

UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
KARINE DE LIMA DIAS

ENCONTRO COM O MUNDO POR MEIO DO ESTRANHAMENTO

BRASÍLIA
2019

UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
KARINE DE LIMA DIAS

ENCONTRO COM O MUNDO POR MEIO DO ESTRANHAMENTO

Dissertação apresentada ao programa de Pós-Graduação em Arte do Instituto de Artes da Universidade de Brasília, na Linha de Pesquisa Poéticas Transversais, como requisito para obtenção do título de Mestra em Artes.
Orientadora: Prof. Dra. Nivalda Assunção de Araújo.

Brasília
2019

RESUMO

Esta pesquisa propõe a criação de espaços poéticos a partir da experiência do corpo em diferentes ambientes. As vivências realizadas foram ações relacionadas a caminhadas em lugares inóspitos, na natureza e na cidade. Os encontros com o mundo se desdobram em diferentes linguagens nas quais o corpo é confrontado com a dureza da terra, o escuro da noite, o movimento da cidade e a fluidez da água. Nesses encontros, o estranhamento se dá pelo enfrentamento do desconhecido no exato momento da realização das ações performáticas.

Palavras-chave: corpo; estranhamento; experiência; percepção; performance.

ABSTRACT

This research proposes the creation of poetic spaces from the contact of the body in different environments. The experiences were actions related to walks in inhospitable places, in nature and the city. The encounters with the world unfold in different languages in which the body is confronted with the hardness of the Earth, the darkness of the night, the movement of the city and the fluidity of water. In these encounters, the strangeness occurs by facing the unknown at the exact moment of the performance actions.

Keywords: body, strangeness, experience, perception, performance

LISTA DE FIGURAS

Figura 1: Em Posse do Silêncio. Fotografia. Karine de Lima. 2016.....	12
Figura 2: Poço de água na Chapada Diamantina.....	15
Figura 3: Creek. Vídeo. Ana Mendieta. 1974	18
Figura 4: In Memoriam. Fotografia. Karine de Lima. 2018	20
Figura 5: In Memoriam. Processo de produção.....	21
Figura 6: Passagem. Performance. Celeida Tostes. 1979.....	28
Figura 7: Passagem. Performance. Celeida Tostes. 1979.	25
Figura 8: Grass on Woman. Fotografia. Ana Mendieta. 1972.....	27
Figura 9: In Memoriam. Processo de produção.....	28
Figura 10: Self Burial. Fotografias televisivas. Keith Arnatt. 1969.....	30
Figura 11: Rota. Vídeo (frame). Karine de Lima. 2017	32
Figura 12: Frames do vídeo Rota.....	34
Figura 13: Frames do vídeo Rota.....	37
Figura 14: Fall 2. Performance. Bas Jan Ader. 1972.....	39
Figura 15: Muro do Mundo. Vídeo (frame). Karine de Lima. 2018.....	40
Figura 16: Stations. Videoinstalação. Bill Viola. 1994.....	45
Figura 17: SHGN 704, local da ação performática	49
Figura 18: A Ronda Noturna. Rembrandt. 1642.....	53
Figura 19: Não Coma de Boca Aberta. Vídeo (frame). Karine de Lima. 2017	55
Figura 20: Silent Dinner. Videoinstalação. Bill Lundberg. 1978.....	56

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	6
CAPÍTULO 1 - ENCONTRO ENTRE CORPO E AMBIENTE	7
CAPÍTULO 2 - ENCONTRO COM A INTIMIDADE.....	12
2.1. EM POSSE DO SILÊNCIO.....	12
2.2. IN MEMORIAM.....	21
CAPÍTULO 3 - ENCONTRO COM O EMBATE	33
3.1. ROTA.....	33
3.2.O MURO DO MUNDO.....	41
CAPÍTULO 4 - ENCONTRO COM A PAUSA.....	51
4.1. NÃO COMA DE BOCA ABERTA	51
CONCLUSÃO.....	62
REFERÊNCIAS.....	65

INTRODUÇÃO

Há momentos na vida em que a questão de saber se é possível pensar diferentemente do que se pensa e perceber diferentemente do que se vê é necessário para continuar a olhar e refletir”.

Michel Foucault.

Esta pesquisa, intitulada *Encontro com o Mundo por Meio do Estranhamento*, ocorreu mediante a experiência de criação de espaços poéticos envolvendo meu corpo em diferentes ambientes. A partir de ações performáticas as experiências são vivências relacionadas a caminhadas em lugares inóspitos, na natureza e na cidade. Os encontros são realizados com proposições em circunstâncias de desafio do corpo com situações desconhecidas.

No primeiro capítulo, *Encontro entre Corpo e Ambiente*, exponho as delimitações conceituais que utilizei para apoiar as articulações entre teoria e prática artística. No segundo capítulo, *Encontro com a Intimidade*, o corpo se envolve com o espaço por meio da imersão. São espaços na natureza, delimitados por matéria orgânica e pela ação do tempo. O primeiro trabalho, *Em Posse do Silêncio*, é uma série de fotografias originadas em ações performáticas nas quais o corpo mergulha na água de um poço de forma arredondada. O segundo trabalho, *In Memoriam*, é uma ação poética do meu corpo enterrado em um buraco com resquícios de uma árvore tombada. A ação foi desdobrada em uma série de fotografias narrativas do enterramento. No terceiro capítulo, *Encontro com o Embate*, o corpo se relaciona com o espaço por meio do enfretamento de uma situação amedrontadora. O primeiro trabalho, *Rota*, é um vídeo de 6 minutos em que, passando por vias de alta velocidade, empurro uma bicicleta pela cidade. No segundo trabalho, *O Muro do Mundo*, realizo um mergulho no lago Paranoá, durante uma noite escura, que originou um vídeo de 4 minutos. No quarto capítulo, *Encontro com a Pausa*, a conexão do corpo com o espaço se dá pela subversão de sua função usual. O trabalho que integra esse capítulo é *Não Coma de Boca Aberta*, um vídeo com duração de 10 minutos, em que sirvo um jantar em uma espécie de canteiro central entre duas avenidas.

Nesta pesquisa o trabalho é a construção poética que vai provocar a reflexão teórica. A metodologia utilizada apoia-se no conjunto de estudos de Sandra Rey, que abordam a averiguação conceitual enquanto desdobramento dos procedimentos práticos. Para enriquecer essa investigação, busquei autores e artistas que indagassem a respeito da experiência do corpo no espaço. Seus trabalhos estão relacionados ao longo de cada capítulo.

A abordagem teórica apoia-se em Merleau Ponty e Didi Huberman para as averiguações a respeito da percepção do corpo no ambiente. As considerações a respeito do conceito de espaço basearam-se teoricamente em Gaston Bachelar, Milton Santos e Vilém Flusser, e as averiguações em torno do conceito de estranhamento percorreram os escritos de Freud, Didi Huberman e Vitor Chklovski.

CAPÍTULO 1 - ENCONTRO ENTRE CORPO E AMBIENTE

As produções envolvem as diversas possibilidades de encontros entre corpo e ambiente na construção de espaços poéticos. Nesse contexto, para apoiar as articulações teóricas com o processo de instauração das obras, cabem algumas considerações em torno da delimitação conceitual utilizada para esses termos.

Os encontros partem da minha relação com o mundo. Surgem instâncias de espaços, a partir desse vínculo, nos quais a integração assume tanto formas de aproximação quanto formas de confronto. Nessa conexão, o corpo se insere não como mero objeto de sensações, mas como parte integrante de um conjunto no qual interior e exterior estão interconectados.

O espaço existe por suas diversas perspectivas e pode ser entendido como o espaço físico onde a ação ocorre, o espaço da imagem, o espaço da percepção e o espaço poético. Esse último é um redimensionamento da experiência vivida durante a ação performática e para ele convergem as demais instâncias. Nele, mesmo o que não era intencional, em relação à intenção inicial, é incorporado ao conjunto do trabalho.

As experiências corporais são permeadas pelo estranhamento. Tal aspecto comporta um sentido de desconstrução das relações convencionais do corpo com o ambiente, ao mesmo tempo em que provoca consequências variadas em cada trabalho. Seja pelo sentimento de evitar, admirar ou desconhecer um lugar, o corpo não só é chamado a vivenciá-lo, como também é chamado a perceber de que maneira essa relação o insere em um processo de cocriação com o mundo. O estranhamento potencializa a percepção e abre outras formas de sentir a integração com o ambiente para além do contato corriqueiro e automático.

Um autor que trata da automatização da relação com o mundo no contexto da arte é Victor Borisovich Chklovski, crítico literário, escritor e cenógrafo que atuou no início do Século XX. Em sua teoria da singularização do objeto (1917, p. 45), o autor afirma que a obra de arte é um tipo de produção que devolve a sensação de vida ao automatismo cotidiano, trazendo à percepção da realidade o que ele denomina como um sentido de visão e não de reconhecimento. Ele associa o sentido de visão à percepção de uma experiência singular e pessoal, e o de reconhecimento à assimilação do que é dotado de certa convenção cotidiana. Ele afirma que a quebra do automatismo é “a experiência de rever as coisas, pessoas, impressões, eventos e situações que conseguem despertar em nós um sentimento de estranheza, de forma particularmente poderosa e definida” (CHKLOVSKI, 1917, p. 50). Essa revisão é na direção de se ver sobre uma outra via perceptiva, e não sobre se ver novamente.

Tal noção é contemporânea das reflexões do psicanalista Sigmund Freud (1919), também entre os primeiros autores a tratar sobre o estranhamento. Ele associou esse termo ao inquietante, que causa angústia e terror ou que envolve o apagamento da fronteira entre fantasia e realidade e, segundo o autor (FREUD, 1917, p.142), esse conceito também remonta

a algo banal e comum, mas que encerra, ao mesmo tempo, uma novidade que pode ser aterrorizante. Em suas próprias palavras, “o inquietante é aquela espécie de causa assustadora que remonta ao que é muito conhecido, ao bastante familiar” (FREUD, 1919, p. 331). Cabe ressaltar que não se trata de uma familiaridade do que é sabido de antemão, mas do que está no inconsciente e emerge segundo a experiência. É um sentido que se descortina por algo desconfortável, que habita um lugar obscuro da consciência, situado entre reminiscências e percepções não esperadas nem controladas.

A familiaridade que Freud aponta ao abordar o estranhamento é o inelutável do filósofo francês Georges Didi Huberman (1998). Ele indica como a experiência familiar daquilo que apreendemos pelo o olhar passa a não ser mais voltada a uma questão de ver, mas a uma questão de ser. Isso ocorre a partir do momento em que “ver é sentir que algo inelutavelmente nos escapa, isto é: quando ver é perder” (HUBERMAN, 1998, p. 34).

É com base nessa perda que o sentido de estranhamento nos trabalhos vai envolver a ambivalência entre familiar e novo trazida por Freud e Chklovski. Isso é marcado, também, por sua potência enquanto estímulo à percepção que atravessa as produções.

Mas, cabe ressaltar que nos trabalhos em questão, para além dessa ambivalência, mesmo tendo toda obra de arte um aspecto de estranhamento, esse aspecto não existe somente como estratégia construtiva da imagem, como acontece nas vanguardas artísticas do século XX. No Cubismo, por exemplo, o estranho configura-se por uma quebra na lógica da representação pictórica tradicional. No Dadaísmo, ele vem como um mecanismo de choque que rompe com o status da arte dentro da sociedade burguesa. E, no Surrealismo, surge como um embate para estimular a liberdade da imaginação humana por meio da fantasia.

Aqui, a abordagem não envolve tais intenções no sentido de provocar, necessariamente, um choque ao espectador. Para além disso, a busca é explorar o estranhamento a partir do processo, como uma espécie de quebra escondida na postura corriqueira do corpo em relação aos espaços que percorre, habita ou sente.

A imagem é um desdobramento dessa experiência exploratória. Nela, essa quebra com a relação corriqueira alcança o espaço poético, muito mais como uma extensão do que se vive do que como uma estratégia exclusivamente formal. Assim, esse termo está além do que a produção transparece, pois percorre seu eixo formativo. Um exemplo de tal atuação do estranhamento no processo de criação é sua influência na escolha do lugar das ações poéticas. Ela decorre, invariavelmente, de uma provocação surgida no percurso cotidiano por esses ambientes, como se uma potencialidade fosse ativada e chamasse para uma quebra da relação usual com o espaço.

A respeito do impulso desse corpo que se insere em uma situação nova, Sigmund Freud (1920, p.164), pelo conceito de dominância do princípio do prazer, aponta que o curso dos eventos mentais tende sempre a perseguir o prazer. Associada a estados de estabilidade,

a mente afasta-se desse sentimento quando o movimento psicológico entra em algum estado de instabilidade. Se isso acontece, a tendência é buscar novo equilíbrio no sentido de evitar o desprazer ou alcançar o prazer. Não há uma dominância dessa premissa, senão todo processo mental conduziria necessariamente ao prazer. Mas dentro dos limites da realidade, a mente teria uma forte tendência a buscar esse funcionamento.

Nos trabalhos em questão, a inquietação gerada pela provocação do espaço traz um estado de instabilidade que ganha potência à medida que eles se desenvolvem. A ação poética é o que move o corpo e o insere nessa relação, em uma busca pelo retorno do sistema ao seu equilíbrio, o qual daria a estabilidade tendente ao prazer ou, pelo menos, à falta de desprazer. O corpo se mobilizaria para a concretização da experiência em um sentido de urgência para retornar à estabilidade. Mas a experiência, porém, oferece outros caminhos.

Durante a ação, o que o corpo experimenta é o pico de excitação, independente do desdobramento alcançado por esse encontro. Essa exaltação alcança todos os sentidos e conduz a um estado alterado de percepção que, nos trabalhos, emerge como a estrutura básica das construções artísticas. Mesmo após o ato poético, essa alteração reverbera, pois alcança também a sua escrita, suas articulações teóricas, além de tocar a criação de outros trabalhos. Ela passa, também, a modificar a relação que tenho com aquele lugar, que jamais é o mesmo depois da ação.

A respeito desse espaço físico onde se dá o ato performático, ele é um conjunto de coisas do qual a corporeidade participa de maneira essencial. Nele, o corpo é parte de um complexo de ações que modificam e são modificadas pelo ambiente em torno de si. Essa noção é descrita por Milton Santos como um organismo estruturado por redes e conexões fundamentadas pela ação humana, um "(...) conjunto indissociável, solidário e contraditório de sistemas de objetos e sistemas de ações, não considerados isoladamente, mas como o quadro único no qual a história se dá" (SANTOS, 1996, p. 63).

O autor evidencia uma noção de espaço ampliada para a vida que anima. Para ele, somada à dimensão material, ela é o que marca sua existência. O meio físico sozinho, sem a vida a interagir, seria entendido apenas como uma configuração territorial. Como ele aponta, "a configuração territorial não é o espaço, já que sua realidade vem de sua materialidade, enquanto o espaço reúne a materialidade e a vida que anima" (SANTOS, 1999, p. 62).

Esse conceito destaca um sentido subjetivo que inclui o espaço não físico da percepção. O corpo é matéria dessa vida, mas não uma matéria qualquer, pois encerra em si o arsenal de possibilidades residentes na ação. A ação corporal compõe o que Santos denomina "sistema de ações", cuja atuação na conformação espacial determina todo um contexto social, cultural, histórico e uma estrutura territorial. Ele afirma que essa configuração é uma produção histórica.

É importante considerar o corpo para além da noção de mero instrumento de

sensações, apesar de elas possuírem caráter fundamental em minhas elaborações práticas, teóricas e poéticas. Nas proposições poéticas desta pesquisa, o corpo é um fenômeno da expressão. Conforme Goldstein,

Se o espírito é o ser do organismo, mais precisamente seu ser no mundo, o complexo das atitudes vividas; a alma é o seu ter, isto é, sua capacidade cognitiva; e o corpo é o devir, que não temos nem somos, mas que acontece em nós. Esse “devir” é substancialmente um “debate com o mundo”, através do qual o homem acumula suas experiências e forma suas capacidades (GOLDSTEIN apud ABBAGNANO, 1992, p. 213).

O autor, mesmo distinguindo esses aspectos do ser, entende que seu significado e relevância estão na conexão dos três conceitos. Ele assevera como esses processos são, “na verdade, comportamentos diferentes do organismo vivo” (GOLDSTEIN apud ABBAGNANO, 1992, p. 213). No mesmo sentido, Merleau-Ponty (1994, p. 285) coloca que “o sujeito da sensação não é nem um pensador que nota uma qualidade, nem um meio inerte que seria afetado ou modificado por ela; é uma potência que conasce em um certo meio de existência ou se sincroniza com ele”. Nesta pesquisa, essa ideia de sujeito como potência se assemelha à do corpo enquanto devir de Goldstein e o processo de cocriação alude à estruturação de modos de sentir, perceber e ser do ambiente que configura o espaço poético.

