

Universidade de São Paulo – USP  
Escola de Comunicações e Artes – ECA  
Programa de Pós-graduação em Artes Visuais

# só existo em terceira pessoa

leandra carvalho do espírito santo

São Paulo  
2020

leandra carvalho do espírito santo

# só existo em terceira pessoa

Tese de doutorado apresentada ao programa de Pós-graduação em Artes Visuais, área de concentração Poéticas Visuais, linha de pesquisa Processos de Criação em Artes Visuais da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA/USP), como exigência parcial para obtenção do título de Doutora em Artes Visuais, sob orientação do Prof. Dr. Hugo Fernando Salinas Fortes Junior.

São Paulo  
2020

Banca Examinadora:

---

---

---

---

---

Data de aprovação:

---

## **RESUMO:**

Esta tese é resultado de uma pesquisa de doutorado teórico-prático, onde abordo meus trabalhos autorais. Partindo de um processo artístico que se interessa por tematizar suas maneiras de fazer, onde os trabalhos vão surgindo em meio a um fluxo de acontecimentos, o texto se foca em abrir esse processo e apresentá-lo em detalhes, além de buscar uma autonomia, produzindo em sua estrutura aspectos do desenvolvimento. Os trabalhos vão sendo apresentados individualmente, agrupados em capítulos que apontam noções e procedimentos fundamentais para sua elaboração. As questões que mobilizam a criação partem de características de uma produção em série que alia corpo e máquina para determinada feitura de objetos, criando gatilhos para pensar a padronização e o entrelaçamento entre corpo e tecnologias. Em meio a esse interesse, incorporo o tema da autorrepresentação, que é pensado dentro do contexto atual onde o universo da “selfie” integra a representação de si aos hábitos comuns, alimentada pelas relações em redes virtuais. Nessa abordagem, vai se refletindo sobre a construção de subjetividades a partir da relação com o externo, da reprodução de comportamentos e desse corpo mediado pelas tecnologias.

**PALAVRAS-CHAVE:** arte contemporânea; processo artístico; corpo x tecnologia; autorrepresentação; construção de subjetividade; padronização.

## **ABSTRACT**

*This thesis is the result of a theoretical-practical doctoral research, where I approach my art practice. Therefore, I start observing that my artistic process is focused on thematise its own procedures, its own methods, which emerge from a flow of events. The text is focused on opening up this process and presenting that in detail. However, the text seeks autonomy, bringing into its structure aspects of the artwork's method. By a descriptive format, the works will be presented individually, grouped into chapters that point out notions and procedures that are fundamental to their elaboration. The questions that mobilize creation start from characteristics of a serialised production that combines body and machine for a specific object making, allowing to think the standardization and the intertwining between body and technologies. Amid this interest in the relation of body and technology, I also approach the problem of self-representation, thought within the current context where the “selfie” is integrated as common habit in virtual networks. In this approach, I reflect on the construction of subjectivities from the relationship with external models, the reproduction of behaviors and that body mediated by technology.*

**KEY-WORDS:** contemporary art; artistic process; body x technology; self-representation; construction of subjectivities; standardization.

## **AGRADECIMENTOS**

À CAPES pela bolsa de pesquisa que foi fundamental para o desenvolvimento e para a realização do doutorado a partir do campo das Artes Visuais.

Ao meu orientador professor Hugo Fortes pela confiança na pesquisa e pelo estímulo à prática artística.

À professora Branca de Oliveira e ao professor Marcelo Denny pelas disciplinas que tanto contribuíram com o desenvolvimento dos trabalhos.

Ao professor Mário Ramiro pelas trocas durante o Estágio Supervisionado.

Às professoras Sônia Salzstein e Priscila Arantes pelas contribuições no exame de qualificação que motivaram novos encaminhamentos para a tese.

Ao Renato Pera pela presença, parceria e dedicação durante o doutorado.

À Paola Fabres e ao Renan Marcondes pelo diálogo e pela atenção, fundamentais para a finalização dessa tese.

À minha família pelo apoio e à minha mãe Maria Cristina pela parceria de vida.

Ao Chico por todo estímulo e companheirismo.

Ao Ary e à Elaine pelo acolhimento e pelo carinho diário.

# sumário

fluxo	15
<b>I.</b> um   primeiro   anterior	21
<b>II.</b> corpo matriz	55
“IMAGEM”	58
“CAPA”	67
“SIM, NÃO, TALVEZ”	72
“MAKING OFF”	79
<b>III.</b> objeto índice	83
“CHÃO”	91
“SEM TÍTULO”	105
“SEM TÍTULO”	109
“O DUPLO”	113
“TOTEM”	117
“LINHA”	121
“POSITIVO”	124
<b>IV.</b> só existo em terceira pessoa	133
origens	167
anexo I: ficção científica artesanal	174
anexo II: vídeos	184
bibliografia consultada	185
ficha técnica dos trabalhos	192

“O percurso da criação mostra-se como um emaranhado de ações que, em um olhar ao longo do tempo, deixam transparecer repetições significativas. (...) São instrumentos que permitem a ativação da complexidade do processo. Não guardam verdades absolutas, pretendem, porém, ampliar as possibilidades de discussão sobre o processo criativo. (SALLES, 2011, p.30) (...) De uma maneira bem geral, poderia se dizer que o movimento criativo é a convivência de possíveis obras: criações em permanente processo. As considerações de uma estética presa à noção de perfeição e acabamento enfrentam um “texto” em permanente revisão. É a estética da continuidade que vem dialogar com a estética do objeto estático, guardada pela obra de arte. Admite-se, portanto, a impossibilidade de se determinar com nitidez o instante primeiro que desencadeou o processo e o momento de seu ponto final. É um processo contínuo com regressão e progressão infinitas. Essa visão foge da busca ingênua pela origem da obra e relativiza a noção de conclusão. Como cada versão contém, potencialmente, um objeto acabado e o objeto considerado final representa, de forma potencial, também, apenas um dos momentos do processo, cai por terra a ideia da obra entregue ao público como a sacralização da perfeição. A obra está em estado de provável mutação, assim como há possíveis obras nas metamorfoses que os documentos preservam.” (SALLES, 2011, p.34)

# fluxo

Este texto é resultado de um processo de pesquisa de doutorado teórico-prático, onde abordo meus trabalhos artísticos. As etapas desse processo envolvem projetos, conceituação, desenvolvimento prático (pesquisa de materiais, manufatura de objetos, experimentação de objetos nos espaços etc), realização de exposições, leituras, observação, reflexões, discussões, reestruturações, reformulações, escritas, apresentações. Essas etapas ora são lineares, ora simultâneas, ora se interpenetram, ora se realizam de modos estanques para se cruzarem novamente.

Nesse contexto, a teoria, que vem conduzida pela prática artística, parece informar o processo de modos diferentes a cada etapa: esclarece ideias, instrui procedimentos, indica caminhos, fortalece pensamentos, cria dúvidas, chama para novas ideias de trabalhos, fecha ciclos, recomeça, cria um campo de reflexões, uma densidade, uma atmosfera, uma ambiência. A escrita organiza um fluxo de acontecimentos do processo artístico, entrelaça teoria e prática, relaciona temporalidades, comprime o tempo e busca uma autonomia nesse processo.

Observo quatro anos de trabalho, repasso anotações, leituras, reflexões, textos, faço relações entre seus acontecimentos, puxo outras relações antecedentes, rompo linearidades, crio parênteses no fluxo de acontecimentos, seleciono partes e vou reorganizando e estabelecendo um campo de sentidos latentes. A construção inicial do texto vai manifestando, de modo espontâneo, aspectos recorrentes da produção, para então se tornar metodologia. Durante a escrita, incorporo conceitualmente esses aspectos e defino a estrutura textual, num exercício de produzir com a linguagem escrita alguns efeitos também gerados pelos próprios trabalhos. A estrutura do texto, então, é desenvolvida também em sua autonomia, trazendo elementos da constituição dos

trabalhos. Além de ser meio para apresentação, o texto também vira tema. Metalinguagem.

Partindo de um processo artístico que também manifesta esse interesse em tematizar sua própria maneira de fazer, numa coluna central, o texto segue um caminho descritivo e se foca em abrir essa construção dos trabalhos e apresentá-la em seus pormenores. A forma descritiva aqui mostra uma metodologia que instrui o modo de operar do próprio processo. Traz uma abordagem meticulosa de pensar a composição do trabalho artístico, decompondo seus detalhes e discorrendo sobre os vários tipos de elementos que estruturam e constroem sentidos.

Paralelamente ao texto central descritivo, posicione uma segunda coluna de texto, onde vou apresentando relações teóricas e outras reflexões feitas durante o processo. Essa coluna de notas vai criando uma atmosfera de leitura dos trabalhos, uma ambiência, pretendendo mais indicar associações e diálogos, ao invés de fechar sentidos ou interpretações.

Essas notas vão se conectando de formas diferentes com o texto central no decorrer da leitura: ora são numeradas e partem de algum ponto do texto e o explica; ora abrem um pensamento; ora aparecem sem numeração e funcionam criando uma ambiência geral para o conteúdo da página; ora funcionam como epígrafe; ora indicam uma discussão com o texto central, ou com as notas anteriores. Com esse campo de caminhos assinalados, o texto deixa espaço para que quem o leia crie sua maneira de transitar. Assim, enquanto texto, pretende operar mantendo a criação de sentidos em pulso.

Depois dessa introdução, sigo apresentando “Incubadora”, trabalho anterior ao doutorado que é exibido na base de seu projeto. Desde 2013, “Incubadora” vem sendo exposta em diversas ocasiões com modificações que seguem as especificidades de cada espaço expositivo. Descrevo sua elaboração e escolho abordar o momento expositivo que possibilitou sua apresentação mais completa, em 2014. “Incubadora” surge por dentro do processo de feitura de um trabalho cuja produção repetitiva, mecânica e corporal retoma um tipo de produção fabril em que o corpo ainda está em relação direta com as máquinas para a produção do objeto/produto final. Nessa relação

anacrônica entre corpo e máquina, o que vai tomando foco é a mútua influência entre um e outro, numa dinâmica entre orgânico e inorgânico. Enquanto a máquina, em seus primórdios, desposa alguns dos movimentos corporais para criação de seus mecanismos, depois é o corpo que é ritmado a partir da relação com as máquinas. Com o tempo, essas relações entre corpo, máquinas e outras tecnologias vão se complexificando, sugerindo cada vez mais seu entrelaçamento, num ciclo de cruzamentos e mediações que fica difícil determinar onde começa a interferência de um sobre o outro. “Incubadora” instaura, então, campos de interesses, de procedimentos, modos de fazer e pensar o processo artístico que acabam sendo importantes para a leitura dos trabalhos que seguem.

Nos capítulos subsequentes, apresento um conjunto de trabalhos produzidos durante o doutorado, que partem de uma temática proposta em uma das disciplinas realizadas na pós-graduação: a autorrepresentação. O tema reflete sobre o contexto atual onde o universo da “selfie” integra a representação de si aos hábitos comuns, alimentada pelas relações em redes virtuais. Nessa abordagem, vai se pensando a construção de subjetividades, a padronização de comportamentos a partir desse corpo mediado pelas tecnologias- aqui representadas por câmeras fotográficas, celulares, computadores, e outras tecnologias de comunicação.

Cada capítulo é introduzido por questões gerais sugeridas por seus títulos, que organizam noções, procedimentos e reflexões de um conjunto de trabalhos, mostrando a conexão entre eles. Os trabalhos, então, são apresentados individualmente, um após o outro, sem mediações ou explicações. Na medida em que vão sendo apresentados individualmente, outras reflexões vão se formando por dentro de sua constituição, somando-se às anteriores para compreensão geral dos interesses do processo. As situações às quais tais trabalhos se articulam também são descritas visto que a maioria deles é pensada de acordo com os espaços expositivos. Assim, as questões vão surgindo por dentro dos trabalhos e, apesar dos agrupamentos em capítulos, os aspectos abordados no texto fundamentam toda essa produção realizada durante o doutorado,

tangenciando cada trabalho de forma mais ou menos direta.

O segundo e o terceiro capítulos agrupam trabalhos sem seguir uma linearidade temporal, mas sim conceitos primeiros que foram estruturando sua elaboração. Partindo de um pensamento sobre a desmaterialização do corpo, e de uma dúvida atual sobre a verossimilhança entre corpo e suas representações e imagens, o grupo de trabalhos apresentados vai manifestando um interesse em pensar os códigos que direcionam a representação de si atualmente, assim como as técnicas de produção de imagem hoje. Assim, o segundo capítulo discute o “corpo matriz” apresentando trabalhos em que o corpo é moldado e tomado como modelo para reprodução, de onde são produzidas máscaras que, ao serem vestidas e fotografadas junto ao corpo, criam camadas de distanciamentos entre corpo e representação. Nesses trabalhos, várias técnicas de representação vão se acumulando em sua produção, e interferindo nas imagens finais do corpo representado. No terceiro capítulo, “objeto índice”, a presença literal do corpo vai sumindo dos trabalhos e se manifestando como indício em objetos tridimensionais reproduzidos a partir da mesma moldagem de fragmentos do corpo, que agora são replicados e novamente produzidos em série para múltiplas situações expositivas.

No capítulo quatro, apresento um projeto de exposição individual que recebe o mesmo nome da tese, “Só existo em terceira pessoa”, realizado coincidentemente no último ano de doutorado, em 2019. A exposição propõe possíveis diálogos entre a produção apresentada (trazendo outros trabalhos que se relacionam com a temática), discorrendo também sobre suas relações com o espaço expositivo em questão. A construção de subjetividade vai sendo pensada a partir da relação com o externo, sendo que esse elemento externo pode ser tanto o outro-sujeito, quanto o outro-objeto, o outro-ambiente, o outro-tecnologia.

No capítulo final, “origem”, trago algumas considerações sobre a elaboração desse texto articulando as características do processo de escrita à construção dos trabalhos apresentados, apontando ainda para a importância de se observar processos de elaboração, dado que os trabalhos

vão surgindo em meio aos seus fluxos de acontecimentos.

Em anexo, trago uma leitura breve de um conjunto de trabalhos também finalizados na época do doutorado, que não seguem a mesma temática da autorrepresentação, mas se relacionam com os trabalhos aqui apresentados principalmente por seus procedimentos, e apontam outros horizontes para aspectos desse processo. Assim como a fotografia e a moldagem do corpo na escultura, nesses trabalhos, o procedimento usado fixa e paralisa o tempo numa matéria, além de demonstrarem um interesse em catalogar comportamentos culturais, que vão se relacionar com o corpo a partir do alimento.

Escolho a palavra fluxo para iniciar esse texto e falar de um processo criativo que, apesar de, aqui, lidar com uma sistematização da produção, com a circularidade dos processos de reprodução, repetição e padronização, assume também uma condição do estar em fluxo. Processo que cria métodos, mas também incorpora desvios, numa dinâmica que alia sistematização e improviso, abrindo espaço para o orgânico e o inorgânico.

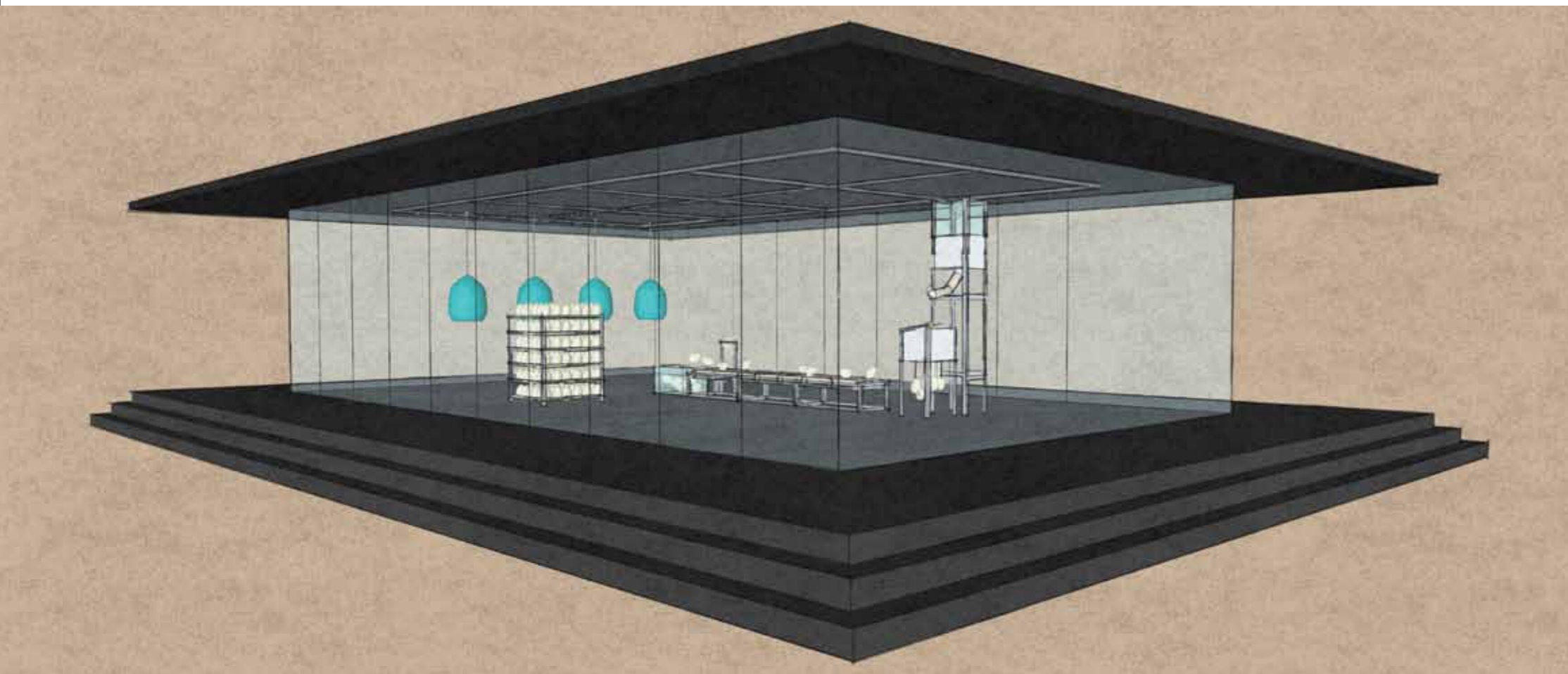
# um | primeiro | anterior

## o espaço expositivo

“Incubadora” compõe uma exposição individual no Centro Cultural Pascoal Carlos Magno, Niterói (Rio de Janeiro), realizada em setembro de 2014. A exposição ocupa a galeria de vidro do espaço, situado na extremidade de um parque da cidade, que faz esquina com duas ruas. Suas paredes envidraçadas permitem que as atividades realizadas se integrem ao parque, possibilitando ainda vista para as ruas laterais. O espaço da galeria, um retângulo de 6 metros de largura por 10 metros de comprimento, é envolto por módulos de vidro, chão de ladrilho preto, sistema de iluminação centralizado por calhas, e portas de vidro que se localizam viradas para dentro do parque. O espaço é suspenso do chão do parque por três níveis de escada, e rodeado por uma varanda, cujo piso é continuação da parte interna. O projeto de “Incubadora” é pensado a partir das características desse local.

## a ocupação do espaço

A exposição consiste na ocupação dessa galeria com 2 máquinas e 2 mobiliários/ferramenta projetados para o trabalho (uma das máquinas especificamente para o espaço), 4 sacos plásticos verdes grandes cheios de bolinhas de isopor brancas pendurados enfileirados por correntes, e outros objetos que são usados em suas funções habituais (uma escada de alumínio, um banco de papelão, uma caixa de acrílico transparente, um balde transparente, 2 jalecos brancos, 2 toucas verdes, 2 pares de luvas de látex brancas, 2 pares de sapatos pretos, balões de látex brancos). Essas máquinas, mobiliários, objetos e vestimentas são dispostos de maneira centralizada no ambiente, numa sequência, e com espaçamentos, que consideram um ciclo de ações que se origina desse conjunto.



Incubadora | Visão externa do projeto para  
exposição 2014 | Centro Cultural Paschoal Carlos  
Magno | Niterói | Rio de Janeiro

## a performance

Durante a abertura da exposição, entramos na galeria eu e mais uma pessoa, a porta de vidro é fechada, vestimos as roupas, posicionamo-nos diante de uma das máquinas, e começamos a realizar ações que vinculam nossos corpos aos elementos instalados no espaço, e os elementos entre si. Durante a ação, nos dividimos em 10 tarefas específicas e nos mantemos repetidamente nas mesmas tarefas até o fim. As ações são realizadas em movimentos corporais comuns, que se repetem constantemente. Nossos corpos não se aceleram, nem se acalmam, seguem a instrução de se manterem firmes, concentrados e constantes durante a ação, e eretos nos momentos de espera. O público se mantém fora do espaço, circulando a sala de vidro, observando a ação. Do lado de fora do parque, o sinal fecha, os carros param e, de ambas as esquinas, pode-se ver a ação acontecendo na sala que, de noite, tem iluminação interna mais evidente que a externa, deixando a ação em destaque. Os sons da ação se misturam com os sons do espaço e da rua.

O trabalho cria um circuito de produção<sup>1</sup> de balões de látex preenchidos com bolinhas de isopor. Os elementos básicos criados para esse circuito são a máquina de encher balões com bolinhas de isopor, o funil, a esteira e a empilhadeira. A ação termina quando os 128 espaços da empilhadeira estão ocupados com balões cheios. Duração média de 2 horas e 30 minutos. 0,85 balões por minuto- menos de um balão por minuto.

“Incubadora” se realiza na relação entre corpos, ações, objetos, espaço e público. Nessa ocasião, o trabalho pressupõe dois momentos diferentes, um momento em que há uma ativação dos elementos básicos criados durante uma performance na abertura- e em outra data durante a exposição-, e o momento em que esses elementos ocupam o espaço enquanto exposição. Cada um desses momentos pressupõe uma relação diferente com o público.

O título<sup>2</sup> do trabalho surge da relação entre a proposta, que traz a criação de objetos informes (balões cheios) que, por sua aparência, retomam o orgânico, e o espaço de vidro que, em conjunto com os objetos produzidos, retoma a imagem de uma incubadora.

(...) Podem-se reconhecer os homens por suas fábricas.” (FLUSSER, 2010, p.35.)

<sup>1</sup> O trabalho tem uma condição fundamental que é a criação do circuito de ações repetitivas a partir dos objetos, ferramentas, máquinas criados, assim, faz pensar nas práticas que um objeto engaja, e como eles interferem num cotidiano: “Poder-se-ia se contar a história da humanidade, a começar por seu nascimento, como uma sucessão de aparecimentos de objetos, cada um deles indissociável de uma forma particular de dinâmica social. Então se veria que todo novo tipo de objeto induz um estilo particular de inteligência coletiva e que toda mudança social consequente implica uma invenção de objeto.” (LÉVY,1996, p.131)

<sup>2</sup> A palavra “incubadora” designa aparelhos com ambiente controlado para cultivo de microrganismos, ou câmaras de ambiente controlado para recém-nascidos. No meio empresarial, há ainda as incubadoras de empresas, que são empresas que auxiliam o desenvolvimento de outras pequenas empresas.

<sup>3</sup> Lúcia Santaella vai falar das ferramentas e máquinas como artefatos pensados para realização de tarefas, que têm a função de prolongar as habilidades do corpo, e no caso das máquinas, aumentar a rapidez e a potência da atividade, ampliando sua produtividade. Sua forma já esteve ligada aos movimentos corporais, sendo vistas como extensões do corpo. Assim, muitas analogias foram sendo feitas sobre a relação entre o corpo humano e a máquina. (1997, p.33-p.44)

Estudo para máquina:  
primeiro projeto.



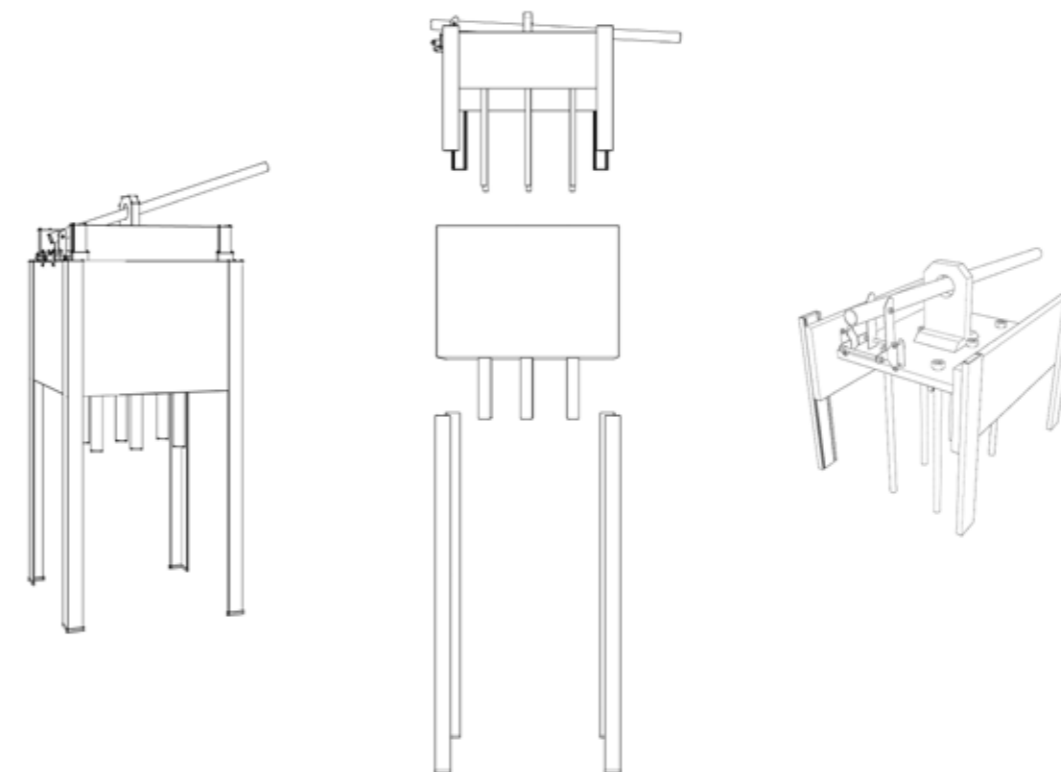
A máquina de encher<sup>3</sup> balões com bolinhas de isopor foi criada anteriormente para essa função, e os balões eram utilizados em outro trabalho. Ela deixa de se constituir enquanto procedimento de trabalho e é ponto de partida para “Incubadora”. Semelhante às máquinas pré-industriais, seu funcionamento depende da força mecânica do corpo. Apesar do anacronismo<sup>4</sup> de seu mecanismo, seu design segue tendências atuais. Tem desenho *clean* de móveis contemporâneos, estando entre o móvel caseiro e o móvel de escritório. Sua forma é linear, funcional, sem elementos decorativos. Tendo sido projetada empiricamente, suas dimensões tomam como referência um corpo de 1,7 metros de altura, pensando também nas relações de gestos e esforços dos movimentos corporais compreendidos. O design da máquina carrega imagens do antigo e do atual ao mesmo tempo.

Seu mecanismo foi pensado a partir de peças de outros objetos, ferramentas e circuitos improvisados<sup>5</sup> para novas utilizações. Fica localizado na região central do corpo, tendo como referência principal o funcionamento dos espremedores de batatas que, em movimentos verticais, pressionam e repartem o alimento linearmente de cima para baixo por uma malha de aberturas que se localiza no meio da ferramenta, soltando o alimento por baixo em outro formato. O mecanismo se vale de peças novas de outros tipos de sistemas, como o de gaveteiros para manter o eixo de movimentação e o de alavancas para ampliar o movimento e aumentar a pressão em sua manipulação.

Assim como os móveis contemporâneos produzidos em larga escala, a máquina é feita com materiais de baixo custo, compensado naval, fórmica branca, alumínio, tubos de PVC e plástico. A primeira máquina projetada foi pensada para uso individual. Dessa primeira, foi preciso adaptar dimensões e a quantidade de canos para passagem do isopor, para ajustar o esforço de realização da tarefa. A máquina final se manteve mais ergonômica com 6 acessos. Tem 90 centímetros de altura, 40 centímetros de largura e 30 centímetros de profundidade.

## a máquina

## máquina final

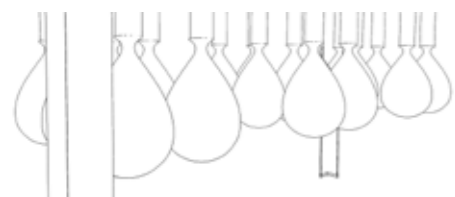


<sup>4</sup> Pensar o tempo atual, para Agamben, tem a ver com criar relações entre temporalidades: “A contemporaneidade, portanto, é uma singular relação com o próprio tempo, que adere a este e, ao mesmo tempo, dele toma distâncias; (...) essa é a relação com o tempo que a este adere através de uma dissociação e um anacronismo. (2009, p.59) (...) Quem pode dizer: “o meu tempo” divide o tempo, escreve neste uma cesura e uma descontinuidade; e, no entanto, exatamente através dessa cesura, dessa interpolação do presente na homogeneidade inerte do tempo linear, o contemporâneo coloca em ação uma relação especial entre os tempos.” (2009, p.71)

<sup>5</sup> O improvisado é uma prática que interfere ou se apropria de determinada ordem, podendo se inserir no que Michel de Certeau chamou de práticas do “desvio” (1994, p.89): “A ordem efetiva das coisas é justamente aquilo que as táticas “populares” desviam para fins próprios, sem a ilusão que mude proximamente. (...) Esses estilos de ação intervêm num campo que os regula num primeiro nível (...), mas introduzem aí uma maneira de tirar partido dele, que obedece a outras regras e constitui como que um segundo nível imbricado no primeiro (...).” (1994, p.88)

<sup>6</sup> Existe uma reação do público com os balões cheios, de desejo não somente do toque, mas de levar consigo, que acaba me remetendo à ideia de fetiche: “Qualquer coisa pode se tornar um fetiche (...) o fetiche não é um deus ou uma deusa do politeísmo grego, não é o produto da divinização de um modo de ser humano, não é a materialização de um ideal de perfeição (...) o fetichismo não abre nenhum panteão, mas transita de entidade para entidade, investindo com sua implacável universalidade reificadora, com sua abstração tangível, plantas e animais, homens e pedras, sons, cores, sabores, sensações, experiências, ideias, sentimentos, paixões.” (PERNIOLA, 2005, p.68).

