. É, ao contrário, um dos sinais desse mal, que o repercute em todo o pensamento de um homem. Mas, pela primeira vez, tira o espírito de si mesmo e o coloca diante de outro, não para que se perca, mas para mostrar-lhe com um dedo preciso o caminho sem saída em que todos estão comprometidos. (CAMUS: 2012: 99).

Assim, a sensação de absurdo é engrenagem para a criação ao mesmo tempo que carrega a sensação de estranheza em relação ao mundo e o não reconhecimento do “eu” neste. Encontrar o absurdo é dar de cara com um “lugar errado”, que, mais uma vez, “me” retira do eixo.

Afetada por esses pensamentos desenvolvi **Absurdo (2010-2013)**, uma performance silenciosa e solitária que acontece em viagens e busca

Absurdo (2010-2013)

Frames da vídeo-performance Sísifo (2013)
Ver vídeo em DVD anexo.

sempre lugares inóspitos para acontecer. Durante alguns minutos permaneço deitada e nua dentro de um saco plástico até me faltar o ar. Nesse tempo de espera a câmera é disparada – na maioria das vezes por algum amigo – e registra a ação.

Na vídeo-performance *Sísifo (2013)* faço uma alusão a imagem de Sísifo da mitologia grega, personagem que é condenado pela eternidade a carregar uma pedra de mármore até o cume de uma montanha. O vídeo é o registro da tentativa de equilibrar uma pedra em minhas costas durante o movimento de respiração.

O corpo é a pedra?

Impressiona-me bastante a simbologia da pedra pelo caráter do tempo que guarda – uma pedra é o acúmulo de sedimentos. A pedra guarda uma coleção de tempos fragmentados assim como o corpo guarda minhas memórias e atesta quem eu sou. A imagem da pedra nas costas pode simbolizar as experiências que guardo e carrego no corpo por toda a vida: o peso do tempo.

1.2.3 O colapso da identidade

Diante do “lugar errado” meu senso de identidade se diluiu bem como a ideia de pertencimento: a auto-percepção e visão de mundo perderam a sintonia ante um lugar diferente/novo e tudo parecia estar em colapso.

Mas onde “eu” fui parar se já não me reconheço mais?

A sensação de estranheza pode provocar dúvida no sujeito sobre quem é o seu “eu”. Este, por sua vez, se duplica, se divide e substitui o próprio “eu” por um “outro” estranho – o que Freud denomina de fenômeno do duplo (FREUD: 1919: 293). Essa duplicação do “eu” me lembra a saga de Vitangelo Moscarda, personagem de Luigi Pirandello em *Um, nenhum e cem mil (2001)*, que vivia uma vida pacata e aparentemente calma, até o dia

em que sua mulher lhe disse que seu nariz pendia para a direita.

A partir dessa descoberta o anti-herói inicia uma viagem metafísica sobre sua identidade questionando-se perante o espelho e perante o mundo que o rodeava. Nada mais parecia no lugar e a descoberta de um defeito em seu corpo fez surgir um **outro corpo**, estranho e que o acompanhava sempre. “Enquanto mantenho os olhos fechados, somos dois: eu aqui e ele no espelho. Devo impedir que, ao abrir os olhos, ele se torne eu, e eu, ele.” (PIRANDELLO: 2001: 36)

Ah, vocês acham que só se constróem casas? Eu me construo e os construo continuamente, e vocês fazem o mesmo. E a construção dura enquanto o material dos nossos sentimentos não desmorona, enquanto dura o cimento da nossa vontade. Por que vocês acham que se recomenda tanto a firmeza de vontade ou a constância nos sentimentos? Basta que este vacile um pouco, ou que aquela se altere em um ponto e mude minimamente... e adeus nossa realidade! Subitamente nos damos conta de que tudo não passava de uma ilusão nossa (PIRANDELLO: 2001: 66).

Durante toda a história, Pirandello sugere esse outro ser estranho que caminha lado a lado com o ser original (tomo essa liberdade de nomear assim) e, ora eles se encontram, ora eles se desencontram. Esse jogo de estranhamento causado pela crise de identidade gera uma angústia que toma esse personagem por inteiro. Já perdido de si, ele entra numa jornada sem volta na **tentativa de se encontrar pelo caminho**.

No conto *O espelho* (2008) de Guimarães Rosa o escritor também narra história semelhante a de Vintangelo Moscarda. Ele conta que desde menino temia os espelhos, assim com os bichos temem. Certo dia, já moço, num lavatório público deparou-se com dois espelhos que faziam angulação entre si. “Deu-me náusea, aquele homem, causava-me ódio e susto, eriçamento, espavor. E era – logo descobri... era eu, mesmo!” (ROSA: 2008: 02). A partir desse dia passou a procurar-se nos espelhos. Durante suas experiências percebeu que seu rosto e feições mudavam quando estava com raiva, ódio, feliz ou com medo mas os olhos não. Estes “não tem fim”, “permaneciam imutáveis “no centro do segredo” (ROSA: 2008: 02).

Frames do vídeo Botox (2012)
Vídeo em DVD anexo

Faces (2010)

Ao final do texto ele chega à terrível dúvida: “não haveria em mim um existência central, pessoal, autônoma?” (ROSA: 2008: 03). Guimarães entra na mesma questão filosófica levantada por Pirandello acerca de uma identidade una/imóvel.

Diante desse texto, passei a perceber a identidade como fruto do olhar. E quem sou eu depende da forma que enxergo o mundo e do entrecruzamento de olhares: de quem vê e quem é visto e de como me enxergo diante do espelho/diante de mim.

Para este estudo, ao invés da descoberta de um nariz torto tenho as viagens, a mudança de cidade e a **deslocação**. O que parecia estar no lugar ganhou uma nova roupagem vista pela perspectiva do “lugar errado”. Tudo o que era concreto derreteu e se transformou. O próprio sujeito (eu) que se acreditava **um** passou a ser **outro**, bem diferente. Tudo passou a ser uma questão de construção, de reconfiguração do mesmo – do mundo e de mim.

Diante da perda (ou oscilação) da identidade houve um período de transição e busca por uma nova estabilidade do eu. Uma tentativa de recuperar a imagem de mim mesma. A vontade de novamente me encontrar no espaço, na cidade, no próprio corpo. A vídeo-performance **Botox (2012)** e as fotografias que compõem **Faces (2010)** tratam dessa questão trazendo uma discussão específica acerca da fisionomia, dado que supostamente revela a identidade social.

Botox é uma vídeo-performance em que faço alterações em meu rosto com fitas de durex. As edições acontecem até que minhas feições se desconfigurem e meu rosto se transforme em um outro, diferente daquele que as pessoas estão habituadas a olhar e reconhecer.

Em **Faces** produzi 4 retratos onde uma peruca substitui o rosto das pessoas fotografadas. Nesta série levantei a relação identidade-rostro através de retratos não corriqueiros – sem rosto – e ao mesmo tempo construí um rosto invertido, como se a cabeça tivesse dado um giro de 180° – por isso o uso das perucas.

No texto *O auto-retrato acéfalo (2004)* de Annateresa Fabris a autora também cita o personagem Vintangelo Moscarda de Pirandello e sugere que muitas vezes usamos o corpo para dar respostas sobre nós mesmos ao mundo mas, ao mesmo tempo, “uma vez que sua essência é invisível, secreta, decifrável apenas pelo aparelho psíquico” (FABRIS: 2004: 156) a função do rosto como suposta chave para adentrar na interioridade do ou-

tro é ilusória.

(...) enquanto produto social, o corpo não delimita uma identidade estável, mas um conjunto de identidades sucessivas e contraditórias, determinadas pelos olhares dos outros. (FABRIS: 2004: 157).

Enxergo a identidade como pura construção: minha, sua e dos outros. Ela nunca vai ser estática e una e trata-se de uma perspectiva do olhar (de quem vê e de quem é visto). Em *Sem Título-Fio* (1977) Sônia Andrade aborda essa temática de forma intensa ao envolver um fio de nylon em seu rosto que se desconfigura a medida que o fio aperta sua pele. A câmera registra em *close up* um plano sequência da ação.

Em *Identidade* (2003) e *Através do vidro de olhar* (2004) a artista Cris Bierrenbach também aborda o tema da volatilidade da identidade através do ponto de vista da fisionomia e sua desconfiguração/mutação. O 1º vídeo registra a ação em que a artista, com cabelos um pouco abaixo do ombro, começa se maqueando (como se a câmera fosse um espelho) e depois inicia o corte do próprio cabelo até ficar sem ele. O vídeo passa em looping e acelerado. Somente em alguns momentos a imagem desacelera e mostra a ação em câmera lenta. Esses pequenos momentos em slow flagram o olhar incisivo de Cris em alguns momentos, o modelar do rosto, da identidade – a construção de outro. Ao final, completamente sem cabelos, a artista limpa a maqueagem do rosto e em seguida coloca uma peruca, aparecendo aí um 3º personagem.