Se espaço físico, como menciona Santos (1926, p.63), constitui-se como uma rede sistêmica na qual se desenvolve o curso da história, o ambiente seria um subsistema dessa rede, no qual o corpo se insere a partir de uma interação direta, seria o espaço de caráter material e subjetivo que envolve o corpo por todos os lados. Mais uma vez, trago uma citação de Goldstein para evidenciar essa ideia, segundo ele,

Pode-se dizer que o ambiente é extraído do mundo pela existência do organismo, ou, mais objetivamente, que um organismo não pode existir se não conseguir encontrar no mundo, talhar nele, para si, um ambiente adequado, contanto, naturalmente, que o mundo lhe ofereça essa possibilidade (GOLDSTEIN apud ABBAGNANO, 2007, p. 36).

Essa noção é apontada pelo autor com uma superação da ideia tradicional de ambiente, a qual considerava o conceito como sendo detentor de uma relação mecânica com os seres que o constituem. Segundo essa visão, o ambiente se formava apenas das relações entre mundo natural e ser vivo em uma perspectiva de causalidade absoluta. Na noção contemporânea citada, essa ideia transforma-se e passa a incluir a ação do ser sobre o próprio meio na elaboração do conceito de ambiente. Assim, Goldstein sustenta como o ambiente de um organismo “não é algo acabado, mas vai-se formando continuamente à medida que o organismo vive e age” (GOLDSTEIN apud ABBAGNANO, 2017, p. 36).

Nas produções descritas a seguir, os encontros entre corpo e o mundo entrelaçam

ações em diversos ambientes, nas quais esses conceitos não existem como linhas separadas que se encontram, mas como áreas permeáveis. O estranhamento é algo que aumenta essa permeabilidade e as conexões geradas pela experiência permitem perceber em que medida corpo e ambiente se integram em movimento de cocriação de espaços poéticos.

CAPÍTULO 2 – ENCONTRO COM A INTIMIDADE

Neste capítulo, o encontro entre o corpo e o mundo se dá por meio da imersão. Dela, decorre uma relação de intimidade com a materialidade de ambientes que são espaços, na natureza, delimitados por matéria orgânica e pela ação do tempo. O primeiro trabalho, *Em Posse do Silêncio*, são fotografias realizadas a partir de ações performáticas nas quais o corpo mergulha na água de um poço de forma arredondada. O segundo trabalho, *In Memoriam*, é uma ação poética em que o meu corpo é enterrado em um buraco com resquícios de uma árvore tombada. A ação foi desdobrada em uma série de fotografias narrativas do enterramento.

2.1. EM POSSE DO SILÊNCIO

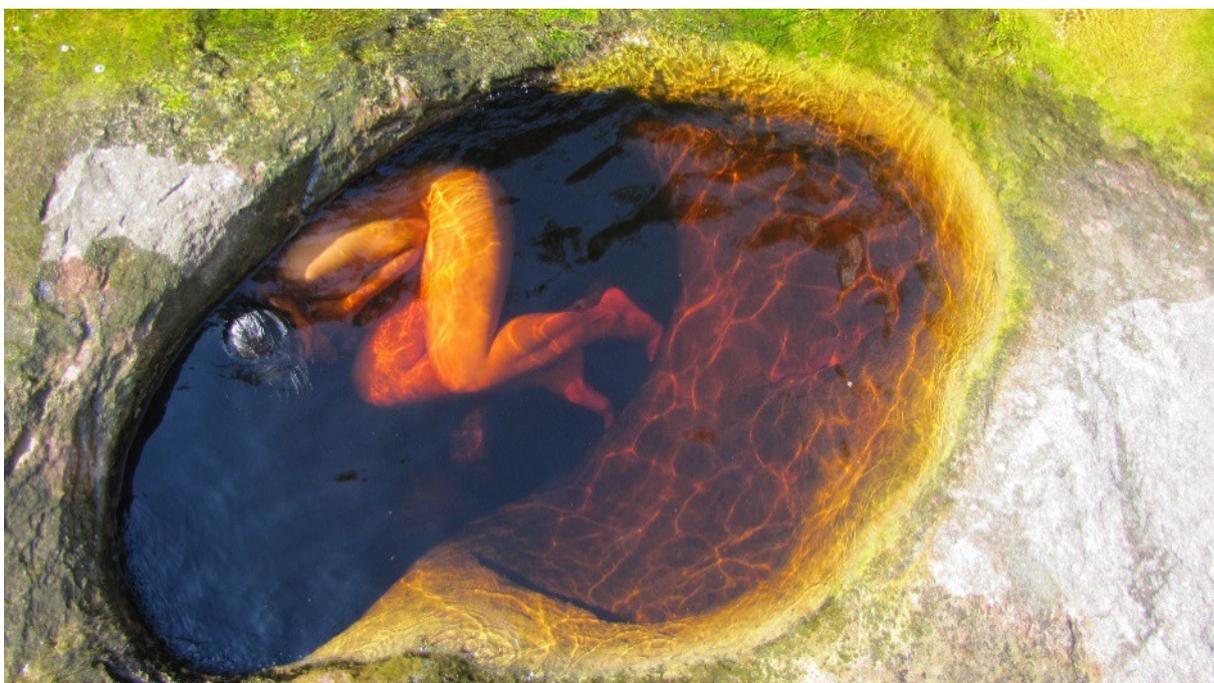


Figura 1: Em Posse do Silêncio. Fotografia. Karine de Lima. 2016.

Este trabalho consiste em uma série de fotografias geradas a partir de ações performáticas realizadas nas formações rochosas dos rios da Chapada Diamantina na Bahia. Elas se deram durante caminhadas pelas trilhas, nas quais houve um encadeamento de acontecimentos que conduziram à produção poética. No jogo imagético resultante, o corpo mergulha completamente em um poço de água dourada, e preenche seu espaço arredondado e delimitado.

A cor cobre é devido à presença de ferro e à decomposição de matéria orgânica no leito dos rios. Na região, há outros locais em que a água apresenta um azul profundo. Mas, ali,

a cor é sempre acobreada e ao receber a luminosidade do sol assume uma tonalidade especial. Essa cor fulgurante crepita como chamas de fogo de onde emergem tons quentes e exala uma aura pictórica a envolver tudo que nela penetra.

Dentro desses pequenos poços, a escala do corpo humano preenche quase todo o espaço. Ele não permite total expansão corporal, fazendo com que o encaixe mais confortável seja por meio de uma posição de total restrição, uma posição de encolhimento. O contorno desse corpo mergulhado no poço é delimitado, mas não revela todas as suas partes. Somente uma perna aparece por inteiro. Os outros membros estão parcialmente imersos ou completamente escondidos. A imagem da cabeça se insinua ao aparecer somente os cabelos submersos na água. Assim, ela não tem seu contorno delimitado, já que sua tonalidade é semelhante à tonalidade da parte mais funda do poço.

Apesar da sinergia que este corpo aparenta ter com o poço, ao ser encaixado na rocha em forma de concha, surge um paradoxo entre a imagem e a experiência física da ação. A aparente fusão entre corpo e água não se constitui como uma relação amigável. A visualidade traz uma sensação de acolhimento, enquanto o corpo, na experiência, está imóvel e não pode sequer respirar. Nessa ambiguidade, a relação de intimidade, na qual a imersão o insere, envolve um estranhamento expresso na dupla experiência de fusão e de não pertencimento. Assim, nesse trabalho, a relação entre o ato performativo e a criação do espaço poético da imagem é de afastamento, pois o que o corpo experimenta durante a ação não transparece nele.

Como discute Charlotte Cotton (2013, p. 20), ao tratar da fotografia como arte contemporânea, sua abordagem se situa tanto no recorte específico de uma realidade observada quanto na elaboração de uma cena construída exclusivamente para ser captada. Sob essa perspectiva, a imagem fotográfica pode não ser somente um modo de ver, mas uma maneira de dispor a imagem para gerar articulações visuais e sugerir percepções a respeito do mundo. A autora assenta que

(...) esta abordagem significa que o ato de criação artística começa muito tempo antes de a câmera ser efetivamente fixada na posição adequada e de a imagem ser registrada, uma vez que se inicia com o planejamento da ideia criativa (COTTON, 2013, p.21).

Dessa forma, ela aponta o quanto a fotografia artística reclama seu protagonismo como linguagem na arte contemporânea e como, para além do processo tradicional, essa técnica acaba assumindo novos procedimentos. Dentre eles, a ação performática feita para a câmera, a qual desloca o artista para dentro da cena. Os trabalhos artísticos em fotografia podem, ainda, misturar o recorte da realidade à ação de criar um acontecimento para a câmera. A cena para ser fotografada pode partir do planejamento milimétrico dela ou de uma

experiência que se mostre como ponto de partida para a construção da imagem.

No caso dessa produção, ela se baseou em uma experiência não preparada anteriormente. Os mergulhos foram atos realizados durante uma viagem de 20 dias ao longo das trilhas para caminhadas. À medida que adentrava os poços e me relacionava com eles, as ideias para a fotografia começavam a surgir e a composição das imagens foi se constituindo.

A respeito do ato de caminhar mata adentro, ele envolve uma certa disposição para penetrar o desconhecido e o inabitável, assim como o mergulho em um buraco escuro. Ambos não são ambientes de prevalência e controle humanos. As leis da natureza se sobrepõem aos processos humanos de maneira muito mais radical do que no ambiente urbano supostamente controlado. Essa preponderância do mundo natural envolve um arrebatamento no qual beleza e perigo habitam a mesma experiência.

Em suas reflexões acerca da natureza do espaço, Milton Santos (1996, p. 147) observa como a relação contemporânea com o ambiente natural tem se relegado a um mero intervalo instalado dentre ações respaldadas pelo domínio técnico e pelo controle. O modo usual contemporâneo de vivência em seu meio é deslocado da prevalência da natureza que pairava sobre a vida nos primórdios da humanidade. Santos aponta como as manifestações da energia natural têm atuado nos interstícios da ação humana e não o contrário. Segundo ele,

A história da humanidade parte de um mundo de coisas em conflito para um mundo de ações em conflito. No início, as ações se instalavam nos interstícios das forças naturais, enquanto hoje é o natural que ocupa tais interstícios (SANTOS, 1996, p. 147).

Essa primazia do humano sobre o natural é invertida quando se anda pela mata. A caminhada se torna um mergulho na natureza, o entre meio das ações. O referido mundo de ações em conflito se evidencia pela sensação de insegurança que permeia os momentos de admiração do lugar. Para além das belezas naturais deslumbrantes, os casos de pessoas desaparecidas na Chapada Diamantina são recorrentes, a maioria com desfechos infelizes. Frequentemente, seus corpos, quando encontrados, desvendam a morte causada pela incapacidade de se locomover depois de alguma lesão ou queda por desconhecimento da geografia local. Ou, até mesmo, afogamento por grandes fluxos de água que, repentinamente, inundam os vales na época das chuvas.

A água, aliás, suscita grande fascínio na apreensão do espaço naquele lugar. Na região percorrida durante as caminhadas, ela corre abundante como veios líquidos por entre as formações rochosas, sua presença é um ponto que marca a identidade da paisagem. Desses diminutos poços de água onde ocorreram as ações performáticas, diz-se serem feitos

pelo movimento de pequenas pedras que, há centenas de anos, assumem uma trajetória circular no período das chuvas. Esse movimento esculpiria áreas mais fundas, no nível mais baixo da água, as quais se transformam em poços cavados nas pedras. Há uma crença local que diz que eles sugam pessoas sendo, portanto, perigoso penetrá-los.

Antes de começar a entrar neles, durante a caminhada, a cada poço que eu passava surgia a curiosidade sobre como seria adentrar aquela profundidade. Ela se refere ao que Merleau-Ponty (2006, p. 313) denomina como “a presença irrecusável da coisa percebida”. O autor aponta como essa coisa se apresenta a nós por algum aspecto que chama à atenção. Não por um desvio no processo perceptivo, mas por um transbordamento que o insere em uma essência manifestada em processo de cocriação entre o ser que percebe e a coisa percebida. Em suas próprias palavras,

Cada aspecto da coisa que cai sob nossa percepção é novamente apenas um convite a perceber para além e uma parada momentânea no processo perceptivo. (...) A aseidade da coisa, sua presença irrecusável, e a ausência perpétua na qual ela se entrincheira são dois aspectos inseparáveis da transcendência (MERLEAU-PONTY, 2006, p. 313).



Figura 2: Poço de água na Chapada Diamantina.

Merleau-Ponty (1994, p. 144) ainda coloca como a transcendência reside na percepção do objeto e do mundo, considerando a unidade pré-lógica do esquema corporal como incapaz de apreendê-lo por completo e entender seus mistérios. É nesse lugar intermediário entre a presença do objeto e a ausência de compreensão que a ideia da ação performática passou a permear todas as caminhadas ao ter a atenção chamada para aqueles

poços.

Durante a realização dos mergulhos, em um primeiro momento, a temperatura elevada do corpo em choque com a frieza da água é a sensação que mais prevalece. A cor quente, acobreada, induz à falsa sensação de algo mais aconchegante. O sentimento que se segue ao choque de temperatura é o desejo e a tensão de explorar, com os pés, a profundidade escura, tentar tatear, aos poucos e se possível, o fundo.

Ao mergulhar, percebo que ao mesmo tempo em que há uma materialidade corporal, possuidora de si mesma e do processo de vivência, há uma pausa. Ela é conferida pela imersão na água, que suspende sentidos, como a respiração, e altera outros, como a visão. Essa pausa sintetiza o momento do caminhar.

Pois, mesmo tendo o movimento como essência, o ato de caminhar pelas trilhas também se configurou como uma pausa. Isto ocorre porque ele é realizado na natureza selvagem, fora da relação cotidiana estabelecida com o mundo. Ao andar, o corpo coloca em suspensão seu modo de vida sedentário e essa suspensão o obriga a se reconfigurar para se encaixar naquele espaço, assim como o corpo faz na ação do mergulho.

Outra sensação percebida na imersão é a modificação na sonoridade do ambiente. Ela faz com que a distinção entre o interior e exterior do corpo se dissolva, trazendo um emaranhado de sensações nas quais dentro e fora já não se delimitam. O som do interior da água é uma espécie de silêncio, já que o mundo se cala para dar lugar a um ruído interno. Há vibrações que se misturam aos sons do corpo, quase não sendo possível separar um do outro. De certa forma, é como se descobrir através do exterior, como se essa conexão com o ambiente externo remetesse ao encontro com o interior do corpo. Adriano Labucci, em seu livro “Caminhar, uma Revolução”, citando Hoffmannstal, afirma que “o homem descobre no mundo apenas aquilo que já tem dentro de si; mas precisa do mundo para descobrir aquilo que tem dentro de si” (HOFFMANSTAL apud LABUCCI, 2013, p. 10). Nesse trabalho, essa conexão é um transbordamento da intimidade para o espaço do mundo e vice-versa. Nele, corpo e ambiente criam um ao outro através da maneira como se conectam.

Essa relação corporal com o espaço a partir do interior também se evidencia na posição encolhida, ela sugere uma reverberação visual da forma redonda do poço e, ao mesmo tempo, confere ao corpo um sentido de introspecção e isolamento. Gaston Bachelard (1978, p. 349) explora a forma redonda assumida pelo encolhimento como gênese da afirmação do ser. Nessa produção poética, encolher-se é, também, gestar uma forma de relação com o espaço da ação performática. Como ele mesmo afirma a respeito dessa posição:

As imagens da redondeza plena nos ajudam a nos congregar em nós mesmos, a nos dar a nós mesmos uma primeira constituição, a afirmar nosso ser intimamente, pelo interior. Porque vivido a partir do interior, sem

exterioridade, o ser não poderia deixar de ser redondo (BACHELARD, 1978, p. 350).

Essa forma arredondada, induzida pelo formato do espaço rochoso, evidencia como ele ganha importância enquanto vetor da experiência corporal. Como afirma Bachelard (1979, p. 213) o redondo se configura como a interiorização de uma gênese. Nessa produção, o encolhimento do corpo o leva a se abrir às sensações do mergulho que, a partir de um contato introspectivo, marca o nascimento de uma relação com o ambiente.

O corpo mergulhado tenta permanecer em uma posição na qual o espaço o enlace. A rocha esculpida em forma circular envolve a água e, ao mesmo tempo, a protege, mantendo-a em estado de calma. A nudez do corpo o aproxima de sua materialidade essencial. Como afirma Cotton (2013, p. 38), “o corpo, nu, sendo usado como meio para alcançar e sinalizar uma experiência estética”. A nudez, nesse trabalho, conduz a uma evidência do sentido de fragilidade e vulnerabilidade da matéria corpo, o que implica à sinalização para uma experiência estética.

Nessa postura, as sensações são modificadas instantaneamente pela água. Ela envolve o corpo por completo, alterando seus sentidos, sua temperatura interna, sua dinâmica vital. Assim, o mergulho é, para o corpo, uma pausa. Não pode ser outra coisa, sob pena de que se esvaia a vida. A água é vida como elemento constituinte do corpo, mas pode ser morte quando passa a contê-lo por completo, causando afogamento ou hipotermia.