<sup>7</sup> No contexto de “Incubadora”, a produção em série do objeto sem função pode remeter a uma lógica de consumo que, na visão de Baudrillard: “define-se como manipulação de signos. (...) O objeto perde a finalidade objectiva e a respectiva função, tornando-se o termo de uma combinatória muito mais vasta de conjuntos de objetos, em que seu valor é de relação.” (1995, p.120).



Os objetos produzidos a partir da máquina, balões cheios de bolinhas de isopor, surgem a partir de 120 movimentos de subir e descer: 60 impulsos e 60 empurrões. São todos semelhantes: objetos padronizados. Carregam irregularidades que decorrem do tipo de fabricação que alia máquina e manualidade, assim como da flexibilidade do material látex. Têm em média 11 centímetros de diâmetro. Cor considerada neutra, branco leitoso. Leve transparência que chama para o conteúdo interno. Característica informe. Textura fofa, maleável, de pele. Forma que se assemelha a algum órgão humano ou animal. São táteis, atrativos, curiosos, sem função. Objetos performativos. Não participam da esfera do objeto funcional, mas se mantêm numa esfera de objetos de desejo<sup>6</sup> pela atração que incitam. Nessa circunstância da produção em série, da fábrica, do estoque, do armazenamento, a estrutura do trabalho pode subentender também o objeto de consumo<sup>7</sup>, que há décadas, não se localiza apenas em meio à esfera do funcional.

Entre máquina e objeto balão preenchido juntos (como na imagem da primeira máquina na página 24), a imagem que surge tem caráter antropomórfico. Retoma tanto o inorgânico, como o orgânico. Imagem de robô artesanal arcaico.

Ambos, objeto balão e máquina são performativos. Possuem essa característica não por se movimentarem sozinhos como autômatos, mas porque cada um a sua maneira parece pressupor uma ação. A máquina tem essa dimensão mais clara, sua existência se justifica a partir de sua manipulação. Ela chama para o descobrir de seu funcionamento. O balão cheio de bolinha de isopor, de uma maneira menos evidente, também parece subentender uma ação, parece chamar ao toque, à manipulação, à explosão.

Entre máquina, objeto balão preenchido, corpo e movimento corporal, outras imagens coexistem. Esforço repetitivo. Trabalho sem função. Tédio. Lentidão. Atração. Sedução pelo objeto que surge. Magnetismo e encantamento pela máquina. Erotismo da fricção e dos movimentos de subir e descer, entrar e sair. Criação. Magia. Ludicidade. Proliferação. Loucura do esforço de produção sem finalidade.

## o objeto balão cheio produzido

## os outros elementos projetados

A ideia de “Incubadora” parte da máquina e vai se afirmando em meio a essa potência de imagens em coexistência.

Seu projeto aprofunda o *nonsense* dessas relações imagéticas criando um ciclo de produção que está imerso no universo tecnológico, e em suas ideias de funcionalidade e utilidade, invertendo, porém, a relação de eficiência e produtividade. Intersecciona modelos de fábrica obsoletos. Usa máquinas pré-industriais<sup>8</sup> que se utilizam do esforço mecânico do corpo. Joga a atenção da produção para o corpo. Fragmenta as tarefas numa linha de montagem que remete às linhas de produção fordista. Mantém parte de sua produção ao nível do artesanal. Estende o tempo de produção. Retira a função do objeto. Produção em série.

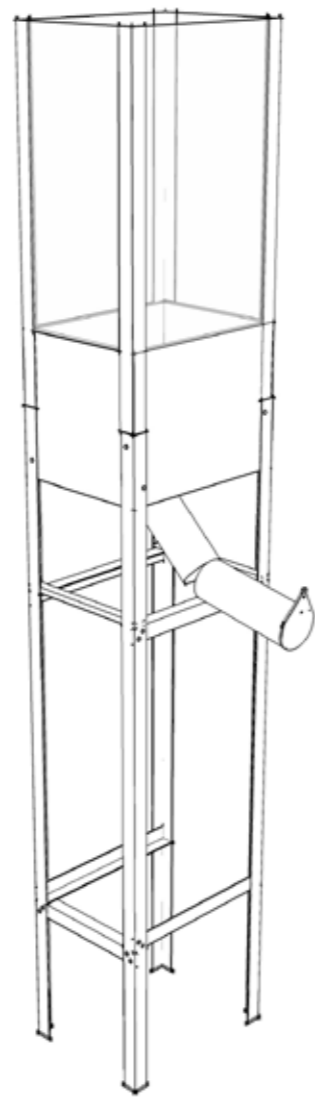
Os elementos projetados para “Incubadora” pensam as necessidades da produção de balões preenchidos com bolinhas de isopor em si. As outras máquinas e mobiliários criados seguem parâmetros estéticos e ergonômicos já definidos pela máquina de encher. Outros parâmetros são definidos de acordo com suas funções e na relação com o espaço. Seguindo esses parâmetros, surgem: funil, esteira, empilhadeira.

O funil tem a função que seu nome indica. É composto por caixa de compensado branca, paredes de acrílico transparente, sustentados por perfis de alumínio. Sua altura final é de 2,8 metros, tendo 35 centímetros de profundidade e 46 centímetros de largura. As paredes de acrílico transparente possibilitam a visão do movimento das bolinhas de isopor descendo e saindo da caixa. A parte inferior da caixa possui um buraco por onde desponta um cano de PVC curvo de 15 centímetros de diâmetro, que faz um ângulo diagonal necessário para que as bolinhas escorram de sua caixa, passando pelo cano e escorrendo para a máquina. Na ponta deste cano, uma peça de MDF móvel possibilita o controle da passagem das bolinhas de isopor. A peça abre e fecha.

Na busca de um formato para comportar as funções de armazenar e passar o isopor para a máquina- funções que se situam entre as de mobiliário e ferramenta- o funil resulta num formato de caráter também antropomórfico, de apelo erótico<sup>9</sup>.

<sup>8</sup> Juliana Gontijo observa que, na arte contemporânea brasileira, os artistas que se utilizam da considerada baixa tecnologia não estão negando a tecnologia, mas propondo modos alternativos de uso. Essa prática: “forja um discurso crítico diante da tecnologia hegemônica e de suas estratégias de consumo, utilitarismo e obsolescência vertiginosa. (...) O irromper dessa poética reverte os limites estabelecidos entre o industrial e o artesanal, o orgânico e inorgânico, o homem e a máquina, a arte e a técnica.” (2014, p.11-12) Ainda nessa lógica, Gontijo segue falando que: “O homem, ao relacionar-se com este tipo de objeto, deveria estar atento à sua gênese contínua, à sua estrutura autônoma de funcionamento. O objeto técnico, de acordo com essa concepção, torna-se não só uma mediação entre o natural com o humano, como também uma mistura deles. Possui, assim, um pouco de cada um desses dois estados, e faz surgir uma nova relação entre homem e natureza.” (2014, p.22)

<sup>9</sup> Em “Sistema de objetos”, Baudrillard vai falar que os objetos antigos, que exigiam um esforço corporal para sua utilização, tinham em seu gestual de uso uma simbologia erótica. Segundo ele, “(...) a energia investida no esforço não é somente de ordem muscular e nervosa. Toda uma simbólica fálica se desdobra no gesto e no esforço através dos esquemas de penetração, de resistência, de modelagem, de atrito etc. De todos os gestos rítmicos, a rítmica sexual é o modelo, e toda práxis tecnológica é por ela sobredeterminada (...). Objetos e utensílios tradicionais, por mobilizarem o corpo inteiro no esforço e na realização, retêm alguma coisa do investimento libidinal (...)” (BAUDRILLARD, 2009, p.61). Em “Incubadora”, essa dimensão do erótico, da energia libidinal, também se manifesta na forma das máquinas e elementos, no próprio balão, e nos movimentos que esses objetos derivam.

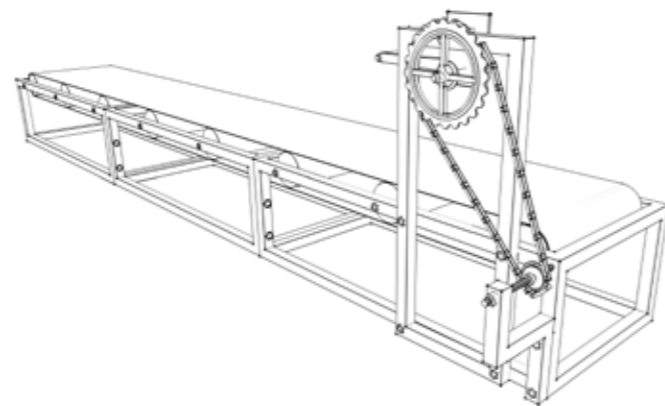


A esteira segue o desenho longitudinal do espaço. Tem função de atravessar o balão de uma ponta à outra, tendo 3 metros de extensão. Liga as atividades dos corpos que se situam em cada extremidade do espaço, trazendo uma característica das linhas de montagem industriais. Porém, ao invés de se movimentar sozinha, enquanto os corpos interferem no objeto produzido, é o corpo que aciona a esteira para que o objeto balão se desloque. O objeto balão entra na esteira de uma maneira, e sai dela da mesma maneira, não passando por interferências durante o trajeto.

Suas dimensões consideram a máquina de encher balões e os gestos corporais ligados a seus próprios mecanismos. É composta por 3 módulos tubulares vazados de ferro pintado de cinza com 1 metro de comprimento, por 30 centímetros de altura e 46 centímetros de largura cada. Seu mecanismo tem como referência os rolamentos de bicicletas. Ela também improvisa e se utiliza de correntes e roldanas novos, onde se acopla uma manivela no lugar do pedal. Esse mecanismo é conectado a um dos rolamentos fixos no interior dos tubos de ferro. Em cima dos rolamentos, há uma lona grossa fechada por velcro.

A empilhadeira é um móvel projetado para armazenar os balões cheios de bolinhas de isopor. Sua estrutura é feita em perfis de alumínio com 8 andares. Cada andar suporta uma placa de MDF branca com 16 cortes circulares vazados. Inicialmente, todos os elementos deveriam ter engenhos que mobilizassem partes do corpo. A empilhadeira foi projetada para ter mecanismos de subir e engavetar. Nesse contexto, tem 1 metro de altura por 80 centímetros de largura e 70 centímetros de profundidade, e não possui mecanismos.

“De onde vêm as ferramentas? Primeiro uma função física ou mental dos seres vivos (...) é identificada. Depois, essas funções são separadas de um agregado particular de ossos, carne e neurônios. Assim, elas são separadas, ao mesmo tempo, de uma experiência interior, subjetiva. A função abstrata é materializada sob outras formas que não o gesto habitual. O corpo nu é substituído por dispositivos híbridos (...) Graças a essa materialização, o privado torna-se público, partilhado. O que era indissociável de uma imediatidade subjetiva, de uma interioridade orgânica, agora passou por inteiro ou em parte ao exterior, para o objeto. Mas, por uma espécie de espiral dialética, a exterioridade técnica muitas vezes só ganha eficácia se for internalizada de novo. A fim de utilizar uma ferramenta, deve-se aprender gestos, adquirir reflexos, recompor uma identidade mental e física.(...) E, como a exterioridade técnica é pública ou partilhável, ela contribui em troca para forjar uma subjetividade coletiva.”  
(LÉVY, 1996, p.73- 74)



## **o espaço expositivo e a ambiência**

O espaço expositivo da galeria com paredes externas de vidro, chão de ladrilho preto semi-brilhante, vazio internamente, oferece uma primeira imagem de funcionalidade, limpeza visual e assepsia que condiciona sua ambiência – imagem de uma modernidade que ainda se perpetua em muitos dos tipos de paisagens urbanas contemporâneas. A organização dos elementos projetados para a instalação no espaço segue essa mesma lógica somando à paisagem cores frias predominantes, branco, cinza e prata. O verde que está em detalhes dos utensílios (sacos de lixo e toucas) ratifica a assepsia da imagem num tom irônico por sua literalidade – tal verde está em elementos que são associados à limpeza, aos ambientes hospitalares e laboratoriais. Os outros elementos que fazem parte da instalação, mas que não foram projetados para ela, sendo usados em suas funções comuns (como escada, balde, banco), criam ruídos nessa imagem funcional. Outras lógicas de uso se apresentam. Desvio. Improviso.

As características das máquinas, ferramentas e objetos, do espaço e de sua ambientação chamam para múltiplas referências. Imagens superpostas de espaços e maneiras de uso do espaço. A fábrica. O escritório. O laboratório. A casa. A vitrine. O funcional. A Assepsia. O improviso. A apropriação.

A sala de vidro, nesse contexto, é componente estrutural de “Incubadora”.



Incubadora | 2014 | Visão interna do projeto  
para exposição | Centro Cultural Paschoal Carlos  
Magno | Niterói | Rio de Janeiro

## o corpo, a produção e os objetos

Os elementos criados<sup>10</sup> para “Incubadora” estimulam à manipulação e ao movimento. A performance se dá pela ação dos corpos que, na relação com os elementos, ativam seus mecanismos para produzir o objeto. A performance é a própria produção do objeto balão preenchido com bolinhas de isopor. O uso das máquinas é aprendido com antecedência. A habilidade com os objetos e máquinas vai se estabelecendo com o próprio uso durante a performance.

Nessa ocasião, a produção dos balões é dividida entre dois corpos. Ambos entramos no ambiente, a porta de vidro é fechada. Vestimos jaleco branco, touca verde, luvas de látex. Meu corpo se posiciona em uma ponta da sala. Está responsável pelo funil, pela máquina, pelo enchimento dos balões, e por seu arranjo na esteira. O corpo do outro se localiza no extremo oposto. Está responsável pela esteira, pelo fechamento e armazenamento dos balões. Eventualmente, enche o funil.

De noite, a iluminação interna do espaço deixa em destaque a ação.

Atravesso a sala, me posiciono e espero. O outro atravessa a sala, enche o funil com bolinhas de isopor, volta, se posiciona e espera. Realizamos movimentos comuns de caminhar, parar e de manter o corpo ereto.

Estico 6 balões de látex brancos. Abro suas bocas e os fixo nos canos de PVC da máquina. Abro o funil. Com a passagem aberta, as bolinhas de isopor descem e jorram pelo cano de forma fluida e acelerada, produzindo ruídos do atrito com as outras partes dos elementos. Mão direita segura a alavanca do mecanismo da máquina, esquerda se apoia na caixa. Em seguida, braço e ombro direitos suspendem a alavanca do mecanismo, com seus 6 tubos de alumínio, deixando que as bolinhas passem pelos canos de PVC. O corpo está firme, levemente inclinado, usa a força dessa inclinação para empurrar a alavanca. Na medida em que mão, braço e ombro pressionam o mecanismo para baixo, os tubos de alumínio empurram as bolinhas de isopor pelos canos, e dos canos para os balões. Durante esse procedimento, é necessário apertar os balões para retirar áreas de pressão, para que ele consiga receber mais bolinhas sem estourar.

<sup>10</sup> “Incubadora” vai surgindo de dentro de um processo artístico que se assemelha à produção fabril (processo este que traz em si uma memória da produção em série, da padronização, da repetição). Nesse sentido, penso nessas memórias impregnadas que os objetos trazem em si: “(...) as ferramentas e os artefatos que nos cercam incorporam a memória longa da humanidade. Toda vez que os utilizamos, recorremos portanto à inteligência coletiva. (...) Mas as ferramentas não são apenas memórias, são também máquinas de perceber (...) estendem o alcance e transformam a natureza de nossas percepções (...) modificam profundamente nossa relação com o mundo, e em particular nossas relações com o espaço e o tempo, (...) O universo de coisas e de ferramentas que nos cerca e que compartilhamos pensa dentro de nós de mil maneiras diferentes.” (LÉVY,1996, p.98)

Os 6 balões são cheios simultaneamente em movimentos repetitivos de subir e descer, realizados 60 vezes cada. Nessa ação, o corpo é mais exigido em algumas partes. Os braços e os ombros realizam movimentos repetitivos de subir e descer, as mãos, de apertar e soltar. O resto do corpo acompanha os movimentos principais, responsáveis por ativar a máquina e produzir o objeto. Meu corpo continua firme, levemente inclinado, atento. Os balões estão cheios. O corpo abaixa. Uma mão segura a boca de um balão, a outra segura sua base, aperta e empurra o balão cheio para cima. Em seguida, a mão de cima puxa a boca do balão para baixo seguindo movimentos verticais de subir e descer, curtos e rápidos, enquanto a mão debaixo sustenta. Os 6 balões são retirados e colocados em um balde transparente. Todas as ações geram sons, ruídos, estalos. Esse conjunto de ações dura aproximadamente 7 minutos. Nesse tempo, são produzidos 6 balões. Média de 0,85 balões por minuto.

O espaço, que começa em sua assepsia usual, vai sendo tomado por bolinhas de isopor. O público observa a ação de fora. Circula o ambiente de vidro. Pode visualizar as ações de vários ângulos. Pode parar num mesmo ponto. Pode desviar o olhar.

Dentro da sala, o outro corpo está parado na outra ponta da esteira. Meu corpo agacha entre a máquina e a esteira, está virado em direção ao outro. Minhas mãos apertam um balão fazendo leve pressão em seu contorno até ficar oval, e o posiciona na esteira.

Com a mão direita, o corpo do outro roda a manivela da esteira, com a esquerda, se apoia no mecanismo. A manivela é girada em sentido horário, a corrente puxa o rolamento e faz a lona circular por todos os rolamentos que seguem a extensão da esteira. A esteira começa a movimentar. Seu funcionamento produz sons, chiados e ruídos. O outro está levemente inclinado. Mantem o movimento da esteira contínuo, nem rápido, nem lento. O balão começa a se movimentar pela esteira, indo de uma ponta a outra. Minhas mãos apertam outro balão, fazem pressão em seu contorno até ficar oval. Posicionam-no na esteira que continua em movimento ininterrupto, que parece lento ao olhar. Outro balão se desloca de uma ponta a outra. Os intervalos entre os balões

duram o tempo da conformação oval, 4 segundos em média. Os 6 balões passam pela esteira em 32 segundos aproximadamente e caem na caixa de acrílico transparente.

Ações simultâneas. Volto para a máquina e recomeço a encher os balões com bolinhas de isopor. O outro se senta, pega um balão da caixa de acrílico, dá um nó, e volta com ele para a caixa. O outro realiza a mesma ação com os 6 balões. Depois, se levanta, pega a caixa de acrílico com os balões, atravessa a lateral da sala, e posiciona os balões cheios e fechados na empilhadeira, um a um. Um ciclo se fecha.

Durante 2 horas e meia, este ciclo se repete por uma média de 21,33 vezes entre os dois corpos, em ações por vezes simultâneas, sempre cíclicas e contínuas. Essa contagem considera breves pausas entre as ações e entre os corpos<sup>11</sup>.

Os 2 corpos de dentro estão cansados, atentos e firmes, são levados à exaustão. O público também é levado à exaustão do ato de observar (e o leitor, à exaustão do detalhe descritivo).

Depois de 21,33 ciclos, meu corpo e o corpo do outro atravessam a sala. Retiramos jalecos, toucas e luvas. Abrimos a porta de vidro e saímos da sala. O acesso fica aberto ao público.

Fim da performance.

<sup>11</sup>“Incubadora” trabalha com uma ambiguidade de imagens em diversos aspetos. Na relação repetitiva do corpo com as máquinas, imagens divergentes vão despontando. Algumas se ligam à magia e ao encantamento da técnica, outras se ligam às diversas dimensões da ideia de alienação (do corpo, do consumidor etc). Juntas, essas imagens compõem um campo de reflexão que estaria entre a crença exacerbada na técnica e a descrença na relação entre corpo e tecnologia.

Links para assistir os vídeos relacionados à “Incubadora:  
Registro da performance: <http://leandraespiritosanto.net/#incubadora>













A sala de vidro é componente estrutural de “Incubadora”. Com ela fechada, durante a performance, cria-se um dispositivo de observação que orienta as ações de quem está dentro e de quem está fora dela, definindo o ato de observar do público como um ato também constitutivo do trabalho. Nessa estrutura, o observar manifesta uma dimensão de controle e, nesse sentido, é tomado como um ato ativo. Por outro lado, essa estrutura poderia ser comparada também às vitrines e a seus modos de criar desejo em relação ao que está dentro, desejo que estaria associado à curiosidade levantada pela excentricidade da tecnologia em questão, e a seu produto, o balão – ambos separados momentaneamente do público. Então, no momento da performance, essa estrutura de vidro teria uma dupla função, o controle de ação dos corpos de dentro, e a criação do desejo nos corpos de fora.

Em “Incubadora”, a produção a partir dessas máquinas anacrônicas acaba voltando uma atenção para o corpo. O corpo ativo na relação com os objetos segue a instrução de manter-se concentrado e firme, com movimentos contínuos durante a operação das máquinas (nem rápidos, nem lentos), e postura ereta quando parado. Essas constâncias do corpo vão sendo marcadas e observadas em pontos da produção do objeto. O espaçamento entre um balão e outro na esteira é marcado pelo movimento contínuo do braço de um, e pelo tempo de conformação do balão por outro. O tamanho dos balões é marcado pela extensão do movimento da alavanca da máquina e pela quantidade de subidas e descidas.

O circuito de ações repetitivas parece criar uma similaridade entre essa experiência de corpo proposta para a performance e a experiência de corpo de operar máquinas em movimentos mecânicos repetitivos. A simplicidade da instrução de manter o corpo ereto, concentrado e constante, parece criar uma similaridade de experiência entre o corpo de quem realiza a ação e os corpos em situações comuns no dia-a-dia. Na junção da instrução, com a ação repetitiva em tempo prolongado, esse corpo que poderia se entregar ao cansaço e realizar as ações de forma mais relaxada, demonstrando esse cansaço, continua seguindo a instrução de se manter firme,

Mesmo havendo uma referência operacional de um tipo de funcionalidade anacrônica no trabalho, todo seu funcionamento, da produção sem função de um objeto que porém é lúdico/erótico, que provoca o desejo, que pede para ser tocado, e quer ser levado, mostra um mecanismo de atração do objeto e do público pelo espetáculo da produção, que chama para o pensamento contemporâneo, para o tipo de consumo que não é mais de coisas, mas de sensações: “(...) estamos num novo ciclo marcado por uma relativa desdiferenciação das esferas econômicas e estéticas, pela desregulamentação das distinções entre o econômico e o estético, a indústria e o estilo, a moda e a arte, o divertimento e a cultura, o comercial e o criativo, a cultura de massa e a alta cultura: doravante, nas economias da hipermodernidade, essas esferas se hibridizam, se misturam, se curto-circuitam, se interpenetram. (...) Paradoxo: quanto mais se impõe a exigência de racionalidade monetária do capitalismo, mais este conduz ao primeiro plano as dimensões criativas, intuitivas, emocionais. A profusão estética hipermoderna é filha das “águas frias do cálculo egoísta” (Marx), da cultura moderna da racionalidade instrumental e da eficiência econômica.” (LIPOVETSKY; SERROY, 2015, p.14-15)



concentrado e atento, o que o coloca em um estado de atenção (no cansaço) que não é próprio da experiência de corpo que apenas realiza movimentos mecânicos. Esse corpo atento, constante, repetitivo e observado pelo público é diferente tanto do corpo do dia-a-dia, quanto do corpo que apenas opera máquinas.

Na evidência da relação entre corpo e máquina, imagens ambíguas também convivem. A mais manifesta chama para a ideia do corpo alienado pelo processo repetitivo de produção com as máquinas, assim como para certa construção de um corpo anônimo, focada apenas nos aspectos funcionais e produtivos desse corpo. A menos evidente se relaciona ao fato dessa proposta de relação entre corpo e máquina ser feita na atualidade, onde as novas tecnologias eletrônicas e digitais já não exigem esse tipo de relação corporal. Essa segunda imagem está ligada a um corpo que decide se manter na relação ativa com a produção<sup>12</sup>, refletindo sobre a importância da dimensão do fazer para o próprio corpo. Aqui, o corpo é importante para a ação e a ação é importante para o corpo<sup>13</sup>.

Durante o período de exposição, os vestígios da performance são conservados no espaço da mesma maneira, e os balões produzidos no primeiro dia da exposição mantidos armazenados. Por vezes, esses balões estouram por causa do látex que decompõe em contato com o ar, quase fechando um ciclo produtivo *nonsense* cujo objeto sem função se autodestrói.

Nesse período, a relação que se estabelece com o público é outra. Sem acesso à ação que formou esse espaço, o público chega num ambiente caótico, sem a assepsia de costume. Seus objetos pressupõem uma interação diferente, mudam a percepção do público sobre o espaço de arte, e sobre o objeto artístico. Os monitores da galeria são ensinados a manipular as máquinas e a orientar o público sobre seu funcionamento. Não existe nenhuma instrução de circuito, apenas os cuidados normais para a conservação dos equipamentos. O público pode criar suas próprias relações com as ferramentas, as máquinas, o mobiliário e os balões. Durante a exposição, a posição estável do balão na empilhadeira está comprometida pela vontade que ele gera de ser tocado,

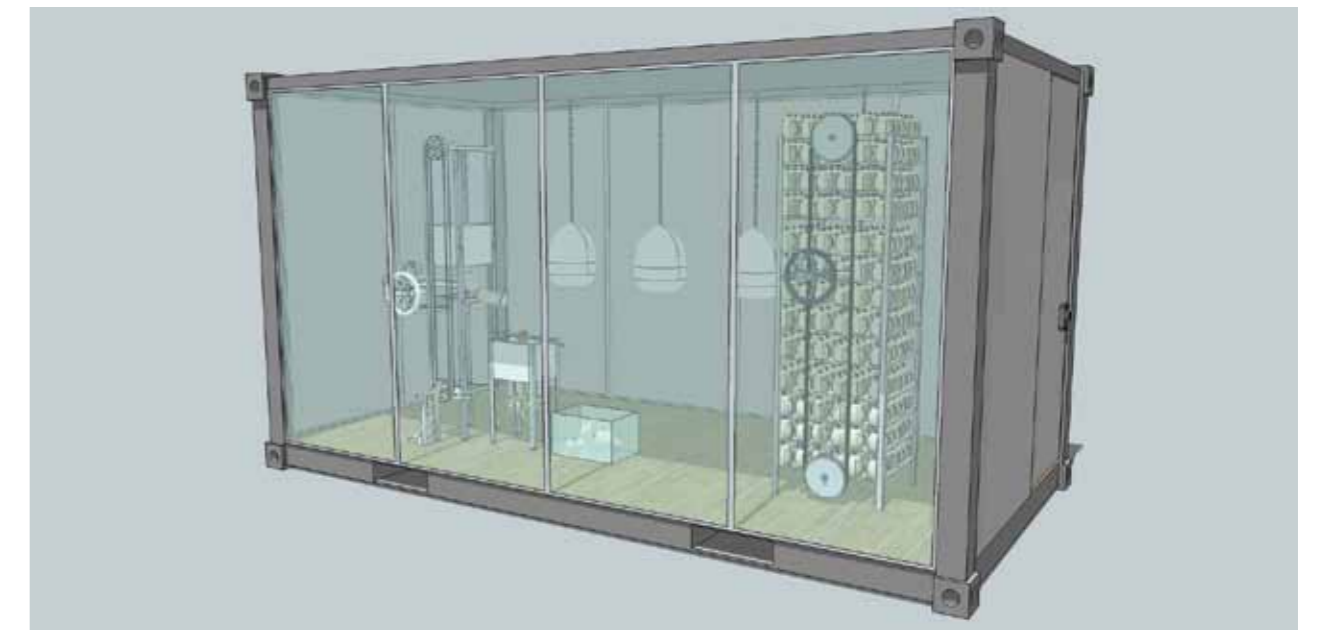
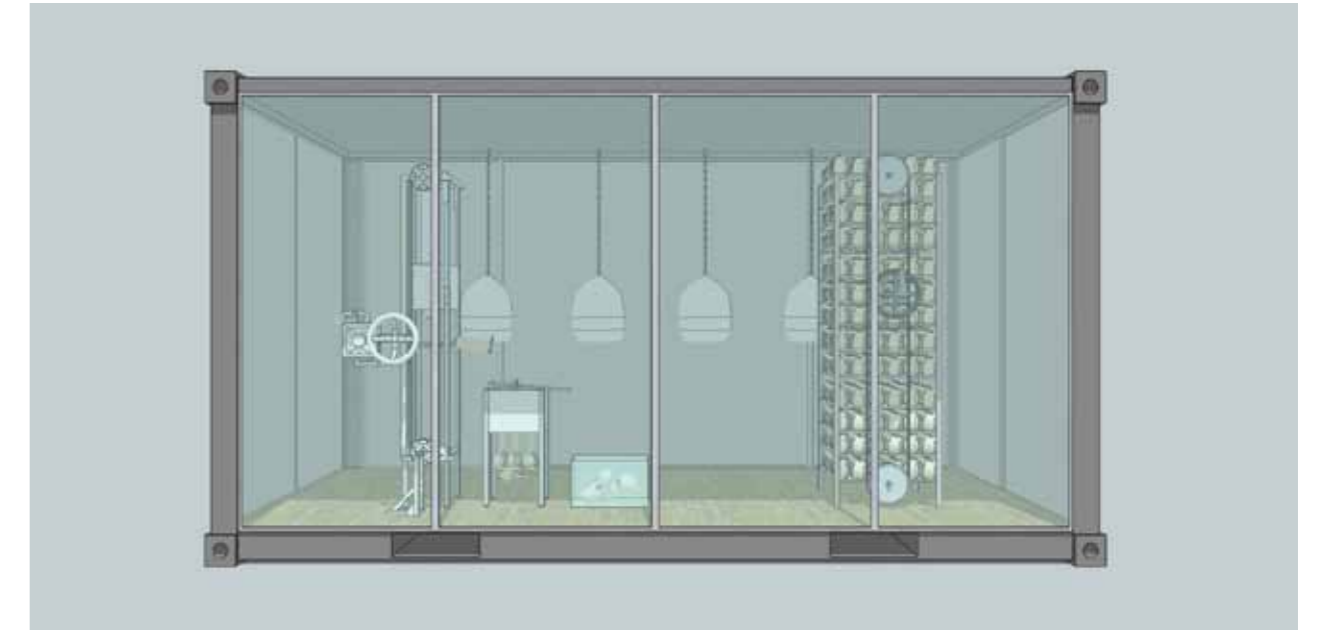
<sup>12</sup> Existe uma dimensão do fazer que afeta o encaminhamento da minha produção artística e nesse sentido também afirmo a opção por me inserir nas performances que realizo.