No segundo vídeo Cris comprime e movimenta seu rosto sobre uma placa de vidro. Aqui o tempo real também aparece alterado e a fisionomia da artista se modifica a cada movimento. O trabalho também conta com um áudio composto de sobreposições de falas da artista sobre ela mesma onde, em alguns momentos identificamos frases soltas como “Eu sou um nada”; “Não dá pra expor o nosso verdadeiro eu em todo lugar”; “Sou artista, trabalho com design gráfico”; “Tento ser escritora”; “Vivo numa cidade estranha”; “A força da sua alma está em seus olhos”. Essas falas que se atropelam e tentam, a qualquer custo, afirmar/fixar uma identidade me lembram a cena clássica de Antoine Doinel (personagem e alter-ego do diretor de cinema François Truffaut) em *Beijos Roubados* (1968). Em frente ao espelho Antoine repete intensamente dezenas de vezes o nome

de suas paixões e na sequência seu próprio nome “*Antoine Doinel, Antoine Doinel, Antoine Doinel, Antoine Doinel...*” até que uma hora parece acordar do “transe”, para de falar e lava o rosto.

Os relatos, ações e referências teóricas expostas até aqui mostram como a perspectiva da viagem é abordada no meu trabalho. A partir da distância e afastamento do “lugar certo” surge o estrangeirismo e com ele a sensação de absurdo e estranhamento. Ao mesmo tempo mora nesse estranho um outro “eu” que passa a co-existir com o anterior gerando uma oscilação de identidade. Todos esses elementos relacionam-se diretamente com a ideia de casa (afastamento dela), assunto que irei aprofundar no próximo capítulo.

A casa

2. A casa

Ela mantém o homem através das tempestades do céu e das tempestades da vida. [...] Antes de ser 'jogado no mundo', como o professam as metafísicas apressadas, o homem é colocado no berço da casa. E sempre, nos nossos devaneios, ela é um grande berço. (BACHELARD: 2008: 26).

Viajar é essencialmente sair de casa, ir para longe do abrigo que me dá a certeza de um sono tranquilo, de um acordar previsível e de um dia esperado. Estar longe de casa é, contraditoriamente, passar por um processo de entendimento dessa casa, desse lar de aconchego. É perceber a existência desse lugar-casa que antes nem era tão levado em consideração; é distanciar-se do lugar que conta minha história; é passar a conversar com esse lugar a partir de sua ausência.

Mas o que é a casa?

Durante os 6 meses de viagens que fiz pelo Ceará já pensava sobre essa pergunta e talvez buscando respostas fotografei casas que ficavam à beira da estrada ao longo dos caminhos que percorri. Algo me fazia parar o carro, descer e ir ao encontro daquelas casinhas solitárias no meio do nada. Ficava cara-a-cara com elas por alguns minutos na espera de que alguém surgisse ou que algo acontecesse. Mas nada aconteceu. Construí

um inventário de casas-silêncio para preencher os dias de viagem, as horas de estrada.

Retorno agora a minha pergunta central e como primeiro passo recorro ao *Dicionário dos Símbolos* (2012) que me diz que a casa é como o templo, está no centro do mundo, “é imagem do universo” (CHEVALIER et GHEERBRANT: 2012: 196). No budismo o **corpo** é identificado como casa, um portal com seis janelas que correspondem aos seis sentidos. A casa também é símbolo feminino, com o sentido de refúgio, de colo de mãe. Já a psicanálise faz analogias a partir de sonhos com a casa e diz que o exterior dela corresponde à máscara ou aparência do homem; o telhado seria a cabeça e o espírito, o controle da consciência; os andares inferiores seriam o inconsciente, os instintos. O fenomenólogo Gaston Bachelard em sua analogia sobre a casa diz que esta é corpo e é alma; é o primeiro mundo do ser humano. Ou seja, a casa carrega uma série de simbologias em diferentes culturas e ramos da ciência.

Para fundamentar uma discussão sobre a casa lançarei mão dos pensamentos de alguns filósofos e teóricos. Início tal conversa com Gaston Bachelard em *A poética do espaço* (2008). Segundo o autor a casa é um rer complexo e único e no início de seu estudo ele parte de um problema central: através de todas as casas que carregamos lembranças sempre será possível **isolar** um valor singular de “intimidade protegida”, (BACHELARD: 2008: 23), que se faz presente por toda a vida. E para entender essa singularidade seria preciso abrir mão da mera descrição da casa e adentrá-la de forma onírica compreendendo a casa como um corpo de imagens – que são evocadas o tempo inteiro – que dá ao homem razões ou ilusões de estabilidade, diz Bachelard (2008: 36). Para analisá-las precisaríamos examinar dois temas principais de ligação:

1º) A casa é imaginada como um ser vertical. Ela se eleva. Ela se diferencia no sentido de sua verticalidade. É um dos apelos à nossa consciência de verticalidade. 2º) A casa é imaginada como um ser concentrado. Ela nos leva a uma consciência de centralidade. (BACHELARD: 2008: 36).

Entendo, portanto, que diante da distância e do deslocamento a consciência de verticalidade e centralidade se alteram, a segurança do

equilíbrio se dilui e começo a evocar imagens dessa casa-íntima que são impulsionadas por memórias, afetos e imaginação. Enxergo esse movimento como pura **construção** que acontece sob um modo de olhar (capítulo 1) para o mundo, para essa casa que é composta de singularidades que se transformam a medida que “eu” me transformo.

No texto *The meaning of home* (1984), de John Berger, o filósofo diz que a casa é o centro do mundo pois é o lugar onde uma linha vertical se cruza com outra horizontal. A linha vertical seria um caminho que me liga do céu às profundezas – o consciente e o inconsciente – enquanto a linha horizontal seria responsável pelo tráfego do mundo e todas as possibilidades de caminhos na terra que me leve para outros lugares.

Percebo, então, que estar em casa é estar no centro desse cruzamento de experiências verticais e horizontais. Estar em casa é encontrar um ponto de interseção entre o “eu” e o fluxo do mundo. Porém ao se deslocar, ao mudar de lugar esse gráfico se altera e novas combinações podem surgir.

Como essas relações acontecem na minha deslocação?

Muito do passado ressurgiu para mim no deslocamento como forma de buscar por memórias que comprovam que eu existo, que pertencço a uma casa simbólica que atesta minha história. Nesse resgate do passado, memória e imaginação caminham juntas e “ambas trabalham para o seu aprofundamento mútuo” (BACHELARD: 2008: 25). Diante de um novo lugar de abrigo (a casa nova, mesmo que temporária, mesmo que um quarto de hotel) retorno para uma “Infância Imóvel” que seria Imemorial¹², segundo Bachelard. É aí que surgem as ideias para alguns trabalhos, quando transformo o devaneio em algo que deseja comunicar. Há uma recriação dessa memória embalsamada pela imaginação.

Aproprio-me da ideia de **imaginação** surgida por Vilém Flusser, nesse tatear de símbolos e lembranças – que não deixa de ser construção

[12] Definição: Que recua a uma época de que não se tem memória por causa de sua imensa antiguidade.

de imagem. Nesse fazer de imagens a imaginação se fortalece. “O homem é ser que se constitui a si próprio: ao manipular objetos constitui-se sujeito, e ao fazer imagens constitui-se sujeito imaginativo” (FLUSSER: 1990: 02).

Em *Gesto inacabado* (2011), Cecília Almeida Salles levanta o papel que têm a memória e a imaginação no ato criador e diz que lembrar é repensar com as imagens de hoje as experiências do passado e que a imaginação não opera sobre o vazio, mas com o alicerce da memória (SALLES: 2011: 105).

“Talvez o poder da memória seja o responsável pelo crescimento do poder da imaginação” (Kurosawa, 1990: 62). Buñuel (1982) explica que a memória é, permanentemente, invadida pela imaginação e pelo devaneio. Para Mário Quintana (1986), a imaginação é uma memória que enlouqueceu. Ledo Ivo (1986), também, fala da imaginação como instrumento de elaboração da realidade vivida, e por isso qualifica a memória como adúltera. (SALLES: 2011: 105).

Nesse vasculhar por memórias, que surge a partir da ausência e de uma busca por me encontrar no espaço, explorei o meu passado a partir de fotografias antigas dos meus pais, ainda quando eles eram namorados, quando eu ainda não existia. Sempre gostei de fazer investigações através dessas imagens de família que parecem carregar uma aura especial e misteriosa. Em relação a essas fotografias de meus pais ainda bem jovens sentia, ao passar os olhos por elas, como se algo de mim fosse revelado muito sutilmente. E uma pergunta me movia nessa busca: o que havia quando eu não existia? E como isso faz parte de mim hoje?