O mergulho é um tipo de suspensão, no limiar entre vida e morte, em que a respiração, movimento essencial à vida, é interrompida. A água envolve o corpo, a rocha envolve a água: esse ciclo de materialidades constrói uma totalidade na qual o corpo se evidencia como mais um elemento sólido ao compor a cena, mas é uma rigidez diversa da rocha, pois ele tem outras temporalidades e dinâmicas de movimento. Essas são pautadas a partir de uma energia interna. Graças a ela, no corpo, há a iminência da quebra do estado de pausa por meio do movimento que pode ser restabelecido a qualquer momento. Nesse sentido, em comparação ao corpo, a rocha é pausa.

A rocha é modificada pela água em outra escala, que é a da temporalidade do espaço, e que não é alcançável pelo corpo. Pelo tempo de uma vida humana inteira não se vê diferença significativa da mudança que a água possa fazer na rocha. A forma circular, ocupada temporariamente pelo corpo que mergulha, é fruto de um processo e de uma temporalidade que se constroem independentemente do tempo humano. Assim, a fusão dessas três formas, do corpo, da rocha e da água, pode ser considerada também uma fusão de temporalidades.

Nessa ação performática, existente enquanto fotografia, o corpo que flutua na água envolto pelo espaço rochoso estabelece com ele uma relação de intimidade da qual emergem os elementos do trabalho. Eles são as percepções que a imersão corporal provoca e que se estende pelo que a memória constrói dessas sensações. A experiência, que se inicia na ação,

abarca tanto essa construção sensorial quanto a imagem fotográfica.

Relação similar com o espaço a partir da experiência performática do próprio corpo é estabelecido pela artista cubano-americana Ana Mendieta. Em *Creek*, vídeo filmado em Super-8, ela realiza sua performance por meio de um mergulho e se insinua a mesma ligação de intimidade com a água no meio natural.



Figura 3: *Creek*. Vídeo. Ana Mendieta. 1974.

Ela é estabelecida por um corpo estirado, cuja posição, de barriga para baixo, indica um repouso sobre a água corrente. O corpo nu está ancorado naquele lugar, onde o que se movimenta é a água, mas ele não se encontra totalmente submerso e a cabeça se movimenta para fora da água. Não é uma relação de pausa, mas de movimento, tanto da água, corrente; quanto do corpo, que olha para fora.

Essa impressão causada pela imagem não é casual e parte de uma característica marcante em que o estranhamento, na relação do corpo com o espaço, remete muito mais a questões sociais e culturais do que a ação em si. Um aspecto importante de seu trabalho é a recorrência da relação com identidade e memória. Sua história de imigração aos 12 anos de uma cultura latina (cubana) para os Estados Unidos encharca de referências esse corpo no espaço natural.

No *Em Posse do Silêncio*, o sentido de conexão da ação de mergulho é a própria

experiência desse contato no ambiente, pois me interessa transpor a cultura como primeira camada de mediação entre corporeidade e espaço. O corpo é matéria, assim como o poço também é. O encontro entre ambos, nessa produção, explora esse contato entre materialidades. A percepção completamente isenta da cultura não existe, já que a maneira dele se relacionar com o mundo é cultural, mas a experiência também tem seu caráter físico, foco desta ação poética, na qual mesmo as metáforas se referem a esse aspecto.

No que tange à questão cultural como mediadora da experiência, Villem Flusser (2011, p.133) fala sobre seus momentos de contemplação da natureza e sobre como ele acabou percebendo que as experiências se tratavam muito mais de contatos com a cultura do que com a natureza:

A cena que estou contemplando (...) está encoberta por várias camadas interpretativas da minha cultura: por meus preconceitos. Contemplá-la significa exatamente procurar retirar, ou furar, ou tornar transparentes tais camadas encobridoras, a fim de vê-la imediatamente (FLUSSER, 2011, p. 135).

Ele fala sobre “procurar retirar” tais camadas, pois elas estão dentro de nosso repertório e que, talvez, seja impossível eliminá-las. Por isso, completa que essa retirada é uma “tarefa desesperada, porque as mediações culturais que se interpõem entre mim e a cena são minha maneira de estar na cena” (FLUSSER, 2011, p. 135).

Nesse mesmo sentido, Merleau-Ponty (2006, p. 378) fala sobre como “uma primeira percepção sem nenhum fundo é inconcebível”, aqui se referindo a um campo, mais amplo que o da cultura, que envolve o caráter estrutural da experiência. Ele aponta que adquirimos determinadas montagens no processo de frequência do mundo, as quais imprimem um sentido latente à experiência e que participam do processo. Assim, o “estar na cena” torna-se também um processo de lidar com essa diversidade de camadas pelas quais perpassam a cultura e o fenômeno da percepção.

Essas relações, durante o processo de mergulho, cruzaram o diálogo entre corpo e espaço. Assim, esta ação performática é um movimento de ouvir o que o espaço tem a dizer, fazer parte dele e atentar ao que as sensações podem trazer sobre isso. Flusser (2011, p. 136) diz que:

Reconheço-me nas camadas encobridoras, e digo mais: sou tais camadas, sou essa específica cobertura de cena. Ao procurar removê-la, estou, com efeito, procurando retirar-me a mim próprio dela, para permitir à cena que seja ela mesma.

Esse “eu matéria” é aquele que busca se permitir estar no mundo sendo mais que a individualidade construída culturalmente. Dentre outras experimentações similares, a seguir será abordada uma ação que se desenvolveu como desdobramento dessa. Nela, o ponto de

partida para a criação poética é a mesma relação de intimidade entre corpo e espaço.

Entretanto, a sensação de estranhamento a percorrer a experiência é refletida na configuração das imagens e envolve um desconforto assumido pelo corpo. Para que não desista de realizar sua imersão naquele ambiente, ele precisa lidar com o incômodo de se abrir a uma experiência em que é enterrado.

2.2. IN MEMORIAM



Figura 4: In Memoriam. Fotografia. Karine de Lima. 2018.

“In Memoriam”, em latim, significa “em memória” ou “em lembrança”. Seu uso costuma ser feito para recordar alguém que já se foi. Nesse trabalho, essa expressão recorda uma árvore que foi derrubada por uma tempestade. Era uma árvore grande, com um tronco imponente, cheia de raízes esculturais. A tempestade que a arrancou foi uma espécie de furacão que, na época, destruiu muitos muros, telhados, além de dezenas de outras árvores. Com o tempo, ela foi retirada, ficando apenas restos de tronco, galhos e raízes enfiadas na terra.

Por mais de um ano, diariamente, passei por aquele lugar e a cada vez que via o buraco aberto tinha vontade de entrar e preencher seu vazio. Sentia um desejo imenso de ter contato com a terra vermelha e o espaço orgânico daquele arranjo da natureza. Ele me parecia uma ferida aberta. Pois, além de ter surgido de uma experiência traumática, como a tempestade, é o único lugar onde se via a terra vermelha em um imenso gramado.

Outro aspecto que me chamava à atenção, naquela forma arredondada, é sua perfeição para o encaixe do meu corpo. Eu tinha um outro trabalho em que explorava o contato com o espaço em uma posição de encolhimento, mas ele era realizado em um lugar completamente diferente. Naquele vão, o corpo encolhido cabia perfeitamente e eu poderia experimentar essa postura de uma outra forma.

Ao mesmo tempo, a possibilidade de entrar naquele lugar me dava medo. Meu principal temor dizia respeito à picada de algum animal que estivesse se abrigando ali. Afligia-me também o contato da pele fina com aquela matéria rude. Tinha medo de me machucar.

Mesmo assim, por mais de um ano, continuei planejando essa ação. Quando decidi realizá-la, cada detalhe estava planejado. Era um dia nublado, em época de chuva, o que fez com que a terra estivesse úmida. Entrei sem as roupas porque queria o contato inteiro da minha pele com aquela materialidade, fiquei ali por alguns minutos e em seguida fui enterrada.



Figura 5: In Memoriam. Processo de produção.

É bastante difícil entrar no buraco, pois as raízes fazem com que o corpo precise se curvar em uma posição específica para conseguir se acomodar sem se machucar. Eu entrei me arrastando e permaneci na mesma posição, praticamente, o tempo todo. As raízes eram uma presença muito forte, porque além de ainda estarem ligadas à terra, elas não permitiam que o corpo se virasse.

Depois de entrar e encontrar uma posição que me encaixasse no buraco, precisei lidar com o incômodo de sentir tantas texturas na pele. Folhas secas, pedaços de galhos e pedras não deixavam o corpo se acomodar completamente. As raízes circundavam tudo e algumas arranhavam a minha pele.

Busquei tanto sentir o contato da pele com a materialidade do ambiente que mal me lembro do que minha visão absorveu durante a ação performática. Os sentidos mais aguçados

eram o tato e o olfato. A mente fixou-se nessas percepções do encontro e tinha a atenção plena na ação. Emergiu dali um novo ambiente, cuja visibilidade desaparecia para dar lugar a um emaranhado de sensações corporais.

O foco da ação performática na sensação tátil estabelecida com o espaço transformou uma relação que antes era um contato visual em relação íntima com a matéria. Após tanto tempo passando por ali, checando, calculando, agora aquele espaço se apresentava à pele como se fosse um longo toque.

Em algum momento, os olhos se fecharam e a terra começou a ser jogada, cobrindo o corpo aos poucos. À medida que ela caía, a respiração precisava se ajustar para não deixar que ela entrasse pelos pulmões. A quantidade colocada foi o bastante para que continuasse possível respirar e, ao mesmo tempo, deixar o corpo completamente coberto. O contato do corpo com a terra é pesado e denso, o que mais marcou essa experiência foi o cheiro, o peso e a textura. O aroma sentido era parecido com o cheiro de terra molhada dos dias chuvosos.

Por um momento terra, corpo e raiz, eram uma única coisa. Por um tempo eu não mexi nenhum músculo. Além da restrição de movimentos que as raízes causavam ali dentro, qualquer movimentação, mínima que fosse, podia fazer com que eu respirasse ou mastigasse terra.

Nessa ação, a terra tem a dupla perspectiva de vida e morte. É onde são enterrados os mortos, mas também onde são plantadas as sementes. A experiência de ficar por alguns minutos ali dentro, enterrada, remete a ser corpo e a ser semente. Essa ambiguidade também está na configuração do buraco, já que a raiz, fonte vital para a planta, está exposta e seca, mas parte dela, ainda na terra, indica um estado intermediário entre vida e morte.

A respeito dessa dupla acepção, a performance *Passagem*, da escultora Celeida Tostes, toca no mesmo ponto. O próprio título já evidencia isso, colocando a ação em um sentido de transição. A artista, completamente coberta por argila líquida, entra em uma espécie de urna de barro do tamanho do seu corpo. Permanecendo ali, encolhida, aos poucos ela fica totalmente fechada dentro da estrutura, à medida que duas pessoas adicionam barro, que assume o formato de um ovo.

Ela sai, instantes, quando rompe a argila ao se projetar para fora do ovo. A força é tal que a urna tomba e a artista se desloca para fora dela como um corpo em nascimento. Como ela mesma diz, no poema que escreveu posteriormente à experiência, “Despojei-me. Cobri meu corpo de barro e fui. Entrei no bojo do escuro, ventre da terra.” E, mais adiante, (...) “O escuro, os sons, a dor, se confundiam. Transmutação. O espaço encolheu. Saí. Voltei.” (TOSTES apud SILVA, 2014, p.52).

Essa duplicidade também é abordada por uma das mais importantes pesquisadoras de sua produção, Raquel Silva. Ela aponta como a forma do vaso de barro é repleta de significados, pois

(...) se por um lado faz alusão evidente a um útero, também pode ser interpretado como uma urna mortuária indígena. Nessa perspectiva simbólica, o trabalho realizado no ateliê de Botafogo seria nascimento, mas também morte. Estado transitório que tanto pode ser alvorada quanto crepúsculo (SILVA, 2014, p.43)

Essa imersão na matéria parte de um período longo de relação com o barro. Celeida Tostes havia passado muitos anos em contato com a argila por meio da sua atividade profissional como escultora e professora. Nesse percurso, a criação se dava pelo contato das mãos na matéria amorfa que, através do gesto, assumia o contorno de diversos trabalhos. A ação é um desdobramento de tal trajetória, no qual a matéria, antes restrita à escala das mãos, ultrapassa o corpo e passa a contê-lo.

Ao mesmo tempo, pode-se dizer que ela comporta uma espécie de síntese de aspectos marcantes na produção da artista. Sua produção envolve fortemente a noção de útero, de dentro e fora, de transformação e de sentido de transitoriedade. Esse último aspecto se evidencia na importância do processo, muito mais valorizado do que o resultado. Tanto como artista quanto como professora, ela sempre fez essa postura prevalecer no desenvolvimento dos trabalhos.

A ênfase na experimentação, que caracteriza tão fortemente a produção de Celeida Tostes é o que aproxima arte e vida, na medida em que abre espaço para o imponderável, fora da órbita do controle e da previsibilidade. A ação performática “Passagem” não só é um desdobramento desse atributo como também marca uma passagem em sua produção que, a partir de então, passa a abranger o campo ampliado da escultura.

O movimento de partir da experiência como matéria-prima é uma estratégia central na produção prática da minha pesquisa e a ação performática é o que mais propicia a realização dessa intenção. Assim como em *Passagem*, em *In Memoriam* há um caráter limítrofe entre vida e morte, mas o vínculo que determina essa vivência é diverso. Em ambos os trabalhos esse estado de suspensão que a performance acarreta transita pela área entre a vida e morte. Mas a essa dicotomia, em Celeida, se expressa pela sua ação e pelo invólucro no qual ela se insere e que é parte do seu processo escultórico.



Figura 6: Passagem. Performance. Celeida Tostes. 1979.

Para além do formato da urna, o contato com a argila evoca uma relação anterior que passa a inundar o corpo da artista. Essa relação é a materialidade do barro invadindo toda sua pele. No meu caso, para além do buraco na terra, o contato com ela evoca uma relação anterior que contamina a experiência. É uma ligação com a maneira como aquele espaço se formou a partir da queda da árvore. O movimento de Celeida parte de dentro, de seu próprio processo. O meu, parte de fora, da provocação criada pelo espaço.

Além disso, a posição de encolhimento é uma forma de diálogo no qual a introspecção volta o corpo para as sensações e atravessamentos entre dentro e fora. Ela marca uma maneira de perceber e realizar a ação ao acessar de dentro a conexão com o exterior. Essa relação foi o que gerou a ambiguidade entre morte e vida em meu trabalho.

A vida, em Celeida parte do útero no qual ela se introduz e, no meu caso, da raiz daquela árvore. Ambos elementos, útero e raiz, evocam simultaneamente falecimento e nascimento. Assim, como ambas ações, uma que se insere em uma urna mortuária, mas que também pode ser um útero; a outra, que se afunda na terra, como um corpo que é enterrado ou como uma semente.