<sup>13</sup> Villém Flusser, ao falar do gesto de fabricar, afirma que na relação do corpo com a produção, passamos a entender não só o objeto, mas o próprio corpo: “A resistência oferecida pela matéria-bruta ao esforço da informação fere as mãos que a manipulam. As mãos não estão apenas obrigadas a modificar seu gesto sob tal resistência, mas são elas próprias modificadas (feridas), por ela. Tornam-se outras, ao procurarem tornar a matéria bruta outra. Tal dialética entre matéria bruta e as mãos pode ser chamada o gesto de “entendimento”. Pelo entendimento se revela, para as mãos, a estrutura interna do objeto, mas também a própria aptidão das mãos com relação ao objeto.” (2014, p.88)

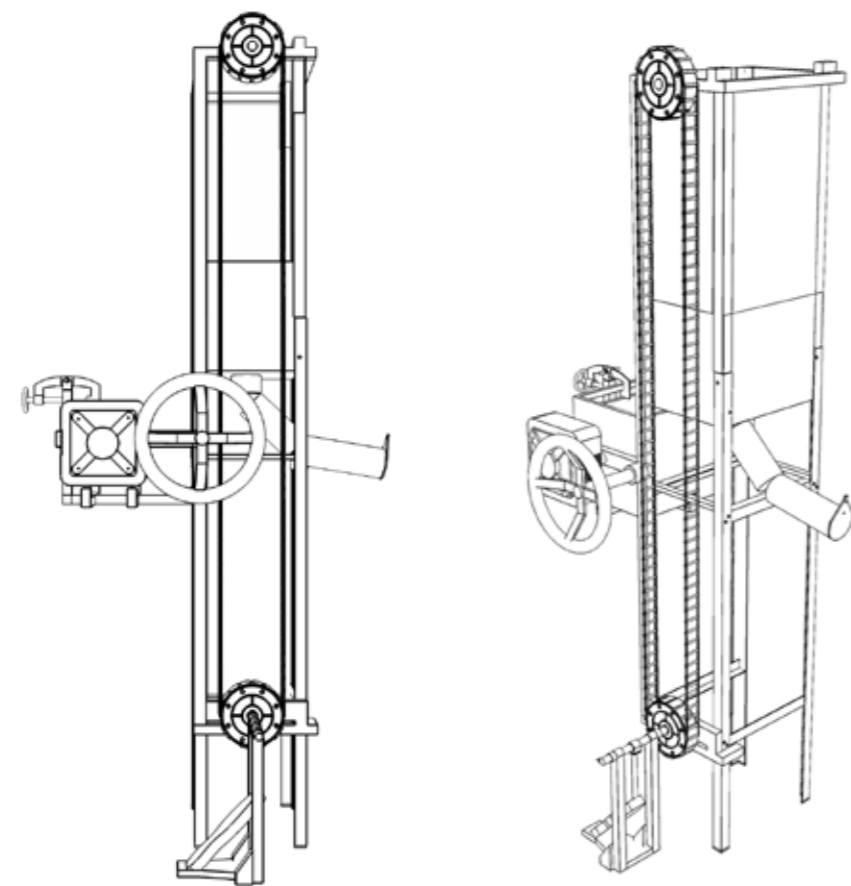
pego, levado, ou destruído. A experiência do público nesse espaço pode interferir numa percepção não apenas do objeto de arte, mas também do objeto técnico e sua lógica de funcionalidade, e da relação do corpo com a produção.

Entre a sala de vidro, os elementos da instalação, os corpos que performam, os movimentos corporais, o público que observa, a produção dos balões, e os próprios balões cheios armazenados, outras imagens coexistem em movimento fluido e latente que ora tomam a frente, e ora recuam dando voz a mais imagens.

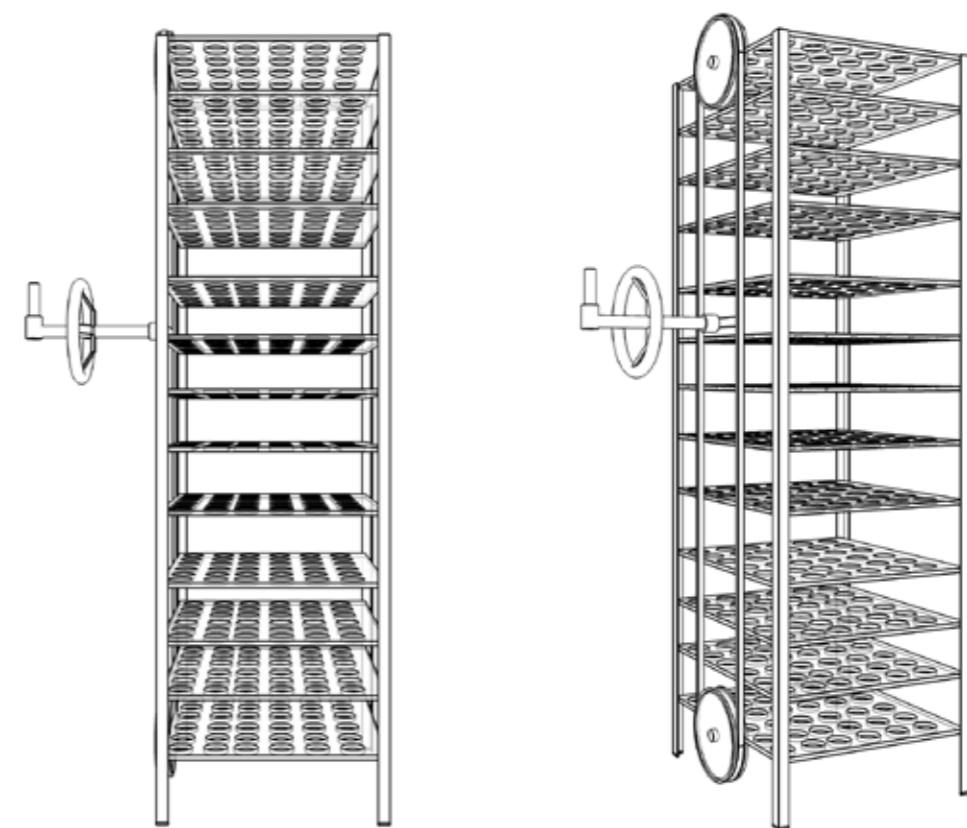
A arte. A ciência. A técnica. A fábrica. O laboratório. O trabalho. A casa. O escritório. A vitrine. A cena. O espaço. A máquina. A tecnologia. O anacrônico. O low-tech . O high-tech. A ironia. A assepsia. O corpo. Os corpos ativos na produção do objeto. O controle do ritmo do corpo. O corpo funcional. O corpo mecanizado. Os corpos atentos. O corpo e os objetos produzidos. Os corpos que desejam. Os corpos que olham através do vidro. Os corpos que circulam a sala. Os corpos espectadores. Os corpos voyeurs. Os corpos dispersos. Os corpos controlados. Os corpos que controlam. O corpo anônimo. O espetáculo. O pré-industrial. A modernidade. O contemporâneo. O objeto produzido. O objeto informe. O objeto tátil. O objeto atrativo. O objeto de desejo. O objeto de consumo. O objeto sem função. O processo sem função. O inorgânico. O orgânico. A máquina. A interação com a máquina. O erotismo. O movimento corporal. O movimento repetitivo. O tédio. O cansaço. O corpo exaurido. A distopia. O corpo que observa. Os corpos exauridos pelo ato de observar. O desejo pelo objeto. A ambiguidade. A criação. A proliferação. A homogeneização. A utopia. O lúdico. O riso. O insano.



Projeto para "Incubadora" que incorpora a sala de vidro como elemento do trabalho, apresentando novas máquinas.  
Link para vídeo-animação:  
<https://vimeo.com/276264008>



Outros elementos projetados e ainda não realizados: Elevador para bolinhas de isopor acoplado ao funil.



Outros elementos projetados e ainda não realizados: Empilhadeira com manivelas.

## II. corpo matriz

### procedimento

Molde. Com os cabelos presos e um filme de PVC envolvendo a cabeça, deito o corpo em uma mesa com as costas viradas para baixo. Embaixo da cabeça, um apoio. Em cima do corpo, um tecido para proteger dos restos do procedimento. As mãos do outro passam um líquido oleoso sobre o rosto e depois selam os olhos com vaselina. Dois canudos são colocados no nariz. As mãos do outro vão jogando camadas cremosas de gesso sobre o rosto, debaixo para cima. Fecho a boca e tento estabilizar uma feição. A massa de gesso resfria a pele e tampa todos os orifícios do rosto. A visão escurece. A massa de gesso sobre o rosto faz com que o corpo não reconheça a execução da expressão facial. Em estado cremoso, corpo e gesso se confundem. Com o tempo, o gesso vai mudando de textura e de temperatura, vai enrijecendo e ficando quente. Na medida em que endurece, fica claro o limite entre corpo e gesso. Durante cerca de 30 minutos, só respiro.

O gesso endurece e é retirado pelo outro. Na placa, o formato côncavo do rosto deitado. Como uma fotografia analógica, a massa de gesso em contato direto com o corpo captura-o em detalhes naquele instante. Premissa de verossimilhança<sup>1</sup>. Relação entre temporalidades. Presente e passado. Molde do rosto impresso na matéria. Assim como um negativo fotográfico, esse molde permite que essa parte do corpo seja replicada. Matriz.

O procedimento de moldagem do rosto descrito é realizado para responder a uma proposição feita em disciplina do doutorado em 2016. No exercício de pensar uma segunda-pele, algo externo que me represente, parto para a ideia de criar moldes do rosto, pensando o rosto como máscara<sup>2</sup>.

A matéria gesso colocada por cima do rosto cria uma delimitação entre espaço interno e espaço externo. Gera tensão. Para quem vive o procedimento, o gesso limita a comunicação com o externo. Para quem está de fora, limita a comunicação e sua visualização completa do corpo.

“O poder na contemporaneidade adentrou por toda nossa existência, o que significa dizer que o próprio corpo não estaria preservado dos mecanismos de controle do poder, pois “o poder já não existe desde fora, desde cima, mas sim como que por dentro, ele pilota nossa vitalidade social de cabo a rabo”. (PELBART, 2007, p.58.)

<sup>1</sup> Hans Belting fala que esse procedimento de moldagem sempre esteve ligado à ideia de verossimilhança, tendo sido até mesmo usado como base para realização de retratos pintados, pela semelhança que mantinham com o rosto real. Belting assinala para o fato de que sempre que um rosto é reproduzido é transformado em máscara, afirmando uma relação entre rosto e máscara: “(...) *Castings reproduce human faces as facsimiles whose authenticity is guaranteed by the actual body, with which they came into physical contact. When they are death masks they are mementos intended to capture a face for eternity. Faces have however undeniably been transformed into masks whenever they have been reproduced. In this process they have left their image but not their life behind, and by this change of medium they have thus become isolated upon the face. And yet such a practice is proof of the mimetic relationship between mask and face, which has promoted the crossover between the two.*” (2017, p.97)

<sup>2</sup> “We cannot understand “the face” solely as an individual attribute, because it is clearly constrained by social forces.” (BELTING, 2017, p.2.)

<sup>3</sup> Para Belting, as máscaras mortuárias, na modernidade ,exerceram um grande fascínio por apresentarem uma característica estável que o rosto vivo não oferece. É na impossibilidade expressiva do corpo morto que se conseguiria ver a verdadeira face intemporal do ser, que não seria fraudada pelas expressões faciais que sempre camuflam e escondem sua face autêntica. (BELTING, 2017, p.78)

<sup>4</sup> Em “Incubadora”, o corpo é tematizado a partir da relação com a produção. A partir daqui, o corpo é tomado como objeto para reprodução. Para Lúcia Santaella , a arte do século XX começa a demonstrar um extremo interesse no corpo, que não aparece apenas na arte, “(...) o corpo está obsessivamente onipresente porque ele se tornou um dos sintomas da cultura do nosso tempo. Diferentemente dos sintomas do século XIX, que se davam no corpo, que marcavam o corpo, gradativamente esses sintomas foram crescendo até tomar o corpo ele mesmo como sintoma da cultura.” (2004, p.134)

Vivencio a massa de gesso sobre o rosto. Sensações de claustrofobia, enclausuramento. De certa forma, parece haver um espelhamento dessa experiência interna, de quem realiza o procedimento no próprio corpo, para quem está fora dele. A imagem mental que o procedimento gera, essa criada pela pessoa com uma massa de gesso por cima do rosto respirando pelos canudos, suscita analogias que parecem transitar entre aflição, medo, clausura, morte. A ideia da morte surge também por causa do procedimento que está associado às máscaras mortuárias<sup>3</sup>.

Entre 2016 e 2019, realizo o mesmo procedimento diversas vezes, inicialmente para criação de máscaras, com a execução de expressões diferentes em cada ocasião. De cada uma delas, um molde diferente do rosto é impresso. A partir da realização do procedimento, dois caminhos de trabalho se desdobram. Um segue o objetivo inicial de trabalhar com a reprodução dos moldes do rosto. Outro, tensiona a potência da imagem gerada pelo procedimento.

O corpo como molde, origem e meio<sup>4</sup>.



## “IMAGEM”

“Imagem” é uma proposta de performance pensada a partir do procedimento de moldagem do rosto, realizada de forma experimental em outubro de 2019, 3 anos depois da primeira moldagem, numa exposição coletiva na Casa da Luz.

A Casa da Luz é um espaço cultural que ocupa uma antiga hospedaria de São Paulo, datada do século XIX, localizada ao lado da Estação da Luz. O prédio tem 3 andares e diversos ambientes que mantêm características originais do antigo local, com piso de taco de madeira escura restaurado, sistema de iluminação novo por calhas independente, e teto antigo de vigas de madeira aparente. Vários cômodos têm suas paredes tombadas para criação de ambientes mais amplos. As paredes dos ambientes ampliados mantêm as cores dos cômodos antigos, além de outras marcas de reformas e desgastes da pintura. Os ambientes conservam temporalidades diferentes do local.

Ação. Na abertura da exposição, em uma das salas do 2º andar da casa, uma maca branca está posicionada ao centro. Em cima da maca, deito o corpo de barriga para cima com as pernas retas, e braços seguindo a lateral do corpo. Por cima, um tecido cinza claro está disposto quase até o chão em ambos os lados. O tecido tampa o corpo inteiro, restando apenas as duas extremidades: pés e cabeça. As roupas estão justas ao meu corpo. O tecido o tampa e delinea bem sua forma. Os pés para fora pretendem assinalar para a existência do corpo. A cabeça está fechada pela massa de gesso, de onde se pode ver 2 canudos grossos de plástico (listrados de vermelho e transparente) saindo na altura do nariz. A peça de gesso é pesada e segue o formato da cabeça, tem a espessura média de 3 centímetros em toda a extensão do rosto. Sua textura é bastante irregular, com marcas do gestual de feitura. Uma chapa de compensado fina ampara a peça e se apoia no corpo. Embaixo da cabeça, uma toalha.

Nessa ocasião, o procedimento de moldagem do rosto é realizado da mesma maneira descrita acima, mas acontece antes do público chegar. Os materiais para moldagem são retirados.

espaço expositivo

performance

instrução

O público só vê o resultado da massa de gesso sobre o rosto. A performance se realiza na relação entre meu corpo, o que está por cima dele, a ação de restar imóvel prolongada no tempo e o público. A disposição dos objetos no espaço pensa ainda a imagem fotográfica da ação, para o público posterior.

Na ação, depois de estar com a massa de gesso no rosto, sigo a instrução de manter a respiração normal, o corpo relaxado numa mesma posição, e de evitar movimentos bruscos. O corpo preserva as mãos ao lado na maior parte do tempo, deve se manter da mesma forma, respirando pelos canudos, durante o período máximo que aguentar. A atenção interna se volta para o ato de respirar. Na duração, mesmo que já tenha acostumado, o corpo oscila entre relaxamento e aflição. A exaustão marca um limite para meu corpo, e tensiona a relação entre ele e os outros corpos<sup>5</sup>. Um único gesto se alonga no tempo e reforça possíveis imagens e analogias já inerentes ao procedimento.

<sup>5</sup>“O que vemos só vale – só vive – em nossos olhos pelo que nos olha. Inelutável porém é a cisão que separa dentro de nós o que vemos daquilo que nos olha. Seria preciso assim partir de novo desse paradoxo em que o ato de ver só se manifesta ao abrir-se em dois.” (DIDI-HUBERMAN, 2010, p.29). Em seu livro “O que vemos, o que nos olha”, um dos exemplos que Didi-Huberman oferece para falar sobre o que nos olha é o olhar um túmulo: “(...) o que me olha em tal situação não tem mais nada de evidente, uma vez que se trata ao contrário de uma espécie de esvaziamento. (...) um esvaziamento que aí, diante de mim, diz respeito ao inevitável por excelência, a saber: o destino do corpo semelhante ao meu, esvaziado de sua vida, (...) E que no entanto me olha num certo sentido – o sentido inelutável de perda posto aqui a trabalhar.” (2010, p.37).

Nessa passagem do livro, o corpo se reconhece naquilo que olha de volta. Quando olhamos algo, o que nos olha de volta tem a ver com a história do que é olhado, da experiência humana contida no que vemos. Existe algo na experiência que “Imagem” propõe para o público, de reconhecimento da experiência no próprio corpo, que me faz retomar essa passagem. O público olha para o corpo embaixo da massa de gesso e, num retorno de olhar, sente de volta a experiência de imobilidade e de corpo em clausura.







## o público

O corpo inerte e o corpo do público se afetam. Meu corpo imobilizado e vedado pela massa de gesso tem a expectativa sobre os possíveis gestos desses outros corpos. O público entra na sala, vê um corpo sob objetos, ou objetos sobre algo, caso não tenha reconhecido imediatamente a existência do corpo. A ação não sugere interação. O público se afeta pela imagem desconfortável do corpo inerte. Caso se interesse, pode chegar perto e identificar melhor a existência do corpo que, apesar de parado, realiza os movimentos orgânicos ininterruptos do ato de respirar, e, às vezes, leves movimentos de ajustamento de postura. A atenção externa se volta para o ato de respirar do corpo deitado. A textura da placa de gesso por cima do rosto também pode gerar alguma atração ao toque. Verificações feitas.

O distanciamento parece ser também uma boa fruição da experiência. Na inatividade aparente, o corpo inerte observado à distância parece fixar uma imagem nos olhos de quem vê, retoma algum tipo de experiência daquelas fotografias que exigiam que o corpo ficasse na mesma postura por longos períodos. Inatividade aparente do corpo que gera imagem. O corpo como meio para produção de imagem<sup>6</sup>.

Ao circular a exposição, passar diversas vezes pelo mesmo ponto, o público vê uma mesma imagem em todos os momentos. Repetição. Na inatividade aparente, o corpo também pode ser tomado como mais um objeto do espaço.

<sup>6</sup>“A interação entre nossos corpos e as imagens externas, de qualquer modo, inclui um terceiro parâmetro, que chamo “medium”, no sentido de vetor, agente, dispositif (como dizem os franceses) (...) Primeiro, poderia ser dito que não falo de imagens como media, como normalmente fazemos, ao contrário, gostaria de argumentar que as imagens usam sua própria media, a fim de transmitir-nos suas mensagens e tornar-se, em primeiro lugar, visíveis para nós. (...) E há a segunda premissa: (...) a assunção de que mesmo nosso corpo opera por sua conta como um medium vivo” (BELTING,2005, p.73.)

<sup>7</sup> “Imagem” traz uma relação entre objetos, corpo e tempo que acaba me remetendo a trabalhos da artista Laura Lima. Porém, seus trabalhos tensionam ainda mais a relação com o tempo, pois os corpos que se apresentam ficam numa mesma posição por longas horas, no decorrer da exposição inteira. Em entrevista, a artista fala que os trabalhos podem sugerir performances, mas não são: “Um glossário de arte contemporânea ainda vai se fazendo, devagar, porque ele vai se dando conta dos experimentos, das linguagens dos artistas que vão surgindo e ele tem uma lentidão muito maior do que realmente a linguagem e o glossário que os artistas estão construindo. Então, esses trabalhos, apesar de serem com pessoas, eles não são chamados de performances.” (LIMA, 2010). A artista sugere que seus trabalhos estariam mais para escultura. No meu caso, também tenho interesse na experiência do corpo durante a ação. Penso em performance, mas penso também na possibilidade desse corpo estático poder ser tido como objeto ou visto como imagem pelo público.

Imagem:

1. Representação ou reprodução visual de um objeto; figura;
  2. Representação de um objeto de culto ou veneração; ídolo;
  3. Representação mental de um objeto, pessoa, situação, etc;
  4. Fig. Aquilo que reproduz, imita ou evoca alguém;
  5. Figura, metáfora; (...)
- (LAROUSSE, 2001, p.526)

Procedimento e espaço articulam tempos. O procedimento de moldagem estabelece uma relação entre passado e presente do corpo moldado. Visa marcar numa matéria (gesso) um tempo de outra matéria (corpo). O espaço com todas as suas marcas de temporalidades diferentes se vincula ao procedimento nesse ponto. A ação alongada no tempo provoca ainda mais a imagem de clausura orientada pelo procedimento.

Ao fim da ação, quando já não é mais possível suportar o peso da placa de gesso, e a respiração pelos canudos, retiro o molde do rosto, me levanto e saio do espaço. Nessa ocasião, a ação dura um pouco mais de 2 horas. Os resquícios da performance não restam no local, mas uma fotografia é pensada para ficar na exposição, em outra sala. Em exposição, a fotografia mostraria um local da mesma casa, mas em outro tempo. Geraria dúvida se aquilo que mostra aconteceu durante a exposição ou se foi feito para a foto. Apesar da dúvida, pretende trazer mais uma camada de deslocamento, reforçando características que procedimento e espaço trazem em si. Sobreposição de tempo e espaço.

O título “Imagem” faz uma primeira menção ao ato de criar uma representação de si a partir do procedimento de moldagem do rosto, jogando com a ideia da construção da própria imagem. Ao mesmo tempo, trabalha com outro sentido da palavra, o da representação do objeto de culto (tendo o rosto como motivo dessa representação). “Imagem” pensa ainda no estado inerte do corpo em performance que acaba fixando uma imagem aos olhos de quem vê. Por último, também fala da construção da imagem fotográfica que ficaria em exposição<sup>7</sup>.

O ato de se representar como ato de se construir. A construção da imagem de si em relação à construção da imagem de culto. O olhar do outro como participante na construção da própria imagem. O ato de se representar como ato de fixação e paralisação do tempo.

## procedimento e espaço

### “CAPA”

“CAPA” é uma fotografia performada<sup>8</sup> realizada em 2017 – um primeiro desdobramento da reprodução dos moldes do rosto descrita no início do capítulo.

Sua imagem mostra a parte superior do corpo centralizado em um cenário vazio de fundo branco. A parte inferior do corpo não é mostrada. Antebraços e mãos também não aparecem. Os cabelos estão penteados e jogados para trás. Nela, visto uma blusa de botão branca abotoada e uma máscara de látex no tom da minha pele. A máscara é feita a partir do molde do rosto.

A fotografia segue parâmetros das fotos de identidade<sup>9</sup>. Imagem vertical. Fundo branco neutro. Iluminação uniforme. Enquadramento centralizado da parte superior do corpo de frente. Postura corporal ereta. Corpo estático. Olhar frontal. Queixo levemente erguido. Expressão neutra. Traje formal. Parâmetros formatados. Padronização. Neutralidade. Controle de corpo e expressão.

O corpo. A máscara. A fotografia. Camadas de tempo em sobreposição. O corpo traz a mesma temporalidade do momento do clique fotográfico. A máscara, uma temporalidade anterior à do corpo e à da imagem. A fotografia fixa na imagem corpo e máscara. Cria uma terceira temporalidade. O tempo do corpo. O tempo do corpo na máscara. O tempo do corpo e da máscara na fotografia.

O rosto como máscara<sup>10</sup>.

<sup>8</sup> A fotografia performada constitui os casos “(...) em que as performances foram encenadas unicamente para serem fotografadas ou filmadas e que não tiveram existência anterior como eventos autônomos apresentados a plateias. O espaço do documento (seja visual ou audiovisual) então se torna o único espaço no qual a performance ocorre.” (AUSLANDER, 2013, p.5)

<sup>9</sup> A necessidade de identificação dos indivíduos torna-se necessária com as sociedades de massa, momento em que elas tendem a se apagar, e os rostos a se tornarem anônimos. No século XIX, os parâmetros de identificação dos corpos, que passam a ser numerados, têm na fotografia o momento ápice, por sua fidelidade com o real.” (COURTINE; HAROCHE, 1988, p.220 – p.225)

<sup>10</sup> “*The impulse to represente the self produces many masks on the same face. These are related to the effect we produce on others. The world sees us by our faces. But the play of facial gestures transform the face into masks. (...) And what, or whom, are we representing when we represent a self? There is no stable relationship between the face and the self and no reliable likeness. In fact, we are always practicing self-expression anew with our gaze, voice, and expressive gestures. (...) That is a tricky problem of images, which leaves unanswered the question of whether a self only comes into being through the work of the face or exists in the sheer will to self-expression.*” (BELTING, 2017, p.27).



Pesquisa técnica: processo de retirada da máscara de látex.

<sup>11</sup> “Mesmo imagens de derivação tecnológica como a fotográfica e a vídeo-eletrônica ainda são elaboradas a partir de uma realidade visível pré-existente, integrando, portanto, o universo da especularidade.”(FABRIS, 1998)

A máscara feita em látex escurece em contato com o ar e retoma o tom da minha pele. Textura e cor oferecem um caráter mais orgânico, porém, na imagem, a máscara não mostra os detalhes da feição. Sendo tirada a partir do molde do rosto, a máscara traz uma primeira tentativa de marcar fidelidade entre corpo e objeto resultante. A fotografia reafirma essa vontade<sup>11</sup>. Ambos os meios carregam a mesma premissa de verossimilhança. Porém, na medida em que visto uma máscara de mim, me mostro e me escondo ao mesmo tempo. Juntas, máscara e fotografia criam um duplo distanciamento do corpo que representam. Imagem e corpo fotografado não coincidem.

O rosto é mascarado por uma série de padrões de comportamento, modos de conduta, que fazem parte da inserção do indivíduo nos códigos sociais. Cada época tem seu próprio código de representação, e de auto representação. Para me representar recorro a parâmetros estabelecidos para a representação oficial da identidade do indivíduo na vida social. Forma de representação impregnada com a ideia de identificação e reconhecimento. A busca da identidade na fisionomia.

A imagem vai sendo construída entre corpo, máscara, cenário, vestimenta, postura, enquadramento, iluminação, mesmo que muitos desses dados pareçam inexistentes – ou estejam neutralizados pelo uso de um código que se pretende invisível ou neutro.

Ajusto câmera e luz. Sento meu corpo em uma cadeira posicionado a frente de uma parede branca. Vários cliques são dados. Observo as fotos. Marco o enquadramento do corpo na imagem. Explico para o outro os parâmetros ideais. Reposiciono corpo. Ajusto cabelo e roupa. Visto a máscara. Mantenho-me ereta. O outro verifica os parâmetros. Ajusto postura. Levanto o rosto. O outro clica. Autorrepresentação realizada a dois.