***Que memórias são essas
que sei que carrego em
mim mas jamais serei
capaz de acessá-las?***

Trabalhei por um tempo nessa série de fotografias e esse processo acumulou-se entre as ideias que já vinha desenvolvendo no trabalho **Ab-surdo**. A presença do corpo neste trabalho propõe um diálogo com a ideia

de retorno ao útero; retorno à uma memória inalcançável e abissal; por isso a escolha de espaços inóspitos da natureza, por serem também carregados de mistérios e com um passado que não posso acessar.

Aqui o espaço é tudo, pois o tempo já não anima a memória. A memória – coisa estranha! – não registra a duração concreta, a duração no sentido bergsoniano. Não podemos reviver as durações abolidas. Só podemos pensá-las, pensá-las na linha de um tempo abstrato privado de qualquer espessura. É pelo espaço, é no espaço que encontramos os belos fósseis de duração concretizados por longas permanências. (BACHELARD: 2008: 29).

Outra experiência que relaciona o espaço ao tecido das memórias foi **Correspondências (2011)**¹³ em que enviei pelo Correios uma caixa com uma câmera fotográfica e duas cartas: uma endereçada à minha mãe e outra à minha avó. As cartas continham instruções para fotografia. Pretendia, pelo olhar delas, construir uma mapa de imagens para-não-esquecer. A experiência aconteceu e um mês depois recebi a câmera de volta. Revelei o filme e lá estava o memorial.

As pequenas ações promovidas pelo grupo Amor Tropical (2011), do qual fiz parte, também foram importantes durante o período de estabilização em São Paulo. Coincidentemente ou não, no mesmo período outros amigos artistas também estavam na situação do desterro. O grupo formado por 6 cearenses espalhados por Fortaleza, São Paulo e Londres nasceu do desafio de utilizar a distância como fio condutor para discussões e proposições artísticas. Desenvolvemos juntos o projeto Semana, no qual a cada dia da semana um integrante do grupo propunha uma instrução de ação aos demais partindo da casa como tema/objeto de investigação.

Constato diante desse quadro que o trio **casa-memória-espaço** caminha junto e inevitavelmente quando falo de um desses componentes, estarei me referindo aos demais. O espaço retém o tempo comprimido, segundo Bachelard, e muitas vezes acreditamos nos conhecer dentro do

[13] Experiência apresentada no segundo caderno.

tempo, porém, “se conhece apenas uma série de fixações nos espaços da estabilidade do ser, de um ser que não quer passar no tempo [...] quer suspender o vôo do tempo” (BACHERLARD: 2008: 28).

A memória tenta suspender o voo do tempo?

Phillip Dubois em um ensaio que discorre sobre a fotografia, distância e memória faz um breve histórico sobre a “arte de memória”, que nasceu na Antiguidade Grega a fim de auxiliar os oradores com algumas regras para que estes não esquecessem dados durante seus discursos. Baseia-se em duas noções fundamentais que até hoje aparecem em outros tratados sobre o tema: “os lugares (loci) e as imagens (imagines)” (DUBOIS: 2010: 314).

Cícero: ‘Para exercer essa faculdade do cérebro (que é a Memória), deve-se escolher, em pensamento, lugares distintos, depois formar para si imagens das coisas que se quer reter e finalmente organizar essas imagens em diversos lugares. Então a ordem dos lugares conserva a ordem das coisas, pois as imagens lembram as próprias coisas. Os lugares são as tabuinhas de cera nas quais se escreve; as imagens são as letras que nelas se traçam. (DUBOIS apud De oratore II, 86, 351-354: 2010: 314).

Os **lugares**, segundo Dubois, formam a estrutura/esqueleto do dispositivo da memória; são como superfícies virgens, receptáculos de imagens “que já são plenas (de sentido), mas transitórias, despejáveis” (2010: 315). Os lugares permanecem ali, guardados na memória. As imagens é que podem ser apagadas à medida que não se precisa mais delas e os lugares, estes podem ser reativados para receber um outro conjunto de imagens para um novo trabalho de memória. Ou seja, as imagens apagadas ou borradas são as memórias esquecidas, o que já não é lembrado perfeitamente; e os lugares reativados são esses espaços onde recriamos as lembranças, onde a memória age lado a lado com a imaginação, com o

hoje.

É como se a memória se acumulasse em finas camadas de poeira. À medida que o tempo passa essa poeira voa, se mistura e parte sua vai embora. Imagino que nunca mais terei acesso à poeira original. Porém, através do pensamento, posso vasculhar e re-imaginar/re-criar a poeira. Em **Absurdo** foi assim. A partir de uma visita ao passado (as fotografias antigas) algo do presente surgiu e se alinhou com aquela memória que é tão minha e tão distante. O olhar tem papel importante nesse processo pois sem ele não há imagem que se fixe para vir a ser outra coisa: “a memória será visual ou não. Mas o exercício visual dessa memória será feito em pensamento” (DUBOIS: 2010: 316).

Enxergo no trabalho de Francesca Woodman muito da relação casa-memória-espço. A artista produziu boa parte da sua obra em ateliês montados nas casas em que viveu. Talvez por isso eu veja uma relação tão familiar de Woodman com os espaços em que atua. Nas fotos *My House* (1976), *House #3* (1976) e *Space series* (1977) vejo imagens carregadas por um clima nostálgico potencializado pelos ambientes da casa em profunda conexão com o corpo da artista, que, ora aparece embalada por um saco plástico, ora borrada como um fantasma, ora como um papel de parede. Em *Space Series*, especialmente, me pergunto:

A artista se confunde com o papel de parede da casa? Ou seria o contrário? O papel de parede da casa que se transforma no corpo que habita o espaço?

Passo a crer que as duas coisas atuam mutuamente ao perceber que a artista se faz equivalente a esses espaços deteriorados enquanto se funde ao papel de parede, a lareira, a estante ao mesmo tempo que sua silhoueta pode aparecer ou desaparecer diante da luz. “Há em todos esses recursos um desejo afirmativo de contaminação do espaço pela presença do corpo, que é apresentado como um vetor frágil e que, não obstante, é capaz de retorcer as linhas de força do ambiente que habita” (MIYADA: 2012). O espaço mora em Woodman e vice-versa.

A ideia de equivalência entre corpo↔casa permeou minhas reflexões quando, a partir de uma coleção de fotografias que fiz de veias do meu corpo, desenvolvi a instalação **Sistema de condução** (2013). Selecionei nove imagens desse conjunto e fiz a impressão das mesmas em azulejos de 15cmx15cm. Os azulejos podem ser instalados isoladamente ou em

My House (1976) e
Space series (1977)
Francesca Woodman

Sistema de condução (2013)

Passagens (2011)

conjunto no espaço.

Pensando no lugar da memória que possui imagens borradas/danificadas produzi o díptico de fotografias *Passagens* (2011) em que adentro alguns espaços/cômodos da minha casa¹⁴ em São Paulo. Sugiro uma procura por essas imagens da casa-primeira (de valor singular de uma intimidade protegida da qual falei no início deste capítulo). Os cômodos aqui remetem aos *locis* (compartimentos) da memória onde se fixam as imagens.

Na série *Suites Françaises II* (1999) a artista finlandesa Elina Brotherus cria seu próprio mecanismo de arte de memória. Ela se utiliza do espaço da casa que viveu como artista na França, motivada pela distância e pelo embate com uma língua estrangeira, e cria uma espécie de mapeamento através de legendas em *post-its* contendo o nome das “coisas” em francês. Ao invés de ir buscar nas memórias o passado, ela tenta fixar o presente criando imagens que falam da perspectiva de ser um estrangeiro tentando se familiarizar e criar relações com o espaço e com a língua.

Outro aparelho que se relaciona com a arte de guardar momentos é a própria fotografia. Dentro da câmera escura a imagem é capturada e guardada (fixada no filme fotográfico) e, após revelada e ampliada temos um registro/prova daquilo que foi fotografado, uma memória. Essa foto jamais será a coisa em si e sempre irá carregar algo de seu referente, como diz Barthes, e algo de mórbido pois “ela repete mecanicamente o que nunca mais poderá repetir-se existencialmente” (BARHTES: 1984: 13).

Durante os anos de 2010 a 2012, concomitante a outros projetos, editei e lancei o livro de fotografia *Pouso* que possui um caráter narrativo e essencialmente fotográfico. A edição do livro é composta por fotografias do dia-a-dia, instantâneas, pessoais, da minha casa, da minha família que ordenadas dentro de uma narrativa remetem a um vasculhar do passado, da infância até chegar numa ruptura e no reconhecimento de uma nova fase/de uma nova casa.

Muitos artistas contemporâneos tomam os temas pessoais como questões para a sua produção. Segundo Charlotte Cotton, existe uma linha na qual esses artistas se encaixam que pode ser intitulada de fotografia da “vida íntima”: uma fotografia despreocupada, de tom confessional

[14] Entre as formas mais comuns de arquitetura de loci, figuram a disposição dos cômodos de uma casa (DUBOIS: 315).