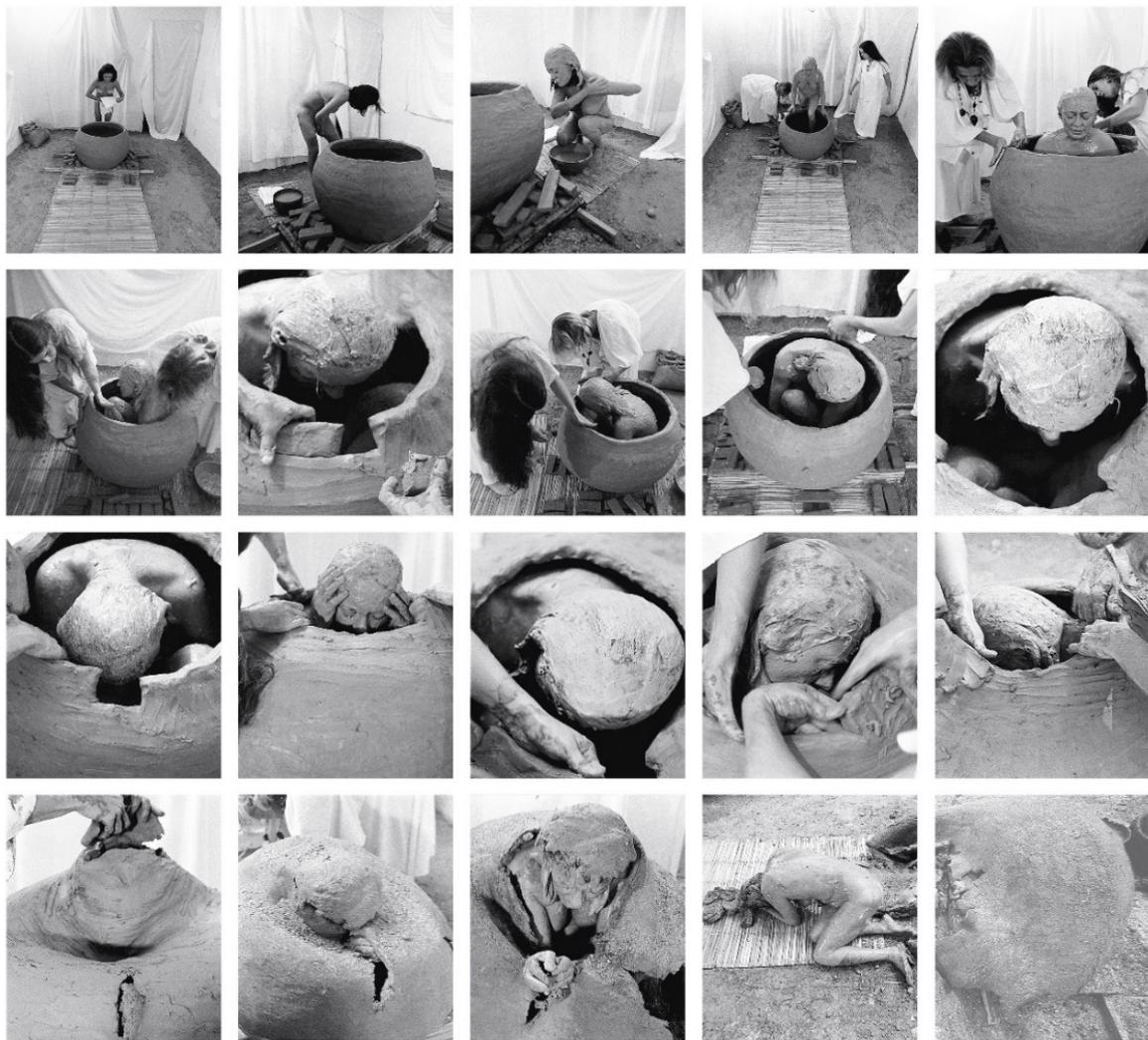


Figura 7: Passagem. Performance. Celeida Tostes. 1979

As ações de enterramento ou de entrada na argila terminam como um nascimento, cuja metáfora é o movimento de saída daquele estado de suspensão e que reinsere o corpo no tempo da vida cotidiana. Mas é um corpo ressignificado, marcado ou pelo barro ou pela terra e é nesse sentido que se dá minha saída de dentro do buraco, assim como a saída de Celeida de dentro do barro.

Finalmente, quando iniciei minha retirada de dentro do buraco, percebi que devia fazê-lo lentamente, pois o espaço e a configuração do corpo não permitiam uma saída súbita. Com calma, virei a cabeça para cima para conseguir respirar com mais vigor. Os olhos se abriram e o céu, visto do chão, parecia abafar o mundo, que soa menor. À medida que o corpo se mexia, a terra ia escorrendo. Aos poucos, os braços apoiados no chão o empurraram para fora. Ele se livrou das raízes e se retirou de volta ao movimento ereto.

A sensação de sair da terra é similar à sensação de penetrar nela e deixar-se enterrar.

Ambos são momentos de transição do corpo para o espaço e o tempo da ação performática. Assim como iniciá-la significa adentrar em uma outra conformação em relação àquele buraco, finalizá-la é começar uma etapa transformada dessa relação. O contato visual que perdurou no período em que a ação era somente uma ideia agora se soma à memória.

A partir daí a ação poética adentra-se um novo momento. Ele é relativo à geração da imagem a partir do ato. Ali, o nível da experiência imediata do corpo em relação àquele ambiente passa a existir apenas como vestígio. O mesmo corpo que participou da ação agora fará suas escolhas para materializá-la em imagens de um universo artístico.

As fotografias são oriundas de uma câmera que foi acoplada a um tripé e posicionada, antes de iniciada a ação, em um ângulo pré-definido. Uma outra pessoa acionou a máquina ao longo do ato, gerando tomadas de todas as suas etapas, no ângulo exato determinado por mim. Como aponta Philip Dubois (1990, p. 315) a respeito do ato fotográfico, sempre haverá restos perdidos do registro da ação e eles são inacessíveis à consciência. Esses restos invisíveis seriam o que há por trás da foto, uma latência que a habita.

Assim, a fotografia seria “uma exibição de memória deslocada, uma imagem substitutiva, aparentemente simples e evidente, bem ali, mas no lugar de uma outra, ausente, oculta, recalcada” (DUBOIS, 1990 p.316). Nessa produção, tal âmbito recôndito da imagem fotográfica é a experiência da ação física no ambiente. Após o ato performático, o que fica na memória é o que guia a finalização do trabalho.

Durante a ação poética, a experiência corporal não é vista pelo corpo que atua, mas sentida. Da visão há apenas alguns pontos de vista parciais. Esse aspecto é trazido para a edição das fotos por meio do enquadramento mais fechado. O resultado é uma narrativa de ação cuja visualidade é parcial, deixando o resto da cena em aberto.

Outro aspecto trazido da experiência é seu caráter tátil. Por isso, a escolha de fazer as imagens em preto e branco. A eliminação da cor é uma maneira de evidenciar as relações materiais e a textura dos elementos: a pele do corpo, as folhas secas, as raízes arrancadas da árvore; a terra na fresta, nos cabelos e na pele compõem um jogo de texturas ligado à experiência vivida durante a ação.

A ordem da narrativa é invertida, iniciando com uma foto que durante a ação foi tirada por último e terminando com outra do início do ato. Há, na disposição das três fotografias, uma alternância de visibilidades na qual o corpo, presente no início, ausenta-se no final. Mas, é uma ausência repleta de presença, como aponta Didi Huberman (1998, p. 31) ao falar sobre o que vemos e o que nos olha. Ele aponta a frequência com que experimentamos o invisível ao exercer o sentido da visão e nos convoca a abrir os olhos para ele. Da mesma maneira, a experiência vivida durante a ação performática é repleta dessas visões do não visível e são elas, justamente, que emergem nesse trabalho. A respeito disso, o autor chama para que

(...) abramos os olhos para experimentar o que não vemos, o que não mais veremos – ou melhor, para experimentar que o que não vemos com toda evidência (a evidência visível) não obstante nos olha como uma obra (uma obra visual) de perda (HUBERMAN, 1998, p. 34).

A ausência do corpo no último quadro remete a essa perda porque, mesmo sem o corpo, sua presença ainda marca, ali, um significado. Basta pensar nele sozinho, sem os dois anteriores, que essa não visibilidade visível fica mais evidente dentro da composição. Aquele buraco vazio traz a pulsão de vida da experiência que contamina o trabalho. Pois, se antes dele havia um corpo em movimento de saída, é porque ele se foi e, por isso, não só está vivo como é dono de seu arbítrio. O buraco vazio tem a presença não visível do corpo que se foi.

Esse mesmo sentido de presença para além da imagem é evocado nas ações performáticas da artista cubano-americana Ana Mendieta. Dentre elas, uma parcela significativa parte da sua experiência corporal no espaço natural. Um exemplo dessas ações é *Grass on Woman*, de 1972. À primeira vista, é apenas um corpo nu estirado em um gramado, deitado de bruços. Mas, por trás dessa imagem está presente uma reflexão a respeito da noção de pertencimento, combinando aspectos culturais vivenciados por ela em Cuba e nos Estados Unidos.



Figura 8: *Grass on Woman*. Fotografia. Ana Mendieta. 1972

Aqui, a morte e a questão da violência contra o corpo feminino são dois lados de uma mesma estratégia de evocação de uma presença por trás da imagem. Em *Grass on Woman*,

assim como em todos os trabalhos da série Corpo-Terra, mesmo não tendo a morte como referência direta, ela está presente. Isso se mostra pela posição do corpo inerte sobre a grama, com ela avançando sobre ele, o que sugere que esteja ali há muito tempo, como um cadáver.



Figura 9: In Memoriam. Processo de produção

Em *In Memoriam*, a relação da imagem a um sentido de morte também é feita pela conformação corporal em relação ao espaço. Nela, tanto o corpo, com os olhos fechados e cobertos por terra, quanto a raiz, arrancada e seca, sugerem uma proximidade muito maior da morte do que da vida. A terra sobre o corpo, assim como a grama de Ana Mendieta, traz um aspecto da temporalidade ao indicar que aquele corpo pode estar ali há muito tempo. Por não o absorver por completo, parece mais um acúmulo levado pelo vento com o passar dos

dias do que uma terra jogada por cima do corpo de uma só vez.

Entretanto, a morte surge neste trabalho por vias diferentes das de Mendieta. Apesar de haver essa relação do corpo imóvel sob a terra em ambas as produções, em *In Memoriam* a morte existe pela ação de enterramento em relação ao espaço e pela raiz seca da árvore que morreu na queda. Em Mendieta, a morte carrega tanto questões específicas do corpo feminino, dentro do seu contexto de vida, quanto questões da memória cultural dos rituais da santeria.

Em minha produção poética, as imagens que se apresentam a partir da ação performática são construídas com base na percepção do que o corpo experimentou durante o ato e pela maneira como ela repercutiu nesse corpo. Da mesma maneira, sua nudez relaciona-se à potencialização dessa experiência ao igualar o corpo ao espaço, ambos como matérias de um mesmo mundo em encontro. É uma nudez diferente da de Mendieta, que remete a outras questões, como as do feminismo e da violência já citadas.

Ainda a respeito de trazer a experiência para os trabalhos em fotografia, o enquadramento em Mendieta refere-se a uma única tomada do ato, fazendo com que o jogo imagético parta da articulação de elementos dentro dessa imagem única. Em minha produção, há uma narrativa a partir das três imagens, ou seja, uma totalidade montada pela perspectiva visual e pela sensação corporal e subjetiva.

Essa mesma totalidade é estruturada por Keith Arnatt, em sua série fotográfica *Self Burial*. Nela, um conjunto de nove fotografias registra a ação de um corpo que se inicia fora da terra, de pé, e termina com seu completo desaparecimento depois de enterrado. Essa estruturação da ação, quadro a quadro, acontece de forma mais radical e a sequência obedece à ordem dos acontecimentos durante a ação.

O artista aponta o caráter ritualístico que ele percebe na ação do enterro e o associa ao desaparecimento da obra de arte, que pode ser estendido, também, ao desaparecimento do artista. Ele entende que o aspecto das nove fotografias que ele considerou importante inicialmente foi a maneira como ele sentiu que elas poderiam chamar atenção ao comportamento físico que envolve o enterro. Pois, ele é enterrado de pé, e isso ocorre de maneira elaborada e registrada cuidadosamente a cada movimento. Esse padrão de comportamento gera um desconforto que o interessa muito mais do que as possíveis interpretações que possam surgir.

Em *Self Burial*, a imagem completa do corpo é preservada e cada quadro forma uma narrativa que descreve a experiência vista como um todo. Esse trabalho foi apresentado na TV com uma foto aparecendo por dia, por 2 segundos, sem nenhuma apresentação prévia ou posterior, o resto ficava por conta do espectador. É uma maneira de apresentar um ponto de vista fragmentado, mesmo que a imagem esteja toda lá.

Essa incompletude narrativa, que não entrega completamente os elementos da ação no espaço foi um efeito inesperado que o trabalho acabou por incorporar. A imagem incompleta

da ação, apresentada em ângulo fechado, também deixa certa parcela para ser completada pelo espectador.



Figura 10: Self Burial. Fotografias televisivas. Keith Arnatt. 1969.

O desaparecimento do corpo de Keith se dá quando ele termina de ser enterrado. Em *In Memoriam*, o corpo desaparece porque se desenterrou. Isso reforça sua vitalidade em contraposição à ideia de cadáver que possa ser atribuída ao corpo coberto de terra na primeira foto. Aqui, o enterro é o ponto inicial da obra. Em Keith, ele é o ponto final.

Para além dessas aproximações e distanciamentos, os trabalhos têm em comum com *In Memoriam* o fato de explorarem relações não usuais do corpo com o espaço. Cada um tem seus próprios motivos para isso. Ana Mendieta o faz como forma de reconexão com sua cultura. Keith o faz como um pretexto para tratar do desaparecimento da arte ou do artista.

Na minha produção, esse tipo de conexão com o espaço dá-se pela oportunidade de

explorar o contato com a materialidade. O estranhamento é a parcela que se refere ao corpo, também entendido como matéria na experiência. No trabalho que se segue, a relação de estranhamento com o espaço dá-se por meio de em um passeio de bicicleta em que não há nenhuma pedalada.

CAPÍTULO 3 – ENCONTRO COM O EMBATE

O sonhador de porões sabe que as paredes do porão são partes enterradas, paredes com um lado só, que têm toda a terra do outro lado. E por isso o drama aumenta, e o medo se exagera. Mas o que será um medo que deixa de exagerar?

Gaston Bachelard

Nesse capítulo, o corpo se relaciona com o espaço por meio do enfrentamento de uma situação amedrontadora. As ações performáticas ocorrem em ambientes urbanos com diferentes configurações.

O primeiro trabalho, *Rota*, é um vídeo de 6 minutos em que empurro uma bicicleta, pelo ambiente urbano, em vias de alta velocidade. Ele resultou de um encontro com o ambiente, cuja narrativa evidenciou uma relação de estranhamento inesperada e surgida durante a ação.

No segundo trabalho, *O Muro do Mundo*, realizei um mergulho no lago durante uma noite escura, que originou um vídeo de 3 minutos. Nele, o estranhamento surgido pela decisão de enfrentar o medo de uma situação acabou por transformá-lo em um jogo de imagem.

3.1. ROTA

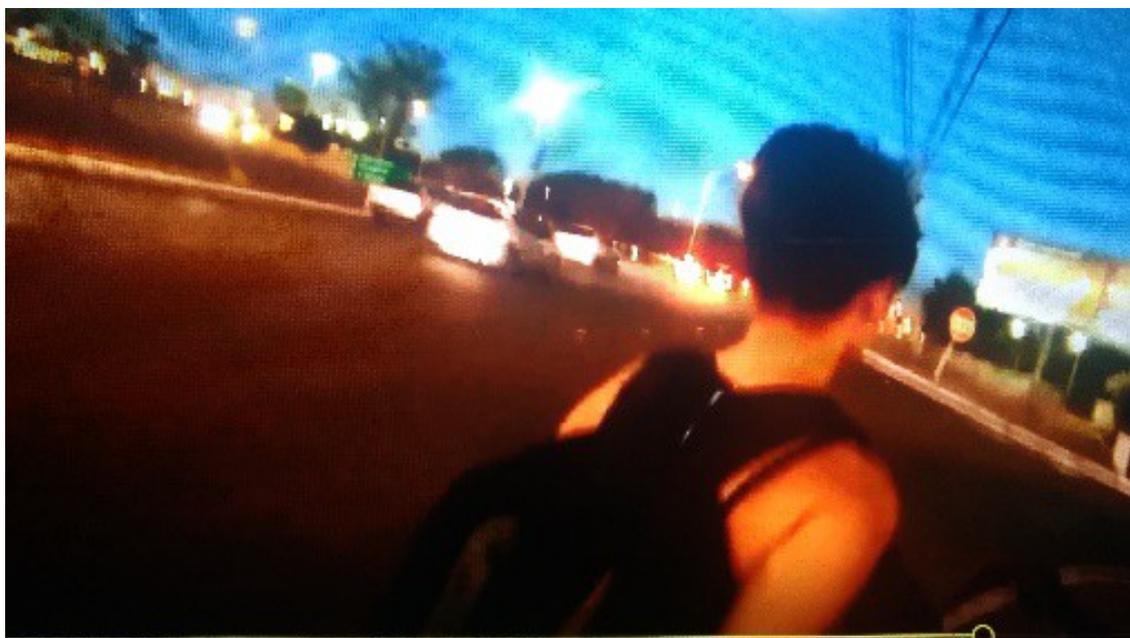


Figura 11: Rota. Vídeo (frame). Karine de Lima. 2017.
<https://vimeo.com/270074976>

Essa produção consiste em um vídeo realizado de uma ação performática que executou uma atividade cotidiana para muitos ciclistas: locomover-se de bicicleta pela cidade de Brasília. Essa escolha envolve alguns desafios, pois apesar de ter uma topografia favorável, a cidade foi construída sob a utopia modernista centrada no automóvel como

principal modo de circulação urbana.

A consequência disso é que as bicicletas disputam espaço com os automóveis, circulando nas vias destinadas a eles, já que não há uma estrutura viária adequada. Pelo contrário, como uma de suas características mais marcantes, a cidade ainda tem pistas velozes e múltiplas nas autoestradas.