Baseando-se na cultura ocidental e Europeia, Hans Belting traça a história do rosto fazendo relação com a máscara. Enquanto outras culturas desenvolveram o uso da máscara, os europeus se encaminharam para o retrato:  
*“Rather than being limited to physiognomic similarities, portraits have always represented the conflict between social mask and moral identity. They were the space in which the conflict is played out. The question about what a person is, or should be, has always been asked anew, because all portraits are incapable of presenting a person’s definitive face for all time. The likeness that was destined to take the place of the face made a statement about the representation of a person for whom there was no eternity. Every portrait was thus a new attempt to progress toward a vivid idea of a human being in order to represent him as an image for the society of his own time. (...) In contrast to the life mask or death mask, the painted portrait was neither cast from the face nor legitimized by contact with the body. It was rather an interpretation determined by social interests. It did not actually represent the face, but rather its claim to representation. To this end, the portrait created in its symbolic surface a vehicle of meaning that had been invented in Europe..”* (2017,p.105).



O ato de se representar associado ao outro a quem se representa.

A autorrepresentação figura entre os gêneros das artes. A partir da popularização dos aparelhos fotográficos, dos celulares de múltiplas funções, da internet e das redes sociais, a autorrepresentação ganha outra dimensão. Deixa de ser uma prerrogativa do artista, e passa a figurar um ato socialmente investido diariamente. Mudança dos costumes de época. Vida privada que se torna pública e espetacularizada<sup>12</sup>. A construção virtual das imagens de si. O sujeito atrás dos gestos de seu tempo. O corpo que responde às formas expressivas admissíveis de novos códigos. Sujeito e imagens do sujeito. Dissonâncias.

Os meios de comunicação de massa já estiveram entre os principais responsáveis pela criação de padrões de beleza e de comportamento. Padrões observados, assimilados, reproduzidos. Há quase três décadas, as redes sociais também interferem nesses direcionamentos criando outras formas de interação que vão ajudando a cunhar o imaginário de uma época.

“CAPA” inicia a série de trabalhos “APAGAMENTO” (2017), que aborda a representação de si, fazendo analogia às ideias de revelar, esconder e apagar. Seu título se refere àquilo que veste (como a roupa), àquilo que encobre (cobertura), àquilo que protege, àquilo que abre e fecha (como a capa de um livro), àquilo que oferece superpoderes (como as capas dos super-heróis).

<sup>12</sup> “Há uma pista, então, para compreender o fascínio suscitado por essa multidão de histórias minúsculas, todos esses micro-relatos verídicos que se expõem nas telas que iluminam (e ofuscam) o mundo contemporâneo. (...) acompanhando os deslocamentos dos eixos em torno dos quais as subjetividades modernas se construíam, a multiplicação dos emissores possibilitada pelos novos tipos de mídia eletrônica permite que qualquer um possa ser visto, lido e ouvido por milhões de pessoas. (...) Expande-se, assim, esta multidão de vozes que nada dizem – ou, pelo menos, nada no sentido moderno do termo – embora não cessem de vociferar. (SIBILIA, 2008, p.273).

## “SIM, NÃO, TALVEZ”



Pesquisa de técnicas: Processo de retirada da máscara de fibra de vidro.

Trata-se de um vídeo realizado em 2018 a partir de fotografias performadas. Sua imagem segue padrão formal similar à “CAPA”, com algumas diferenças. Imagem horizontal. Iluminação controlada de estúdio. Corpo centralizado na imagem com maior espaçamento nas laterais. Máscaras de fibra de vidro feitas a partir dos moldes do rosto. Cor branca que evidencia máscara. Expressões definidas. Descolamento entre corpo e máscara na imagem. Imagem que deixa dúvida entre ficção e realidade.

O vídeo se realiza a partir de 53 imagens que, ligadas em sequências constantes de tempo, criam a ilusão do movimento. Corpo visto em fragmento no enquadramento da câmera. Gesto fragmentado pela sequência de imagens que não mostram o movimento por completo. Sequência de fotografias que gera imagem de movimento mecanizado. Expressão estática. Corpo maquinal. Manequim. Ironia.

O vídeo mostra a parte superior de meu corpo girando frontalmente de um lado para o outro. Mãos e braços não aparecem. A cada virada, uma máscara se apresenta. A máscara feita em fibra de vidro é branca, rígida e marca os traços gerais da expressão, sem marcar muitos detalhes do rosto. É feita num aspecto mais artificial, sem retomar os tons de pele, apesar de remeter ao rosto original. Cada máscara exhibe uma expressão diferente. Condição psicológica expressa na feição. Catalogação de expressões faciais. Comunicação não verbal. Comunicação imediata.

A expressão facial e os gestos corporais funcionam como códigos de comunicação que se somam à linguagem verbal. Além de facilitar a comunicação, tornam-na mais rápida. Na comunicação escrita, existem elementos que assumem o mesmo papel: *emoticons* e *emojis*<sup>13</sup>. O uso desses ícones foi se tornando cada vez mais recorrente nos diálogos virtuais. Simplificação da linguagem. Velocidade de comunicação. Modo de expressão dinâmico, superficial, de rápida absorção, leve, divertido, informal.

Muitos dos ícones partem das expressões e gestos corporais para seu desenho, numa breve catalogação de gestos, expressões faciais e corporais. A comunicação se utiliza desse catálogo

:) :( :D :O :X



<sup>13</sup> Os emoticons foram criados na década de 1980, a palavra de origem inglesa deriva da união de “emotion” e “icon” (1ª imagem). Já os emojis foram criados na década de 1990, e a origem da palavra vem das expressões japonesas “e” (imagem) e “moji” (personagem) (2ª imagem).

de ícones. Depois de seu uso, os ícones retornam ao corpo ressignificados. O corpo que volta a expressar o gesto, expressa agora a emoção e o significado apreendido do ícone.

O corpo informa a criação do ícone. O ícone ressignificado pelo uso informa o gesto corporal. O ciclo vai se repetindo para criação de novos ícones, onde o corpo vai sendo retomado para depois reproduzir novamente o ícone.

Volto-me para uma série de emojis mais comuns de rostos traduzindo-os em expressões faciais. Proponho criar um conjunto de imagens estereotipadas de emoções rapidamente identificáveis. Moldo o rosto. Crio máscaras. Visto.

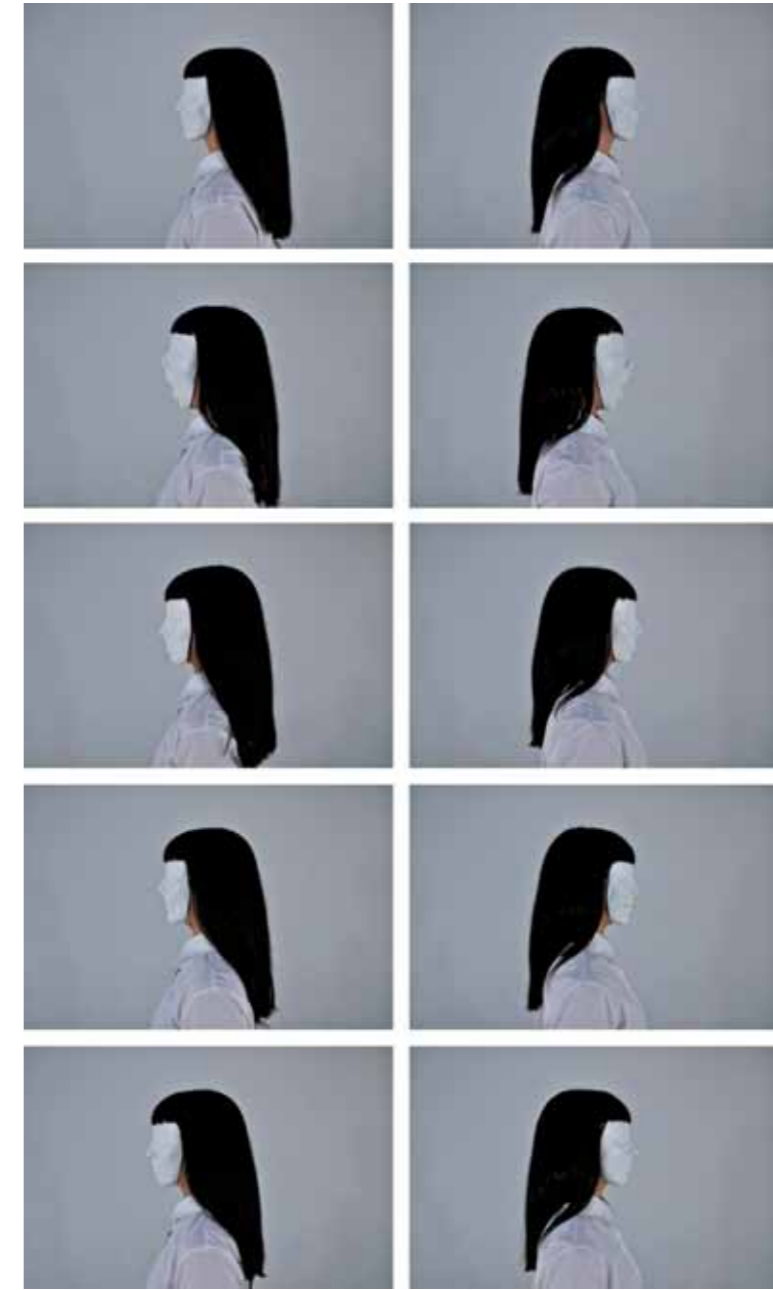
Ajusto a câmera. Posiciono o corpo e ajusto os parâmetros. Escolho enquadramento, iluminação. Explico os parâmetros para o outro. Diante da câmera fixa, realizo os movimentos de ir e voltar, mantendo o eixo vertical. O movimento não acontece de forma linear, mas em diversas pausas para captação das imagens. Distâncias demarcadas. Movimento controlado. Corpo estático e posturas mesuradas diante da câmera diversas vezes.

Vestida com blusa de botão e máscara, posiciono o corpo ereto, mantenho os ombros abertos, o pescoço e o queixo levantados. Posiciono o corpo para a câmera com o lado direito em perfil. O outro faz pequenas correções de postura e parâmetros. Seguro a respiração. O outro clica. Mantenho a postura e giro o corpo levemente para a esquerda, tentando manter o eixo da coluna sem movimentar. Posiciono o corpo para a câmera. O outro faz correções. Clica. O mesmo gesto vai se repetindo até que o corpo esteja com o lado oposto em perfil para a câmera. Mudo a máscara. Arrumo cabelo e roupas. Posiciono o corpo de perfil com o lado esquerdo para a câmera. Tento manter o eixo da coluna no lugar. O outro corrige postura e outros detalhes. Clica. Essa série de movimentos de ida e volta horizontal, mantendo o eixo vertical fixo, vai se repetindo mais de 50 vezes<sup>14</sup>.

O corpo diante da câmera. As ações repetitivas de virar, arrumar a postura, respirar e fixar. O clique. O controle da postura. O controle do movimento. O controle da câmera sobre o corpo.

<sup>14</sup>“Nossos rostos podem se transformar ou se trancar em máscaras a qualquer momento. Essa transformação é uma capacidade natural enraizada em nossas habilidades expressivas e em nossas vozes. Por essa mesma razão, o rosto e a máscara não podem ser reduzidos a antíteses. É a falta de distinção que existe entre eles que rapidamente se torna evidente na história do rosto. É apenas o rosto que transforma o corpo em uma imagem, e faz isso de maneira bem diferente da maneira que uma máscara faz. Esse corpo é então percebido como uma imagem através do rosto e do gesto. Nossos rostos imediatamente despertam para as imagens quando olhamos e falamos. Nós fazemos a nossa entrada com o rosto; nós nos comunicamos e nos representamos através de nossos rostos. Isso é mais do que uma parte do corpo, pois atua como um proxy ou pars pro toto para todo o corpo.” (BELTING, 2017, p.18)

Link para vimeo: <https://vimeo.com/253838085>



<sup>15</sup> “Essa interação de dois meios subverte intencionalmente e desestabiliza o caráter de índice da fotografia. (...) Somos ou pegos na armadilha dessa confusão, ou convidados a apreciar a ambígua referência cruzada. A ambiguidade, paradoxalmente, auxilia a enfatizar um meio na evidência do outro, mediante a contra-referência.” (2005, p.71). Belting vai citar as fotografias de figuras de cera de Hiroshi Sugimoto, e os trabalhos de Cindy Sherman em que simula stills de filmes que não existem. Eu incluo também os autorretratos fotográficos de Gillian Wearing, em que a artista usa máscaras realistas de si em diversas fases da vida, com aberturas nos olhos. Suas fotos, com essa sobreposição de meios e temporalidades, acabam fazendo pensar sobre a própria ideia de representação.

<sup>16</sup> “Se o universo da técnica e da tecnologia gera novos modos de pensamento e de visualidade, é sobre essas articulações temporais que deverão incidir seu discurso, sem transformar uma articulação possível num modelo a partir do qual irão ser julgadas as estruturas anteriores e posteriores.” (FABRIS, 1998)

As imagens fotográficas condizem com os acontecimentos que mostram. Observo as diversas imagens digitais realizadas. Seleciono. Distribuo uma a uma lado a lado no computador. Estabeleço o mesmo tempo entre elas. Crio uma sequência que não corresponde à sequência de ações. Em vídeo, os movimentos pausados do corpo de ir e voltar têm uma linearidade que não condiz com os movimentos realizados pelo corpo para a câmera fotográfica. A sequência cria a ilusão do movimento, da linearidade e completa a parte de movimentos corporais que não foram realizados. O vídeo cria um tipo de movimento corporal artificial que não existe no corpo natural. Montagem. Simulação de movimento. Simulação de acontecimento. Descolamento de corpo e máscara. Descolamento de movimento corporal e movimento do corpo em vídeo. Processos diferentes de construção da imagem fotográfica e da do vídeo. Analogia da foto e simulação do vídeo ao mesmo tempo<sup>15</sup>.

O trabalho vai se constituindo num hibridismo de meios e em camadas, a partir de técnicas manuais e tecnologias digitais, técnicas mais antigas (como a moldagem do rosto), técnicas mais recentes (como os moldes de silicone e as máscaras de fibra de vidro) e novas tecnologias (como a fotografia e o vídeo). Enquanto a fotografia digital tem uma temporalidade do instantâneo da luz e uma relação com as possibilidades de manipulação virtual da imagem, a máscara produzida a partir do corpo carrega o tempo das matérias e uma relação com o corpo. A secagem do gesso. A catalisação do silicone. A rigidez da fibra de vidro. Os detalhes do corpo na matéria. Assim como essas técnicas manuais, o vídeo também traz um aspecto manual de produção no sentido de que sua realização é feita foto a foto. Produção de linguagem que carrega camadas de sentidos derivadas dessas camadas de técnicas de temporalidades e características diferentes<sup>16</sup>.

O corpo moldado. O corpo diante da câmera. O corpo que produz manualmente as máscaras e o vídeo. Instâncias em que o corpo se relaciona com a produção do trabalho.

O título do trabalho, “SIM, NÃO, TALVEZ”, se refere à simultaneidade ambígua das duas ações que aparecem repetidamente em vídeo: o movimento lateral de ir e voltar do corpo no mesmo eixo vertical, num gesto de negativo, e a mudança de máscaras marcando expressões variadas a cada virada.



Outros estudos de expressões (2018) para “Sim, não, talvez” - imagens mostram cabeças de gesso moldadas a partir do corpo.

### “MAKING OFF”

Trata-se de um vídeo realizado em 2018 a partir de fotografias performadas. O trabalho é um desdobramento de “Sim, não, talvez”. Sua construção formal é semelhante, assim como as técnicas usadas para montagem do vídeo – que é feito a partir de 74 imagens.

Com o corpo centralizado, interagindo com a câmera, coloco uma máscara, retiro os cabelos de dentro da máscara, penteio e me preparo. Em seguida, faço o mesmo com outras máscaras. Aqui, os movimentos vão acontecendo de forma espontânea, num ritmo linear, sem pausas para realização da foto. O outro, com a câmera fixa, vai registrando a ação enquanto ela acontece, sem uma sequência pré-definida de tipos de postura a serem priorizados.

As imagens fotográficas condizem com os acontecimentos que mostram. Realizo o mesmo processo de produção do vídeo. Observo-as, seleciono-as, distribuo-as e crio uma linha de tempo no computador. A sequência de ações é criada em grupo, máscara por máscara. Esses grupos são organizados numa segunda sequência que não segue a dos acontecimentos. O tempo que marca cada imagem não segue um mesmo ritmo. Cada grupo finaliza com uma imagem frontal para a câmera, que aparece com segundos a menos que as outras- passam em uma piscada.

Apesar das ações terem ocorrido de forma linear, o tempo do clique fotográfico não acompanha os movimentos do corpo por completo. Em vídeo, essas interrupções de movimento são completadas pela ilusão de movimento criada na sequência temporal de fotografias <sup>17</sup>.

<sup>17</sup> Christine Mello fala que as vídeo-performances são procedimentos que (...) marcam a criação de um campo nas artes em que o corpo e a máquina são ao mesmo tempo contexto e conteúdo, interpenetrando-se na construção de significados.” (2008, p.145) Mello salienta que nos casos das vídeoperformances em que há edição e manipulação da imagem: “(...) surge uma nova visão de organismo e uma nova possibilidade imagética para o corpo, que acolhe em sua constituição signica toda ordem de interferência no vídeo. (...) Os inúmeros efeitos introduzidos pelo computador na edição, as alterações de velocidade, as fusões, os frenéticos movimentos de câmera e os compassos ritmados dos cortes impedem que o corpo seja visto nas variações lineares do tempo real.”(MELLO, 2008, p.147)



O vídeo faz referência à recorrência do ato de se preparar. Registra preparações, uma após a outra. Ações e máscaras colocam em xeque determinada construção de subjetividade ligada ao feminino<sup>18</sup>. Ironia. Paródia.

A relação com a câmera vai sendo marcada em milésimos de segundos, a cada troca de máscara, momento em que me volto diretamente para a câmera e sou fotografada frontalmente já arrumada. Os movimentos mostrados em vídeo, apesar de não corresponderem aos movimentos naturais do corpo e ainda enfatizarem um tipo de movimento mecânico artificial, não trazem mais uma imobilidade de corpo que fazia relação com o manequim, como em “SIM, NÃO, TALVEZ”.

O título do trabalho joga com a ideia daquilo que acontece por traz da cena, nos bastidores, coloca em foco o ato anterior ao se apresentar.

O corpo matriz. Molde para reprodução. Meio para formação de imagem.

“Lugar onde alguma coisa se gera ou se cria; fonte (...)”<sup>19</sup>.

<sup>18</sup> De diversas maneiras, vários atos/rituais de embelezamento e preparação são tematizados por muitas artistas, marcando a maneira como o tema interpela os corpos femininos, assim como a importância de seu questionamento. Uma vídeoperformance que marca certa semelhança de pensamento é “Preparação I” (1975), de Letícia Parente, onde a artista se mostra diante de um espelho para o qual começa a se preparar, porém, no lugar da maquiagem, ela cola pedaços de esparadrapo no rosto, onde são desenhados os respectivos órgãos (olhos, boca), criando uma máscara por cima do rosto. Sobre seus vídeos, André Parente fala que: “(...) são, cada um deles, preparações e tarefas por meio dos quais o corpo revela os modelos de subjetividade que o aprisionam” (PARENTE, 2008, p.17)

<sup>19</sup> Um dos significados da palavra matriz. (LAROUSSE, 2001, p.641)

## III. objeto índice

### espaço

Entre janeiro e abril de 2019, realizo uma residência artística no programa Pivô Pesquisa – São Paulo. A residência ocupa um grande vão livre do edifício, que é subdividido em vários nichos separados por paredes de MDF brancas. Uma das laterais do espaço é cortada por janelas de vidro que dão vista para a rua. Todos os nichos são abertos para que as atividades sejam compartilhadas pelos residentes e pelo público. O espaço tem grandes colunas que o atravessam, paredes brancas, sistema de iluminação independente por calha, chão de concreto sem acabamento. As colunas e as linhas sinuosas que desenham os limites do espaço são marcas da arquitetura, cuja concepção leva assinatura do arquiteto Oscar Niemeyer.

A proposta para a residência dá prosseguimento aos trabalhos com moldagem do rosto, resultando agora em trabalhos tridimensionais que vão explorar as possibilidades desse espaço. A autorrepresentação, hoje multiplicada pelo universo do “selfie”, continua sendo pensada no contexto atual onde o ato de se fotografar é parte dos hábitos comuns, alimentada pelas redes sociais e pelos celulares com suas múltiplas funções. Contexto onde corpos anônimos se representam diariamente em atividades corriqueiras, cujo modelo de representação parece ter um paralelo com o modo de representar a vida de celebridades feita pelas mídias de massa há tempos (colocando em foco atividades aparentemente banais de suas particularidades). Hoje, essas não são mais prerrogativas da vida célebre, nem estão no controle apenas das grandes mídias. Os códigos e modelos de comportamento social. A reprodução. A produção dos corpos. A produção das identidades.

Por questões conceituais, continuo trabalhando o tema partindo do meu corpo, tendo

<sup>1</sup> ““Fechemos os olhos para ver” – esta será portanto a conclusão da famosa passagem”, escreve Didi-Huberman sobre Ulisses de James Joyce, e continua: “Que significa ela? Duas coisas pelo menos. Primeiro nos ensina, (...) que ver só se pensa e só se experimenta em última instância numa experiência de tocar. Joyce não fazia aqui senão pôr antecipadamente o dedo no que constituirá no fundo o testamento de toda fenomenologia da percepção. “Precisamos nos habituar”, escreve Merleau-Ponty, “a pensar que todo visível é talhado no tangível, todo ser tátil prometido de certo modo à visibilidade, e que há invasão, encavalgamento, não apenas entre o tocado e quem toca, mas também entre o tangível e o visível que está incrustado nele”. Como se o ato de ver acabasse sempre pela experimentação tátil de um obstáculo erguido diante de nós, obstáculo talvez perfurado, feito de vazios.” (2010, p.31)

<sup>2</sup> O trabalho mantém propositalmente essa primeira analogia entre objeto e representação, partindo de uma reflexão sobre o que se tem chamado de crise da imagem, ou crise da representação que, segundo Hans Belting: “(...) é, na realidade, uma dúvida quanto à referência, que deixamos de confiar às imagens. Estas fracassam quando não encontramos nelas nenhuma analogia com aquilo que as precede ou com a qual possam relacionar-se no mundo. (...) A crise da analogia foi igualmente atizada pela imagem digital, cuja ontologia parece substituída pela lógica da sua produção. (BELTING, 2010, p.31)

o interesse em abordar códigos gerais que informam os corpos hoje, que estão por trás de comportamentos, e não em tratar suas características específicas. Sigo com a reprodução dos moldes do rosto criando cabeças maciças em gesso que são colocadas em diferentes relações com os espaços da residência.

Reproduzo em série alguns gestos e expressões pensando em seu esvaziamento pela repetição. Escolho inicialmente o gesto de sorrir, gesto recorrente na prerrogativa do ato de se fotografar atualmente. Uso um molde de 2017, cuja expressão traz uma tentativa de sorrir. Durante a realização desse molde, a expressão fixa um sorriso travado em vias de acontecer. Dependendo do ponto em que é vista, pode parecer um sorriso ou um gesto tenso. A expressão transparece o dado, por vezes, mecânico do ato de sorrir para a câmera. Ambiguidade. Ironia.

A cabeça feita a partir do molde do corpo apresenta verossimilhança com o corpo. Diferentemente da fotografia analógica, aqui, os traços da semelhança são marcados no tridimensional da matéria, propõem uma experiência tátil<sup>1</sup>. O objeto-cabeça traz detalhes do corpo em relevos, trabalha numa escala humana, mantém uma dimensão de identificação entre o corpo moldado e o corpo de quem vê.

O objeto como índice de corpo<sup>2</sup>. Presença e ausência.

O gesso é a matéria-prima escolhida para reprodução nesse momento. Sua cor branca rebate o material e a cor da parede do espaço da residência. É de baixo custo, fácil manuseio, e possibilita moldagem e reprodução fiel de um mesmo objeto em grande escala, sendo material que remete à arquitetura por seu uso na construção civil, e à reprodução em série, sendo, desde a Antiguidade, muito usado nas artes visuais principalmente como material de processo e de reprodução, e a partir da arte moderna como material definitivo de algumas obras.

As peças são produzidas em série e manualmente. O corpo continua se afirmando na produção do objeto, e se manifesta também nos pequenos defeitos resultantes do procedimento manual. Cada cabeça de gesso leva a mesma medida de pó de gesso para 2/3 de água. O material é misturado até ficar homogêneo e jogado no molde. O procedimento é sempre realizado nas mesmas proporções. Uma hora depois, as cabeças são retiradas sequencialmente e armazenadas. Num geral, apenas algumas imperfeições relativas à deterioração do molde são corrigidas. O ciclo se reinicia.

As cabeças são maciças e trazem todos os detalhes do rosto. Mostram a parte frontal, sem a nuca, nem as orelhas. A nuca é lisa e reta. Os olhos estão fechados. As cabeças mantêm a cor branca do gesso e não levam acabamento. Produção manual que remete à produção em série. Repetição. Esvaziamento. Padronização. Apagamento.

O rosto é tomado como signo de época. Apesar da semelhança, a cabeça resultante não deixa claro se o rosto é feminino ou masculino. Corpo anônimo. O procedimento vai chamar para a existência do corpo marcando seus detalhes no objeto. A apropriação do corpo.

O rosto expressa um código de época através do gesto de sorrir. Fala de um código que informa os corpos de hoje. O gesto de sorrir expressa um código do ato fotográfico, e não uma emoção. A multiplicação do mesmo rosto pretende gerar um efeito de planificação e, em decorrência, o apagamento dessa identidade. O objeto e sua multiplicação trazem dados ambíguos, falam ao mesmo tempo de analogia (entre corpo e objeto-cabeça) e simulação (de gesto que não representa

“A questão do retrato começa talvez no dia em que um rosto começa diante de mim a não estar mais aí porque a terra começa a devorá-lo. Longe, então, de mostrar puramente a representação plena dos rostos, o que os retratos fariam, depois de tudo, seria apenas poetizar – isto é, produzir – uma tensão sem recurso entre a representação dos rostos e a difícil gestão de sua perda (...)”.  
(DIDI-HUBERMAN, 2012, p.62)

necessariamente uma emoção).

Depois da escolha, manufatura e reprodução do objeto-cabeça, experimento sua relação com diferentes espaços da residência, tomando como elementos construtivos materiais e procedimentos que remetem à construção civil ou à própria arquitetura. Algumas propostas partem de ideias projetadas anteriormente, outras surgem na relação com o espaço, outras ainda vão sendo reestruturadas num processo de montagem e desmontagem dos trabalhos no espaço. Nessa fase de experimentação, em cada proposição o objeto-cabeça se comporta de formas diferentes, criando imagens que por vezes retomam características já marcadas em outros trabalhos, e por outras trafegam por novos pensamentos.



Reprodução das cabeças de gesso a partir dos moldes tirados do rosto.  
Residência Pivô Arte Pesquisa 2019.



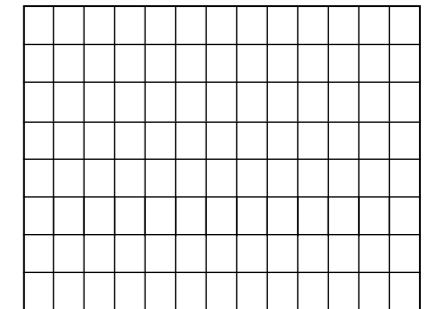
“Manuais de retórica, obras de fisionomia, livros de civismo e a arte de conversação do século XVI ao século XVIII lembram incansavelmente: o rosto está no centro das percepções de si, da sensibilidade a outrem, dos rituais da sociedade civil, das formas do político. É um conhecimento antigo que no entanto se reveste uma tonalidade nova desde o início do século XVI. Todos estes textos dizem e repetem: o rosto fala. (...) Esboça-se um vínculo que se torna depois mais nitidamente marcado entre o sujeito, a linguagem e o rosto: um vínculo crucial quanto à elucidação da personalidade moderna. (...) Com efeito, uma história do rosto seria em primeiro lugar uma história do emergir da expressão, desta sensibilidade crescente, desta atenção mais exigente incidindo sobre a expressão do rosto como sinal da identidade individual, a partir do século XVI (23). A individualidade expressiva será aí tomada nas formas de observação do homem natural, na mudança da relação entre o homem exterior e o homem interior, entre o homem físico e o homem psicológico. (...) Uma história do rosto é ao mesmo tempo a história do controlo da expressão, das suas exigências religiosas, das suas normas sociais, políticas e éticas que contribuíram desde o Renascimento para o aparecimento de um tipo de comportamento social, sentimental e psicológico baseado no afastamento dos excessos, no silenciamento do corpo (24). Estas exigências fizeram nascer um homem sem paixões com um comportamento moderado, medido, reservado, prudente, circunspecto, calculado; muitas vezes reticente e por vezes silencioso. O homem racional das elites e depois das classes médias.” (COURTINE; HAROCHE, 1988, p.7-8)

**“CHÃO” (OBJETO-CABEÇA, GRADE, ESPAÇO)**

Um gesto facial realizado em 2017 é gravado na matéria. As cabeças resultantes desse gesto são usadas para diferentes proposições durante a residência em 2019. Cada situação busca colocar o objeto-cabeça em relação às arquiteturas dos espaços disponíveis. As proposições testam os sentidos que vão se somando a cada tipo de relação entre objeto-cabeça e espaço.