Suites Françaises II (1999)

Elina Brotherus

e voltada para a subjetividade, na qual registros de momentos privados e cotidianos revelam as “origens e manifestações da vida emocional dos indivíduos” (COTTON: 2010: 138).

Vejo a fotografia aparecer no **Pouso** como um aparato narrativo que tenta resignificar a ausência, o passado e a saudade em presença. As fotografias apresentadas no livro foram feitas no ir e vir São Paulo/Fortaleza e, em sua maioria, em ambientes muito familiares: são vestígios de memórias que ficaram em algum lugar do passado.

Por fim, gostaria de citar mais um mecanismo muito utilizado por artistas – desde muito tempo¹⁵ – para guardar memórias e processos: os diários. Diante da linha de pensamento que construí até agora tomo a liberdade de considerá-los – os diários – como um mecanismo de “arte da memória”, como propõe Dubois (2010), uma espécie de suporte (tábua de cera), no qual deposito registros de ações diárias.

O diário íntimo, que parece tão livre de forma, tão dócil aos movimentos da vida e capaz de todas as liberdades, já que pensamentos, sonhos, ficções, comentários de si mesmo, acontecimentos importantes, insignificantes, tudo lhe convém, na ordem e na desordem que se quiser, é submetido a uma cláusula aparentemente leve, mas perigosa: deve respeitar o calendário. Esse é o pacto que ele assina. (...) O diário está ligado à estranha convicção de que podemos nos observar e que devemos nos conhecer. (...) É tentador, para o escritor, manter um diário da obra que está escrevendo. Isso é possível? O Diário dos moedeiros falsos é possível? Interrogar-se sobre seus projetos, pesá-los, verificá-los; à medida que eles se desenvolvem, comentá-los para si mesmo, eis o que parece difícil. (BLANCHOT: 2005: 270-278).

Em *O livro por vir* (2005) Maurice Blanchot diz que o diário nos fornece a salvação; seria o lugar onde tudo pode ser dito e desabafado para salvar seu “eu”. Porém, para o autor, ao mesmo tempo trata-se de uma armadilha pois confiamos a salvação de nossos dias a escrita, mas a escrita

[15] Vide manuscritos de Da Vinci, Gauguin e Delacroix (NEVES: 2009: 304)

“altera o dia” (BLANCHOT: 2005: 275). Ou seja, os diários se constituem de relatos de memórias e o relato já é ficção; já não narra o acontecimento sem juízo de valor. É difícil estabelecer fronteiras entre fatos vividos e fatos lembrados, já que existe uma imaginação do hoje que adultera o fato em si.

A construção dos meus diários é marcada por um certo descompromisso (pelo próprio tom de rascunho que o diário possui), sentimentalismos e seleções (que registram somente o que interessa para o autor do diário sobre determinado dia). Trata-se de uma escrita livre em que incorporo dados que não necessariamente foram vividos e adoto formas livres de pensamento que incluem diversas linguagens: **desenho, fotografia, recortes, mapas, rasuras, esquemas**. Assim “a intimidade desta ordem e/ou desordem verificada e observada pelo próprio escritor do diário é utilizada como objeto estético, como possibilidade de recurso artístico, ou ainda como matéria-prima a ser manipulada” (NEVES: 2009: 304) durante o processo de criação e que também pode gerar o desenvolvimento de livros de artista.

Percebo o diário como mais um meio que deflagra o processo de criação e levanta informações que suscitam dados de tempo e espaço importantes. Por esse motivo optei por utilizar algumas páginas de meus diários neste trabalho. As aparições desses fragmentos no segundo caderno trazem reflexões fundamentais realizadas durante a pesquisa de mestrado e, concomitantemente, durante minhas pesquisas artísticas: dois processos que caminham juntos, conversam e se confundem. Talvez possa encarar essas páginas como a minha voz de artista-pesquisador que citei na introdução: são notas de aula, bilhetes, devaneios, surgimento de ideias, desenhos, referências, palavras soltas e construção de pensamento.

Em *Caderno de bitácora* (2011)¹⁶, a artista Letícia Ramos relata o percurso de pesquisa e testes acerca do projeto Bitácora, que é inspirado pela escala de Beaufort e suas descrições dos efeitos dos ventos sobre a terra e o mar. O objetivo do projeto é criar uma nova classificação poética e cromática da paisagem baseada na influência dos ventos. No livro há os

[16] Caderno de bitácora é um livreto usado por marinheiros para guardar informações acerca de suas viagens.

Páginas do livro-processo Caderno de bitácora (2011)
Leticia Ramos

Páginas de Some disordered Interior geometries (1980-1981)
Francesca Woodman

testes, pesquisas e anotações que a artista fez para montar uma “câmara observatório” capaz de recolher amostras das paisagens do Polo Ártico. Para realizar o projeto a artista participou do programa de residência artística *The Artic Circle*, uma expedição ao Polo Ártico a bordo de um veleiro.

Francesca Woodman também produziu alguns livros de artista com o caráter de diário. Em *Portrait of a Reputation (sem data)*, por exemplo, a artista monta páginas simples reunidas apenas por uma fita vermelha, numa sequência de imagens diretas e perturbadoras: “a powerful allegory of the experience of being touched, as if being stained by the act” (TOWNSEND: 2010: 236).

Some disordered Interior geometries (1980-1981) faz parte de uma série de livros-diário em que Francesca utiliza como suporte cadernos escolares usados. A poesia está em manusear esse caderno e encontrar anotações e fotografias da artista junto com anotações feitas por alunos em outro tempo e ainda textos e ilustrações de Introdução a Geometria que dialogam com suas composições fotográficas.

Os diários sempre fizeram parte da minha vida. Desde criança compartilho sonhos, aventuras, segredos e desejos com esses cadernos guarda-tempos. Lembro que quando adolescente até cheguei a criar códigos e símbolos para deixar bem secreto certas memórias que na época pareciam proibidas. Além das palavras sempre guardei nas páginas dos diários vestígios dos dias (plantas, flores, bilhetes, *tickets* de cinema e passagens aéreas) e fotografias.

Percebo que além de guarda-tempos os diários são estratégias contra o esquecimento. Por medo de esquecer escrevo/registro o que precisa ficar gravado, para sempre, numa página que algum dia poderá ser acessada – por mim ou por outra pessoa. Vejo o diário também como uma espécie de biografia íntima que narra uma série de fatos/histórias/devaneios que atestam minhas ações no mundo e as ações do mundo em mim.

A partir da construção de narrativas livres o diário é um espaço onde tudo pode ser dito e testado; não há censura nem regras. Os devaneios e erros são bem-vindos e comprovam muitas das minhas obsessões, dúvidas e buscas artísticas. Assim como o corpo, o diário é análogo à imagem da pedra: acumulam fragmentos de tempo. Por isso recorri tantas vezes aos meus diários ao desenvolver esta pesquisa, para reconstruir uma rede que se forma numa correnteza.

Utilizo os mecanismos tratados até aqui como recursos poéticos para investigar o eixo central da casa; buscar por uma interseção entre mim e o fluxo do mundo. A linha de pensamento que tracei neste capítulo me leva a enxergar o corpo como um possível invólucro de experiência e, portanto, de memória. O corpo é um diário: guarda a relação casa-memória-espço.

Escrito sobre um corpo

3. Escrito sobre um corpo

Até chegar aqui, idas e vindas aconteceram. Talvez pela dificuldade em lidar com o movimento de não permanecer o mesmo ao passar de cada linha, de cada frase, de cada letra. A cada semana fui uma diferente. O corpo foi uma espécie de *container* que carregou, experimentou tudo.

É com o corpo que as experiências são vivenciadas. É no corpo que guardo os vestígios das rupturas, aventuras e desventuras. O corpo é um lugar-tempo, um lugar-casa, misterioso, indecifrável e volátil. Nele cabe um mundo inteiro e, como diz Yuri Firmeza, o corpo não é uma estrutura monolítica nem estável. Pelo contrário, “semelhante a um diapasão, é um campo de forças moventes capaz de contaminar e ser contaminado pelo contexto no qual está imerso” (FIRMEZA: 2011: 183).

Diante do pensamento construído até aqui – a partir do mapeamento daquilo que constitui o meu processo – percebo o corpo como um lugar de encontro/convergência. É através do corpo que discuto a distância, a memória, a volatilidade da identidade e as rupturas vivenciadas na deslocação. É através do uso do corpo em ações performativas que alcanço uma fala, que consigo responder a pergunta “O que quero comunicar?”, que me fiz no início deste texto.

Para começar essa investigação selecionei algumas elucidações sobre o corpo sugeridas pelo filósofo Jean-Luc Nancy em *58 indícios sobre o corpo* (2006: 42-57):

3. Um corpo não é vazio. Está cheio de outros corpos, pedaços, órgãos, peças, tecidos, rótulas, anéis, tubos, alavancas e foles. Também está cheio de si mesmo: é tudo o que é.