Há movimentos civis organizados para preparar os ciclistas que resolvam se locomover pela cidade, ensinando-os a avaliar modos menos inseguros para trafegar com os automóveis. Mas, a fragilidade do ciclista em relação ao trânsito veloz ainda faz com que pedalar na cidade de Brasília seja perigoso. O Detran DF comemora em 2019 a redução na taxa de mortes de ciclistas nas estradas do Distrito Federal. Mesmo assim, ainda há uma morte de ciclista a cada dezoito dias, na capital federal. Assim, o contexto de circulação da cidade ainda é pautado pela eficiência mecanizada, em que a dimensão humana está em segundo plano. Milton Santos (1996, p.62), ao refletir sobre a natureza do espaço, evidencia essa preponderância do aparato mecanicista no contexto da modernidade. Ele aponta sua absorção pela cultura, que passa a considerá-lo como algo natural. Essa assimilação evidencia-se pelo fato de o asfalto e a velocidade tornarem-se artificialidade banal na paisagem e no modo de viver urbano. Como o autor diz,

(...) utilizando novos materiais e transgredindo a distância, o homem começa a fabricar um tempo novo no trabalho, no intercâmbio, no lar. Os tempos sociais tendem a se superpor e contrapor aos tempos naturais (SANTOS, 1996, p. 237).

Percorrer o espaço urbano em um veículo como a bicicleta é uma maneira de estabelecer um outro tipo de conexão com ele. Ela parte do ritmo do corpo, que se vale de seus próprios recursos para se movimentar e que o faz sem nenhum tipo de barreira física em torno de si, como seria dentro do carro. Assim, o corpo corta a cidade por sua própria energia, em um movimento de confronto que se contrapõe a essa absorção cultural da rapidez.

A ideia da ação performática surgiu como uma vontade de experimentar esse enfrentamento em relação ao tempo e ao espaço da velocidade. Não sou uma ciclista contumaz e, apesar do temor em me jogar nessa empreitada, optei por realizar a ação sem nenhum treinamento prévio. A câmera do celular foi fixada na parte de trás da bicicleta e registrou todo o ato.

O percurso escolhido é um trajeto de seis quilômetros que se inicia no final da Asa Norte e vai até o Lago Norte. Em vez de determinar um ponto de chegada, foi estabelecido um momento em que a ação deve terminar e este momento é a chegada da noite.

A duração de toda a travessia do caminho foi de uma hora. Ela se iniciou no fim da tarde, por volta de 17:30. Esse horário foi escolhido para que no plano de fundo, o céu, não só

ficasse em evidência, como também exibisse as mudanças de tonalidades do anoitecer.

O ato planejado para ser executado foi apenas atravessar os dois bairros pedalando sobre a bicicleta e não havia um caminho pré-estabelecido para isso. Ele foi decidido ao longo do percurso, conforme a segurança para trafegar que cada rota apresentou. Grande parte do trajeto realizado é formado por estradas e avenidas de alta velocidade. Isso gerou muita dificuldade na pedalada, pois os espaços seguros para andar na bicicleta ou são inadequados ou são perigosos.

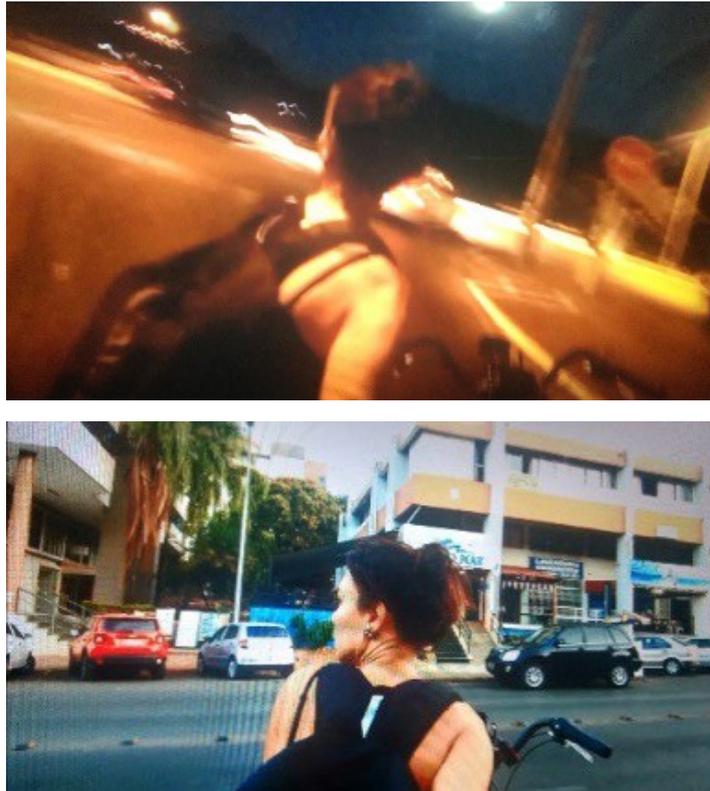


Figura 12: Frames do vídeo Rota.

Por essa razão, a todo momento foi preciso interromper a pedalada e isso marcou uma numerosa quantidade de descidas e subidas do veículo. Eu não imaginava que haveria tantas interrupções, o que impediu a velocidade e a fluidez. O ritmo fragmentado que a performance acabou assumindo gerou uma certa sensação de fracasso.

Essa quantidade de obstáculos e a necessidade constante de tomar decisões sobre qual o melhor caminho a seguir exigiu uma maior disponibilidade para aguçar os sentidos e me manter atenta ao que acontecia a minha volta. Afinal, o meu corpo está muito mais exposto e qualquer acidente, que em um automóvel poderia ser trivial, na bicicleta pode causar a morte.

Talvez a falta de experiência tenha feito com que eu tenha me arriscado menos. Nas autoestradas, por exemplo, eu não consegui pedalar no canto, pois me afligia sentir o vento que o movimento dos automóveis lançava no corpo enquanto eles trafegavam. A sensação foi de que eles não se chocavam em mim por um triz. Por isso, só empurrei a bicicleta ou

então tentei disputar o passeio com os pedestres, deixando de pedalar quando me deparava com eles.

Um exemplo dessa situação aconteceu na ponte do Bragueto, que conecta a Asa Norte com o Lago Norte. Nela, há uma passagem para apenas uma pessoa ou uma bicicleta. Antes de atravessá-la, parei, porque percebi um ciclista vindo em direção contrária. Nós teríamos que nos apertar, se eu também estivesse pedalando, ou nos chocaríamos. Se alguém tombasse poderia ser imediatamente atropelado por algum carro a 80 km por hora, a velocidade média da via.

Ao chegar no Lago Norte, onde há uma ciclofaixa, eu tive mais esperança de conseguir terminar o percurso pedalando sem descer da bicicleta o tempo todo, pois já estava quase anoitecendo. Percebi, logo que a alcancei, que ali também não havia qualquer obstáculo que pudesse frear um carro caso acontecesse algum imprevisto. Na verdade, ela é apenas um acostamento que foi pintado de outra cor e, mais uma vez, não me senti segura para trafegar nela.

Assim, preferi permanecer no passeio, com os pedestres. Eu desci da bicicleta e a empurrei em pontos mais movimentados. Quando percebia um intervalo mais vazio, pedalava mais um pouco. Mas, logo tinha que interromper, pois todas as entradas das quadras são ruas de mão dupla e eu, mais uma vez, descia da bicicleta para atravessá-las.

A noite chegou e, com ela, o fim da ação. O meu corpo doía, especialmente a área dos ombros e das pernas. Ainda sentia a adrenalina correndo pelas veias e a tensão espalhada pelos músculos. A ação terminou com um misto de cansaço, dor e uma certa irritação por não ter conseguido nenhum trecho em que eu, minimamente, pudesse me deslocar de forma mais fluida, pedalando, durante o trajeto.

Os desdobramentos da experiência assumiram caráter tão inusitado que geraram uma modificação na edição das imagens. Isso aconteceu quando, ao repassá-las no vídeo, a cada momento em que as inúmeras descidas e subidas da bicicleta apareciam, elas mais uma vez me incomodavam. Essa interrupção constante sempre foi acompanhada por um período em que, na cena, eu empurro o veículo até encontrar nova oportunidade de pedalar.

Encontrei, nessas quebras, o fluxo que foi a tônica da experiência para mim. É como se fosse um espaço perceptivo, que se gravou em minha mente e que foi ativado ao ver o vídeo. Como afirma Merleau-Ponty, (2006, p. 385) “esse segundo espaço através do espaço visível é aquele que nossa maneira própria de projetar o mundo compõe a cada momento”. Não é algo da imaginação, mas algo que atravessa o que está claro e penetra o espaço da experiência de um lado ao outro. Esse aspecto pertence ao mundo privado das percepções. O autor (MERLEAU-PONTY, 2006, p. 386) coloca que esse seria um espaço antropológico, que reside não só na estrutura da consciência, mas também no conteúdo da experiência.

Esse aspecto subjetivo que meu corpo gravou da ação é justamente o que me atraiu

a fazê-la. O perigo que eu via os outros ciclistas enfrentarem ao dividir a estrada com os carros, na minha experiência, tornou-se o momento em que eu descia da bicicleta e a empurrava e que acontecia toda vez em que eu me via vulnerável.

Ao mesmo tempo, ao rever o vídeo, percebi que essas interrupções perpassaram todo o percurso, do início ao fim. Por isso, decidi fazer delas a ação, eliminando todas as partes em que o corpo estava sobre o veículo, pedalando. O resultado foi uma narrativa em que o que era uma pedalada acaba tornando-se uma caminhada peculiar.

Nela, o corpo encontra-se com as vias circulatórias da cidade e, como uma célula em movimento, delas participa. Assim, ele passa por ruas, avenidas, caminhos arborizados, passeios públicos, canteiros centrais, obras viárias, viadutos e entradas de estacionamento. Em nenhum desses lugares parece encontrar a oportunidade para subir em seu veículo e pedalar.

No centro da narrativa, pareço estar prestes a subir na bicicleta a qualquer momento, mas nunca subo. A câmera filmou a ação pelas costas e a imagem tremeu de acordo com as condições do trajeto. A cena vacilante da tela que tremula acompanha o movimento da caminhada que se desenvolve com muitos cortes da cena e que dá um ritmo fragmentado.

O corpo está alerta o tempo todo, avaliando, checando, olhando para todos os lados. A relação que ele estabelece com aquele ambiente é de embate, procurando um lugar onde se encaixar. Há um esforço para realizar seu propósito de completar aquela trajetória.

Nessa produção, o deslocamento assume sentido duplo. Tanto se refere à ação da cena, na qual me desloco entre dois lugares da cidade, como à maneira como essa ação se dá, já que é uma forma desviada da lógica, que seria pedalar. O estranhamento está na falta de sentido em se atravessar quilômetros empurrando uma bicicleta que não apresenta nenhuma avaria. Até a roupa que vesti era apropriada, o que permite deduzir uma iminência dessa pedalada. Isso intensifica o desconforto que a situação colocada contém.

De um lado para o outro, carros velozes circulavam enquanto o céu, aos poucos, vai escurecendo. Simultaneamente às transições da cena de um lugar para outro, a iluminação do vídeo se modifica. Essa modificação é gradativa e suave e, quando menos se espera, já é noite e o céu está completamente escuro.

Durante essa transição entre dia e noite, a cidade começou, aos poucos, a se iluminar e a trazer ao ambiente urbano uma outra significação. O corpo coletivo de lata, cinza e sem graça, que a multidão de carros forma, transforma-se em uma corrente iluminada e colorida. Com o cair da noite, a visibilidade dos motoristas em relação aos ciclistas é muito menor. Os ciclistas mais profissionais, sabendo disso, usam roupas sinalizadoras. Aqui, sem nenhum profissionalismo o trajeto continuou.

Ao cair da noite, surgiam as nuances de azul, com uma presença contundente do céu a marcar uma dicotomia muito própria da cidade, natureza e asfalto em uma mesma paisagem. Essa

polaridade mostra-se no vídeo pelas duas metades da tela, que dividem, o tempo todo, um asfalto veloz de um céu com seus múltiplos azuis.

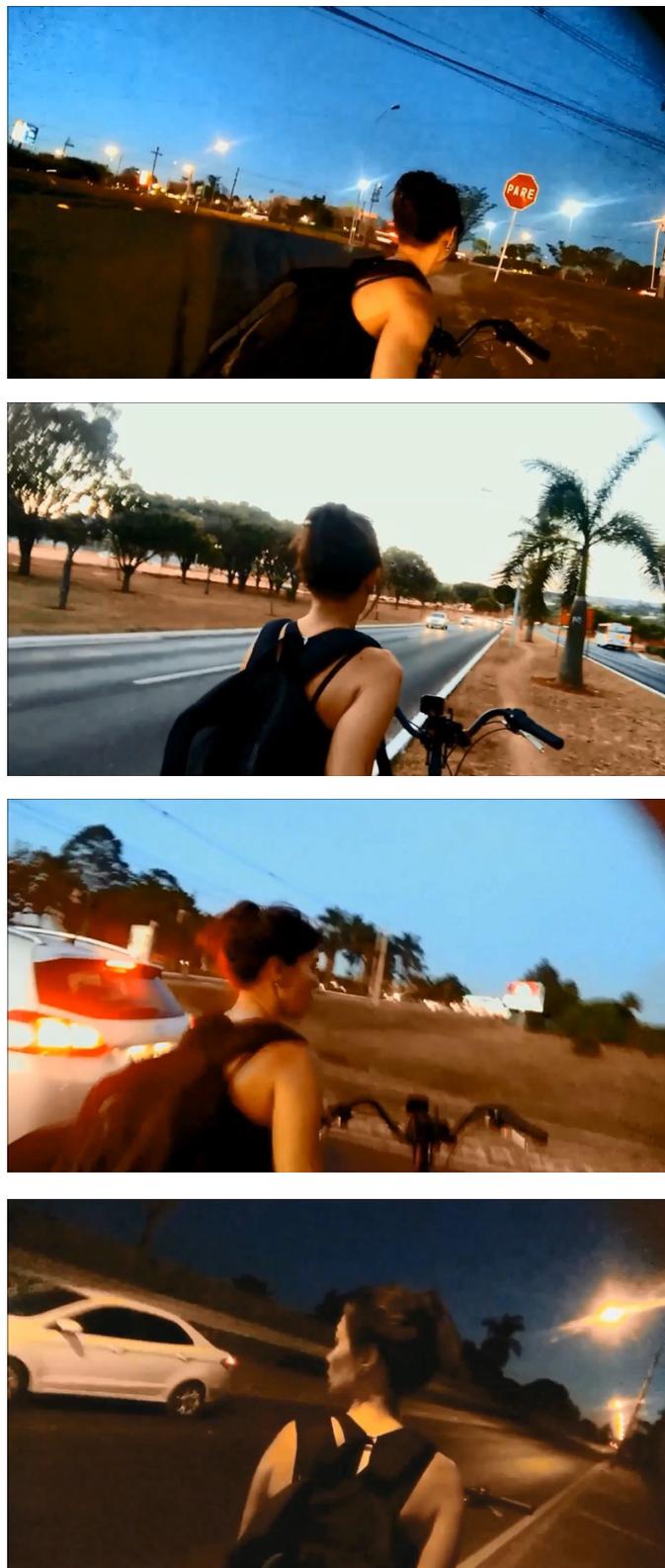


Figura 13: Frames do vídeo Rota.

A produção de vídeo por meio de ação performática ocorre em vários trabalhos de arte contemporânea e circunstâncias como essas, em que o próprio artista se insere na ação que ele propõe filmar, são frequentes nessas abordagens. Bas Jan Ader foi um artista que desenvolveu trabalhos nessa linha, explorando de maneira radical os limites entre arte e vida.

Tão radical que seu último trabalho foi o que deu cabo de sua vida, o fazendo desaparecer no oceano quando, em 1975, tentava cruzar o Atlântico em uma performance denominada *In Search of the Miraculous*. A característica mais marcante de sua produção é o compromisso pela naturalidade da ação e pela autenticidade.

Em *Rota*, a edição das imagens é uma forma artificial de manipular a ação e determiná-la, de modo a direcionar a narrativa para um ponto específico. Esse ponto são os momentos de fracasso da ação, em que o corpo não consegue se locomover sobre o veículo e, por isso, precisa empurrá-lo.

A decisão de editar o vídeo dessa maneira é um compromisso com a minha percepção da experiência, a qual faz parte do trabalho. Como assenta Regina Melim em seu livro intitulado *Performance nas Artes Visuais* (2008, p. 65), é possível entender que uma performance não se limita à ação, encerrando muitos desdobramentos possíveis, quaisquer que sejam suas linguagens. O fato é que todos os momentos do processo são parte da obra.

Em suas próprias palavras:

(...) uma definição possível de performance nas artes visuais contempla uma sorte de ampliações ou formas de devir, postas por uma considerável concentração de etapas pertencentes a esses procedimentos. Assim, longe de delimitar-se apenas como instrumentos de registro, todas as fases se tornam elementos constitutivos da obra, materialização de um procedimento temporal oferecido à percepção (MELIN, 2008, p.65).

Nesse sentido, se exalto uma experiência do momento da performance no vídeo, há um caráter de autenticidade sendo abordado. Isso não descarta completamente o compromisso com a experiência real, mas ele ocorre de uma maneira completamente diferente daquela de Jan Ader.