“CHÃO” (cabeça, grade, espaço) é uma das instalações propostas durante a residência. Apresenta uma constituição simples: disposição simétrica dos objetos-cabeça em grade no chão com a face virada para cima. Suas dimensões se adequam às dimensões do espaço. Nessa ocasião, é composta por 104 cabeças que traçam 13 colunas e 8 linhas. Coordenadas horizontais e verticais. Montagem em grade. A divisão do espaço chama para a maneira projetiva de divisão de território feita pelo pensamento arquitetônico. Aqui, ela começa com o espelhamento de 3 paredes do espaço para dentro, criando linhas que se distanciam em 1 metro de cada parede, permitindo uma área de circulação em torno. O espelhamento cria um desenho retangular nas dimensões de 3,5 metros de largura por 3 metros de profundidade. A partir dessas medidas externas, o espaço é dividido considerando as dimensões das cabeças. Um desenho gradeado é feito no chão do espaço para posicioná-las. Depois de posicionadas, é retirado, restando como virtualidade<sup>3</sup>.

<sup>3</sup> A montagem em grade é parte da obra, sendo usada como princípio de ordenação cuja imagem impregnante está presente em diversas dimensões do cotidiano, desde as arquiteturas dos espaços, até a organização visual das redes sociais (elementos que norteiam a construção do trabalho). Nas artes, Rosalind Krauss afirma que a grade surge de forma declarada com as vanguardas europeias e representa um momento de busca de autonomia, onde a pintura é chamada para a planaridade de seu meio bidimensional: “A grade declara o espaço da arte como sendo, ao mesmo tempo, autônomo e autorreferente.” (KRAUSS, 1998, p.62). Depois dos movimentos da arte moderna, a grade continua sendo explorada como procedimento de organização de componentes no espaço (bidimensional ou tridimensional) por outras correntes artísticas, como o minimalismo e a arte pop, por exemplo.















<sup>4</sup>Aqui, a padronização do objeto, sua distribuição em grade, a inclusão do espaço como elemento da obra, a possibilidade de sua circulação são elementos que podem remeter ao minimalismo. Porém, o tipo de objeto usado, que parte do corpo e o representa, é um fator que distancia essas práticas, pois seus artistas rejeitavam o antropomorfismo, buscando objetos tautológicos, que não representam nada para além de si: “Volumes que decididamente não indicavam outra coisa senão eles mesmos. Que decididamente renunciavam a toda ficção de um tempo que os modificaria, os abriria ou os preencheria (...)” (DIDI-HUBERMAN, 2010, p.50)

O nicho do local não é completo por cabeças. Um bloco retangular se centraliza nele. Pode ser contornado. A distribuição das cabeças traz uma maneira de pensar que organiza e divide espaço e objetos. Ordenação. Simetria. Pensamento arquitetônico. Cálculo matemático. Procedimento simples de divisão e distribuição. A montagem em grade é um elemento de conexão e construção de sentido. Ativa determinadas percepções sobre o objeto. Nivelamento. Uniformização.

A cor branca do gesso reflete a cor da parede e se destaca da cor escura do chão. Apesar de ser um elemento da arquitetura, como matéria-prima mais antiga, o gesso traz um dado anacrônico, retoma imagens antigas. A multiplicação das peças no espaço, por outro lado, chama para imagens que transitam entre robô e ciborgue (imagem muito retomada por quem vê o trabalho ao vivo). Ambiguidade. Anacronismo. Passado e presente.

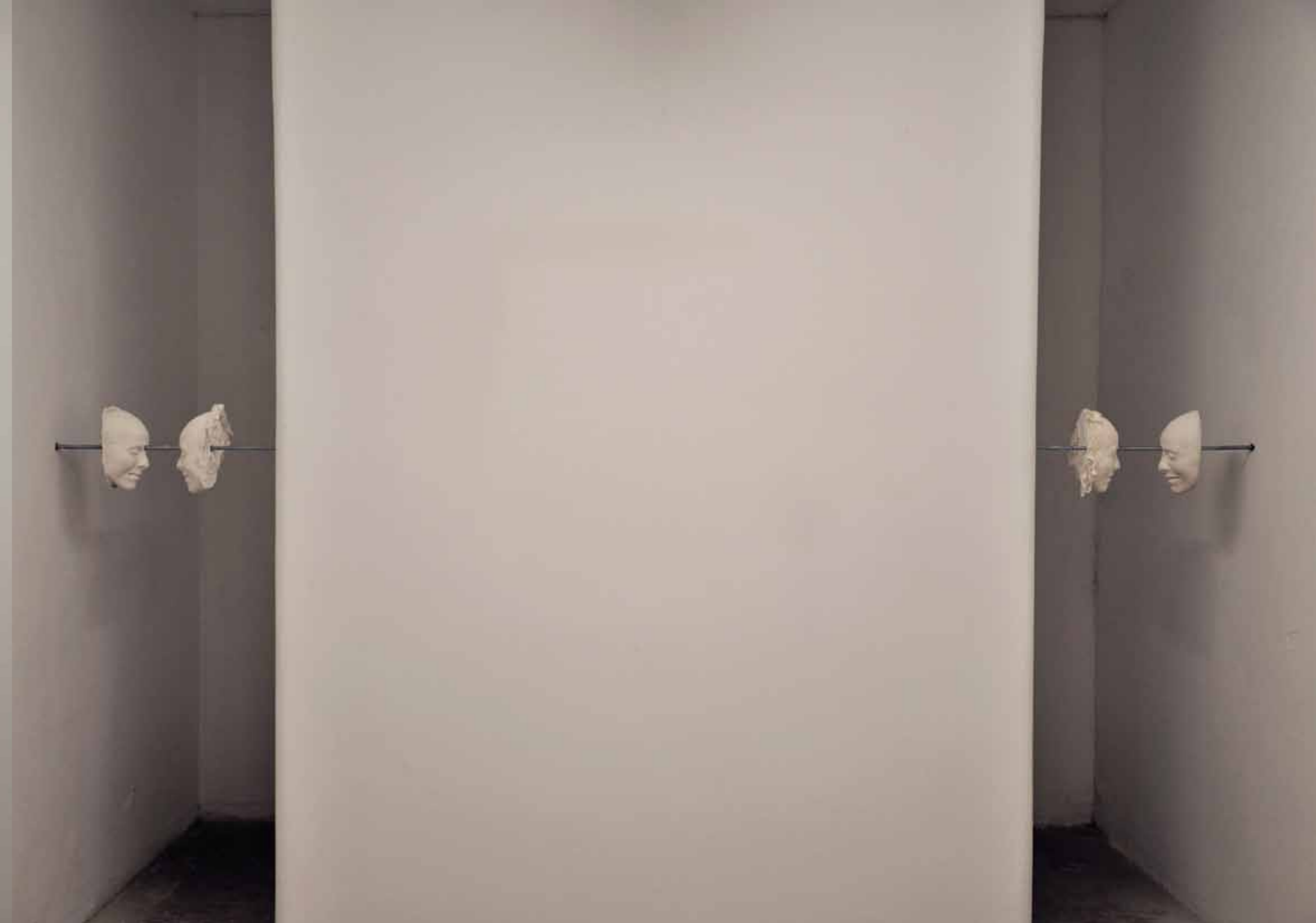
Rosto anônimo multiplicado no espaço. Expressão de sorrir em posto irônico. Escala do corpo mantida em cada objeto e na maneira como ocupam o espaço. Um objeto-cabeça por espaço. A padronização na forma. Os erros de produção visíveis na visualização do trabalho. O corpo que se manifesta por trás do objeto, a partir do processo de produção manual. As diferenças mantidas no erro de produção. Desvio.

Rosto moldado. Corpo fragmentado. Metonímia. Parte pelo todo. O corpo presente como virtualidade<sup>4</sup>.

### “SEM TÍTULO” (OBJETO-CABEÇA, BARRA, PAREDE)

Outra proposta de instalação feita para um dos espaços disponíveis na residência que possui uma parede central ladeada por 2 nichos estreitos de aproximadamente 70 centímetros de largura e 150 centímetros de profundidade, e altura do teto contígua.

A instalação é constituída por 4 cabeças furadas ao centro da testa e 2 barras rosqueadas de ferro. As barras são fixadas entre as paredes do nicho numa altura de 1,65 metros (altura do olhar, considerando um corpo mediano). Cada barra conecta 2 cabeças, uma de frente para a outra, com um espaçamento entre elas. Sua espessura grossa a mantém reta, considerando o peso das cabeças. Os 2 nichos são compostos da mesma forma. Espelhamento.



<sup>5</sup> A fase do espelho, em Lacan, acontece quando a criança se reconhece diante de sua imagem refletida: “A função do estádio do espelho revela-se para nós, por conseguinte, como um caso particular da função da imago, que é estabelecer uma relação do organismo com sua realidade – ou, como se costuma dizer, do *Innenwelt* (mundo interior) com o *Umwelt* (mundo circundante). (...) Esse desenvolvimento é vivido como uma dialética temporal, que projeta decisivamente na história a formação do indivíduo: o estádio de espelho é um drama cujo impulso interno precipita-se da insuficiência para a antecipação – e que fabrica para o sujeito, apanhado no engodo da identificação espacial, as fantasias que se sucedem desde uma imagem despedaçada do corpo até uma forma de sua totalidade que chamaremos de ortopédica – e para a armadura enfim assumida de uma identidade alienante, que marcará com sua estrutura rígida todo o seu desenvolvimento mental. Assim, o rompimento do círculo do *Innenwelt* para o *Umwelt* gera a quadratura inesgotável das enumerações do eu.” (LACAN, 1996, p.100)

<sup>6</sup> “Interpretou-se com frequência o universo consumista como um agente de fragmentação da sociedade que gera o narcisismo, que separa os indivíduos uns dos outros. E , hoje, a internet apenas amplifica esse processo. Mas é um narcisismo paradoxal que se manifesta, a tal ponto ele se mostra dependente da relação com os outros.” (LIPOVETSKY; SERROY, 2016, p.407)

Objeto e espaço. O espaço constituinte da obra. O objeto-cabeça suspenso. A conexão pela barra. Atravessamento. Invasão. Violência. Elemento de conexão que retoma elemento da arquitetura. A barra conecta objetos-cabeça entre si, assim como faz sua conexão com o espaço. O objeto-cabeça é apenas encaixado na barra, está solto. As feições voltadas uma para a outra. Espelhamento. O espelhamento interno, entre as duas cabeças. O espelhamento externo, da repetição do conjunto no espaço- possibilidade gerada pelo local <sup>5</sup>.

Dois rostos iguais voltados para si. A temática do narcisismo parece inerente às autorrepresentações, estando como pano de fundo em toda essa produção que trabalha o tema. Acaba sendo ainda um tema muito manifesto na atualidade, com a maneira como as “selfies” ganham terreno no espaço virtual. O narcisismo traz um aspecto de fascínio e morte ao mesmo tempo. Nessa proposta de instalação, é lançado de forma direta a partir do espelhamento do objeto-cabeça<sup>6</sup>.

Nesse momento germinal do trabalho, parto dessa ideia de narcisismo inerente ao tema da autorrepresentação e vou multiplicando minha imagem. A repetição é trabalhada como um aspecto de mecanismos atuais que estimulam comportamentos constantes de auto-observação, autorregistro e auto-exibição (padrão de comportamento dentro das redes sociais). A articulação dos objetos-cabeça replicados no espaço reforça o narcisismo implícito no ato de se representar, porém, cada proposta traz ideias opostas à de exaltação da figura replicada. Ambiguidade.

### “SEM TÍTULO” (OBJETO-CABEÇA, BARRA ROSQUEADA, PAREDE ENTRE OBJETOS)

Proposta de instalação que se realiza no mesmo ambiente que a anterior. Em outra parede do espaço, a instalação é composta por 2 objetos-cabeça furados na altura da testa e 1 barra rosqueada no tamanho de 1 metro (tamanho original comprado em fábrica). A barra atravessa uma parede e os 2 objetos-cabeça são posicionados em lados opostos, um de frente para o outro, com a parede entre eles.

Junto com a proposta anterior, o espaço recebe as duas instalações compostas de elementos semelhantes. As relações invertidas entre seus elementos provocam sentidos diferentes. Experimentação de elementos e espaços. Em ambas as instalações, uso objetos-cabeça antigos como forma de experimentação da relação com o espaço, porém, a ideia segue em trabalhar com outros acabamentos para os objetos dessa proposta.





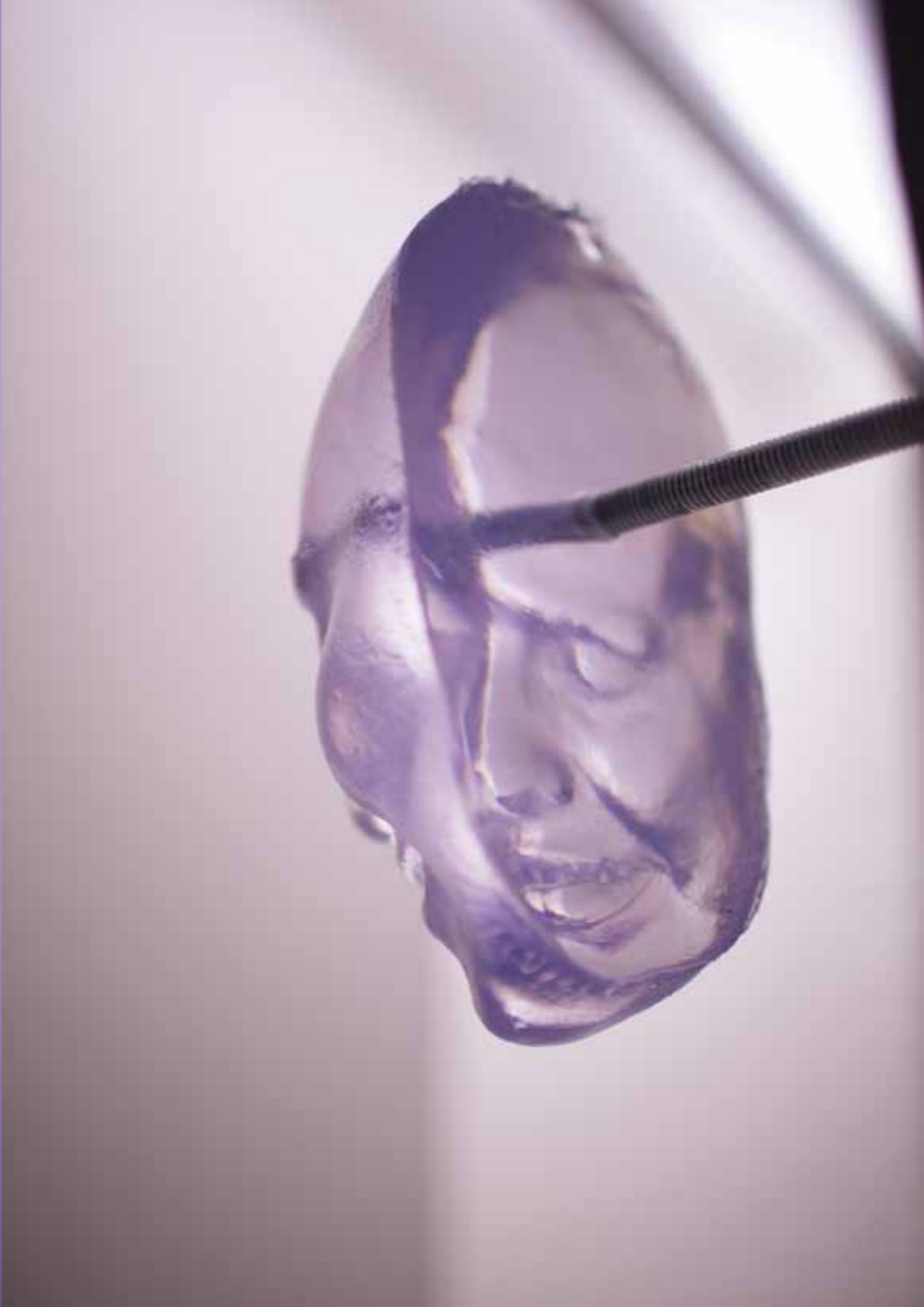
### “O DUPLO”

Na passagem de entrada da exposição, de 120 centímetros de largura, duas cabeças de resina transparente estão posicionadas, uma de frente para a outra, numa altura de 2 metros aproximadamente.

“O DUPLO” (2019) é uma instalação de parede realizada numa exposição coletiva meses depois da residência, que parte de uma conformação semelhante às 2 propostas anteriores. Na exposição, o local e as proporções entre espaço, objeto-cabeça e barra chamam para outras especificidades. Os objetos-cabeça partem do mesmo molde do rosto em semi-sorriso, mas não se conectam pela barra. A barra é incorporada ao objeto-cabeça e o conecta apenas ao espaço. Cada objeto-cabeça é fixado na parede por meio da barra, distanciando-se em 15 centímetros dela, um de frente para o outro. A transparência da resina deixa entrever a parte interna do objeto, criando uma relação entre interno e externo, deixando a barra fixa visível internamente e incorporando a iluminação do ambiente ao objeto. Passagens.

“Pois o duplo foi originalmente uma garantia contra o desaparecimento do Eu, um ‘enérgico desmentido ao poder da morte’ (Rank), e a alma “imortal” foi provavelmente o primeiro duplo do corpo”. (...) Mas essas concepções surgiram no terreno do ilimitado amor a si próprio, do narcisismo primário, que domina tanto a vida psíquica da criança como a do homem primitivo, e, com a superação dessa fase, o duplo tem seu sinal invertido: de garantia de sobrevivência passa a inquietante mensageiro da morte. A ideia do duplo não desaparece necessariamente com esse narcisismo inicial pois pode adquirir novo teor dos estágios de desenvolvimento posteriores da libido. No Eu forma-se lentamente uma instância especial, que pode contrapor-se ao resto do Eu, que serve à auto-observação e à autocrítica, que faz o trabalho da censura psíquica e torna-se familiar à nossa consciência como consciência.” (FREUD, 2010, p.351)

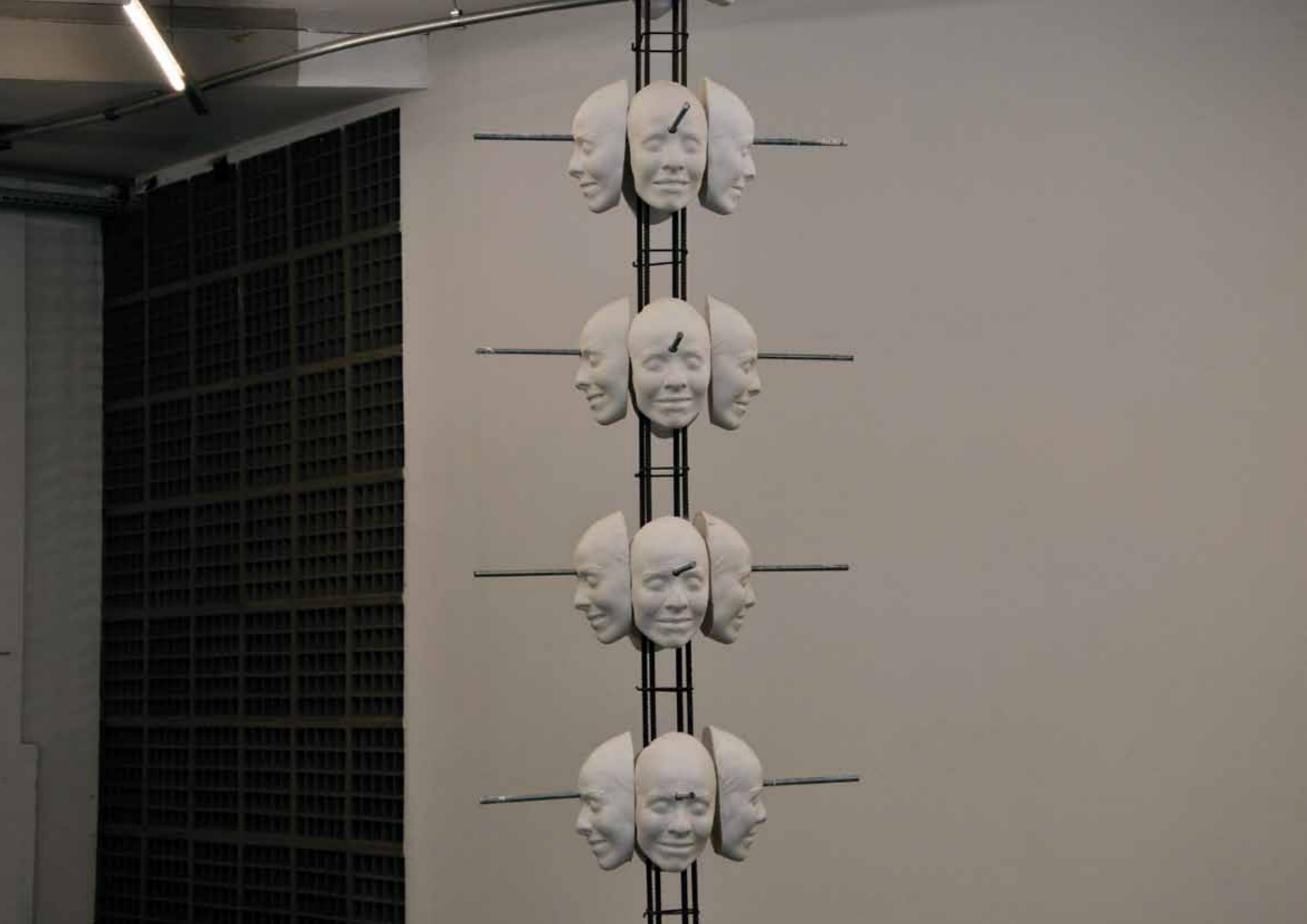
“Há mais: o deleite também é o do duplo, da cópia, por meio dos quais vivemos uma vida como que, ela mesma, desdobrada. Reveladora a esse respeito é a força adquirida pelo universo virtual, que dá a impressão da verdade da vida, quando não passa de uma projeção sem realidade concreta. (...) Uma projeção imaginária que não é sentida como uma vida menor, uma restrição, uma amputação, e sim como uma exaltação, uma forma de se propulsar além de si num universo cuja falsidade acrescenta beleza à realidade.” (LIPOVETSKY; SERROY, 2016, p.409)



### **“TOTEM”**

Trata-se de uma instalação composta por uma coluna de ferro (de medidas convencionais de fábrica), 28 objetos-cabeça furados ao centro da testa, 14 barras rosqueadas de 60 centímetros cada. A coluna de ferro está fixa no espaço do chão até o teto, com 3,5 metros de altura aproximadamente. Através de suas grades, 2 barras são apoiadas intercaladamente em 7 dos 14 andares de arame da coluna. As barras atravessam a coluna uma por cima da outra fazendo um X e apoiam 1 objeto-cabeça em cada uma das 4 extremidades. Em andares intercalados da coluna, 4 objetos-cabeça estão voltados para fora, encostados na coluna, em cada um dos lados, com as barras atravessando e saindo pela frente do objeto.

A instalação remete a um dos elementos marcantes da arquitetura desse espaço, a coluna, fazendo uso de seu elemento interno, a coluna de ferro. O procedimento de montagem é apenas o encaixe: os objetos-cabeça são encaixados em distâncias similares, cada um de um lado, mantendo o equilíbrio da barra rosqueada.

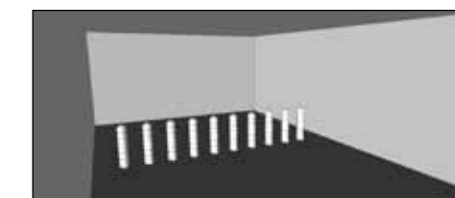


O gesso. A barra. A coluna. Elementos do trabalho retomam elementos da arquitetura. A coluna de ferro é posicionada entre 2 grandes colunas do espaço. Remissão. Rebatimento. Espelhamento. A coluna. A verticalidade. A sustentação. A estrutura. O interno. O vazado. Relação entre interno e externo. O objeto-cabeça furado. O encaixe pela barra. O atravessamento. A montagem. O equilíbrio. A repetição do mesmo objeto circularmente em cada andar. A horizontalidade. Os objetos-cabeça com suas expressões viradas para fora. A mesma face vista em todos os lados. Todos os lados do mesmo objeto sendo vistos ao mesmo tempo. Giro em 360°. O totem. O objeto de culto. O objeto de controle.

O título do trabalho “Totem” faz menção aos monumentos escultóricos de culto, que traziam figuras esculpidas uma em cima da outra. Essas figuras representavam o símbolo ancestral de uma tribo ou coletividade. Aqui, essa configuração é retomada pela coluna que faz remissão à forma vertical do totem, onde o objeto-cabeça, posicionado um acima do outro, retoma o signo cultuado de uma época.

### “LINHA” (CABEÇA, BARRA, EMPILHAMENTO, FILEIRA)

Trata-se de uma última proposta de ocupação do espaço da residência. A instalação é composta por barra rosqueada, objetos-cabeças furados na região da testa, organização no espaço e divisão do espaço. 9 objetos-cabeça são encaixados em cada barra. As cabeças ajudam a manter cada barra em pé, sem ajuda de outros artifícios. As barras são posicionadas em fileira no espaço, com espaçamento semelhante entre cada uma. A ideia é que a fileira de barras se posicione em locais de passagem, ou centralizadas no espaço, de modo que se tenha que passar por ela para circular a obra. A imagem na página abaixo traz um teste de empilhamento e da organização em fileira, mas não trás o posicionamento no espaço.



Projeto.



O objeto-cabeça. A barra. O atravessamento. A violência. O chão. O equilíbrio.

Empilhamento. Armazenamento. Estoque. Organização no espaço. Ordenação. Simetria. Controle.

A questão da produção em série está implícita em todos os trabalhos dessa série em que um mesmo objeto-cabeça se repete. Nessa proposta especificamente, a montagem do trabalho retoma um tipo de organização fabril, de empilhamento de objeto, que deixa a questão em maior evidência. Ao mesmo tempo em que essa imagem leva para a ideia da produção fabril, também traz uma violência de seu atravessamento.

Em cada modo de ocupação do espaço na residência com o elemento cabeça procuro testar aspectos que pretendo desenvolver com os trabalhos, através de maneiras de organização no espaço, ordenações simples e poucos elementos de conexão, que aqui remetem aos elementos da arquitetura: gesso, barra rosqueada e coluna.

Nesses trabalhos, a presença do corpo vai desaparecendo (não está mais na performance, nem na fotografia) e se mantém como índice no objeto que é tomado do corpo, e como virtualidade a partir do próprio processo que é todo manual e deixa suas marcas nos objetos.

### “POSITIVO” (série gestos)

Volto-me para outra série de emojis de gestos manuais e os reproduzo novamente com o corpo, pretendendo construir outro catálogo de gestos, partindo também de códigos atuais da comunicação escrita virtual. Se na conversa ao vivo, o corpo transmite e completa o sentido da fala, na linguagem escrita, o *emoji* reintroduz o corpo na comunicação a partir da reprodução de sua imagem, e diminui a separação entre imagem e texto. A conversa por mensagem de texto parte da premissa de um corpo diluído e multiplicado em sua presença virtual.

Crio diversos moldes de gestos para realização de instalações diferentes, que partem da relação entre objeto replicado, espaço e uma forma pré-estabelecida para instalação do objeto no espaço. Para uma primeira instalação, escolho o gesto de positivo, por sua recorrência na comunicação e por ter sido um gesto que claramente foi ressignificado depois das redes sociais.

O gesto de positivo que informou a criação do ícone (em que o dedo polegar está apontado para cima, enquanto os outros estão recolhidos), depois de seu uso corrente nas redes sociais, volta agora para o corpo como sinal de curtir, podendo depois ser reincorporado a uma outra criação de ícone. Sobreposição de sentidos. Circularidade e imbricação entre corpo e código.

Molde. Com um pote proporcional ao tamanho de minha mão, e uma pasta de alginato, estabilizo um gesto com a mão direita e a insiro dentro da massa até a altura do punho. O gesto se mantém até o material endurecer. Em poucos minutos a massa fica branca, firme, mas flexível. Retiro a mão. Jogo uma pasta de gesso bem líquida dentro do molde. Depois de endurecido, retiro o modelo da mão em gesso e produzo um molde de silicone para réplica. As mãos aparecem em detalhes. Cada uma é replicada com uma barra rosqueada dentro para ser fixada na parede. Molde do corpo realizado. Modelo para réplica. Corpo em fragmento. O objeto ainda como índice do corpo.



Estudos de gestos para série - mãos de gesso sendo retiradas do molde de alginato.

“POSITIVO” (2019) é uma instalação de parede constituída pelo objeto-mão replicado em resina transparente e por sua distribuição linear e simétrica na parede. Nessa ocasião, 10 objetos-mão são fixados na parede a uma altura de 1,40 metros (aproximadamente), com uma distância de 25 centímetros entre cada, formando uma dimensão de 2,25 metros de largura, 15 centímetros de altura e 20 centímetros de profundidade, com a barra aparente e distante da parede.





“De certo modo, o corpo nos parece real e bem fundado. (...) Olhamos para nós mesmos no espelho e para os outros e vemos entidades com fronteiras definidas a que chamamos de corpos. Em oposição a todas essas certezas, todavia, os teóricos da cultura sugerem que esses “dados” que, pelo menos conscientemente, não costumamos questionar, são, de certo modo, ilusórios. Muito do que percebemos e experienciamos é construído socialmente: nossa identidade psíquica e sexual, o que constitui o prazer e a dor, onde estão as fronteiras do eu.(...) Uma crise do sujeito, do eu, da subjetividade que coloca em causa até mesmo ou, antes de tudo, nossa corporalidade e corporeidade. O corpo tornou-se, assim, um nó de múltiplos investimentos e inquietações” (SANTAELLA, 2004,p.10-11)

O gesto produzido a partir do corpo além de retomar a questão dos códigos que modificam a comunicação de uma época também faz remissão à materialidade do corpo em contraponto ao desaparecimento da presença material a partir das relações virtuais.