5. Um corpo é imaterial. É um desenho, um contorno, uma ideia.

7. A alma se estende por toda parte através do corpo, diz Descartes, está inteira por toda parte, ao longo dele, nele mesmo, insinuada nele, deslizando, infiltrada, impregnante, tentacular, insufladora, modeladora, onipresente.

12. O corpo pode se tornar falante, pensante, sonhante, imaginante. Sente o tempo todo alguma coisa. Sente tudo o que é corpóreo. Sente as peles e as pedras, os metais, as ervas, as águas e as chamas. Não para de sentir.

15. O corpo é como um envelope: serve, então, para conter aquilo que depois deve ser desenvolvido. O desenvolvimento é interminável. O corpo finito contém o infinito, que não é nem alma nem espírito, e sim o desenvolvimento do corpo.

36. Corpus: um corpo é uma coleção de peças, de pedaços, de membros, de zonas, de estados, de funções.

46. Por que indícios?
Porque não existe uma totalidade do corpo, uma unidade sintética. Existem peças, zonas, fragmentos. Existe um pedaço atrás do outro.

57. Corpo tocado, tocante, frágil, vulnerável, sempre mutante, fugaz, inapreensível, evanescente sob a carícia ou o golpe, corpo sem casca, pobre pele estendida sobre uma caverna onde flutua nossa sombra...

O corpo é um discurso?

Passo a enxergar o corpo como relação e como uma possibilidade artística relacionada a um lugar, a um contexto, a um público, a um dispositivo. O corpo passa a ser matéria prima e instrumento de trabalho ao mesmo tempo: é um suporte à disposição e pode ser compreendido como um objeto potente de sentidos e definidor de um espaço-tempo (BASBAUM: 1992: 50).

Reconhecidamente, a performance é uma prática artística que usa o corpo como lugar de experimentação para intervenções. Geralmente é pensada e realizada mediante um público e carrega consigo um tempo de duração – o tempo que o performer pretende efetivar a ação ao vivo. Quando coloco o meu corpo em ação geralmente imagino uma cena e uma atmosfera que será registrada em foto ou vídeo e só depois será destinada a um público.

Assim, me questiono se o que faço é performance?

Muitos artistas defenderam quase de maneira ortodoxa “o acontecimento em si em detrimento de seus ‘resíduos’” (FIRMEZA: 2011: 26). Portanto registros em foto e vídeo não eram feitos em prol desse momento único que só quem presenciava eram as pessoas que estavam na hora e no lugar que as performances ocorriam. Com o passar do tempo a relação direta entre o artista e o público passou a incorporar dispositivos como câmeras fotográficas e filmadoras.

Em espaço público ou em um ambiente institucional (galeria, museu, centro cultural) o artista/performer passou a contar com um fotógrafo parceiro para a documentação da ação. O registro tornou-se uma estratégia para documentar, divulgar ou expor a performance para um público que não estava presente. Há uma distinção quando o registro é executado pelo próprio artista/performer. A própria ação acontece tendo a câmera como espectador e muitas vezes não necessita de um público.

Para mim a fotografia e o vídeo podem ser pensados além de um mero registro de uma ação mas como parte integrante das performances. Minhas ações conformam-se num híbrido entre performance e criação de uma cena a ser capturada por uma câmera. Ângulos, luz, cenário e figurino: acumulo as funções de diretor, figurinista, cenógrafo e *performer*. Ao mesmo tempo, muito me interessa a possibilidade de isolamento para a

Frames de Conversions (1971)
Vito Acconci

Trademarks (1970)
Vito Acconci

constituição de uma ação ou cena. Para mim, o registro de uma ação em foto ou vídeo possui um caráter performativo pois ao mesmo tempo que documentam a ação, também a integram. A fotografia, como propõe Philippe Dubois, torna-se no meu processo “prática artística primeira, que por sua vez tomará emprestado da lógica das artes de ação alguns de seus usos criadores.” (DUBOIS: 2010: 290). Portanto, em meus processos, prescindindo da audiência e constituo o ato do registro como integrante da ação.

Passo a nomear algumas práticas do meu trabalho de ações performativas como um campo expandido do uso do corpo. Essas ações dialogam com as *Situações* (1970), de Artur Barrio, pois dependem da construção de uma cena, da escolha de um lugar para acontecer e não necessitam de um público, como em *4 dias 4 noites* (1970), em que testou seus limites físicos e psíquicos perambulando pelas ruas do Rio de Janeiro. Ao fim desses dias, Barrio iria registrar suas experiências em um livro previamente preparado, que permanece em branco até os dias atuais.

Diferentemente do artista, que acreditava que o registro não integraria a obra, minhas ações existem desde a sessão de fotos ou o take de vídeo e se estendem ao público nos registros. Assim, fotografia/vídeo no meu trabalho relacionam-se à lógica de um registro de caráter performativo.

Vito Acconci desenvolve ações performativas em que muitas vezes coloca o próprio corpo em situações de limite, de desafio, de desconforto e repetição diante de dispositivos. Em *Conversions* (1971) o artista propõe dois exercícios em que flerta com ilusões sobre o gênero manipulando suas partes íntimas para sugerir transformações sexuais. Na primeira ação aparece iluminando partes do corpo apenas com uma chama de vela (num dado momento queima pelos do corpo e cria a ilusão de ter seios femininos); na segunda caminha de uma ponta a outra de um “quarto” escondendo suas partes íntimas entre as pernas.

Em *Trademarks* (1970) Acconci se instala num espaço fechado e morde-se nas partes de seu próprio corpo que conseguisse alcançar. Depois aplica tinta nas marcas deixadas pelas mordidas para estampá-las em superfícies variadas. O resultado da ação pode ser visto num tríptico: uma fotografia mais aberta do artista mordendo o próprio corpo; outra com ângulo mais fechado de uma marca de mordida; e, por último, a marca estampada em papel.

Ao registrar suas ações sozinho, completamente distante de uma audiência, e apenas diante de uma câmera com planos bastante fechados em espaços “neutros”, o artista posiciona o espectador como *voyeur* e cúmplice de suas ações e também potencializa a ideia de um cenário quase científico onde o corpo do artista parece colocar-se à prova/em estudo. Esses recursos de Acconci me interessam como possibilidade para explorar o corpo em meus trabalhos e o espaço em que o corpo acontece.

Saia, Absurdo, Sísifo, Passagens, Botox, Sistema de condução e Beira (que já comentei anteriormente) são trabalhos desenvolvidos durante o período de 2009 a 2013 que, contaminados pelos contextos abordados no primeiro e segundo capítulos, têm a presença imprescindível do corpo em ações performativas realizadas diante de um dispositivo. Adiante tentarei discutir e criar interseções entre esses trabalhos a partir de uma teia que apresenta inúmeras possibilidades de relação. A título de uma sistematização de pensamento dividirei os sete trabalhos em três grupos:

GRUPO I - fotografia: Saia, Absurdo, Passagens.

GRUPO II - vídeo: Sísifo, Botox e Beira.

GRUPO III - fotografia instalativa: Sistema de condução.

Grupo I

A construção da cena é imprescindível pois o trabalho será apresentado em frames estáticos. Ou seja, há uma pré-construção feita para o momento do clic que depende essencialmente da escolha do lugar, da luz do ambiente, da preparação do corpo para a nudez ou de um figurino.

Saia foi realizado em 4 cidades do Brasil: São Paulo, Rio de Janeiro, Brasília e Fortaleza. Em todas as cidades eu e a performer saíamos à deriva em busca das paisagens para a foto acontecer. Fizemos algumas fotografias com a presença de pessoas e, ao final, optamos por uma seleção de imagens mais solitárias que isolasse o corpo na paisagem.

O trabalho Absurdo se desenvolveu em meio a reflexões acerca dos livros *Bodenlos: uma autobiografia filosófica* (2007), de Vilém Flusser, e *O mito de Sísifo* (2012), de Albert Camus, entrelaçados a uma forte sensação de des-pertencimento na adaptação em São Paulo. Em seu livro, Flusser narra vários fatos sobre sua condição de imigrante e, logo no início, diz

que a sensação de absurdo é uma experiência de solidão (2007: 20). A partir dessa referência, percebi, que nos momentos em que estava sozinha, voltava ao passado à procura de conforto e pertencimento. Anseava por um abrigo seguro que me protegeria e me isolaria do mundo. Assim, cheguei à ideia de invólucro (saco plástico).

Fiz os primeiros testes em casa, em ambiente fechado, e percebi que a presença da natureza era fundamental para trazer mais uma camada ao trabalho: a insignificância humana diante da grandiosidade do mundo - mais um sintoma do homem-absurdo (CAMUS: 97).

Produzi o trabalho (que considero *in progress*) durante viagens feitas a Quixadá (CE), Ocara (CE), Porto das Dunas (CE), Cumbuco (CE) e Paranapiacaba (SP). Nesses lugares busquei pontos vazios, isolados e sem qualquer presença humana. Em todas essas viagens estive acompanhada por algum amigo que me auxiliou tanto na troca de roupa como fotografando a ação (antes de me posicionar definia ângulo e iluminação na câmera).