Um trabalho do artista que tem aproximação com esta produção é *Fall 2*, que consiste em uma pedalada de 19 segundos em que ele perde o controle da direção e cai em um dos canais de Amsterdam. O vídeo não recebe nenhuma edição. Ele faz parte de uma série de trabalhos em que o artista registra suas quedas como forma de explorar o fracasso, mas as imagens transitam entre a comicidade e a melancolia de se ver uma pessoa caindo.

Em *Rota*, também há um tom de fracasso, mas ele acontece mais pela frustração da ação que não ocorre do que por uma ação desastrosa. No lugar do humor, o que se encontra

aqui é algo intrigante, pois a ação fica sempre na iminência do acontecimento.



Figura 14: Fall 2. Performance. Bas Jan Ader. 1972.

A precariedade é outro ponto em comum com o trabalho de Bas Jan Ader. Em *Fall 2*, ela está na ação e logo se revela pela queda, insinuando que a pedalada antes dela já era precária. Isso se reflete, em minha produção, na estética da imagem, a qual é trêmula e vacilante, além de ter sido filmada por uma câmera de menor resolução, a câmera do celular.

Um dos aspectos surpreendentes em se pesquisar a realização do trabalho a partir da experiência performática é a maneira como o processo se transforma a partir das percepções surgidas. Esse trabalho resultou em um encontro com o ambiente, cuja narrativa evidenciou uma relação de estranhamento inesperada, surgida ao longo da ação.

No capítulo que se segue, será abordado um trabalho em que esse estranhamento também se evidencia a partir de um recorte da experiência como desdobramento da construção da imagem. Esse recorte, porém, é feito de uma maneira em que o aspecto evidenciado é relacionado a uma função corporal que invade toda a cena e conduz a narrativa do trabalho fazendo com que a configuração do espaço, então, tome outra dimensão.

3.1. O MURO DO MUNDO



Figura 15: Muro do Mundo. Vídeo (frame). Karine de Lima. 2018.

<https://vimeo.com/319461680>

Essa produção consiste em um vídeo de 3 minutos originado de uma ação performática em que eu mergulho, no escuro, no Lago Paranoá. Simultaneamente, mas por canais diferentes, a ação foi filmada e a minha respiração foi gravada. Esse encontro com a água, na escuridão, foi uma experiência de pânico, mas, ao mesmo tempo, de enfrentamento.

Tal enfrentamento começou já no início, quando coloquei os pés no lago. A noite estava sem lua visível, por isso a água parecia um caldo negro e imenso à minha frente. Senti muito pânico ao imaginar o que podia haver ali dentro, mas não interrompi meus passos. Desde um caco de vidro até uma cobra ou outro bicho mais letal, as possibilidades de perigo vinham à mente e alimentavam a imaginação.

A visão mirava na distante faixa de luz horizontal e era possível sentir uma brisa fresca batendo no rosto enquanto a planta dos pés tocava as texturas do fundo do lago. Na verdade, nessa experiência, os pés veem mais do que os olhos. A cada novo passo, uma nova sensação reverberava no corpo e na mente.

No corpo, eu sentia a respiração ofegante, não sei dizer se era algo involuntário e causado pelo estímulo externo ou se era um mecanismo interno que meu corpo acessava para tentar controlar o terror que eu sentia. Só tinha consciência que estava no controle quando percebia que estava chegando ao ponto de desistir de prosseguir enquanto tentava me acalmar respirando lenta e profundamente.

Outro reflexo corporal que eu senti eram minhas mãos buscando a sensação de tocar a superfície da água como uma forma de me acalmar. Tentei fixar a atenção na textura fresca da água e passava as mãos sobre ela. Eu também busquei manter o foco na sensação térmica que ela provocava em todo o meu corpo e no movimento que o vestido fazia sobre a água. Senti arrepios quando achei ter pisado em algo que parecia a pele de algum animal, tirei imediatamente o pé do local e mudei o lugar da pisada.

A audição também se mobilizava para buscar acalmar a mente. Era possível ouvir, além do barulho suave da brisa, alguns passarinhos piando e, mais distante, alguns cachorros latindo. Fixar a atenção nesses sons também me acalmava.

O medo alterava a percepção na mente, trazendo à tona tudo o que a imaginação construía para aquele escuro. Essa construção não era exatamente em imagens, sensações ou lembranças, mas uma mistura de tudo isso ao mesmo tempo. Por isso, não é algo apreensível por um acesso cognitivo que permita uma descrição fiel.

Foi uma experiência do campo do inelutável, que Didi-Huberman (1998, p.32) coloca como o inapreensível contido naquilo que apreendemos do mundo. O caráter de estranhamento implica em uma perda da zona de conforto, a qual adentra uma modalidade do visível que comporta “ver e sentir que algo inelutavelmente nos escapa”.

Mesmo depois de realizada a ação, permanece o caráter de que a visão não é suficiente para satisfazer a apreensão, o que foi visto é o que escapou e que, talvez, não seja jamais alcançado. No caso desse trabalho, essa visão se ancora em todos os sentidos, pois ela olha a escuridão e isso não significa que não haja nada a ser visto, é apenas uma visibilidade a se realizar de uma outra forma. Nela, a unidade dos sentidos se mobiliza e eles se comunicam da mesma maneira como os dois olhos se unem para formar as imagens.

Como assenta Merleau-Ponty (2006, p.314):

A visão dos sons ou a audição das cores se realizam como se realiza a unidade do olhar através dos dois olhos: enquanto meu corpo é não uma soma de órgãos justapostos, mas um sistema sinérgico do qual todas as funções são retomadas e ligadas no movimento geral do ser no mundo, enquanto ele é a figura imobilizada da existência.

Essa estrutura sinérgica que constitui as funções corporais monta a minha visão no escuro. O pânico estava à espreita porque parte do que eu via era construído pela minha imaginação. E isso abria espaço para que esse inapreensível do mundo, abordado por Didi-Huberman (1998, p.29), emergisse junto com o que meu medo alimentava.

De qualquer forma, recordo-me de que durante todo o tempo eu tentei me controlar. Às vezes eu conseguia, outras vezes perdia as próprias rédeas e o pânico tomava conta.

Esse medo que eu experimentei é o muro a que se refere o título, ele se impõe como uma barreira que pode impedir o contato com o mundo. A caminhada do corpo, no escuro, é

o processo de transposição desse obstáculo. O final da ação se dá no momento em que a água cobre todo o meu corpo. Eu não tinha a menor ideia de quando isso ia acontecer, pois desconhecia completamente a profundidade do local onde estava. Assim, se era uma região mais rasa, eu poderia andar bastante lago dentro. Como eu estava de costas para a margem, não era possível ter ideia do quanto me distanciava e essa falta de referência espacial ajudava a aumentar o medo.

Continuei entrando, lentamente, para dentro do lago e me concentrei em cada passo em vez de pensar a respeito da distância que eu percorria. Às vezes, comecei a me afligir, porque mesmo que conseguisse caminhar até mergulhar meu corpo inteiro no lago, eu ainda teria que enfrentar a volta até a margem. Mas, logo voltei a atenção para alguma outra coisa a fim de não pensar nisto.

Consegui terminar a ação performática, mas sempre nesse movimento de entrada e saída de estados de pânico. Na verdade, não acredito que tenha exatamente saído desses estados, mas controlado seus efeitos para conseguir terminar a experiência. Percebo que penetrar àquele escuro foi uma maneira de acessar muito mais de mim do que eu mesma poderia supor.

Resolvi, na edição, eliminar o som captado do espaço e colocar o som da minha respiração como a sonoridade do trabalho. Realizei a ação com microfone de lapela, porque queria gravar os efeitos da experiência no meu corpo durante a ação. Não tinha muita certeza a respeito de como esse som seria usado, mas a decisão foi tomada depois que comecei a ver os vídeos.

Essa foi uma maneira de trazer a percepção da experiência para a produção audiovisual, pois o vídeo não é somente uma gravação da ação, mas um desdobramento dela que deve funcionar como mais uma camada da experiência perceptiva. Essa vivência inicia-se na ação performática e transporta-se no tempo por meio do trabalho.

Merleau-Ponty (2006, p.554) fala a respeito da percepção de uma ação que passou como algo que existe no presente e não como mero registro do passado. Ele a diferencia do que seria um fragmento conservado desse passado. Em suas próprias palavras:

Uma percepção conservada é uma percepção, ela continua a existir, ela está sempre no presente, ela não abre atrás de nós essa dimensão de fuga e de ausência que é o passado; um fragmento conservado do passado vivido no máximo só pode ser uma ocasião de pensar o passado. Não é este que se faz reconhecer (MERLEAU-PONTY, 2006, p. 554).

O vídeo é uma maneira de agregar as dimensões da percepção conservada e a do fragmento do passado. A experiência vivida é o que se inscreve no corpo como uma percepção conservada. O fragmento do passado é a imagem da ação, registrada pelo vídeo ou pela fotografia.

Ainda há a dimensão da recepção do trabalho, que será a vivência do espectador, onde a percepção da ação performática se entrelaça por meio da imagem e do som. A imagem do corpo entrando no lago é o desdobramento que grava a visualidade da ação, enquanto a respiração que marca sua trilha sonora é a percepção conservada e o resultado dessa combinação é o que o vídeo apresenta. Nele, os elementos visuais centrais são o corpo e o espaço. O corpo, ao centro da cena, é uma figura fantasmagórica que caminha lentamente para dentro da escuridão. O vestido branco e longo, a forma como é iluminado e a lentidão com que caminha inserem um caráter misterioso que retira um pouco de sua materialidade.

O espaço é uma escuridão sólida cortada por uma fina faixa de pequenas luzes que aparentam estar bem distante. Essa é uma das pistas que permite supor que é um lugar aberto e amplo bem como os ruídos ao fundo, de pássaros e cães latindo ao longe, e a presença da água que, apesar de não aparecer visivelmente na cena, se faz presente com seu barulho, o qual se escuta o tempo todo à medida que o corpo caminha.

A ação é acompanhada pelo som das variações que o fôlego assume durante a entrada no lago. A respiração é uma espécie de primeiro plano sonoro que se sobrepõe ao som do ambiente. Ela é um elemento que, no vídeo, expõe as sensações experimentadas pelo corpo durante o ato performático.

O seu ritmo varia entre ofegante, se sobrepondo ao som do entorno, e suave, quase se misturando ao som do ambiente. Ao se acelerar ela transparece, de forma contundente, uma sensação aterrorizante, que vai sendo entrecortada por períodos em que parece haver um pouco mais de tranquilidade. O espectador, algumas vezes, é induzido a achar que tudo está tranquilo e, de repente, o som do pavor, através da respiração, recomeça.

Essa alteração da respiração é a expressão do sentimento de vulnerabilidade do corpo em relação ao mundo. Como metáfora da condição humana, esse estado também é amplamente abordado pela extensa obra do videoartista Bill Viola.

Como assenta Hanhardt a respeito de sua obra,

Viola força o visual a incorporar emoção, dando significado a suas imagens. Ele quer que você sinta algo, quer trazer você, o espectador, para a dor e o mistério que ele encontra na vida e em sua busca espiritual por significado. (HANHARDT, 2015 p.139)

Tal como nos trabalhos, objeto dessa pesquisa, essa intenção é a obra de arte como experiência subjetiva em relação ao mundo. Os espaços poéticos são criados a partir de ações, performáticas ou não, que são posteriormente editadas e finalizadas pela montagem do espaço expositivo. Ao longo da trajetória de Viola, essa montagem foi se tornando cada vez mais fundamental para o processo de construção de narrativa.

A dimensão expográfica das produções não está inclusa nessa discussão, mas as

imagens dos trabalhos do artista já trazem questões relevantes. Elas consistem tanto na abordagem das ações performáticas em vídeo quanto na relação entre o corpo e o espaço como conexão entre arte e vida.

Em sua produção, até meados da década de oitenta, predominaram imagens pessoais e ações realizadas por ele mesmo. Essa incorporação da experiência sensorial à formação das imagens se reflete em vídeos como *Tape I*, de 1976, no qual imagem e persona do artista são uma única coisa. O foco é em sua expressão facial, em uma ação que consiste no plano fechado no rosto, que depois de olhar em direção ao espectador por um longo tempo solta, de repente, um grito.

Em outros trabalhos, como *Passage*, de 1987, cenas familiares de um aniversário infantil são projetadas em tamanho gigante ocupando toda a parede da galeria. As emoções mais uma vez são exploradas, porém, agora, através das pessoas e experiências da vida pessoal do artista. Ele abrange o que existe ao seu redor para criar visões de mundo a partir da imagem em movimento. Como assenta Hanhardt (2015 p.10), “a arte de Viola incorpora uma intensa reunião de vida e experiência sensorial”. Sua produção explora a fenomenologia da percepção juntamente com um forte apelo às questões humanas fundamentais, como a passagem do tempo.

Com o passar dos anos, o que se iniciou como um olhar para dentro de si mesmo se desloca para um olhar para as emoções de maneira mais universal e o artista passa a criar cenas performáticas em seus vídeos. Eles passam a ser atuados por outras pessoas e o corpo em movimento e em expressão passa a ter importância central em suas narrativas. Um exemplo desses trabalhos é sua instalação, de 1994, *Stations*. Ela é formada por projeções de três imagens de figuras humanas submersas na água e projetadas em cinco telas de tecido. Elas ficam suspensas pelo teto e abaixo delas existem placas polidas de granito, nas mesmas dimensões das telas, refletindo suas imagens.

Em câmera lenta, esses corpos se movimentam de cabeça para baixo, suspensos na cena, como se estivessem flutuando. Tal estado de flutuação é quebrado por um mergulho repentino na água, o qual quebra a suavidade da imagem ao passar a ser turbulenta. Aos poucos, o movimento se acalma para que eles retornem ao estado anterior de suspensão e deriva. As imagens de Viola expressam uma percepção efusiva do corpo no espaço, cujo estranhamento é pautado pela mesma relação com a escuridão, envolta em mistério, abordada em *O Muro do Mundo*. Nela, não se vê o que há por trás e o espaço retira a ancoragem que as coisas do mundo oferecem ao corpo. Assim, os corpos em suspensão flutuam nessa escuridão sem coisas.

Como ele mesmo diz, a respeito da cena que se desenrola nas telas,

Uma aparência inicial de beleza misteriosa e serena reside sobre um

aspecto perturbador mais profundo de violência e desordem atenuadas com os corpos flutuantes livres, sem raiz, isolados, evocando um estado eterno entre o sonho e a morte (VIOLA apud HANHARDT, 2015, p.153).

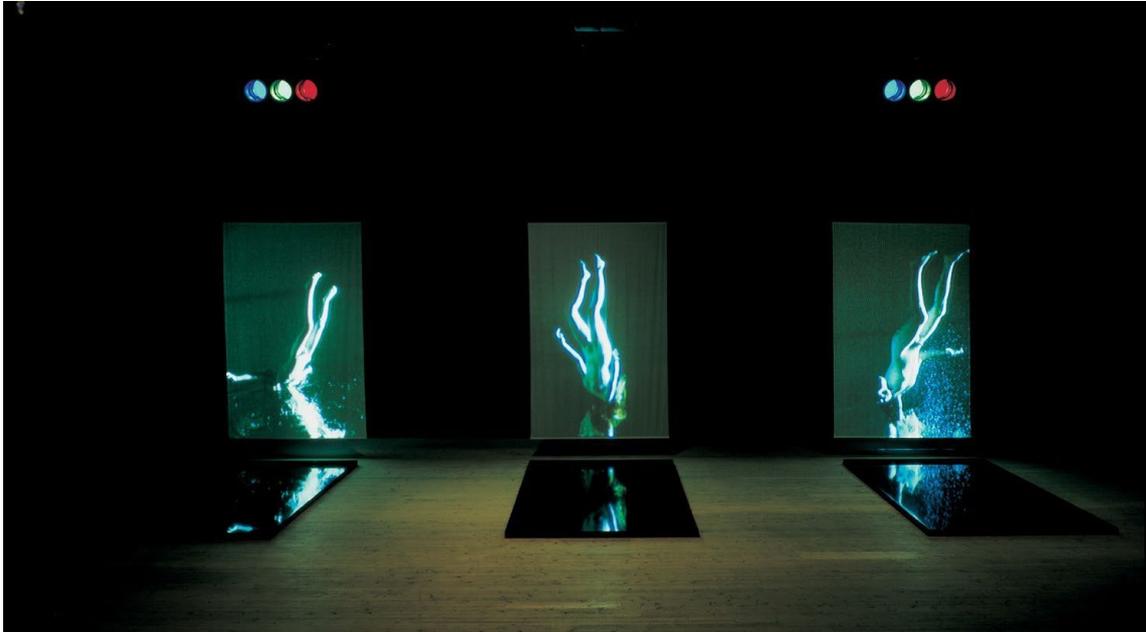


Figura 16: Stations. Videoinstalação. Bill Viola. 1994.