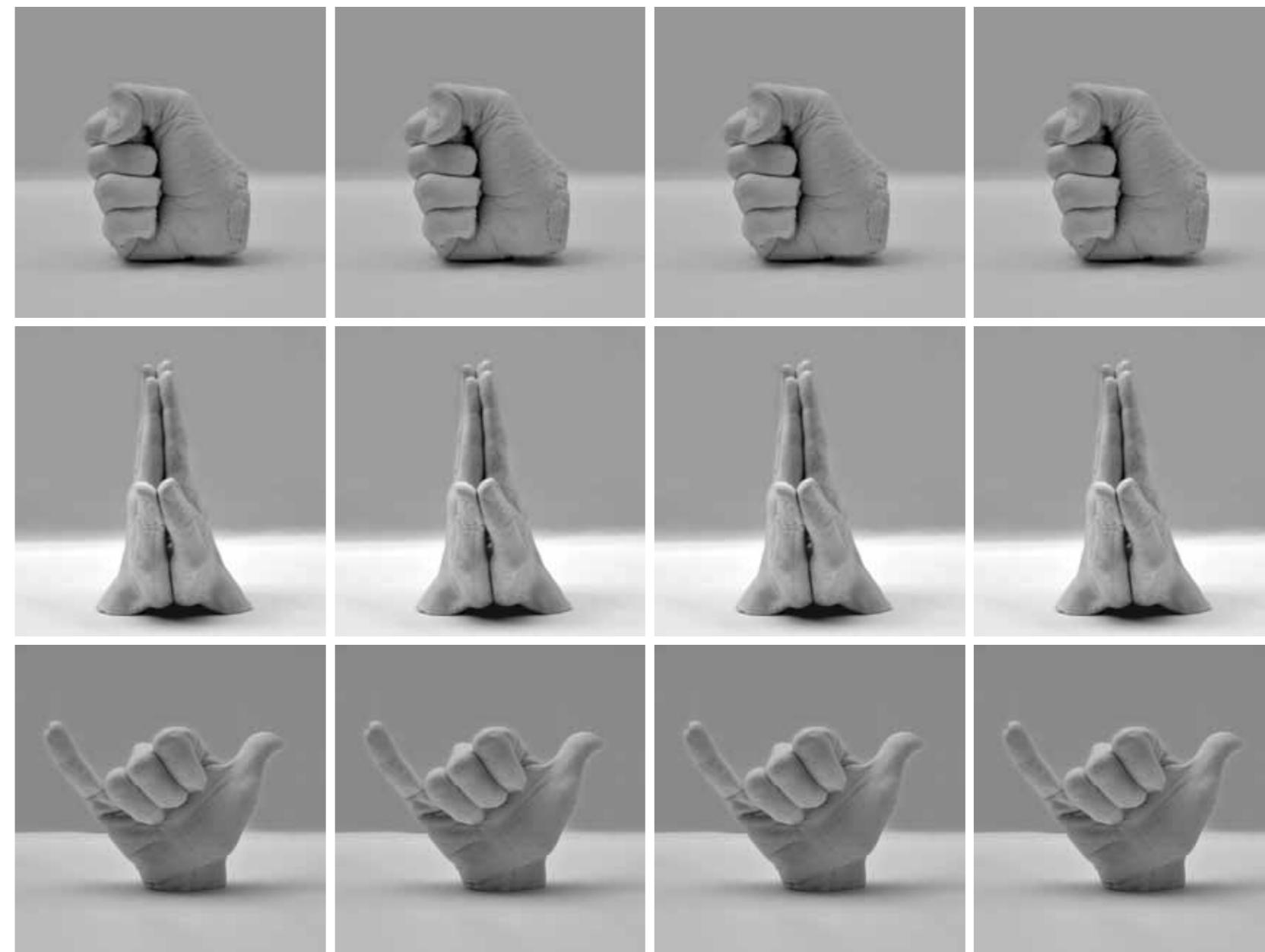
A imagem fotográfica sugere um objeto que vai desaparecendo no horizonte do enquadramento, sugerindo uma expansão do trabalho que se manifesta pela repetição do mesmo objeto-mão em linha reta, com intervalos simétricos na parede – ideia que se mantém como virtualidade do trabalho.

O uso da resina explora sua transparência que deixa ver características externas (detalhes da mão) e internas (barra rosqueada), incorporando a luz do ambiente ao objeto. Em certo sentido, objeto e espaço também ficam integrados por conta dessa transparência, considerando que o espaço pode ser visto através do objeto, e que, por vezes, esse objeto se perde no ambiente.

A incorporação da barra ao objeto aponta para outros sentidos que vão ficando mais manifestos com o desenrolar dos trabalhos. Essas conexões deixam explícita a fragmentação do corpo (o corpo não está surgindo da parede), demarcam o encaixe, e assinalam para as possibilidades de encaixes e enxertos do corpo. Remissões ao orgânico e ao inorgânico. A conexão aparente. O corpo em fragmento. O corpo enxertado. O corpo ciborgue.

A série tem continuidade com outros gestos e outras propostas instalativas ainda em desenvolvimento. Abaixo, seguem outros estudos de gestos em ensaio visual.

Na página ao lado: Estudos de gestos para desdobramento da série “Gestos”, tomando como base catálogo de *emojis*. Imagens mostram modelos em gesso.



## IV. só existo em terceira pessoa

### o espaço expositivo

“Só existo em terceira pessoa” compõe uma exposição individual, realizada em outubro de 2019, na Galeria de Arte Fernanda Perracini Milani – espaço anexo ao Teatro Polytheama, patrimônio histórico, cultural e arquitetônico público da cidade de Jundiaí – São Paulo. A galeria foi projetada pela arquiteta Lina Bo Bardi e ocupa um espaço de 27 metros de comprimento por 4,45 metros de largura. É constituída por parede e teto de concreto armado, piso de caco, sistema de iluminação aparente, portal de madeira aos fundos para circulação interna. Um painel de compensado branco é fixo ao longo de todo comprimento de uma das paredes, enquanto o lado oposto mantém a estrutura original do teatro, com parede e colunas de tijolo pintado de branco – ao redor das colunas veem-se aberturas por onde entra luz natural. Tem uma constituição que alia arquitetura moderna à arquitetura antiga do teatro que data do início do século XX.

A estrutura linear do painel que atravessa a parede expositiva de ponta a ponta cria um circuito de visualização cuja ordem é definida pelas entradas frontais da galeria. Assim, o projeto expositivo pensa essa linearidade do espaço, onde uma coisa é vista depois da outra. Um texto inicia a exposição e cada trabalho é apresentado relacionando-se com a temática geral apontada no texto, construindo um diálogo com o próximo, e fazendo uma sobreposição de pequenos sentidos que vão se acumulando trabalho após trabalho.

A distribuição dos trabalhos no espaço pensa a passagem entre eles com intervalos maiores de espaços vazios, refletindo certo aspecto silencioso e asséptico da neutralidade proposta nas

“O sujeito não é mais do que um rápido efeito que se perde em seguida, ele não goza de nenhuma constância, ao contrário do eu que é imagem enganosa surgida no espelho com a promessa, nunca inteiramente cumprida, de permanecer sempre a mesma. O sujeito é efeito de um ato que se dá numa trajetória, num circuito que necessita do outro, o convoca e só com ele se completa.” (RIVERA, 2013, p.28)

<sup>1</sup> “A noção de sujeito e a subjetividade dela derivada foram forjadas no cartesianismo.

“penso, logo existo”. A imagem da subjetividade humana legada pelo cogito cartesiano dominou o pensamento ocidental por alguns séculos. De acordo com essa imagem, a existência do sujeito é idêntica ao seu pensamento.” (SANTAELLA, 2004,p.13).

Para Descartes: “apenas a mente, sinônimo de consciência, de alma e definidora do eu, dá expressão à essência humana, da qual o corpo está excluído.(...) Sobre as rubricas “crise do eu” ou “crise da subjetividade”, critica-se a definição de um sujeito universal, estável, unificado, totalizado e totalizante, interiorizado e individualizado.” (SANTAELLA, 2004, p.15)

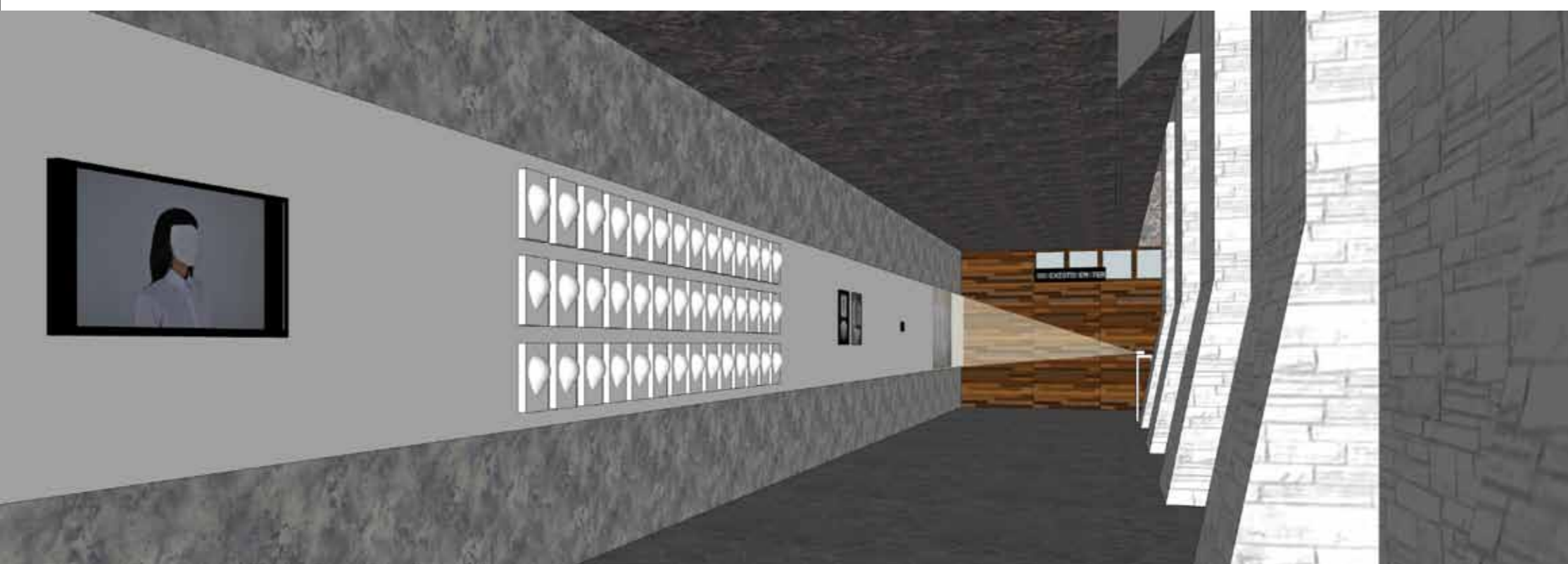
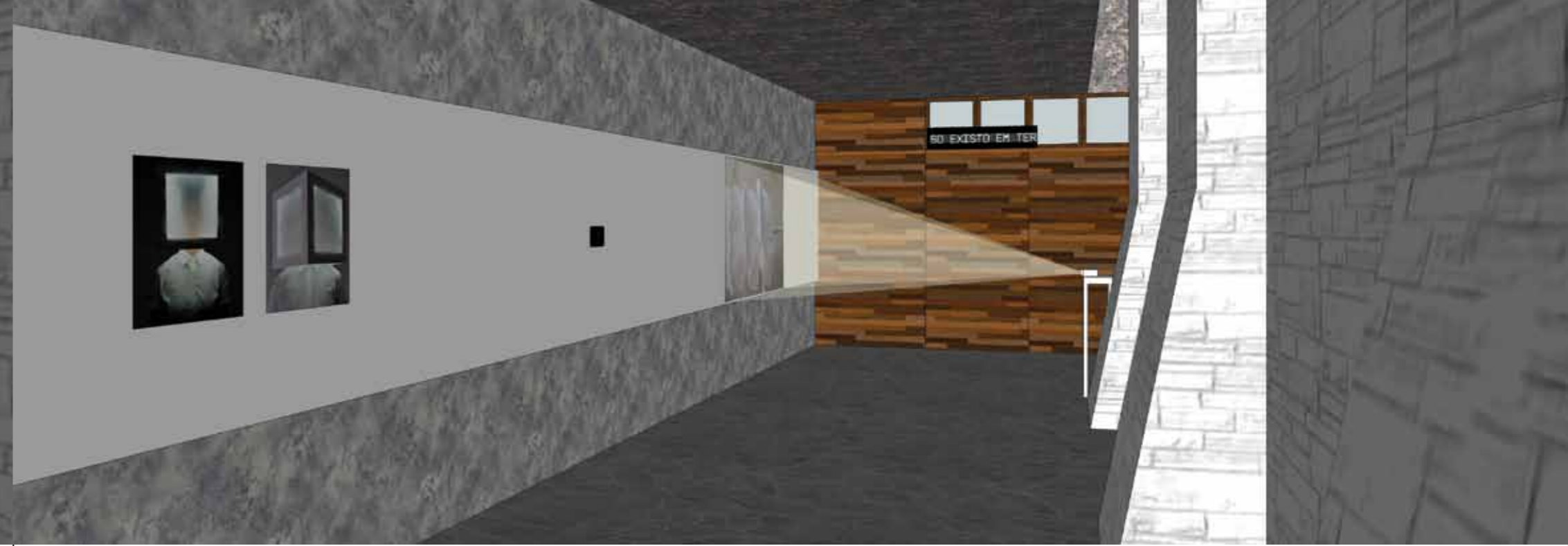
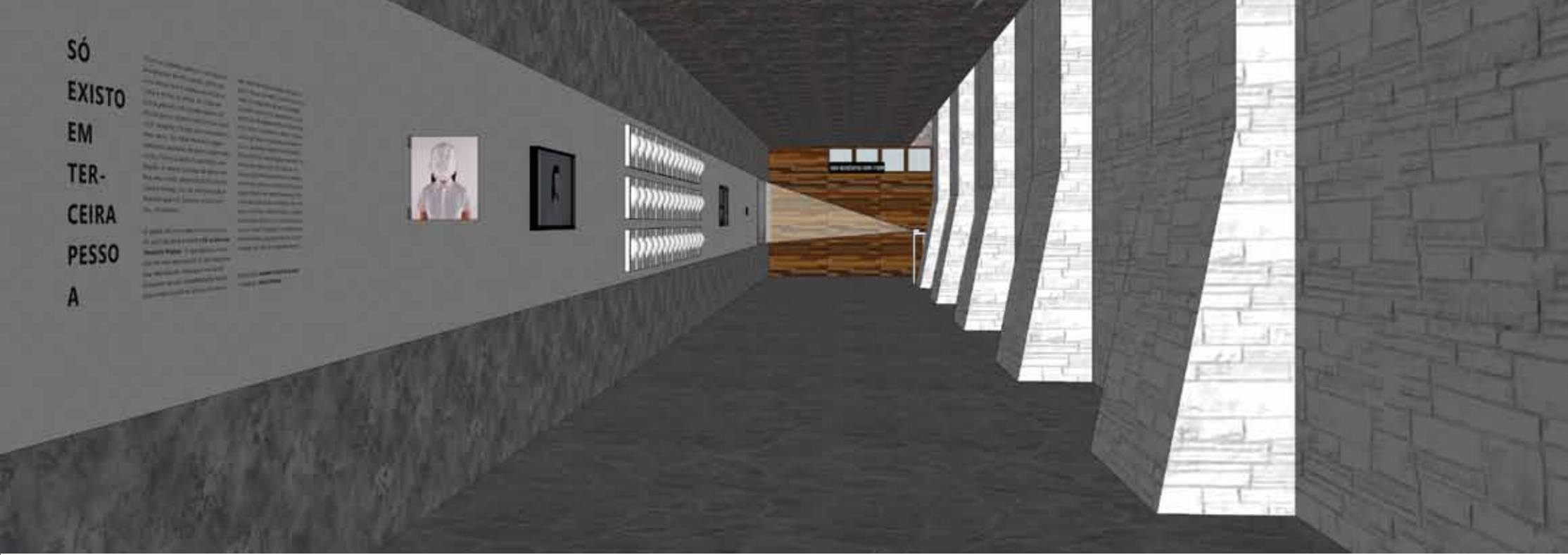
imagens da exposição. Sugestão de tempo de observação. Tempo de recepção.

O projeto expositivo associa trabalhos produzidos em meio a um quadro comum de pensamento, entre 2016 e 2019. Seu título “Só existo em terceira pessoa” traz a sugestão de um sujeito que se constrói a partir da relação com o outro, noção<sup>1</sup> que é tratada a partir do tema da autorrepresentação, tomando-a, em suas vias virtuais, como um dos acontecimentos marcantes da atualidade, que interfere especificamente na construção das subjetividades contemporâneas- amplos movimentos de representação de si que fixam um eterno agora.

O título também traz um dado constitutivo dos próprios trabalhos em exposição, que se afetam na relação com espaço, público e entre si: alguns só existem no espaço; outros, na configuração com outros trabalhos; outros ainda modificam sua forma de exibição a partir da relação com o espaço e os outros trabalhos.

Proponho um diálogo entre 9 obras, penso quantidade e meios cruzando características do local com a própria circularidade inerente ao tema da autorrepresentação, que traz sempre o elemento repetitivo do rosto. Por um lado, indico um fluxo de visualização que mescla linguagens diferentes, proporcionando experiências sensoriais visuais, espaciais e táteis – podendo provocar ainda um pensamento sobre as próprias técnicas de produção engendradas. A fotografia. O vídeo. A instalação. O objeto. O texto. Por outro lado, faço um jogo de trabalhos que mostram e escondem esse fragmento de corpo hiperexposto que comunica: o rosto.





Um díptico formado por 2 fotografias performadas, “SILÊNCIO” (2017) e “CAPA” (2017), inicia a exposição. Essa conformação em díptico foi pensada especificamente para a estrutura linear do espaço, apresentando essas imagens de forma perpendicular em um sanduíche de acrílico transparente levemente espelhado, dentro do qual cada fotografia se mostra de um lado. Nessa estrutura, as fotografias não podem ser vistas de uma só vez. A estrutura em díptico cria ainda uma relação entre seus conteúdos: a primeira imagem traz uma placa de gesso em frente ao rosto e a segunda traz o que seria seu resultado.

Ambas as imagens fazem parte de “APAGAMENTO” (2017), série de trabalhos composta por fotografias performadas e vídeo. Através de imagens do meu corpo usando objetos que escondem a feição, a série aborda a representação de si, fazendo analogia às ideias de revelar, esconder e apagar. Tem início com a fotografia “CAPA”, já apresentada no capítulo II, e segue o mesmo padrão formal, diferenciando-se apenas pelos objetos usados em frente ao rosto.

O corpo escondido através de suas próprias máscaras mostra indícios de sua presença a partir das fotografias e da videoperformance “SIM, NÃO, TALVEZ”, que segue na sequência, sendo apresentada em *loop* num monitor de TV posicionado a altura dos olhos.

### sequência de trabalhos





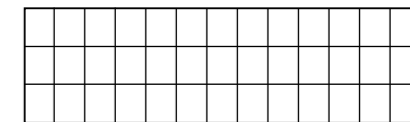


Na parte central do painel, uma instalação de parede ocupa uma área de aproximadamente 5 metros de largura por 1,6 metros de altura.

“REGISTRO” (2018) é uma instalação composta por 39 placas de gesso feitas a partir de um mesmo molde do rosto. Cada placa tem o tamanho de 30 centímetros de largura por 40 centímetros de altura e 2 centímetros de espessura, remetendo ao formato das fotos 3x4 de documentos de identidade.

O trabalho só existe na relação com o espaço. Os rostos são centralizados nas placas e trazem a mesma expressão dos outros que sugere um sorriso em vias de acontecer. São dispostas simetricamente em uma grade de 3 linhas e 13 colunas, com distanciamentos entre as placas, formando um bloco fechado no painel. Aqui, o modo de dividir espaço e objeto em grade retoma, por um lado, os murais e painéis fotográficos, mas também mantem relações com os métodos construtivos de arquitetura, como as construções com azulejos e a construção mais atual da parede 3D (técnica usada no trabalho em que se confeccionam placas de gesso em relevos tridimensionais, reproduzidas em série, que são aplicadas lado a lado em grade na parede). Uma marcação em grade é feita no espaço. Depois, cada placa é montada com 2 parafusos que ficam aparentes, fazendo parte da estética do trabalho. A marcação é retirada, restando como desenho vazado entre as placas.

O corpo impresso no objeto. A escala corporal. A placa 3x4. O sorriso para a foto. O rosto centralizado na placa. O enquadramento do corpo. A formatação. O rosto que sai em relevo do objeto. Os detalhes do corpo no objeto. O rosto frente a frente com quem olha. O rosto visto por cima. O rosto visto por baixo. O rosto visto em sequência. O mesmo rosto anônimo multiplicado e aderido à arquitetura do espaço.







<sup>2</sup> “A realidade efectual contém já as possíveis figuras, dimensões e aspectos do sentir, é um mapa completo do *pays du tendre*, a que cada um nada mais tem a acrescentar, podendo apenas ser atravessado, percorrido; é um repertório exaustivo de sensações e de afectos já sentidos que apenas se pode reproduzir, repetir (...)” (PERNIOLA, 1993, p. 23)

Até essa parte da exposição, o corpo é visto em fragmentos, cortado e enquadrado na imagem fotográfica. Enquanto algumas partes vão dando os indícios de sua forma, cabelos, pele, delineado de partes do corpo, o rosto está sempre atrás de um objeto. Mesmo que seja tomado como matriz para produção de alguns desses objetos, nas imagens, suas máscaras criam um distanciamento entre representação e corpo representado.

Em “REGISTRO”, o rosto que estava por trás se apresenta sozinho, como objeto apartado do corpo, que toma forma e se mostra em detalhes no objeto. A manifestação do corpo na matéria gesso traz o elemento tátil do meio tridimensional. Outras experiências de fruição.

O público caminha entre a multiplicação do mesmo. Busca diferenças. Chega perto. Analisa os detalhes. Observa se há algum “jogo dos 7 erros”. Questiona a procedência dos rostos, se todos partem do mesmo molde, se todos têm a mesma expressão. O rosto visto em cada posição modifica a percepção sobre sua expressão.

O uso da repetição se refere simultaneamente a diversos aspectos. A multiplicação de um corpo pode ser vista hoje nas reproduções de imagens de si nos meios virtuais. Ao mesmo tempo, o corpo também está multiplicado na comunicação quando sua presença é diluída em diversas conversas concomitantes. Por outro lado, a repetição do rosto em gesto de sorrir retoma também um código do ato fotográfico. A reprodução do gesto mecânico para a câmera se liga à ideia de um gesto esvaziado. Gestos que não falam da pessoa representada, mas de um código de comportamento. Reprodução e construção de identidade<sup>2</sup>.

A arquitetura da galeria, que se assemelha aos ambientes de fábricas antigas com suas colunas e paredes em tijolos aparentes, corrobora com certas imagens de produção em série da instalação. A conformação longitudinal que acaba sendo indicada pelo formato do painel central da parede também contribui para uma ideia de expansão e proliferação que a repetição indica. O uso do gesso como matéria-prima, além de incorporar o material de construção à obra, e trazer imperfeições de produção, também remete a imagens mais antigas, referências anacrônicas do uso

da matéria gesso nas artes. Anacronismo. Ambiguidade.

A técnica de moldagem do rosto se inicia de uma tentativa de verossimilhança entre o real e o que está sendo representado, em busca do que não tem como ser dissimulado, pois em contato direto com a pele. Essa mesma técnica que aciona o contato com o real também cria a possibilidade da reprodução em série do objeto-rosto moldado. Apesar de ter marcado nesse molde todos os traços e detalhes de um rosto, sua reprodução em uma mesma cor e a montagem em grade nivelam e homogeneizam a informação. Esse rosto rindo multiplicado na matéria gesso, que se acopla à parede branca do espaço, sugere também um rosto anônimo sem identidade<sup>3</sup>.

A exposição inicia com trabalhos que jogam com essa ideia da verossimilhança e da relação entre corpo e representação, a partir da impressão do corpo nas máscaras e depois nos próprios objetos-cabeça da instalação. Nos trabalhos que seguem, as imagens assumem uma dúvida maior entre realidade e ficção. Trazem aspectos que podem confundi-las com imagens produzidas digitalmente.

Outros 3 trabalhos da série “APAGAMENTO” são apresentados nessa sequência: 2 fotografias performadas e 1 vídeo feito também a partir de fotografias performadas. As primeiras são ampliadas de forma a deixar a imagem do corpo em tamanho real. O vídeo diminui a escala corporal em sua apresentação em Ipad.

Ambas as imagens partem de uma mesma configuração e trazem novamente uma relação entre corpo, câmera e objeto. Nelas, o rosto aparece dentro de um cubo luminoso transparente que, além de ser posicionado de formas diferentes, vai mostrando gradualmente distintos momentos de iluminação. A forma do cubo na foto retoma a ideia de enquadramento, joga com os limites do corpo em quadros, quase replicando o próprio enquadramento da câmera. Pela transparência do material, vê-se o corpo por dentro, porém, sempre velado pela movimentação da iluminação interna que mostra diferentes momentos entre o acender e apagar.

<sup>3</sup> Enquanto contexto de pensamento e procedimento, o uso de técnicas de reprodução que ainda carregam um caráter manual (e manifestam seus erros e diferenças nas peças), a repetição de um mesmo rosto, sua disposição em grade vertical, e ainda o nivelamento e o ruir dessa identidade representada em repetição, são dados que remetem a procedimentos da arte pop, principalmente a Andy Warhol. Jonathan Flatley nota que em sua época Warhol já demonstrava uma percepção antecipada de que todos estariam “pensando e agindo de forma parecida, que imitação e semelhança já” (2017, p.31) seriam uma tônica da época. Flatley afirma que Warhol procurava entender a maneira como a lógica de consumo e o ambiente industrial haviam mudado a forma de percepção do sujeito de sua época (2017, p.18), e afirma ainda que: “O principal método de Warhol para desenvolver o gostar como um projeto era a produção criativa e variada de formas de ser, agir e parecer-se, bem como a atenção a elas”. (2017, p.20)

“LAPSO” (2017) traz a parte superior do corpo de frente centralizada na imagem e a cabeça enquadrada no cubo. Com o ambiente escuro, a imagem se foca na luz que sai dele, que ilumina o corpo e quase deixa ver um rosto. “ENQUADRE” (2017) traz o mesmo corpo centralizado na imagem, porém, a cabeça não está encaixada na parte visível do cubo, ficando suas quinas posicionadas ao centro do rosto. Ambiente e cubo trazem a mesma iluminação, sem que seja possível ver algo internamente.

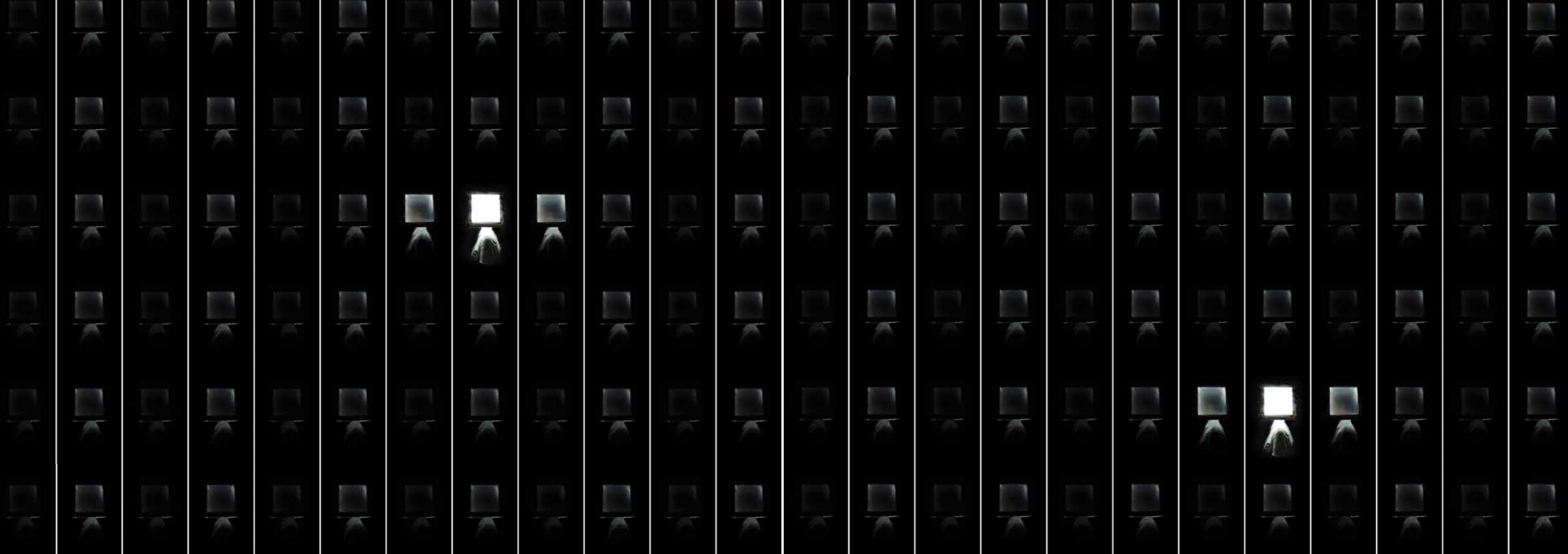


<sup>4</sup> link para vídeo: <https://vimeo.com/222100463>

“CLARÃO” (2017)<sup>4</sup> é um vídeo criado a partir de 7 imagens em que o corpo agora é posicionado de lado para a câmera, com a cabeça novamente centralizada e o ambiente escurecido. A sequência de imagens simula um movimento fictício de luz a partir da iluminação interna do cubo. Num primeiro encadeamento, 2 imagens se repetem alternadamente mais de 70 vezes, com tempos diferentes entre elas, criando uma oscilação luminosa leve. Num piscar constante, apresenta uma descontinuidade que remete a um curto-circuito. Em seguida, uma sequência de 5 imagens se intercala. De forma repentina, a luz se impõe ofuscando a visão. Logo, a imagem segue no mesmo movimento oscilante e de baixa luminosidade. Vê-se que há um rosto por dentro do cubo. No momento em que esse rosto está prestes a aparecer, acaba sendo ocultado por um excesso de luz que toma o espaço e vai apagando algumas das formas delineadas.