Passagens (2011) surgiu de um exercício proposto pelo grupo Amor Tropical sobre uma investigação sobre a casa. Durante dois meses discutimos o assunto em reuniões feitas por Skype e nos propusemos exercícios nos quais cada um produziria uma resposta à casa que estava morando/vivendo naquele momento. Resolvi buscar na minha casa passagens secretas para um outro lugar-casa que estava longe. Fiz algumas fotografias no quarto, na área de serviço, no corredor, na sala. E no final, o trabalho virou um díptico.

Grupo II

A pré-construção da cena também é imprescindível porém o gesto demanda de uma duração. O tempo aqui é fundamental para potencializar o suspense da pedra se equilibrando nas costas, da água quase caindo do copo, de um rosto adquirindo novas feições.

Botox foi um trabalho pensado a partir da obra *Um, nenhum e cem mil* (2001) de Luigi Pirandello (que já comentei no capítulo 2). Pensei bastante na relação entre fisionomia-identidade e de como eu poderia subverter essa conexão; de como eu poderia virar outra sendo a mesma. Nessa ação, preendi cuidadosamente todo o meu cabelo para evidenciar o rosto e

com fitas de durex fiz alterações faciais (um botox poético) em meu rosto.

A vídeo-performance **Sísifo** nasceu de um primeiro experimento que nomeei de Montaña. Filmei com uma lente macro o movimento das minhas costas enquanto respirava. Na imagem não era possível identificar exatamente de qual parte do corpo se tratava, mas sabia-se ser um corpo humano.

Numa visita a Fortaleza encontrei a minha avó e dessa vez algo diferente aconteceu. Percebi, ao tocar em sua pele, que ela havia envelhecido mais desde a última vez que havíamos nos visto. Esse fato me atravessou completamente e voltei com essa imagem para São Paulo. Fiquei a divagar sobre o tempo e o peso dele sobre as coisas, sobre o corpo. Voltei novamente à sensação de absurdo e lembrei da pedra que Sísifo carrega nas costas (na Mitologia) e de como seria importante que esta se fizesse presente na ação.

Do entrelaçamento desses pensamentos e fatos refilmei Sísifo em que falo do peso do tempo/memórias que carrego em meu corpo - por um período finito, até o corpo ruir.

Pensando na relação de possível ruptura e quebra de fronteiras depois de 4 anos morando em São Paulo desenvolvi **Beira**. O vídeo fala de uma situação de iminência/latência na qual a água nem pertence ao copo e nem ao espaço fora do copo. Ela está “entre”, em-transição, em quase-queda. Com duração de quase 10 minutos, a ação fala exatamente da sustentação de um estado do “entre”/ estado de ir e vir e nunca permanecer.

Grupo III

Sistema de condução surgiu a partir de um exercício proposto no grupo de estudo que participo desde 2012. Trocamos entre os participantes do grupo trincas de palavras. Cada um deveria desenvolver um conteúdo a partir das três palavras que recebesse. Fiquei com: CORRER, VER, QUENTE. A princípio a trinca não me dizia nada, até que um dia, ao tomar banho, fiquei por algum tempo a olhar bem de perto (sou míope) as veias do meu pulso. No dia seguinte fiz várias fotos com uma lente macro das veias que conseguia ver a olho nu em meu corpo. Pensei no sangue a correr quente sustentando e oxigenando meu corpo. Ao mesmo tempo relacionei essa imagem a da casa e pensei na simbologia do azulejo: que reveste e

protege certas estruturas. O resultado final não é exatamente uma fotografia ou um vídeo mas uma instalação que consiste em nove fotografias das veias impressas em azulejos de 15cm x 15cm.

Dos trabalhos apresentados no GRUPO I, somente em **Saia**, o corpo (da performer Clarice Lima) foi pensado imerso no espaço público e passível de uma audiência. Nos outros trabalhos desse grupo e do GRUPO II meu corpo ora está isolado em lugares inóspitos da natureza, ora diante de fundos brancos, ora em ambientes caseiros.

Percebo que no GRUPO I opto por cenas mais abertas que contemplam os cenários escolhidos: ambientes urbanos, paisagens inóspitas da natureza e compartimentos de casa. A partir da escolha dos lugares discuto a relação com o espaço urbano e a criação de laços afetivos com estes; a sensação de absurdo e o retorno a uma memória inalcançável a partir da relação com a natureza; o tatear de um novo lar explorando com o corpo esse espaço.

No GRUPO II e III as cenas são mais fechadas, focadas em determinadas partes do corpo: costas, rosto, braço, veias. Aqui esses fragmentos corporais não estão sozinhos mas aliados a uma pedra que sugere o peso do tempo; a uma fita de durex que altera a identidade e sugere seu caráter volátil; a um copo com água por transbordar que fala de um estado de iminência (quase transformação); a azulejos impregnados de corpo que suscitam a relação de equivalência corpo ↔ casa.

Estabelecendo interseções entre os grupos percebo que em **Absurdo**, **Sísifo** e **Beira** coloco o meu corpo à prova e insinuo desafios impostos a ele: respirar dentro de um plástico; respirar e permanecer na posição fetal sustentando uma pedra de 5 quilos nas costas; sustentar um copo com água quase derramando até o braço não sustentar mais o peso da situação.

Diante desse quadro deduzo que é através do corpo em ação que questiono e/ou enfatizo o estado de migração/deslocamento/não-pouso/trânsito em meu trabalho. O meu corpo passa a integrar o meu projeto poético como matéria prima em constante fluxo.

São dobras no seu próprio tempo, intencionalmente construídas sobre si mesmas, se sucedendo, às vezes descontinuamente em contato com o viço do recente, do que a artista

opera como poéticas do agora. Faz seu próprio corpo lograr outros códigos, imprevistos de atributos teatrais, deslocando-se entre o possível e o imaginário. Responde com registros, enunciando suas marcas, suas tramas e a necessidade da presença do que pode se esvair. (NEVES: 2012: 02).

Considerações finais

Não é em mim que se compõe a unidade real de minha obra. Eu escrevi uma “partitura” – mas só posso escutá-la quando executada pela alma e pelo espírito de outra pessoa. (VALÉRY: 2007: 168).

Fiquei a pensar em como concluir algo que não tem fim. Entendi que essa missão seria impossível já que suscitei com este estudo questões essencialmente processuais, que acontecem num devir. A partir de um olhar retroativo encontrei vestígios que havia deixado pelo caminho e conectei dados de um passado de criação com uma espécie de presente pontuado por reflexões. Acredito que efetivei, sobretudo, perguntas na tentativas de abrir brechas de discussão que apontam para uma interlocução no outro, com o outro e a partir do outro.

Compactuo com Paul Valéry quando ele diz em *Acerca do Cemitério Marinho* (2007) que a poesia é análoga ao universo dos sons pois promove a ressonância, o movimento. Meu interesse com essas reflexões era promover ecos em meus processos, como um som capaz de deslocar-se em várias direções sem limites no espaço até o encontro do outro.

Aliei-me aos meus diários e anotações e revisei muitos trabalhos para construir esse texto que investiga um processo íntimo em que me coloco à prova o tempo inteiro. Recorrer aos registros é também transformá-los em algo novo: redesenhar caminhos; retomar pensamentos; definir estratégias e perceber novas orientações para anotações. Essa possibilidade de escrita/reflexão suscitou o aparecimento das interrogações que

impulsionaram as discussões feitas aqui, bem como o desenvolvimento do livro-percurso que acompanha essa dissertação – “uma espécie de ateliê penetrável ou folheável ao alcance das mãos e do olhar estrangeiro” (NEVES: 2011).

Percebi que a escrita também gera novas experiências e todo um campo de perspectivas que não existia anteriormente se abre. Michel Foucault sugere em *As técnicas de si* (1994) que para o homem conhecer a si mesmo seria preciso antes cuidar de si. O cuidado de si ensinaria o homem a se ocupar da cidade, entender o entorno e pensar politicamente. Para tal feito, Foucault cita as viagens (retiros) solitárias e o exercício de tomar notas sobre si mesmo como tarefas para cuidar de si. Com isso, o autor propõe que o homem vivenciaria uma **nova experiência de si** baseada numa escrita dialética.

Tomando os pensamentos de Foucault, percebo agora o exercício da escrita como estratégia para fazer ressoar o **som** que se desenha em sua expansão. São diversas notas, partituras e instrumentos que num movimento de se entrelaçar e se distanciar ganham corpo, sonoridade e se transformam numa **composição**. Entendo esse processo como inacabado, em fluxo contínuo, ecoando.

As composições são da mesma natureza das correntezas: fazem parte da ideia de um todo que está em constante fluxo e a cada fragmento de tempo pode se transformar. Assim, visualizo essa mesma composição em constante revisão: refazendo-se e transformando-se em **outras**.