Pautado pela ambivalência entre os caracteres caótico e sereno do movimento, tal aspecto perturbador se estende pelo contraste entre luz e escuridão. O ritmo da ação também expressa essa ambivalência, pois o movimento suave é quebrado pelo mergulho repentino e pelo caos que dele emerge. O desenvolvimento do vídeo em looping marca a intercalação entre leveza e violência da ação em um eterno retorno ao estado inicial de suspensão e silêncio.

O artista atua como criador e diretor da cena das imagens potentes desse trabalho, cujo enquadramento evidencia a imagem do corpo como o espaço onde a ação predominantemente se desenrola. A narrativa é pontuada por um clímax repentino, o mergulho na água, que invade toda a tela.

No caso de *O Muro do Mundo*, eu mesma sou o corpo que aparece no trabalho. E esse movimento de estar na cena permite que a minha experiência da ação possa fazer parte de sua construção. O mesmo ritmo de intercalação entre momentos de calma e exaltação existe no vídeo, mas diferentemente de Viola, ele não é oriundo de um planejamento. Ele se origina de um ritmo que a experiência construiu na ação.

Em termos de imagem, assim como no vídeo de Viola, o corpo se movimenta em câmera lenta. Esse movimento acarreta uma tensão quase cruel porque ele não é evidente como, por exemplo, o momento de explosão, quando do mergulho repentino do corpo na instalação de Viola. Pelo contrário, o movimento é suave e extremamente lento, o que traz

uma sensação de suspense em relação ao futuro imediato, ao próximo passo, uma ansiedade quanto ao que acontecerá, afinal, naquela ação. Ou seja, uma sensação muito próxima ao que eu senti a cada passo dado.

As decisões tomadas em relação ao vídeo, após a experiência, foram pautaram pelas percepções durante a ação. Quando entrei no lago, não havia planejado a cena em câmera lenta, mas após a experiência isso fez todo o sentido. Foi uma maneira de estender para o trabalho a sensação experimentada na ação. A caminhada para dentro do lago, que pareceu muito mais demorada do que realmente foi, continua no vídeo com esse mesmo significado.

É como quando nos envolvemos em experiências cuja percepção nos mostra a relatividade do tempo percebido, elas alteram a relação do tempo medido pelo relógio, estendendo as sensações, como se elas passassem a acontecer para o corpo de forma muito mais lenta e imensurável. Ao passarem a existir no contexto da mídia eletrônica, elas voltam a ser palpáveis, mensuráveis e, conseqüentemente, expressas através do jogo visual e sonoro.

Jonh Hanhardt, em seu catálogo sobre a obra de Bill Viola (2015), fala a respeito do meio do vídeo e sobre as questões relativas à dominação da tecnologia no campo da criação artística. Ele assenta como, no trabalho de Viola, a mídia “expande os meios para a autorreflexão e a composição de uma poética que se define não em termos de mídia tradicional, mas por suas próprias características controladas, ou postas em movimento pelo artista” (HANHARDT, 2015, p.150).

Uma das possibilidades de expansão da experiência física do corpo no espaço é alteração do movimento que o vídeo oferece, e que a obra de Viola explora de forma magistral. No caso do vídeo *O Muro do Mundo*, essa alteração repercute no tempo do espaço poético desenvolvido sem um dado momento de clímax. Há o momento em que a respiração se torna mais ofegante, que seriam picos de exaltação intercalados por momentos de calma, também a partir da respiração.

A cena em si não apresenta um único ponto alto e seu desenvolvimento é apenas a caminhada na qual o corpo, inicialmente em primeiro plano, se movimenta em direção ao desaparecimento. O corpo, aqui, está em evidência e é o centro da narrativa, porém de uma forma diferente da obra de Viola. A corporeidade é o som, de uma forma tal que, quando a imagem do corpo desaparece, ele continua ali por meio da respiração.

Pode-se dizer que a narrativa da cena é mais sonora do que visual. Isso porque sua imagem sozinha, mesmo mostrando uma ação que se desenvolve no tempo, não exprime tantas nuances quanto o som. Além disso, o corpo, ainda que caminhe lentamente, logo desaparece para dentro da escuridão. Em boa parte do vídeo é a respiração que marca sua presença naquele lugar. Essa escuridão da noite que engole o corpo no vídeo é a unicidade sem partes que Merleau-Ponty (2006, p.380) nomeia uma “espacialidade sem coisas”. Ele aponta o

quanto a unidade, representada pela escuridão, não se entrega à nossa visualidade ao ficar ausente da ancoragem estabelecida com as coisas do mundo. A experiência do espaço escuro penetra no sujeito e o envolve por inteiro, como acontece com o corpo no vídeo. O autor ainda menciona que:

(...) uma vez a experiência da espacialidade reportada à nossa fixação no mundo, haverá uma espacialidade original para cada modalidade dessa fixação. Quando, por exemplo, o mundo dos objetos claros e articulados encontra-se abolido, nosso ser perceptivo, amputado de seu mundo, desenha uma espacialidade sem coisas. É isso que acontece à noite. Ela não é um objeto diante de mim, ela me envolve, penetra por todos os meus sentidos, sufoca minhas recordações, quase apaga minha identidade pessoal (MERLEAU-PONTY, 2006, p. 380).

Na noite, tal atravessamento do sujeito reporta a uma percepção de unicidade com o espaço na qual as trincheiras do corpo se desfazem em relação ao mundo, não havendo mais distância entre ele e o corpo. Pelo contrário, o que Merleau-Ponty (2006, p. 380) coloca como o “posto perceptivo” do qual observamos as coisas, no escuro da noite se desfaz para dar lugar a uma “profundidade pura sem planos” que não se separa mais do sujeito. É um ambiente que se une a ele, o que não deixa de envolver certa angústia, pois abre nossa percepção à imprevisibilidade da condição humana.

Mas, ao mesmo tempo, é no contato com essa vulnerabilidade que reside a possibilidade da transformação da experiência na espacialidade. No escuro, o corpo perde a ancoragem, mas isso não quer dizer que ele deixe de continuar ansiando por ela. Por isso, tal estado enseja a busca da transcendência à medida em que essa unicidade com o espaço inaugura uma modalidade de fixação no mundo, pois esse vínculo também propicia “o movimento gratuito e infatigável pelo qual procuramos ancorar-nos e transcendermos nas coisas” (MERLEAU-PONTY, 2006, p.381).

A presença do meu corpo se dissolve visualmente na cena e se mantém apenas por meio da respiração é como se ela fosse a extensão do que existiria visualmente. Esse suspense do corpo em movimento engolido pelo escuro que, ao mesmo tempo, permanece é uma outra perspectiva de embaralhamento do sentido de presença.

Tal noção surge de um estranhamento oriundo da decisão de enfrentar o pânico de uma situação. Envolve uma transcendência de outra ordem que não se relaciona à elevação espiritual, mas à relação entre o ser humano e o mundo, do ato que transcende a consciência.

A ação de enfrentamento do sentimento aterrorizante acabou por transformá-lo em um jogo de imagem. Não houve nenhuma superação do medo, nem na ação, nem no vídeo. Ele continua presente, apenas transmutado e comunicado como uma relação intensa com aquele ambiente.

Nesse trabalho, uma outra maneira de pensar o encontro entre corpo e espaço é a

forma como ele será exposto. Nela, haverá o espaço pensado a partir do vídeo, enquanto mais uma camada da experiência a ser acrescida ao trabalho. Mas, é um procedimento a ser feito em um momento posterior, de acordo com cada espaço expositivo.

O trabalho a seguir também envolve uma inserção em um ambiente noturno. Nele, porém, o movimento está no ambiente, o qual envolve escuridão e velocidade. A ação realizada é feita como uma incisão no espaço, onde a pausa, a princípio improvável, se torna o centro da experiência.

CAPÍTULO 4 - ENCONTRO COM A PAUSA

Esse capítulo é formado por um único trabalho. Nele, o encontro com o mundo se dá por meio da experiência na coletividade. A pausa, aqui, ocorre na ação de permanência pela apropriação de um ambiente urbano que, mesmo cercado por casas e movimentado pela passagem dos carros, se torna deserto e escuro à noite.

O estranhamento está no tipo de ação que se desenrolou naquele lugar específico. Ele não é um espaço que se destina à ocupação e, ao mesmo tempo, é cercado por alta velocidade. Por isso, a ação se deu como um parênteses, uma incisão através da qual a estrutura de uma sala de jantar é transportada para ali, onde algumas pessoas foram convidadas a permanecer nela por algumas horas, como se estivessem dentro das paredes de uma casa.

4.1. NÃO COMA DE BOCA ABERTA

Ao nível da percepção, a noite se revela para ser constituinte da “voluminidade” do lugar, precisamente porque ela nos priva dele por um tempo.

Georges Didi-Huberman.

Não Coma de Boca Aberta foi realizado no escuro, em um lugar isolado, dentro de uma cidade grande. Um espaço verde, sem iluminação, localizado em área urbana da Asa Norte, foi transformado em sala de jantar para receber quatorze convidados, durante a noite de uma sexta feira.

Em um vídeo de 10 minutos, eles confraternizam em torno da mesa disposta de frente para a câmera. Os convidados permanecem o tempo todo em silêncio e o desenrolar da cena é acompanhado pelo som do tilintar dos talheres intercalado com o ruído dos motores de carros e motos.

O processo de criação dessa produção se iniciou quando, dentre idas e vindas noturnas, um lugar de passagem cotidiana começou a chamar a minha atenção. Até então, o

olhar que passava por ali de forma automática e sem nada ver, repentinamente, passou a encarar aquele lugar de outra forma. Comecei a percebê-lo, observá-lo e admirar seu caráter misterioso e melancólico.



Figura 17: SHGN 704, local da ação performática.

Tal melancolia se expressa na profunda escuridão, que chama a atenção, em torno da qual não há ninguém. Ela é cercada por gente, entretanto, a presença das pessoas se dá pela profusão de automóveis que circulam nas ruas ou pelo acender e apagar das luzes nas casas do entorno. É uma presença existente não por uma relação específica com aquele lugar, mas pela necessidade de passar por ele no trânsito cotidiano.

Não se passa ali dentro, mas sempre em volta. Ele seria como um canteiro que apenas separa duas vias, porém é bem mais largo que isso. Seria como um jardim, mas, no entanto, não é tão ornamental. Talvez seja apenas onde ficam as árvores, os formigueiros, os vespeiros e em cujas bordas há um passeio de pedestres pouco frequentado.

No projeto da cidade, esse espaço se insere na escala bucólica do Plano Piloto (Brasília Revisitada, 1987, p.3). Ela é formada pelas áreas verdes que foram preservadas para conferir ao planejamento urbano um caráter de cidade-parque. Esses espaços entre as ruas pertencem a tais áreas, mas não fazem parte daquelas destinadas ao lazer. Pelo contrário, estão ali para não ter mesmo nenhum atrativo social, comportando apenas o atributo de conferir, à paisagem, alguma vegetação por entre as ruas asfaltadas e o concreto do ambiente urbano.

Mas, à noite, tudo muda. O verde, não iluminado, se transforma em escuridão. À distância, de dentro de um carro, o que chama à atenção é um caráter de mistério do qual, além de não se extrair nenhuma função, também não permite nenhuma visão. É apenas uma mancha densa a apagar o que está do outro lado, como um estado de suspensão entre movimento, silêncio e ruído.

Com o passar dos dias, a cada vez que o percurso daquele caminho era realizado, a mancha se mostrava mais como um escuro profundo, um buraco negro magnético que atraía para a ação. É como se fosse um vão, no final do qual haveria algo merecedor de averiguação.

Ao mesmo tempo, no meio da cidade, esse breu passa a impressão de não possibilitar qualquer fruição descontraída, mas apenas um certo estado de alerta. O sentido obstruído da visão transparece uma ameaça, uma vulnerabilidade. Se ali quebra um carro em uma madrugada, se ali se passa sozinho a pé, por qualquer motivo, o lugar não insinua ajuda nem refúgio, mas vazio e perigo.

Como define Michel de Certeau, o espaço é um lugar praticado, no qual as forças atuantes se entrecruzam, pois “os passantes transformam em espaço a rua geometricamente definida pelo urbanismo como lugar” (CERTEAU apud AUGÉ, 1994, p.75). Essa relação entre espaço e lugar, ali, se traduz pela presença efêmera da velocidade, que é tanto a realização do destino planejado para aquela área, quanto a maneira de os passantes vivenciarem-na. Ela é feita para habitar a passagem e experimentada a partir da passagem.

Em um primeiro momento, o que a visão capta de dentro do carro, durante a circulação cotidiana, é esse ambiente enquanto lugar. Essa percepção parte da maneira como seus elementos são dispostos. Ela capta a escuridão, as vias ao redor, a iluminação que se intercala à silhueta das árvores. Ela é impassível de provocação, pois não passa de coisas dispostas lado a lado que se repetem dia após dia.

Mas, há um instante de quebra. Nele, essa mesma visão passa a se transformar em atenção e começa a ser provocada por um estranhamento. O olhar, mais atento, começa a conferir a esses elementos estáticos uma existência animada, que flui a partir de suas impressões, ativando movimentos e circunstâncias possíveis.

Suas características enquanto lugar de passagem ao olhar desatento se apresentam com certa estabilidade, como se ali houvesse leis próprias. Como afirma Certeau (ANO, p.), um mesmo lugar pode existir como diferentes espaços a depender da maneira como os passantes o praticarem. Essa prática do lugar são os movimentos, temporalidades e circunstâncias que se desdobram sobre a estrutura estável do lugar.

O autor afirma que “existe espaço sempre que se tomam em conta vetores de direção, quantidade de velocidade e a variável tempo” (CERTEAU, 1994, p. 202). É possível perceber que dentro daquela escuridão, considerada isoladamente, tampouco essas variáveis estavam presentes. Isso fica claro tanto pela falta de visibilidade ali dentro quanto pela ausência de

ocupação ou circulação de pedestres.

É como se aquela parte escura fosse uma espécie de parênteses aberto, um conjunto e uma ordem passíveis de investigação. Aquela escuridão, fazendo parte de uma área que não possuía, em tese, nenhuma função, era um espaço mais livre a uma prática menos enquadrada em determinada base lógica e bem mais aberta à subjetividade e às questões da experiência.

Especificamente, o escuro da noite oferece aspectos da realidade ao olhar, não por meio de algo que surge, mas de algo que se esvai. Didi-Huberman descreve esse fenômeno como uma espécie de perda, aberta ao olhar pela noite, na *qual* “a privação do visível desencadeia, de maneira inteiramente inesperada (como um sintoma), a abertura de uma dialética (visual) que a ultrapassa, que a revela e a implica” (DIDI-HUBERMAN, 1992, p. 99).

A perda das formas que ali se tornam óbvias durante o dia, como a visão da vegetação e de tudo que esteja entre ela naquela área verde, é o que a privação do olhar transforma em presença. Ela é justamente a ausência do que se esvai no escuro e se expressa pela silhueta das árvores, pela profundidade da falta de visibilidade, insinuando algo infinito para dentro do qual se possa penetrar.

É diante de tal perda que começou a surgir a vontade de descer do carro, entrar ali e sentir o que essa ordem espacial oferece à percepção e, através dessa experiência, investigar configurações possíveis a partir do olhar, o qual passou de sua condição volátil de passagem para um estado de lentidão: sair do carro e caminhar lentamente, em uma primeira ação especulativa quanto a algum modo particular de praticá-lo.

Ao adentrar o breu, a atenção se voltou para as sensações que aquele espaço oferece ao corpo e vice-versa. O filósofo Gaston Bachelard fala a respeito de uma casa onírica que cada mente habita ao imprimir, na realidade, suas próprias percepções. Cada cômodo é uma metáfora que se refere ao devaneio em relação à realidade, e que interpreta o pensamento por meio da capacidade de imaginar, de sonhar. Como ele mesmo diz, o “drama aumenta, e o medo se exagera. Mas o que será um medo que deixa de exagerar?” (BACHELARD, 1978, p. 210).

Aqui, a sensação de temor, exagerada ou não, surge como quando se está entrando em um porão, por cuja porta já se tenha passado inúmeras vezes antes de, finalmente, encontrar a coragem de abri-la. Mergulhar naquela escuridão é como descer a escada do porão lentamente, habitando o mistério daquilo que não está ao alcance da visibilidade cotidiana.

O autor (BACHELARD, 1978, p.209) lembra a imagem do porão como contraponto ao sótão na abordagem junguiana a respeito dos medos que moram na casa. O sótão, com sua função de cobrir as pessoas quanto às variações do clima, é uma metáfora da racionalidade. Nele, participa-se da solidez de sua estrutura, claramente visível. O porão, entretanto, é a

parte obscura, ligada ao que é subterrâneo e à irracionalidade das profundezas.