A maneira de exposição do vídeo, em Ipad, reduz a escala do corpo e também tem a intenção de aprofundar o suspense da imagem. Com a escala reduzida, a oscilação principal do vídeo tem uma luminosidade tão baixa que só é vista caso se preste atenção. Caso passe despercebido, o público pode ser surpreendido por um clarão no monitor, que logo some novamente. Então, ao passar e ver esse clarão, o público pode ser chamado a prestar atenção no vídeo. Contudo, a própria oscilação da imagem cria uma expectativa que parece não ser correspondida por seu movimento de revelar e esconder. O clarão é tão rápido que chama pela espera do próximo, com o intuito de se ver melhor. Porém, os próximos clarões provocam a mesma sensação de impossibilidade de capturar a imagem. Nesse movimento de luz, esses trabalhos retomam o título da série, “APAGAMENTO”, que se refere a um momento no qual o ato de se fotografar, ao invés de contribuir para a exibição, parece colaborar mais para uma ideia de ocultamento.







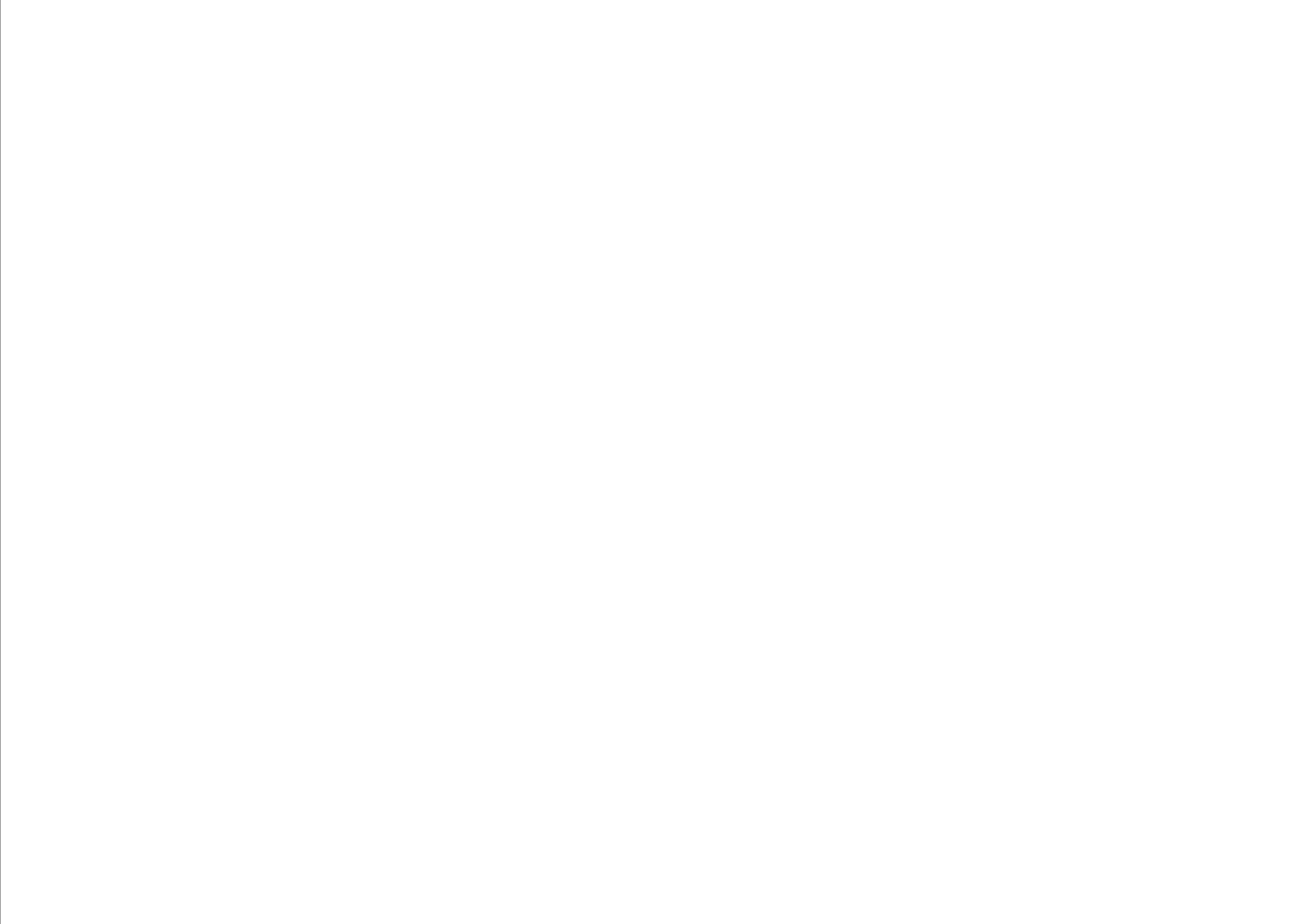
Todos os vídeos mostrados no texto são realizados com a mesma técnica de simular movimento a partir de uma sequência de imagens. O tipo de imagem gerada por essa técnica se assemelha tanto a imagens iniciais do cinema, em que ficava clara essa passagem do rolo de imagens do filme (que também marcavam os movimentos corporais), mas ao mesmo tempo remete também ao GIF animado (Graphics Interchange Format), que é um tipo de animação curta, que pode ser feita por aplicativos nos próprios celulares, cujo uso crescente está muito associado às redes sociais e ao uso de dispositivos móveis nas últimas décadas.

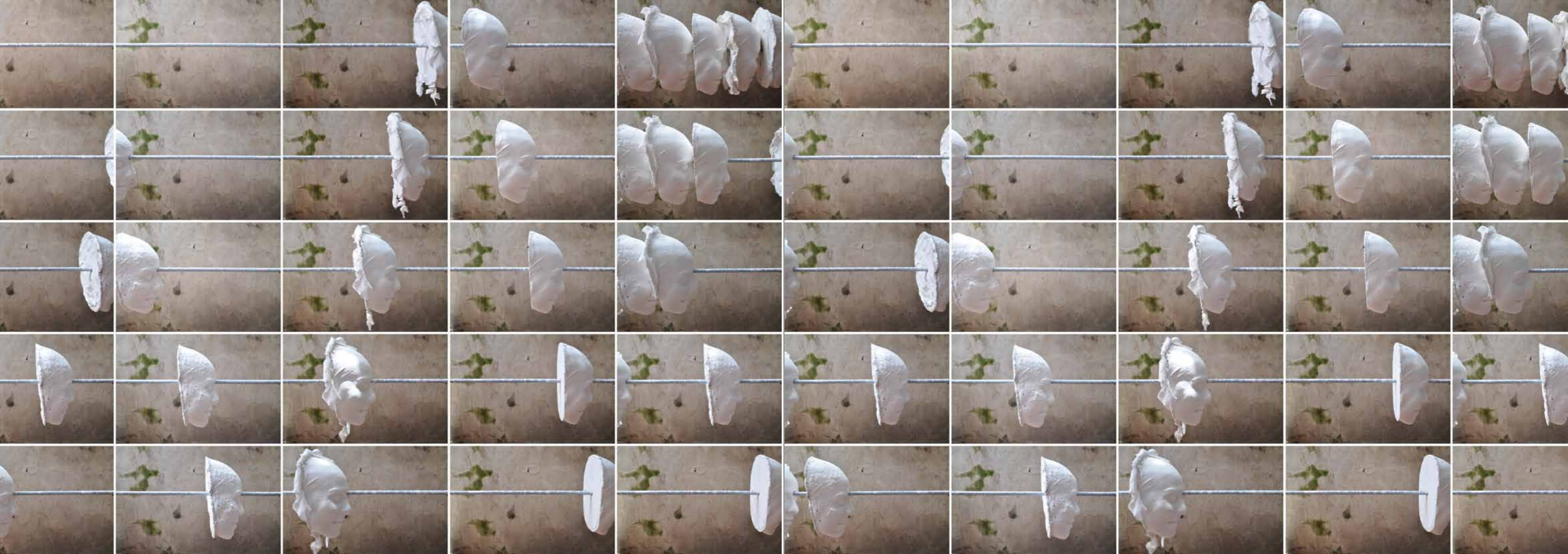
“FLUXO” (2018)<sup>5</sup> é mais um desses vídeos, realizado com sequências de movimentos criados a partir de 63 imagens em computador. Suas imagens não trazem mais o corpo de frente para a câmera realizando ações que são fotografadas. Aqui, ele é replicado em objeto. O objeto-cabeça é perfurado ao centro da testa com um furo de aproximadamente 1 centímetro de diâmetro para passagem de uma barra rosqueada. Animação de objeto.

Num fundo de parede externa irregular, cheia de marcas do tempo e leve manifestação de vegetação musgosa, a imagem mostra uma barra rosqueada que a corta de ponta a ponta horizontalmente, se localizando acima do centro. Numa movimentação lenta e mecânica, cabeças de gesso fixadas na barra vão entrando e saindo da imagem da esquerda para a direita. São mostradas quase no limite da imagem. Todas exibem a mesma expressão, porém, cada uma traz uma marca de desgaste no material. As cabeças param e se acumulam da esquerda para a direita. Depois voltam a passar no sentido oposto. O ciclo de repete continuamente.

O vídeo é projetado no painel da parede tomando todo seu espaço vertical. O tamanho do corpo é ampliado. A cabeça toma um tamanho desproporcional ao recuo do espaço. O público passa e projeta o corpo para trás para olhar a imagem.

<sup>5</sup> link para vídeo: <https://vimeo.com/311079787>







As imagens produzidas para a série “APAGAMENTO” seguem os parâmetros da fotografia de identidade, mas a neutralidade buscada por esse código, e seu uso já comum, faz com que essas imagens não pareçam estar seguindo nenhum parâmetro. Porém, em conjunto, elas criam essa formalidade e essa neutralidade específicas desse código de identificação do indivíduo, que tenta neutralizar aspectos do ambiente e do comportamento para o reconhecimento do corpo a partir de sua fisionomia- parâmetro que é rompido nas imagens pelos objetos que tomam o rosto.

“FLUXO” traz a única imagem que não apresenta um ambiente neutro. Sua iluminação tem um forte contraste provocado pela iluminação diurna em espaço aberto. Marcas do tempo ficam visíveis na parede informe e desgastada, assim como nos próprios objetos-cabeça que apresentam desgastes, imperfeições, acúmulos de materiais. Ao contrário das outras imagens e objetos da exposição, e da própria expografia, não são objetos assépticos, nem neutros. Estão na ordem da ruína.

Aqui, a simulação de movimento oferece vida ao objeto-cabeça inanimado, seguindo um fluxo que sugere as esteiras de produção em série e as panes de produção. Apesar da imagem de violência trazida tanto pelo furo que conecta as cabeças, quanto pelo corpo sem vida e da sua reprodução em série, essa ideia é contraposta ao resultado mecânico do movimento, que é também cômico pela sensação de flutuação e fantasmagoria da animação do objeto-cabeça. Ambiguidade. Ironia. Riso.

Em outros momentos, o gesso remete a imagens de uma antiguidade relacionada à sua história como matéria-prima antiga. Aqui, as marcas do tempo nos objetos-cabeça de gesso, que é poroso e muito sensível às intempéries do tempo, podem se afirmar como imagens de ruína.

Objeto-cabeça fora do corpo. Corpo fragmentado. O corpo fora de escala. A cabeça ampliada. A produção em série. A pane. O atravessamento. A invasão. O corpo que se torna objeto. A animação do inanimado. O objeto que ganha vida. O tempo na matéria. O tempo no espaço. A matéria deteriorada. O corpo em ruína.

“De fato, a reconfiguração do corpo humano na sua fusão tecnológica e extensões bioquímicas está criando a natureza híbrida de um organismo protético, ciber, que está instaurando uma nova forma de relação ou contiguidade eletromagnética entre o ser humano e o espaço por meio das máquinas. Esta paradigmática reversão de perspectiva em nosso horizonte tornou essencial a suspensão da oposição entre o universo orgânico do corpo e o universo mecânico da tecnologia em prol de uma nova lógica da complexidade capaz de reconhecer que a vida do corpo e seus ambientes externos e mesmo internos estão inextricavelmente mediados pelas máquinas (Palumbo:2000:31).” (SANTAELLA, 2004,p.75)

Ao fim da exposição, um letreiro de led de luz branca em movimento, de 1 metro de largura por 20 centímetros de altura e 5 centímetros de profundidade, posicionado em cima do portal de madeira de acesso interno da galeria, informa aos passantes a frase que intitula a exposição: só existo em terceira pessoa.

“TERCEIRA PESSOA” (2019) é uma instalação com letreiro de led que incorpora os locais de passagem em sua configuração. Dispositivo de publicidade e promoção que, usado fora de seu contexto de venda e informação, acaba por tensionar as relações entre espaço privado, espaço público e espaço publicitário – retomando os espaços de redes sociais que cumprem função similar.



“É essa dominância do exterior sobre o interior que nos leva a compreender o poder que a glorificação e exibição do corpo humano passaram a assumir no mundo contemporâneo, poder que é efetivado por meio das mais diversas formas de estimulação e exaltação do corpo, como se essa exaltação pudesse trazer como recompensa um renascimento identitário ou a restauração de eus danificados e identidades deterioradas (Crillanovick 2003:331) ” (SANTAELLA, 2004, p.126)

O corpo hiperexposto. O rosto que está por trás do objeto. O rosto que está por trás da imagem. O rosto em fragmento. O corpo mecânico. O corpo domesticado. O corpo apropriado. O rosto multiplicado. O rosto que se insinua no espaço. O rosto em detalhe no objeto. O rosto tátil. O rosto esvaziado na repetição. O rosto em escala corporal. O corpo enquadrado. O corpo limitado. O corpo-objeto. O rosto eclipsado. O corpo fora de escala, ampliado ou diminuído. O rosto atravessado. O rosto invadido. O toque. A visão. A leitura. O rosto e o corpo que vão se formando a partir de todas essas imagens em sequência.

# origens

“Só existo em terceira pessoa”. Se numa visão geral essa frase vem falar da constituição da subjetividade a partir da relação com o outro, no contexto específico em que esse texto se apresenta, ela retoma a voz em terceira pessoa - prerrogativa do texto científico e acadêmico. Construção de neutralidade e distanciamento em relação ao objeto de estudo. De certa forma, construção de corpo anônimo. Apagamento do sujeito que fala.

O discurso aqui se apropria dessa voz. A voz em primeira pessoa se estabelece a partir da voz em terceira pessoa. Construção de subjetividade. Olhar para si como outro.

No distanciamento para apresentação do objeto, minha voz por vezes desponta em primeira pessoa. Apresento as experiências que interferem e encaminham processos. O corpo continua anônimo. Em seguida, volto para trás desse objeto-texto. Jogo entre distanciamento e presença. Mascaramentos.

Nesse exercício de escrita, o texto central de apresentação dos trabalhos se afirma na estrutura primordialmente descritiva - gênero de composição textual que representa detalhadamente algo, mantendo relação entre objeto representado e representação verbal. Em sua autonomia, cria ritmos e efeitos, trazendo em sua própria estrutura outros aspectos dos trabalhos apresentados: neutralidade, funcionalidade, objetividade, precisão, produção de excesso, repetição, circularidade, monotonia, dispersão, fragmentação, ironia, comicidade, ambiguidade, simultaneidade.

Mantenho essa mesma estrutura do início ao fim. A maneira descritiva aqui traz redundâncias, informações que parecem desnecessárias, disfuncionais, que num olhar inicial podem gerar dispersão. Contudo, a depender do olhar de quem busca esse texto, essa mesma estrutura também

procura outros tipos de reverberações e, por isso, assume o excesso, a repetição, a monotonia e a circularidade de alguns tipos de informações (que são também características dos trabalhos).

Decido trazer um conjunto de trabalhos e proposições que tangenciam uma temática e não toda produção do período. Vou cercando o tema da autorrepresentação a partir da leitura de cada proposta em andamento, ou cada trabalho finalizado, criando corpo e densidade a partir do conjunto todo.

Em cada capítulo, o texto vai apresentando os trabalhos de forma fragmentada, formando imagens mentais, pouco a pouco, de maneira descritiva. Desenhos, projetos, imagens fotográficas de processo vão se vinculando ao texto, mostrando a maneira como os elementos se organizam e vão materializando as ideias aos poucos, elementos que, junto à escrita, também ajudam a formar essas imagens mentais. Depois de apresentações gerais, sem antecipar determinados aspectos, imagens ou registros dos trabalhos são expostos sem a mediação de texto. Outros desenhos, fotografias e montagens fotográficas buscam ainda uma autonomia de ensaio visual.

As reflexões e os diálogos teóricos em notas apontam um encaminhar de pensamentos que reverberam na elaboração dos trabalhos. Às vezes estão mais evidentes nas propostas, outras apontam para horizontes e desdobramentos da pesquisa. Ambas as colunas de texto vão construindo sentido em conjunto e sua diagramação em paralelo reflete certa simultaneidade do fluxo de acontecimentos. Pensamentos e relações que são desenvolvidos enquanto se produz.

O capítulo “um, primeiro, anterior” aborda somente “Incubadora”, trabalho híbrido entre instalação e performance realizado antes do doutorado, que cria uma base para a compreensão do desenvolvimento. Considerando seu tempo de elaboração alongada nos anos, que possibilitou vários testes, experimentações, incorporações de elementos e exclusão de outros, esse capítulo vai trazendo aspectos bem detalhados, apontando ainda para outras ideias não realizadas.

Vou apresentando a elaboração do trabalho, seguindo a maneira como o trabalho foi desenvolvido, passando pela criação das máquinas e elementos, pelo reconhecimento das relações

com espaço expositivo, pela observação dos objetos-balão produzidos, pelo pensamento do corpo em relação com a máquina e da relação com o público. Insiro desenhos técnicos e projetos gráficos que mostram uma maneira projetiva de concepção desse trabalho, projetos que esbarram no pensamento arquitetônico ou do design de objetos. Tento não adiantar aspectos que serão vistos nas imagens em sequência. Então, lanço uma série longa de fotografias de registro do trabalho isoladamente, sem legendas. Deixo essas imagens trabalharem sozinhas, falando por si durante algumas páginas. Depois disso, produzo outras reflexões.

A partir das notas desse capítulo, vou criando diálogos com teóricos que abrem uma discussão sobre as tecnologias, sob pontos de vista diversos, refletindo a formação das máquinas e sua relação com o corpo humano; as dinâmicas sociais suscitadas por cada tecnologia; a maneira como o corpo também vai se informando e estabelecendo outros ritmos e maneiras de operar e pensar a partir dessas relações; os procedimentos artísticos que criam formas de relação entre orgânico e inorgânico.

“Incubadora” evidencia na minha própria prática esse interesse na relação entre corpo e produção, numa prática que extrapola os limites do corpo pela reprodução em série e por isso vai criando artifícios para mediar sua concretização. Ao criar uma nova relação entre corpo e produção a partir da máquina, todo o interesse do processo vai se voltando para pensar essa imbricação entre corpo e tecnologias, que cria padrões não apenas para os objetos produzidos, mas para os próprios corpos que produzem. Assim, vai-se pensando essa circularidade da relação entre corpo-produção-tecnologias-objeto, onde não se sabe mais quem está subordinado a quem nesse ciclo. Fica no ar uma dúvida sobre a objetificação ou alienação desse corpo, problemas tematizados nos trabalhos seguintes.

Em meio a esse interesse pelo corpo em seu entrelaçamento com as tecnologias, que vai se complexificando com o tempo, nos próximos trabalhos, incorporo o tema da autorrepresentação à minha prática. Considerando sua importância atual como prática coletiva, que também subentende

algum tipo de mediação entre corpo e tecnologias, pois que é alimentada pelas relações nas redes sociais, penso a construção da subjetividade a partir de um processo de reprodução de códigos de comportamento.

Para esses trabalhos, parto de meu corpo conceitualmente para abordar as questões de autorrepresentação, mas não pretendo falar de suas características específicas, tendo mais interesse em observar códigos que informam a construção de subjetividade hoje de uma forma geral- buscando outros corpos e outras situações que justifiquem novas articulações.

No capítulo dois, “corpo matriz”, apresento uma transição do processo criativo ao incorporar o tema da autorrepresentação e tomar o corpo como modelo para reprodução. Nessa transição, “Imagem” surge da realização de moldes do rosto, transformando o procedimento de moldagem em performance que se estende no tempo, onde a imobilidade do corpo faz com que ele possa ser tomado como mais um objeto no espaço.

Desse tipo de moldagem do corpo também são feitas as máscaras usadas em todos os trabalhos do capítulo. “CAPA” é uma primeira fotografia performada que toma como parâmetro de construção da imagem os códigos da fotografia de identidade, códigos que pretendem neutralizar as informações do ambiente e do indivíduo, e formatar o comportamento do corpo de frente para a câmera; códigos que, por seu uso corrente, ficam quase invisibilizados como parâmetros de construção. “CAPA”, então, marca padrões formais para construção dos próximos trabalhos, numa autorrepresentação que pensa o rosto como máscara. O corpo vai sendo fotografado com suas máscaras colocando em questão a ideia de verossimilhança tanto das autorrepresentações, quanto do próprio meio fotográfico.

Nos vídeos apresentados nesse capítulo, sua construção traz um duplo movimento ambíguo e irônico de analogia e simulação, interferindo na imagem orgânica do corpo. Os vídeos são formados a partir de sequências de fotografias performadas simulando movimentos corporais que acabam artificiais e mais aproximados aos movimentos mecânicos e “maquínicos”. O corpo

diante da câmera, controlado por seus tempos e funcionamentos, e as imagens desse corpo em movimento, criadas artificialmente.

Em “objeto índice”, trago trabalhos que pensam a desmaterialização do corpo e sua transformação em objeto. O corpo que tinha presença na performance, que se mostrava nas imagens com suas máscaras, agora tem seus fragmentos fixados na matéria, apresentados como objetos no espaço. Há uma transferência de materialidades, onde o corpo se manifesta como índice no objeto exposto. Seus fragmentos são literalmente fixados e transformados em objetos.

Nesse capítulo, exponho muitos trabalhos em desenvolvimento que visam experimentar as diversas relações do objeto-cabeça com o espaço e com o corpo de quem observa, incorporando também elementos da própria arquitetura na construção dos trabalhos.

Seguindo uma dinâmica típica das experimentações e testes, de montar, observar e desmontar as propostas no espaço, de colocar e tirar elementos, o texto, aqui, segue uma rítmica mais acelerada. Busca criar densidade a partir do conjunto de proposições, observar aspectos gerais, assinalando alguns procedimentos, noções e relações, ao invés de entrar demasiadamente em cada proposta, dado que ainda estão em desenvolvimento. Considerando a situação de residência, e a mobilidade e flexibilidade das ações que se realizam num limite de tempo e espaço, trabalho com poucos tipos de materiais e elementos, assim como com procedimentos simples, estabelecendo diversas articulações entre eles.

Um mesmo gesto é escolhido, gesto travado de sorrir, reproduzido centenas de vezes em gesso e exibido em duas formas: em sua forma original ou com um furo central. Três outros elementos da construção civil são usados: barra rosqueada, coluna de ferro e parafuso. Procedimentos simples de montagem são testados: disposição, empilhamento, furo, encaixe. Por meio da articulação desses elementos e procedimentos testo vários posicionamentos do objeto no chão, na parede, na coluna, na barra, entre chão e teto, entre paredes. Vou vendo a relação com o corpo de quem observa: o objeto frente a frente, o objeto visto de cima, o objeto atravessado, o objeto encaixado,

o objeto visto na lateral, o objeto visto em todos os seus lados, o objeto multiplicado no espaço. O funcionamento da mesma expressão facial também é analisado em todas as posições, pensando em possíveis outras expressões que se articulem melhor com esses posicionamentos.

Cada uma dessas propostas cria sua própria imagem, porém, algumas são mais recorrentes: fragmentação, reprodução, fábrica, corpo mecanizado, padronização, uniformização, planificação, esvaziamento, ordem, controle, narcisismo, violência, morte, ruína. Em meio a esses testes, outros materiais vão sendo apresentados dentro do capítulo, apontando para novos desdobramentos. A referência ao mecânico e fabril se mantém no trabalho pelo processo de produção em série, e pela fixação da expressão no rosto. Todos os trabalhos, nessa situação, só se realizam na relação com o espaço, e incorporam o espaço à sua constituição.

O último capítulo, “Só existo em terceira pessoa”, introduz o título desta tese falando desse corpo que se constrói a partir do outro. O texto toma um tempo mais fluido, criando diálogos entre o já apresentado, passando ainda por outros trabalhos. Na medida em que apresenta uma exposição individual trazendo algumas relações entre os trabalhos e o espaço, antecipa uma ideia de fechamento, assinalando para a situação de que esses são alguns dos possíveis diálogos com determinado espaço expositivo, e determinado espaço de texto, que também podem se modificar a depender de outras circunstâncias.

Início o texto falando sobre um processo artístico que em sua própria natureza carrega um dado metalinguístico, que vai tematizando suas operações ou as abordando em meio aos trabalhos. De forma direta, isso pode ser visto em “Incubadora” e “Imagem”, que eram meios para produção de outros trabalhos e acabaram ganhando autonomia. Pode ser visto também nos trabalhos em que visto máscaras de mim e me fotografo, onde a verossimilhança da técnica fotográfica está em questão. A construção desse texto também o manifesta, segue um caminho descritivo, vai apresentando o processo e interferindo em sua leitura, criando ritmos e efeitos que espelham aspectos do desenvolvimento dos trabalhos, construindo sentido no conjunto de apresentações e

na própria maneira de apresentar.

Nesse tipo de atenção ao processo, em que os trabalhos vão se formando por dentro de um fluxo de acontecimentos, vou indicando no texto a maneira de elaboração, marcando interesses que motivam a produção, assinalando para possíveis diálogos teóricos, para que a leitura dos trabalhos também aconteça em fluxo. Com essa compressão que caminha com os acontecimentos, tenho também na elaboração desse objeto-texto origens para futuros trabalhos.

“A origem, apesar de ser uma categoria totalmente histórica, não tem nada a ver com a gênese. O termo origem não designa o vir-a-ser daquilo que se origina, e sim algo que emerge do vir-a-ser e da extinção. A origem se localiza no fluxo do vir-a-ser como um tovelinho, e arrasta em sua corrente o material produzido pela gênese. O originário não se encontra nunca no mundo dos fatos brutos e manifestos, e seu ritmo só se revela a uma visão dupla, que o reconhece, por um lado, como restauração e reprodução, e por outro lado, e por isso mesmo, como incompleto e inacabado. Em cada fenômeno de origem se determina a forma como a qual uma ideia se confronta com o mundo histórico, até que ela atinja a plenitude na totalidade de sua história. A origem, portanto, não se destaca dos fatos, mas se relaciona com sua pré e pós-história.” (BENJAMIN, 1984, p.67)

## anexo I

### ficção científica artesanal

Como anexo, trago outro grupo de trabalhos – finalizados durante o doutorado - que se relacionam de outras maneiras com o que foi apresentado e apontam ângulos diferentes do desenvolvimento do processo – os procedimentos de fixar um tempo na matéria, o pensamento estético de assepsia e acabamento, a relação entre orgânico e inorgânico, a relação com o corpo a partir do alimento, a catalogação de hábitos culturais.

#### **“NATUREZA-MORTA” (SÉRIE)**

Série de objetos instalativos composta por blocos de resina transparente dentro dos quais são encapsulados alimentos. Os blocos são expostos dentro de estruturas de metal iluminadas internamente.

Os maciços de resina transparente trazem alimentos úmidos que são encapsulados, criando um vácuo de ar que estabiliza o processo de decomposição. Os alimentos se mantêm da mesma forma depois que perdem o contato com o ar, podendo sofrer alterações de cor e textura por causa da luz ou da movimentação do objeto. A série cataloga uma série de alimentos habituais na alimentação brasileira, trazendo referências tanto da rua (como o prato feito), quanto caseiras (como o arroz e feijão cozidos). Alguns tipos de utensílios de armazenamento também fazem parte dessa catalogação, como potes de vidro, plástico (tap-ware) e marmitas de alumínio. Esses potes acabam cumprindo uma função tanto técnica para proteção do alimento e criação do vácuo de ar, quanto estética de representação de uma cultura contemporânea, dado que manifestam tecnologias atuais de armazenamento.