Retomo a Paul Valéry sobre o estado reversível das obras. Estas nunca estão acabadas; serão sempre retomadas e repensadas até que adquira aos poucos a importância secreta de um trabalho de reforma de si.

Referências Bibliográficas

ACCONCI, Vito. **Vito Acconci. Diary of a body: 1969-1973**. Milão: Charta, 2004.

ALÿS, Francis. **In a Given situation/ Numa dada situação**. São Paulo: Cosac Naif, 2010.

----- 29a Bienal de São Paulo. 2010. Entrevista concedida a Moacir dos Anjos.

ARCHER, Michael. **Arte contemporânea – uma história concisa**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

BACHELARD, Gaston. **A poética do espaço**. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

BARTHES, Roland. **A câmara clara** – nota sobre fotografia. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

BASBAUM, Ricardo. **Pensar em performance**. MAC Revista, São Paulo, n.1, p. 49-53. 1992.

BERGER, John. **The meaning of home**. 1984 < <http://grammar.about.com/od/shortpassagesforanalysis/a/bergerhomepass.htm> >.

BLANCHOT, Maurice. **O livro por vir**. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

BROTHERUS, Elina. **Suites Françaises II**. 1999 < www.elinabrotherus.com/ >.

CAMUS, Albert. **O mito de Sísifo**. 2a ed. Rio de Janeiro: BestBolso, 2012.

CARDOSO, Sérgio...[et al.]. **O olhar**. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

CARNEIRO, Maria Clara. **Luto e escritura em A câmara clara de Roland Barthes**. 102p. Dissertação (mestrado) – Faculdade de Letras, UFRJ, Rio de Janeiro. 2007.

CARVALHO, Flávio. **Série Trágica**. Valinhos, 1947.

CHEVALIER, Jean et GHEERBRANT, Alain. **Dicionários dos Símbolos**. 26. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2012.

COTTON, Charlotte. **A fotografia como arte contemporânea**. São paulo: WMF Martins Fontes, 2010.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **O que vemos, o que nos olha**. São Paulo: Editora 34, 1998.

DUBOIS, Phillipe. **O ato fotográfico**. 13. ed. Campinas: Papirus, 2010.

FABRIS, Annateresa. **Identidades Virtuais – uma leitura do retrato fotográfico**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004.

FOUCAULT, Michel. **As técnicas de si**. Paris: Gallimard, 1994.

FERREIRA, Glória et COTRIM, Cecília (orgs.). **Escritos de artistas. Anos 60 / 70**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

FIRMEZA, Yuri. **Performance e tecnologia: o lugar do corpo**. Dissertação (mestrado) – Escola de comunicação e Artes, USP, São Paulo. 2011.

FLAKS, Fábio Kneese. **A representação do vazio no cotidiano**. São Paulo, 83p. Dissertação (Mestrado) – Escola de Comunicação e artes, USP, 2009.

FLUSSER, Vilém. **Bodenlos: uma autobiografia filosófica**. São Paulo: Annablume, 2007.

----- **Imaginação**. Manuscrito, 3 páginas, 1990.

----- **Nossa morada**. São Paulo: Duas Cidades, 1983, p.73-79.

FREUD, Sigmund. **O estranho**. In S. Freud, Edição Standart brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud (Vol. 17). Rio de Janeiro: Imago, 1919.

GLUSBERG, Jorge. **A arte da performance**. São Paulo: Perspectiva, 2011.

KWON, Miwon. **O lugar errado**. Revista Urbânia 3. São Paulo: Editora Pressa, 2008. p. 147-158.

LEMOS, Beatriz. **Mobilidade na arte: fluxos, agentes e reverberações**. 21p. Projeto de qualificação de mestrado – Departamento de Ciências Sociais, PUC, Rio de Janeiro. 2012.

MELIM, Regina. **a fotografia como documento primário e performance nas artes visuais**. Crítica Cultural, Santa Catarina, v. 3, n.2, jul./dez. 2008.

MERLEAU-PONTY, M. **O Olho e o Espírito**. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

MIYADA, Paulo. **Supersuperfícies: New Babylon (Constant Nieuwenhuys e Internacional Situacionista, 1958-74) e Gli Atti Fondamentali (Superstudio, 1972-73). O pensamento utópico como parte da cultura arquitetônica no pós-guerra europeu**. Dissertação (mestrado) – FAU/USP, São Paulo. 2013.

----- Anotações enviadas por email sobre Francesa Woodman, 2013.

NANCY, Jean-Luc. **58 indícios sobre o corpo**. Revista UFMG, Belo Horizonte, v. 19, n.1, ed. 2, p. 42-57, jan./dez. 2012.

NAZARETH, Paulo. **Arte contemporânea/LTDA**. Rio de Janeiro: Cobogó, 2012.
----- BH News entrevista. 2012. Entrevista concedida a Daniella Zupo.

NEVES, Galciani. **Tramas comunicacionais e procedimentos de criação: por uma gramática do livro de artista**. 340f. São Paulo, 340p. Dissertação (Mestrado) – Comunicação e Semiótica, PUC, São Paulo. 2009.

----- **A vertigem do relato sobre o transitório: quando o processo também está nas páginas**. São Paulo: Casa Tomada, 2012.

PIRANDELLO, Luigi. **Um, nenhum e cem mil**. São Paulo: Cosac & Naif, 2001.

RAMOS, Letícia. **Caderno de Bitácora**. São Paulo: Edições 397, 2011.

ROSA, Guimarães. **O espelho**. 15. ed. Rio de Janeiro: Primeiras Estórias, 2008.

SALLES, Cecília Almeida. **Gesto inacabado: processo de criação artística**. 5a edição. São Paulo: Intermeios, 2011.

SELMIKEIT, Katja. Revista Ghrebh. **Testemunhando a ‘falta de chão’: Estratégias autobiográficas em Bodenlos de Vilém Flusser**, v.1, n.11, 2008.

SPINELLI, Miguel. **Filósofos Pré-Socráticos. Primeiros Mestres da Filosofia e da Ciência Grega**. 2ª edição. Porto Alegre: Edipucrs, 2003.

TOWNSEND, Chris. **Francesca Woodman**. Londres: PHAIDON, 2010.

VALÉRY, Paul. **Variedades/ Paul Valérie**. São Paulo: Iluminuras, 2007.

VIOLA, Bill. **The passing**. [Filme-vídeo]. Direção Bill Viola, 1991. 54min.

O corpo é *ser*:

diários sobre a distância

TAM LINHAS AEREAS
PROMO

Nome/Name

GRU /FOR

VASCONCEL/PATRICIA

ADT

395723632837945

De/From:

SAO P

Para/To:

FORTI

N. Voo/Cl

JJ

Hr. Embar

08:5

Assento/

7F

Via - Passageiro

VASCONCEL/PATRICIA

3523632837945

26.0 Kg

GRU - 29/6/2009

FOR FORTALEZA

FOR JJ 0002

3957 JJ 166887

IBERIA

TARIFA DE EMBARQUE (Boarding Pass)

VASCONCELOS/PATRICIA

AMSTERDAM

MADRID

IBERIA LINEAS AEREAS

Class/Classe: echa/Boatgalida/Line

B 3249 0 08JUN19:15

064 18:45 25E No

076

GOL

Linhas aéreas inteligentes

www.voegol.com.br

0300-1152121

BILHETE DE PASSAGEIRO / NOTA DE BAGAGEM

RECIBO DO PASSAGEIRO

000440902

MAD-TERMINAL 4S
TKT 075 9463662947

076

3SU

00:00

25H No

LB 6825 0 09JUN00:40

IBERIA LINEAS AEREAS

MADRID

SAO PAULO

VASCONCELOS/PATRICIA

TARIFA DE EMBARQUE (Boarding Pass)

IBERIA

VASCONCELOS/PATRICIA

000/SADRE

F8FR5T

VASCONCELOS/PATRICIA

C

1791

Assento: 29

19Aug09

Hor. embarque: 05h

Seq# 115

Ida: Fortaleza

06h

Ida: SAO-Guarulhos-SP

09h

Nome: VASCONCELOS/PATRICIA

CIDV.

Portao: H

Voo: 1825

Assento: 21F

Data: 24May09

Hor. embarque: 00h15

Seq# 47

Partida: Fortaleza

00h45

Apresentar-se para embarque:

*Domestico: 30 min antes

*Internacional: 60 min antes

Classe E

Tarifa

TARIFA DE EMBARQUE

DU - Repense Agencias

"tripulação: preparar para a
partida".

visto de cima, de dentro do
avião, a terra, lá embaixo,
parece uma constelação. Um
reflexo do céu. Uma ilusão.