Bachelard (1978, p.209.) menciona uma racionalização menos rápida, menos clara e, ao mesmo tempo, vacilante. É justamente esse caráter fluido que as impressões adquirem quando o corpo finalmente desceu do carro e adentrou o lugar escuro. Um misto de medo e curiosidade. E, apesar da tentação de ceder ao temor e ir logo embora antes que algo de ruim acontecesse, o apego à curiosidade venceu e a caminhada continuou.

Como aponta o autor, é “o espaço que chama à ação, e antes dela, é a imaginação que trabalha” (BACHELARD, 1978 p. 205). A imaginação que, de dentro do carro, até então, permeava o contato com aquele lugar continua, agora, trabalhando como se ela mesma estivesse por entre as coisas a serem descobertas. Estar ali é como remexer uma existência não visível, uma realidade experimentada muito mais por impressões íntimas do que simplesmente pelo contato físico com as coisas.

Essa imaginação que trabalha também ceifa e lavra e é nesse jogo de subtrair e atribuir significados que gira a experiência de adentrar a escuridão. Para quem frequenta a região, por exemplo, são comuns os relatos sobre seu potencial perigo na parte da noite, apesar de não ser possível afirmar quanto aos riscos reais que ela possa oferecer. Provavelmente, nessas percepções, cada um fale um pouco de si mesmo, pois cada olhar habita, de forma própria, sua escuridão particular.

Dali de dentro, o escuro se mostrou como desaparecimento, como experiência de estar sem as coisas e se reafirmou como habitat do perigo, da vulnerabilidade empreendida pela falta da visão, do desconforto inabitável. Ao mesmo tempo, a escuridão não é absoluta, mas cortada por uma iluminação que, se não é completamente reveladora, marca um contraponto no espaço: luz e escuridão que se relativizam.

Uma relatividade que traz à mente os tempos de ausência de energia elétrica, das noites vividas em ambientes pouco iluminados e estradas escuras. Ela rememora a atmosfera da luminosidade na pintura barroca, conduzida a partir da percepção e imaginação dos artistas em relação à luz de seu tempo.

A arte dos séculos XVI e XVII envolvia uma concepção de luz que não se restringia à visibilidade do sol, da lua ou do fogo. Para além disso, ela expressava a subjetividade e possuía forte analogia na luz divina abordada pela religião. Assim, o caminho da sua representação entrelaçava o aspecto da observação direta do sujeito no mundo ao aspecto da busca por uma transcendência.

Essa transcendência é, porém, diferente daquela do Renascimento, a qual se pautava na lógica cartesiana como base da construção de imagens. No Barroco, a cena se formava no surgimento da luz através da sombra, como faziam, por exemplo, Rembrandt e Caravaggio. Emerge, desse efeito, uma imagem sobre a qual se lançam áreas iluminadas, onde o ponto de partida dessa construção é muito mais a subjetividade e a abstração do que um sentido

referencial em relação a uma observação da realidade.

A iluminação que delinea os corpos parte deles enquanto aquilo que é conhecido, e através do qual se expõe uma expressão da ordem do desconhecido e misterioso, pauta a sensação individual. No caso da pintura barroca, ela compõe principalmente um imaginário de representação mítica e religiosa que forma o jogo simbólico de cada cena.

Tal construção das formas sustenta a ilusão espacial baseada nos efeitos pictóricos em que a luz é elevada a protagonista. Nela, o olhar pousa, como se fosse o meio sob o qual as cenas da vida se desenrolam. A luz também se expressa como via de consciência do mundo, uma vez que revela o que estaria ocultado sob o escuro.

Naquela escuridão, pelo contrário, o escuro é que revelava o que estaria oculto sob a luz. Afinal, durante o dia, aquele é um outro lugar, com outras dinâmicas e formas. À noite, as parecem dela emergir as formas que a iluminação dos postes mantém através da escuridão. Não como algo que está por trás, mas que dela brota, assim como as figuras no plano pictórico de Rembrandt.



Figura 18: A Ronda Noturna. Rembrandt. 1642.

É nessa correlação entre luz e escuridão que surge o lampejo inicial de uma ação poética que, posteriormente, se tornou *Não Coma de Boca Aberta*. Em um primeiro momento, havia apenas a certeza de fazer com que alguma luz nascesse daquela escuridão, fazendo emergir da luminosidade um espaço poético.

Aos poucos, a perspectiva de quem se desloca passa para o olhar de quem quer habitar. Mesmo que de uma maneira temporária, essa vontade de brincar com a luminosidade dentro do escuro começou a se juntar à vontade de permanência. Mas ainda havia uma certa

falta de referência a respeito de como fazer isso.

A visão precária, a falta de pessoas e a circulação dos veículos impunha um certo desconforto ao pensar em uma permanência. Mesmo assim, foi possível perceber, ali, uma certa beleza, porque a pouca luz naquela área faz com que os reflexos dos carros sejam mais visíveis do que suas silhuetas, o que gera um efeito de inversão em relação à luminosidade: de dentro da escuridão a luz é que torna as coisas menos visíveis.

A ideia de ocupar temporariamente aquele lugar começou a fazer sentido e a ideia de convidar outras pessoas veio como uma forma de lidar com o desconforto e o temor, assim como Dante, que vagando pela floresta escura tem em Virgílio a companhia para traçar sua trajetória.

Da mesma forma que Virgílio serve como uma espécie de guia no inferno Dantesco, também pretendia guiar os convidados e, por isso, necessitei entender que tipo de experiência podia ser proposta. Nada similar ao percurso do doloroso caminho da viagem às instâncias do inferno, muito pelo contrário. A percepção desse movimento de paragem a que me propus é de que fosse algo mais voltado ao deleite do que ao sofrimento.

Para isso, decidi preparar uma cena que tensionasse impessoalidade e intimidade ao passo que percebi a presença de outros extremos passíveis de semelhante tensão: luminosidade e escuridão, parada e velocidade. Uma parada improvável dentro daquele breu é um modo de praticar o lugar para além do cotidiano esquadrinhado, trancado nas casas ou nos automóveis.

Essa cena remete a algo teatral e, ao mesmo tempo, espontâneo. A intenção não era determinar modos de atuação para as pessoas, apenas delimitar algumas regras e deixar a ação se desenrolar. Em italiano, a palavra “cena” significa jantar. Oferecer um jantar é simultaneamente preparar essa cena e propor uma maneira de ocupação temporária.

Para isso, foi montada uma sala de jantar iluminada pela luz de velas dentro do escuro. A mesa tinha uma forma longitudinal, colocada em forma de banquete, acompanhando a horizontalidade das duas vias paralelas à área escura. A imersão da experiência ficou evidente, gerada por luz e escuridão na polaridade visual, ao acender as velas. Justamente, a mesma sensação que permeou todo o estranhamento com aquele lugar e que, naquele momento, era estendida para a intervenção proposta.

No entanto, a cena do jantar inverteu a lógica das relações luminosas existentes até então. Se antes havia uma escuridão circundada por feixes fulgurantes, houve a introdução de um feixe iluminado circundado por escuridão. Ele era formado pelas velas que se estendiam por todo o formato da mesa e foi em torno dele que a ação se desenvolveu.

O jantar, ou a cena, foi registrado em um vídeo de dez minutos, em que quatorze pessoas comem silenciosamente. Essas pessoas são eu e mais treze artistas convidados. O

nome do trabalho, *Não Coma de Boca Aberta*, é devido à regra de manter o silêncio, que deveria ser obedecida, enquanto o jantar fosse servido. Os convidados podiam conversar antes ou depois, mas devia haver silêncio durante o jantar.



Figura 19: Não Coma de Boca Aberta. Vídeo (frame). Karine de Lima. 2017
<https://vimeo.com/319461680>

Da mesma maneira como as velas cortam a escuridão, a presença das pessoas corta aquele caráter de abandono, é como se uma das casas do entorno perdesse suas paredes durante o jantar e as pessoas, concentradas no evento, não percebessem o acontecido.

O enquadramento foi determinado de forma a alcançar toda a cena, captando suas imagens completamente. Pelo tamanho da mesa e pela largura do espaço, a câmera precisou ficar do outro lado da rua, com isso foi inevitável que os veículos passassem diante da lente e fossem filmados. No vídeo, eles se tornam manchas fantasmagóricas atravessando a imagem, o que foi mais um elemento inesperado e incorporado à produção.

Enquadramento diverso é o explorado pelo artista Bill Lundberg, em seu trabalho, de 1978, *Silent Dinner*. Precursor da videoarte, advindo da pintura e da performance, ele explora videoinstalações nas quais manipula extravasamentos da percepção auditiva e visual, abrindo ao espectador a capacidade de construir sua própria narrativa.



Figura 20: Silent Dinner. Videoinstalação. Bill Lundberg. 1978

Nesse trabalho, um vídeo projetado sobre uma mesa de jantar, há a imagem das mãos das pessoas se servindo, o som dos talheres, dos copos e das bocas se alimentando. As cadeiras ficam dispostas em volta da mesa. É uma cena introspectiva, assim como em *Não Coma de Boca Aberta*. Porém, a abordagem do artista é mais voltada a essa introspecção como índice humano universal, um dos pontos mais característicos de seu trabalho. O enquadramento fechado evidencia isso, não havendo nenhuma referência ou importância ao lugar desse jantar. Na verdade, essa referência é a própria mesa da instalação que, fora do vídeo, completa a cena e a imprime concretude material.

Não Coma de Boca Aberta funciona mais como uma pintura em movimento, é pensado para a projeção frontal ao espectador. Há uma referência a essa introspecção do jantar expressa na abordagem similar da sonoridade do vídeo. Mas, o jantar de Lundberg é pequeno, intimista como a escolha do enquadramento da câmera. O meu jantar é cerimonioso, mais próximo de um banquete. Além disso, o efeito visual do meu trabalho é mais voltado para a relação da ação com o lugar e com o jogo de luz e sombra, já o de Lundberg é mais voltado para a ampliação da ação para fora do vídeo.

O efeito visual da luz fazia surgir as silhuetas dos rostos através do seu reflexo. Ali, a luz era o fogo que esquentava tudo ao redor. Os corpos se movimentando lentamente em oposição aos carros passando velozmente é um contraponto que, paralelamente à claridade

da luz que emerge da escuridão, insere na cena mais uma de diversas polaridades. Elas não se tensionam, mas se entrecruzam em harmonia.

Por fim, os convidados habitaram o meu escuro. Eu já havia me apropriado dele desde o início. Na verdade, eu fui me apropriando a cada dia, primeiro com a imaginação, depois com o corpo e a mente, com as minhas coisas e, por fim, com meus convidados. Ao mesmo tempo, cada um experimentou o seu próprio escuro, provavelmente bem diverso daquele tão estranhado de dentro do carro e que, agora, existe apenas como uma memória cujo desdobramento se concretiza no tempo do vídeo.

CONCLUSÃO

Minha intenção na pesquisa era investigar o contato com os ambientes enquanto criação de espaços poéticos. A noção do corpo como cocriador do espaço e o estranhamento como elemento de estímulo para a consciência foram duas perspectivas que emergiram enquanto eixos formativos dos trabalhos.

Tive a oportunidade de vivenciar a experiência corporal nos encontros com o mundo através das ações performáticas. Elas não eram a obra em si, mas ponto de partida para a criação. Isso me possibilitou explorar as possibilidades da fotografia e do vídeo como extensões do tempo imediato da ação. E, ao mesmo tempo, ampliei meus horizontes quanto às perspectivas de entender a obra como compartilhamento da experiência.

A vivência física pensada a partir da fenomenologia da percepção abriu possibilidades de entendimento a respeito de como a forma de sentir implica a criação de múltiplas realidades. Elas partem da relação que a corporeidade estabelece no contato com o espaço em suas diversas dimensões e suas implicações nos limites entre arte e vida.

Essas perspectivas surgiram de uma espécie de evocação da consciência para o estado de plenitude em relação ao contato com o espaço. O estranhamento foi o catalizador dessa busca, e permeou todas as ações performáticas realizadas suscitando questionamentos a respeito do compromisso do corpo na relação com o mundo. Nele, estados de presença, ausência, transbordamento e transcendência tanto se alternam quanto se completam. Os espaços poéticos são metáforas de múltiplas possibilidades dentro desse espectro.

Os jogos de imagens e sons dos trabalhos fazem parte de questionamentos que envolvem direções nas quais a reflexão consciente e os processos inconscientes se articulam no movimento de criação. Delas emergem conceitos operatórios que dão corpo à reflexão teórica. Segundo Sandra Rey (2002, p. 126), a metodologia de pesquisa em artes visuais envolve um fluxo entre teoria e prática no qual o aparato conceitual surge desse processo.

Abordar os próprios procedimentos no contexto da pesquisa também tem sido lidar com as várias perspectivas desse movimento. Aqui, a tentativa foi de contemplar todas elas, como a dimensão abstrata, no surgimento da ideia; a dimensão da prática e a dimensão da conexão entre obra em processo e conhecimento.

Rey (1996, p.84) evidencia que o mesmo nível de importância dos aspectos prático e teórico configura um imbricamento entre eles. Assim, um não é base para o outro, mas existem simultaneamente. O objeto da pesquisa não é somente a obra acabada, mas também é importante que ela se conclua para que a pesquisa aconteça.

Assim, tanto essa relação entre processo e obra acabada quanto as implicações acerca da criação de espaços poéticos estão relacionadas em um modelo inicial de uma

investigação na qual ainda cabe aperfeiçoamento. Nela, cabe tanto o aprofundamento de questões já levantadas quanto a ampliação para novas indagações.

O resultado artístico da pesquisa proporcionou o desenvolvimento de um corpo de trabalho de experimentação em diferentes linguagens. Essa construção consolidou uma estrutura coerente entre prática e teoria, que apoiará para futuras investigações acerca da relação corpo e espaço por meio do estranhamento. Tal base possibilita não só o aprofundamento na própria produção como também a ampliação de horizontes no processo criativo.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ABBAGNANO, Nicola. **Dicionário de Filosofia**. São Paulo: Martins Fontes, 2007.
- ARCHER, Michael. **Arte Contemporânea: uma história concisa**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- AUPING, Michael. **Anselm Kiefer: heaven and earth**. New York: Prestel, 2005.
- BACHELARD, Gaston. **A Poética do Espaço**. São Paulo: Abril Cultural, 1978.
- CARERI, Francesco. **Walkscapes, O Caminhar Como Prática Estética**. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2013.
- CHKLOVSKI, Viktor. A arte como processo. In: TODOROV, Tzvetan. **Teoria da Literatura-I**. Lisboa: Edições 70, 1999.
- COSTA, Lucio. **Brasília Revisitada**. Disponível em <<http://www.tc.df.gov.br/SINJ/Diario/edc873c6-9d83-3e8c-8f36-1c5aeb0121/1507eba5.pdf>> acesso em 21/09/2019
- COTTON, Charlotte. **A fotografia Como Arte Contemporânea**. 2ª edição. São Paulo: Martins Fontes, 2013.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. **O Que Vemos, O Que Nos Olha**. Cidade: Editora, ano 2006.
- FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília. (orgs.). **Escritos de Artistas: anos 60/70**. 2ª edição. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2009.
- FLUSSER, Vilém. **Naturalmente: vários acessos ao significado de natureza**. São Paulo: Annablume, 2011.
- FREUD, Sigmund. **Além do Princípio do Prazer**. Rio de Janeiro: Imago, 1998.
- FREUD, Sigmund. O inquietante. In: FREUD, Sigmund. **História de Uma Neurose Infantil: ("O homem dos lobos")**: além do princípio do prazer e outros textos (1917 - 1920). São Paulo: Companhia das Letras, 2010.
- HANHARDT, Jonh G. **Bill Viola**. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2015.
- LABUCCI, Adriano. **Caminhar, Uma Revolução**. São Paulo: Martins Fontes, 2013.
- LABEL, Galerie. Self Burial (Television Interference Project). Disponível em <<https://www.tate.org.uk/art/artworks/arnatt-self-burial-television-interference-project-t01747>> acesso em 06 out 2018.
- MELIN, Regina. **Performance nas Arte Visuais**. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. **Fenomenologia da Percepção**. 5ª edição. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. **A Natureza**. 1ª edição. São Paulo: Martins Fontes, 2000.
- REY, Sandra, **Da Prática à Teoria: três instâncias metodológicas sobre a pesquisa em Poéticas Visuais**. Porto Arte. Porto Alegre, 1996.
- SANTOS, Milton. **A Natureza do Espaço: técnica e tempo, razão e emoção**. 9ª edição. São

Paulo: Editora USP, 2017.

SILVA, Raquel; COSTA, Marcus de Lontra (org.). **Celeida Tostes**. 1ª edição. Rio de Janeiro: Aeroplano Editora, 2014.

WHITEHEAD, Alfred Norton. **O Conceito de Natureza**. 1ª edição. São Paulo: Martins Fontes, 1994.

ZEVI, Clara. **Discover the Forgotten Films of Ana Mendieta**. Artnet, 2015. Disponível em <<https://news.artnet.com/market/ana-mendieta-films-minneapolis-3318-43>> acesso em 14/11/2018