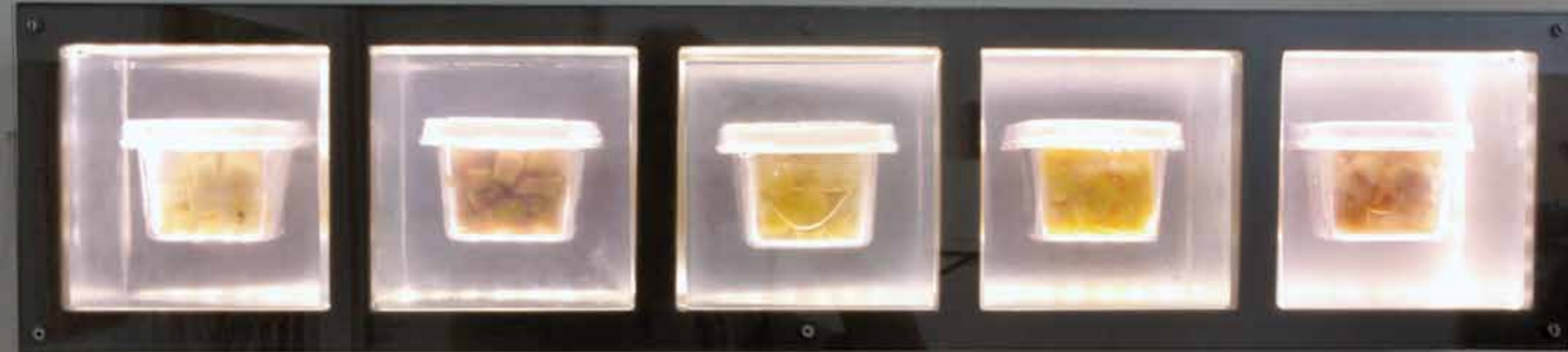
Os cubos de resina são expostos em estruturas iluminadas internamente, criadas especificamente para o trabalho. O desenho dessas estruturas mostra um cruzamento de referências entre um mobiliário de escritório ou caseiro, e o de vitrines de restaurantes e lanchonetes com suas luzes para iluminação dos produtos. O conceito para elaboração dessas estruturas parte da ideia de incorporar a base à obra, fazendo com que estrutura e objeto formem o trabalho final. A iluminação da estrutura, além de realçar o alimento e torná-lo mais atraente, cumprindo seu efeito publicitário, também evidencia ainda mais a flutuação dos potes de comida na resina, dando um caráter de flutuação.

O título da série relaciona o gênero da natureza-morta nas artes visuais ao próprio procedimento de encapsulamento, que acaba representando um momento de morte literal, paralisada no tempo pelo processo de encapsulamento.









Nessa estetização de hábitos comuns, corriqueiros e não glamourosos, natural ao gênero da natureza morta, vemos uma contradição entre o apelo estético representado pela estrutura de exposição (hiperasséptica, “clean” e bem acabada), o material e procedimento da resina (que também tem acabamento clean sofisticado), e o alimento em processo de decomposição e morte paralisada. A potencial decomposição desse alimento acaba sendo camuflada por uma imagem superficial hiperestética criada pelo encapsulamento, como uma negação do último estágio da morte, que seria seu completo desaparecimento.

O alimento. A catalogação de hábitos culturais comuns. O alimento já pronto para ser comido. O corpo. O encapsulamento. A referência aos gêneros da arte de representação. A ironia. A paralização do tempo. A fixação do tempo na matéria. A fixação de um estágio de decomposição. A ciência. A tecnologia. A morte. A ambiguidade. O presente. O passado. O futuro. A arqueologia do futuro. A produção manual. A estante. A vitrine. A iluminação. A publicidade. O apelo estético. A flutuação. A magia. O surreal. O mistério. A ficção científica artesanal.

## anexo II | vídeos

Os vídeos apresentados seguem tanto no corpo do texto como link, quanto em *pendrive* anexo:

Vídeo registro “Incubadora” (2014) : <https://vimeo.com/158809727>

Animação Projeto “Incubadora”(2019): <https://vimeo.com/276264008>

Vídeo-performance “Sim, Não, Talvez” (2018): <https://vimeo.com/253838085>

Vídeo-performance “Making off “ (2018) <https://vimeo.com/310986930>

Vídeo-performance “Clarão” (2017): <https://vimeo.com/222100463>

Vídeo “Fluxo” (2018): <https://vimeo.com/311079787>

## Bibliografia consultada:

AGAMBEN, Giorgio. O que é o contemporâneo? E outros ensaios. Tradução de Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó, SC: Argos, 2009.

ARANTES, Priscila; NESTERIUK, Sérgio. Programando o visível: conversas entre Villém Flusser e Harun Farocki. In: ALMEIDA, Jane; ARANTES, Priscila; MORAN, Patrícia (orgs). Harun Farocki: Programando o visível. São Paulo: Pró-reitoria de Cultura e Extensão Universitária – USP, 2017. P.74-103 Disponível em: [https://issuu.com/cinusppauloemilio3/docs/farocki\\_pdf?issuu\\_product=header&issuu\\_subproduct=document\\_page&issuu\\_context=signin&issuu\\_cta=log\\_up](https://issuu.com/cinusppauloemilio3/docs/farocki_pdf?issuu_product=header&issuu_subproduct=document_page&issuu_context=signin&issuu_cta=log_up) Acesso em 20 jul.2018.

ARTSTUDIO. Le Portrait contemporain. ISSN: 0767-8150. Paris: ARTSTUDIO, n. 21, Êtê 1991.

AUSLANDER, Philip. A Performatividade da Documentação de Performance. eRevista Performatus, Inhumas, ano 2, n. 7, nov. 2013. Disponível em: <<https://seer.ufrgs.br/PortoArte/article/view/27751>>. Acesso em: 13 jan. 2020.

BARTHES, Roland. A câmara clara: Nota sobre a fotografia. Tradução de Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

BATISTA, Ana Luiza Dias. Língua morta. Tese (doutorado). Programa de Pós-graduação em Artes Visuais – Escola de Comunicações e Artes/ Universidade de São Paulo. São Paulo. 2014. Orientação: Sonia Salzstein Goldberg.

BAUDRILLARD, Jean. Sociedade de Consumo. Tradução de Artur Morão. Lisboa: Edições 70, 1995. \_\_\_\_\_ O Sistema de Objetos. Tradução de Zulmira Ribeiro Tavares. São Paulo: Perspectiva, 2009.

BAUMAN, Zigmund. Vida para consumo: a transformação das pessoas em mercadoria. Tradução de Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.

BELTING, Hans. Antropologia da imagem: para uma ciência da imagem. Tradução de Artur Morão. Edição, revisão, bibliografia por João Francisco Figueira e Vitor Silva. Lisboa: KKYM + EAUM, 2014.

\_\_\_\_\_ Por uma antropologia da imagem. Revista Concinnitas. ano 6, volume 1, número 8, julho 2005. P.64-78. Disponível em: [https://www.academia.edu/7132650/Belting\\_por\\_uma\\_antropologia\\_da\\_imagem](https://www.academia.edu/7132650/Belting_por_uma_antropologia_da_imagem) Acesso em: 13 jan. 2020.

\_\_\_\_\_ Face and Mask: a double history. Princeton: Princeton University Press, 2017.

BENETTI, Liliane. Ângulos de uma caminhada lenta: exercícios de contenção, reiteração e saturação na obra de Bruce Nauman. Tese (doutorado). Programa de Pós-graduação em Artes Visuais – Escola de Comunicações e Artes/ Universidade de São Paulo. São Paulo. 2013. Orientação: Sonia Salzstein Goldberg.

BENJAMIN, Walter. Origem do drama barroco alemão. Tradução, apresentação e notas de Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Editora Brasiliense, 1984.

BOURRIAUD, Nicolas. Pós-produção: como a arte reprograma o mundo contemporâneo. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

CERTEAU, Michel de. A invenção do cotidiano: 1. Artes de Fazer. Tradução de Ephraim Ferreira Alves. Petrópolis: Vozes, 1994.

CLARK, Lygia. Da supressão do objeto (anotações). In: FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília (org). Escritos de artistas: Anos 60/70. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006. p.351-356.

CLARK,T.J. “Grotresco David com a bochecha inchada.” In: CLARK,T.J. ; SALZSTEIN, Sonia (Org). MODERNISMOS. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

COSTA, L.C. Da grade múltipla da montagem: perspectivas para a imagem crítica na contemporânea. MODOS. Revista de História da Arte. Campinas, v. 1, n.2, p. 98-112, mai. 2017. Disponível em: <http://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/mod/article/view/76>

COURTINE, Jean-Jacques; HAROCHE, Claudine. História do rosto. Expressar e calar as suas emoções (do século XVI ao início do século XIX). Tradução de Ana Moura. Lisboa: Editora Teorima, 1988.

DIDI-HUBERMAN, Georges. O que vemos, o que nos olha. Prefácio de Stéphane Huchet; tradução de Paulo Neves. 2ª ed. São Paulo: Editora 34, 2010.

\_\_\_\_\_ O Rosto e a terra: Onde começa o retrato, onde se ausenta o rosto. PORTO ARTE: Revista de Artes Visuais, [S.l.], v. 9, n. 16, abr. 2012. p.61 – p.82. Disponível em:

<https://seer.ufrgs.br/PortoArte/article/view/27751> Acesso em: 10 mar. 2019.

DUBOIS, Philippe. O Ato Fotográfico e Outros Ensaios. Tradução de Marina Appenzeller Campinas: Papyrus Editora, 1993.

\_\_\_\_\_ A foto-autobiografia: a fotografia como imagem-memória no cinema documental moderno. REVISTA IMAGENS. Número 4. Campinas: Editora da Unicamp, Abril 1995. p.64 – 76.

ECO, Umberto. Sobre os espelhos e outros ensaios. Tradução de Beatriz Borges. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1989.

FABRIS, Annateresa. Redefinindo o Conceito de Imagem. Rev. bras. Hist., São Paulo, v. 18, n. 35, p. 217-224, 1998. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.1590/S0102-01881998000100010>. Acesso em 23 dez.2019.

FLATLEY, JONATHAN. Like Andy Warhol [Assim Como Andy Warhol]. In: MESA, Instituto (org); OSORIO, Luiz Camillo (col.). Flipping Revisitando Pop: estética e política nas américas 1967 –2017. Publicação digital. Seminário Internacional Flipping: revisitando Pop. São Paulo: MAM SP. p.12 – 41.

FLUSSER, Villém. Filosofia da caixa preta: ensaios para uma futura filosofia da fotografia. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.

\_\_\_\_\_ Mundo Codificado. Organização de Rafael Cardoso. Tradução de Raquel Abi-Sâmara. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

\_\_\_\_\_ Gestos. São Paulo: Annablume, 2014.

FOSTER, Hal. O retorno do real: a vanguarda no final do século XX. Tradução de Célia Euvaldo. 1ª ed. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

FOUCAULT, Michel. A história da sexualidade I: vontade de saber. Tradução de Maria Thereza da Costa Albuquerque e J. A. Guilhon Albuquerque. 4ª. Ed. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1977.

\_\_\_\_\_ Vigiar e Punir: história da violência nas prisões. Petrópolis: Vozes, 1987.

FREUD, Sigmund. O inquietante. In: FREUD, Sigmund. Obras Completas Volume 14: História de uma neurose infantil (“O homem dos lobos”), Além do princípio do prazer e outros textos (1917-1920). Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

GOFFMAN, Erving. A representação do eu na vida cotidiana. Tradução de Maria Célia Santos

Raposo. 13ª ed. Petrópolis: Editora Vozes, 2005.

GONTIJO, Juliana. Distopias Tecnológicas. 1ª ed. Rio de Janeiro: Editora Circuito, 2014.

KRAUSS, Rosalind. Notes on the Index: Seventies Art in America. October. Vol. 3 (Spring, 1977), pp. 68-81 Published by: The MIT Press Stable URL: <http://www.jstor.org/stable/778437> Acesso em 09 abril 2010.

\_\_\_\_\_ Grids. In: KRAUSS, Rosalind. The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths. London: MIT Press Cambridge, 1986. p.9-22.

\_\_\_\_\_ Cindy Sherman 1975-1993. New York: Rizzoli, 1993.

\_\_\_\_\_ Vídeo, a estética do narcisismo. Arte e Ensaio: Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais EBA- UFRJ, RJ, n. 16, p.144-157, jul. 2008.

LACAN, Jacques. O estádio do espelho como formador da função do eu. In: ZIZEK, Slavoj (org). Um mapa da ideologia. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 1996. P.97-104.

LAROUSSE, Ática. Dicionário da língua portuguesa. – Paris: Larousse/ São Paulo: Ática, 2001.

LÉVY, Pierre. O que é o virtual? Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Editora 34, 1996.

\_\_\_\_\_ Les Technologies de l'Intelligence. Paris: Seuil, 1993.

LIPOVETSKY, Gilles; SERROY, Jean. A estetização do mundo: Viver na era do capitalismo artista. Tradução de Eduardo Brandão. 1ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

MCEVILLEY, Thomas. Sculpture in the age of doubt. New York: Allworth Press, 1999.

MEDEIRO S, Margarida. Fotografia e Narcisismo: o auto-retrato contemporâneo. Lisboa: Assírio & Alvim, 2000.

MELLO, Christine. Extremidades do vídeo: o vídeo na cultura digital. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2008.

MESA, Instituto (org); OSORIO, Luiz Camillo (col.). Flipping I Revisitando Pop: estética e política nas américas 1967 –2017. Publicação digital. Seminário Internacional Flipping: revisitando Pop. MAM de São Paulo 08 e 09 de dezembro de 2017. Disponível em: <https://mam.org.br/wp-content/uploads/2019/03/Flipping-Revisitando-Pop.pdf> Acesso em: 30 out. 2019.

MIRANDA, José Bragança de. Corpo e imagem. São Paulo: Annablume, 2011.

MONTEIRO, Katia Canton. Auto-Retrato, Espelho de Artista. 2002. Tese (Livre Docência em Teoria e Crítica de Artes) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2002. doi:10.11606/T.27.2019.tde-24052019-154012. Acesso em 20 dez. 2019.

MULVEY, Laura. “Prazer Visual e Cinema Narrativo”. In: XAVIER, Ismail (Org.). A Experiência do Cinema: antologia. Rio de Janeiro: Graal, 1983.

\_\_\_\_\_ A Phantasmagoria of the Female Body: The Work of Cindy Sherman. New Left Review I.188 (July – August 1991). p.137-150.

OLIVEIRA JUNIOR, Antonio Wellington de. A performance ensaiada: sobre a atualidade das investigações em performance. In: Antonio Wellington de Oliveira Jr. (Org.). A performance ensaiada: ensaios sobre performance contemporânea. Fortaleza: Expressão Gráfica, 2011, p. 09-14.

PARENTE, André (org.e curadoria). Preparações e tarefas: Letícia Parente. Versão para inglês de Daniela Faria. São Paulo: Paço das Artes, 2008.

PELBART, Peter Pál. Biopolítica. Sala Preta, n.7, 2007, p.57-66. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/57320/60302>. Acesso em: 20/06/2016.

PERNIOLA, Mario. Do Sentir. Tradução de Antônio Guerreiro. Lisboa: Editorial Presença, 1993.

\_\_\_\_\_ O Sex Appeal do Inorgânico. Tradução de Nilson Moulin. São Paulo: Studio Nobel, 2005.

PHELAN, Peggy. Unmarked: The politics of performance. London: Routledge, 1993.

PLAZA, J. Arte/ciência: uma consciência. Revista ARS. São Paulo. v.1 n.1. p.37-47. 2003.

PRADO, Gilberto; TAVARES, Monica; ARANTES, Priscila (organizadores). Diálogos transdisciplinares: arte e pesquisa. São Paulo: ECA/USP, 2016.

RIBEIRO, Gisele Barbosa. A performance / o performativo / a performatividade: linguagem e ação em práticas artísticas no limite das vanguardas. Anais [recurso eletrônico] do 24o Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas, setembro de 2015, Santa Maria, RS; Nara Cristina Santos ... [et al.] (orgs.). – Santa Maria : Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas ; Universidade Federal de Santa Maria, PPGART ; Universidade Federal do Rio Grande do

Sul, PPGAV, 2015. P. 255-271

RIVERA, Tânia. O avesso do imaginário: Arte Contemporânea e Psicanálise. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

ROLNIK, Suely. Arquivo para uma obra-acontecimento: Projeto de ativação da memória corporal de uma trajetória artística e seu contexto. Apresentação Danilo Santos de Kiranda, Juca Ferreira, Afonso Luz e Corinne Diserens. São Paulo: SESC, 2011. Disponível em: <https://issuu.com/edicoessescsp/docs/arquivoparaumaobra> Acesso em: 10 dez. 2019.

SAFATLE, Vladimir. P. O que vem depois da imagem de si? Os casos Cindy Sherman e Jeff Koons. In: Milnitzky, Fátima (org.) Narcisismo: o vazio na cultura e a crise do sentido. Goiânia: Dimensão Editorial, 2006, p.131-146.

SALLES, Cecília Almeida. Gesto Inacabado: processo de criação artística. 5ª ed. Revista e ampliada. São Paulo: Intermeios, 2011.

SANTAELLA, Lúcia. O homem e a máquina. In: DOMINGUES, Diana (org). A arte no século XXI: a humanização das tecnologias. São Paulo: Fundação editora da UNESP, 1997. p.33-p.44.

\_\_\_\_\_ Corpo e comunicação: sintoma da cultura. São Paulo: Paulus, 2004.

\_\_\_\_\_ Por que as comunicações e as artes estão convergindo? São Paulo: Paulus, 2005.

SENNETT, Richard. O artífice. Rio de Janeiro: Record, 2009.

SIBILIA, PAULA. O show do eu: a intimidade como espetáculo. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008.

\_\_\_\_\_ O homem pós-orgânico: corpo, subjetividade e tecnologias digitais. 3ª ed. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2006.

SIMONDON, Gilbert. El modo de existencia de los objetos técnicos. 1ª ed. Buenos Aires: PrometeoLibros, 2007.

SOLEDAR, Jorge Luiz Dutra. Como me tornei insensível. Rio de Janeiro: Figo Prestígio Editorial, 2014.

\_\_\_\_\_ Exercícios de Imobilidade. Tese (doutorado). Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2017. Orientação: Profa. Dra. Simone Michelin.

SILVA, Viviane Vallades da. Corpo Híbrido. Tese (doutorado). Programa de Pós-graduação em Artes

Visuais – Escola de Comunicações e Artes/ Universidade de São Paulo. São Paulo. 2019. Orientação: Prof. Dr. Hugo Fernando Salinas Fortes Junior.

SITES:

Filme “Lygia Clark - Memória do corpo (1984). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=9ymjW6yVKAg> Acesso em 20 junho 2017.

Vídeo “MÁSCARAS SENSORIAIS” produzido pela Clark Art Center e Associação Cultural “O Mundo de Lygia Clark. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=0kZ-WIORSZg> Acesso em 20 junho 2017.

Site da exposição “Lygia Clark: uma retrospectiva” – Itaú Cultural. Disponível em: <http://www.itaucultural.org.br/programe-se/agenda/evento/lygia-clark-uma-retrospectiva-observe-interaja-participe-da-arte/> Acesso em 20 junho 2017.

Entrevista com Gillian Wering: Disponível em: <https://www.52-insights.com/gillian-wearing-we-need-approach-life-with-the-notion-we-are-all-mentally-ill-art-interview/> Acesso em 20 dez. 2019.

Entrevista com Laura Lima, Prêmio Pipa: Disponível em: <https://www.premiopipa.com/pag/artistas/laura-lima/entrevista-com-laura-lima-transcricao/> Acesso em 20 dez. 2019.

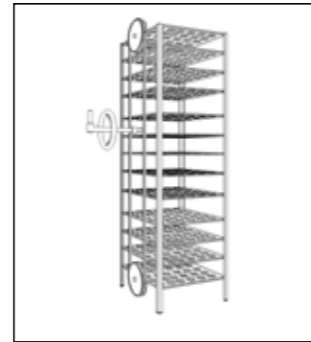
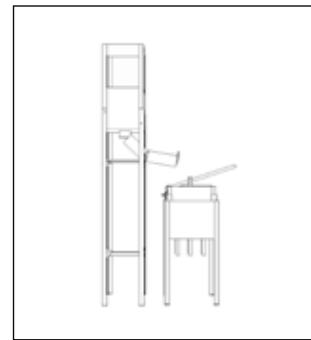
## ficha técnica dos trabalhos:



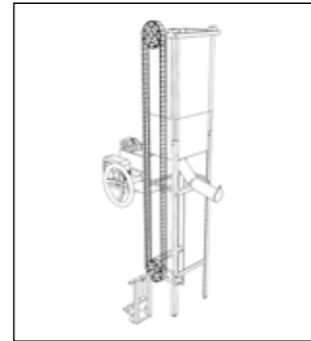
“Máquina de encher balões com bolinhas de isopor - versão I” (2012)  
compensado naval, fórmica, perfil de alumínio, cano de PVC, corredeira de gaveteiro, alavanca, tubo de alumínio.



série “Projeções”(2012-2019)  
“Funil de bolinhas de isopor e máquina individual de encher balões” (2013 )  
desenhos digitais.



série “Projeções”(2012-2019)  
“Empilhadeira de balões mecânica” (2018)  
desenhos digitais.



série “Projeções”(2012-2019)  
“Elevador para bolinhas de isopor acoplado ao funil” (2018)  
desenhos digitais.



Animação Projeto “Incubadora”(2019)  
link: <https://vimeo.com/276264008>



“Incubadora” | 2014  
Exposição Individual  
Texto: Maria Iñigo Clavo  
Instalação: Máquina de encher balões com bolinhas de isopor, funil de isopor, esteira manual, empilhadeira de balão, sacos de bolinhas de isopor, escada, balde, bando, vestimentas.  
Performance: Cláudio Tobinaga e Leandra Espírito Santo  
Duração: 2:30 horas (aprox.)  
Local: Centro Cultural Paschoal Carlos Magno, Niterói (RJ)  
Projeto ganhador da “Chamada Artes Visuais”, comissionado pela Secretaria de Cultura Niterói (2014). O projeto ganhou também o Prêmio Estímulo no Salão de Arte Contemporânea Luiz Sacilotto (2014), foi selecionado para o Salão Abre Alas - Galeria Gentil Carioca (2014 -RJ), realizado dentro do evento de performance “Instauração” no Sesc Belenzinho (SP-2017) e convidado a participar da BienalSur (2019).

Link vídeo registro: <http://leandraespiritosanto.net/#incubadora>



“Imagem” (2019)  
performance duracional  
Performance: Leandra Espírito Santo  
2 horas de duração nessa ocasião.  
Exposição coletiva “Dominó”  
Texto e interlocução: Camila Bechelany  
Casa da Luz (SP- 2019)



“Capa - Série Apagamento” (2017)  
fotografia performada  
Exposta na individual “Só existo em terceira pessoa” - Galeria Fernanda Perracini Milani (Jundiaí-2019) e no Salão Novíssimos- Galeria Ibeu (RJ-2017).



“Sim, não, talvez” (2018)  
vídeo realizado a partir de fotografia performada 2” em loop  
Exposto na coletiva “É tudo provisório I” - Caixa Preta (RJ-2018) e na individual “Só existo em terceira pessoa” - Galeria Fernanda Perracini Milani (Jundiaí-2019).  
link: <https://vimeo.com/253838085>



Vídeo/ ensaio visual (2018)  
participação no Projeto Sala  
Instagram Piña Cultura 2018



“Making off “ (2018)  
vídeo realizado a partir de fotografia performada  
2” em loop  
Exposto na coletiva “O ovo e a galinha”  
Curadoria: Ulisses Carrilho  
Galeria Simone Cadinelli | RJ | 2019  
link: <https://vimeo.com/310986930>



“Chão” (2019)  
instalação  
104 cabeças de gesso feitas a partir de molde do rosto, distribuição em grade.  
3,5m X 3m  
Residência Pivô Pesquisa-SP 2019.  
<https://vimeo.com/413615161>



“Sem título” (2019)  
instalação | 4 cabeças de gesso feitas a partir de molde do rosto e barra rosqueada.  
dimensões variam de acordo com o espaço.  
Residência Pivô Pesquisa-SP 2019.  
Exposto na coletiva “É tudo provisório I”, Caixa Preta (RJ-2018).



“Sem título” (2019)  
instalação | 2 cabeças de gesso feitas a partir de molde do rosto e barra rosqueada de 1m.  
Residência Pivô Pesquisa-SP 2019.



“O duplo” (2019)  
instalação | 2 cabeças de resina feitas a partir de molde do rosto e barra rosqueada.  
Exposição “Começo de século”  
Curadoria: Germano Dushá  
Ass. Curadoria: Guilherme Teixeira  
Galeria Jaqueline Martins | SP  
Fotografia: Alexandre Furcolin Filho



“Totem” (2019)  
instalação | 28 cabeças de gesso feitas a partir de molde do rosto, barra rosqueada e coluna de ferro.  
dimensões variam de acordo com o espaço.  
Residência Pivô Pesquisa-SP 2019.



“Linha” (2019)  
instalação | 54 cabeças de gesso feitas a partir de molde do rosto, barra rosqueada e distribuição em fileira no espaço.  
dimensões variam de acordo com o espaço.  
Residência Pivô Pesquisa - SP 2019.



“Positivo - série Gestos” (2019)  
instalação | 10 mãos de resina feitas a partir de molde do corpo e barra rosqueada.  
2,25 m larg x 15 cm alt x 5 cm prof  
Exposição “O ovo e a galinha”  
Curadoria: Ulisses Carrilho  
Galeria Simone Cadinelli (RJ- 2019)



Só existo em terceira pessoa | 2019  
Exposição Individual  
Texto e curadoria: Paola Fabres  
Galeria de Arte Fernanda Perracini Milani | Teatro Polytheama  
Projeto ganhador da chamada de exposições individuais - comissionado pela Prefeitura de Jundiá (SP-2019)



“Silêncio e Capa - série apagamento” (díptico | 2017)  
fotografia performada.  
metacrilato dupla-face.  
40cm alt x 33cm larg  
Individual “Só existo em terceira pessoa” (2019)  
Texto e curadoria: Paola Fabres  
Galeria de Arte Fernanda Perracini Milani  
Expostas também no Salão Novíssimos- Galeria Ibeu (2017- RJ).



“Lapso e Enquadre - série apagamento” (díptico | 2017)  
fotografia performada  
impressão em papel algodão e adesivagem em PS  
70cm alt x 58cm larg (cada)  
Individual “Só existo em terceira pessoa” (2019)  
Texto e curadoria: Paola Fabres  
Galeria de Arte Fernanda Perracini Milani  
Expostas também no Salão Novíssimos- Galeria Ibeu (2017- RJ)



“Registro” (2018)  
instalação | 39 placas de gesso feitas a partir de molde do rosto, distribuição em grade.(5m larg x 1,6m alt aprox).  
Individual “Só existo em terceira pessoa” (2019).  
Texto e curadoria: Paola Fabres  
Galeria de Arte Fernanda Perracini Milani  
Projeto exposto também na coletiva



“Registro” (2018)  
instalação | 30 placas de gesso feitas a partir de molde do rosto, distribuição em grade ocupando a parede toda (1,8m larg x 2,6m alt aprox)  
Coletiva “Passeata” (2019)  
Curadoria: Isabel Portela  
Galeria Simone Cadinelli (RJ- 2019).



“Registro” (2018)  
instalação | 24 placas de gesso feitas a partir de molde do rosto, distribuição em grade ocupando a parede toda (1,5m larg x 4m alt aprox.)  
Coletiva “É tudo provisório”- Caixa Preta (RJ -2018).



“Clarão - série apagamento” (2017)  
vídeo feito a partir de fotografia performada.  
Individual “Só existo em terceira pessoa”.  
Texto e curadoria: Paola Fabres  
Galeria de Arte Fernanda Perracini Milani.  
Expostas também no Salão Novíssimos- Galeria Ibeu (2017- RJ).  
Link: <https://vimeo.com/222100463>



“Fluxo” (2018)  
vídeo stopmotion  
2” em loop | projeção  
Individual “Só existo em terceira pessoa”.  
Texto e curadoria: Paola Fabres  
Galeria de Arte Fernanda Perracini Milani  
Exposto também no Projeto Sala - Piña Cultural (2018).  
Link: <https://vimeo.com/311079787>



“Terceira Pessoa” (2019)  
objeto | letreiro de led (1m larg x 20 cm alt x 5 cm prof) passando a frase “Só existo em terceira pessoa”  
Individual “Só existo em terceira pessoa”.  
Texto e curadoria: Paola Fabres  
Galeria de Arte Fernanda Perracini Milani



“Natureza-morta” (2019)  
Resina transparente, comida encapsulada,  
estrutura de metal iluminada com fita de led.  
dimensões variáveis



“Natureza-morta - Arroz e Feijão (arroz, feijão, pote de vidro)” (2019)  
2 cubos de resina transparente, comida encapsulada, estrutura de metal iluminada com fita de led.  
16 cm larg x 120 cm alt x 16 cm prof.



“Natureza-morta - Salada de frutas (abacaxi, goibada, manga, uva, maçã, potes de plástico)” (2019)  
5 cubos de resina transparente (12cm x 12cm x 12cm), comida encapsulada, estrutura de metal iluminada com fita de led.  
72 cm larg x 16 cm alt x 14 cm prof.



“Natureza-morta - Prato Feito (arroz, feijão, batata-frita, bife)” (2019)  
1 placa de resina transparente, comida encapsulada, estrutura de metal iluminada com fita de led.  
29 cm larg x 100 cm alt x 29 cm prof



“Natureza-morta - Macarrão a bolonhesa” (2019)  
1 placa de resina transparente, comida encapsulada, estrutura de metal iluminada com fita de led.  
29 cm larg x 100 cm alt x 29 cm prof