Engasgado a solidão das coisas. Digo as coisas realmente sem vida,
sem respiração ou gestos. Se deixo meu quarto por semana, as coisas
permanecerão ali. Sem ar. Paradas. Vivendo sem viver. Dependem
de mim para existirem... como os livros, ou como uma simples cadei-
ra que utilizo para sentar. He emocionante a solidão "das coisas".

Edith Piaf está chorando na vitrola. Eu também quero chorar.
(Rio de Janeiro - 15.05.09). Augusto Pócs se foi e as "meninas Pócs" choram
de saudade.

e os vazios vão tomando conta do meu
guarda-roupa.

VIZINHANÇA: projeto de casas solitárias fotografadas à beira de estradas desde outubro de 2008.

17.12.10

Mais uma vez estou no trânsito. //
Vou pra casa. Mas que casa? É aí
que eu ainda me confundo, porque
São Paulo também é minha casa.
Antes não sentia isso. Mas agora é
diferente... ainda confuso. No "meio".
Exatamente a fase que estou hoje
na minha vida. Uma suspensão.
Sei que ~~pr~~ ainda estou me
"desagarrando" do meu passado...
Quer dizer... da minha vida de
Fortaleza. Suspensão para uma
resurreição. É como se tivesse
nascendo de novo.
E daqui de cima, do avião,
nome "ENTRE", as coisas parecem
mais claras. Acho que é porque
aqui em cima é traduzir um
pouco do que sou "eu" agora, ~~para~~
nessa fase da minha vida.

AZUL

idéia para intervenção:

colar post-its em

mesinhas de avião

com a frase:

"E depois do AZUL?"

18.10.11

Sobre o AZUL - vídeos

- uma representação do invisível
- questionamento sobre o tempo - o tempo da duração
- o homem se coloca no centro do universo; não se percebe diante da grandeza do universo
- não olha para o céu, não se questiona
- Uma busca pela desaceleração, uma busca por apreciação
- Espaços transitórios. O céu, um espaço liso, transformado num abrigo de rotas.
- Um deserto. Espaço de trânsito, de suspensão.
- E depois do AZUL? Qual o caminho? O que será?

Sobre mim (hoje : 29.11.10)

- Sinto saudade das coisas que esqueci
- Vontade da minha mãe. Só dela.
- Mar.

10.05.11

Tenho muitos sons aqui
com a grandeza
com o exauro de gente

" " de sons
" " carros
" " de andares
" " de chiefs de cog.
" " pombas
" " Sensações.

As vezes só quero sossego
e um pouco do silêncio -
maresia de fortaleza.

Saudade da cidade
vazia.

por isso me anusto.

chuva. pra brotar e nascer de novo. Po isso é SIM
nascer de novo.

SÃO PAULO CANSA

memória não é imutável. Ela se transforma de acordo com o seu interlocutor, de acordo com as circunstâncias em que a memória é lembrada. Você vai contando pl diferentes versões em diferentes situações.

Registros de memória são registros do você mesmo.

Memória - o corpo, seu passado e a constituição da relação estabelecida até hoje.

Como a memória começa? Memória muda / as experiências do LA (passado) de acordo com o hoje.

as nossas experiências durante a vida impactam a memória sobre o cérebro.

memória horizontal: memória implícita - não temos percepção consciente de que algo está sendo armazenado
memória vertical: agora eternidade

funções futuras.

- A única possibilidade de desenvolver sua pessoa é na relação com o outro. Estar com alguém que é capaz de traduzir sua linguagem pl você mesmo a uma vertical marcada algumas experiências / torna-se um marco. A evocação do outro é que forma a nossa psique.

- A memória não é somente as experiências são armazenadas a lembrança do passado no cérebro como estados mentais.
A memória é o modo como desenvolvemos a memória implícita e os outros afetam as experiências futuras. Não suportamos não entender o mundo que a gente vive.

- memória não é imutável. Ela se transforma de acordo com o seu interlocutor, de acordo com as circunstâncias em que a memória é lembrada.

- Sua 'narrativa' de você mesmo vai mudando de acordo com as versões que surgem conforme

- Sua 'narrativa' de você mesmo vai mudando de acordo com as versões que surgem conforme

lembramos com um traço de uma memória

lembrado. explícita: é percebido que está sendo lembrado.

a memória implícita não para de funcionar. configura padrões do SEU no mundo

seu desenvolvimento depende do apego. Existe desde o útero na barriga da mãe.

Se se tem um apego seguro, você se acostuma que o mundo vai dar respostas positivas. Vem à você.

Apego ansioso - quando não há uma tranquilidade de uma

Coleção de diários (1997-2013)

PATI
 — A minha preocupação por ti, não
 é uma preocupação de vida. É
 um segredo de Amor, que
 só os deuses me aprovam.
 EU ABR/09

— A DISTÂNCIA É UM CAIS
 QUE NÃO ANCORA. ELA
 DITA SOMENTE FOTOS
 DE IMAGINAÇÃO. É UMA
 NADA DE NADA LERNO.

— ESTA FASE NÃO
 MAIS RETORNARÁ.
 — FICOU COMO, TANTO
 COMO ETERNIDADE.
 — AS LÁGRIMAS COMO
 PRESENÇA DO CONTINÚO.
 — E enfim, imagem
 separada.
 — NÃO TEMO MAIS O CALOR
 DO TRU MIMO.
 17/10/09 E O VENTO LEVOU-

Guardar memórias que
eu gostaria de ter. Gostaria
de "fotografar", gostaria
de estar.

Colecionar memórias através
da fotografia.

-Projeto câmera que viaja.

Pesquiso nos ~~for~~ projetos partindo
cada um com 1 câmera
fotográfica e 1 filme de
36 poses.

A câmera seria enviada
para 8 pessoas (de cada
vez) e cada uma faria
4 fotos.

Ao final, uma coleção de
memórias. Registros da minha ^{estada}

Frames da coleção de vídeo webcam (2009-2013)

Escolha uma foto sua quando criança e faça um auto-retrato com a imagem substituindo seu rosto

Hoje sou um abismo.

- Subi no elevador, estava sozinho
e me olhei no espelho. Uma
sensação avassaladora de
desespero tomou conta de mim.
Tive um encontro, eu acho. Por
um segundo tudo foi BREU.
Não me reconheci por um
segundo ... e não sei quem
estava ali.

15.03.10

Relação de falta de identidade.
De um corpo com um nome
e si uma face.

-Tótos:

1. com meia calça na cabeça / sobreposição de desenhos de Rodrigo
2. bolões coloridos na cabeça, fotos na rua
3. fotos de rostos. ~~sobrepor~~ fazer recortes dos pedaços dos rostos.
↳ colagens.

CORRER, VER, QUENTE

• Fazer uma lista
"intermediária" de
palavras
• Fazer uma lista de
palavras
• Fazer uma lista de
palavras
• Fazer uma lista de
palavras
• Testar fotos, veras, impressas
em ~~uma~~ agulha.

• O corpo vive mais para ~~se~~ comunicar. Tentar dar forma à experiência. A experiência de "nós mesmos".

A experiência da existência. A experiência do tempo
outro tempo
propor outro tempo
através de diários
e pesquisas usando
o corpo.

→
• O corpo guarda a experiência. Guarda o tempo. O corpo é a pedra?

Corpo casa

O tempo passar
A identidade mudar, não para.

Corpo guarda marcas do tempo. Vestígios. Guarda a consciência e a ~~do~~ alma.

• A viagem te faz ~~perceber~~ olhar de novo para o mundo, ~~se~~ perceber o tempo, se dar conta de si.

• pensar em relações simbólicas que comunicam o que eu quero.

*NOMENCLATURA

• PROJETO DIÁRIO. MONTAR LIVRO C/ PÁGINAS DE DIÁRIOS DE VÁRIAS PESSOAS.
PEDRA!

- ESCURO
- O PASSADO
- PEDRA - REVER TEMPO LU.
- PEDRA GRANDE
- PEDRA ANTIGA
- O TEMPO
- HISTÓRIAS.
- TODOS OS MEUS DIÁRIOS
- A HISTÓRIA DE "SI". O CONHECER A SI?
- DIÁRIOS COMO ARQUEOLOGIA (POTO)?
- C/ PEDRA (VIDE)

Amsterdā, maio 2012

GRÃO: (.)

1º trabalho:

- foto pessoa dentro do saco
- foto mais aberta, fundo cinza.
- como um grão
- uma coisa (?)

clarificar a ideia do invólucro, das coisas que acontecem dentro.

- sentimentos guardados
- ações guardadas
- 1, 2, 3 punhos no saco? Dividida

Algo de vida e morte escondido ali.

↳ um mistério que é um organismo (o corpo dentro do saco)

↳ dali saem as belezas e feiuras do mundo.

↳ um mistério animado como o organismo humano.

Este caderno-processo é um mapa que abriga uma coleção de vestígios (2008/2013) que fizeram parte do meu percurso para o desenvolvimento da pesquisa de mestrado *O corpo é ser: diários sobre a distância*.