

UNIVERSIDADE FEDERAL DE PELOTAS
CENTRO DE ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS



Dissertação de Mestrado

**A performance artística a partir das relações com as coisas-memória:
ancestralidade, afectos e corpo**

TATIANA DOS SANTOS DUARTE

Pelotas, 2019

Tatiana dos Santos Duarte

A performance artística a partir das relações com as coisas-memória: ancestralidade,
afectos e corpo

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-
Graduação em Artes Visuais da Universidade
Federal de Pelotas, como requisito parcial para
obtenção do título de Mestre em Artes Visuais.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Eduarda Gonçalves

Pelotas, 2019

Universidade Federal de Pelotas / Sistema de Bibliotecas
Catalogação na Publicação

D812p Duarte, Tatiana dos Santos

A performance artística a partir das relações com as coisas-memória : ancestralidade, afectos e corpo / Tatiana dos Santos Duarte ; Eduarda Azevedo Gonçalves, orientadora. — Pelotas, 2019.

216 f. : il.

Dissertação (Mestrado) — Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Centro de Artes, Universidade Federal de Pelotas, 2019.

1. Arte contemporânea. 2. Poéticas visuais. 3. Performance. 4. Corpo. 5. Ancestralidade. I. Gonçalves, Eduarda Azevedo, orient. II. Título.

CDD : 709.04

Tatiana dos Santos Duarte

**A performance artística a partir das relações com as coisas-memória:
ancestralidade, afectos e corpo**

Dissertação aprovada, como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Artes Visuais, Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Universidade Federal de Pelotas.

Data da defesa:

Banca examinadora:

Prof.^a Dr.^a Eduarda Azevedo Gonçalves – PPGAV / UFPel – Orientadora

Prof.^a Dr.^a Gisela Reis Biancalana – PPGART / UFSM

Prof.^a Dr.^a Helene Gomes Sacco – PPGAV / UFPel

Prof.^a M.^a Alexandra Gonçalves Dias – CEARTE / UFPel

Agradecimentos

Agradeço à Eduarda Gonçalves pelas orientações, um olhar sempre atento, generoso e carinhoso ao longo destes dois anos. A sua generosidade e cumplicidade me mostraram como ser forte e alegre com os parceiros de pesquisa e vida.

À banca, composta de mulheres guerreiras, sensíveis, que multiplicam saberes pela arte. Gisela Reis Biancalana, Helene Gomes Sacco, Alexandra Gonçalves Dias, sou grata por aceitarem este convite de estarem comigo nesta jornada de encontrar-me pesquisadora.

Ao meu amor, Thiago Rodeghiero, por ser um grande e sensível artista que dividiu esta caminhada nos desafios turbulentos de me ver desterritorializando-me neste processo. Junto a sua família, o apoio afetivo: Mirian Rodeghiero, Paulo Renato Rodeghiero e André Rodeghiero, pelo carinho e torcida nesta caminhada.

À minha avó, Amélia Antônia dos Santos, que foi a inspiração e a força para este encontro na pesquisa, que através da memória de silêncios me desassossejou e me fez compreender parte da minha poética.

À Lurdes, minha mãe, que tem uma coragem incrível. Foi mãe solteira no Rio Grande do Sul, nos anos 1974, em um período difícil, em que havia muito preconceito contra as mulheres que criavam suas filhas e seus filhos sozinhas.

Às minhas irmãs, Adriana Silveira e Daniela Duarte, que são duas mulheres batalhadoras que se desafiam a todo instante, sempre me fazendo sair do senso comum.

Aos amigos, que pelos seus dramas e intensidades me mostraram as diversas formas de conviver e amar. Em especial aos que viraram pós de estrela, André Laborde e João Bosco B., pelas conversas em mesas de bares e sensações deixadas.

Ao Grupo de pesquisa DESLOCC, pelos momentos de movimento do pensamento criativo e trocas de textos e falas que ampliaram meus saberes.

À turma do mestrado, que ao longo das aulas, em trocas de falas sobre angústias em pesquisa, esclarecia-me, me localizava em cada um, um pedaço em mim.

À coordenação de aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), pela bolsa neste período tão importante à pesquisa. O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001. This study was financed in part by the Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Finance Code 001.

Agradeço à universidade pública de qualidade, onde os professores podem multiplicar as ações do pensamento de forma livre e ética aos alunos.

"Índia seus cabelos nos ombros caídos
Negros como a noite que não tem luar
Seus lábios de rosa para mim sorrindo
E a doce meiguice desse seu olhar"

(COSTA, 1973)

Resumo

DUARTE, Tatiana dos Santos. **A performance artística a partir das relações com as coisas-memória: ancestralidade, afectos e corpo.** 2019. 216f. Dissertação (Mestrado em Arte Visuais) – Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Centro de Artes, Universidade Federal de Pelotas, 2019.

Esta dissertação apresenta o processo de criação em performance, tendo a ancestralidade, os afectos e o corpo como modo de destituir a sedimentabilidade da memória. Desenvolvida no Mestrado do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da UFPel, tem seu mote na criação de encontros colocados na produção artística-visual-corporal da pesquisadora. Assim, desenvolve o conceito de coisas-memória, partindo dos gestos, afectos e ancestralidades. Recortando alguns trabalhos, *Mandiocal*, *O que é Daqui?* *Processos e Trajetos*, *Percursos Rurais e Urbanos*, *Voz e Matéria*, *Avó*, *Perfor(mar)*, *Escalda Pés* e *Tramóia*, desenterra, desamontoa e desemaranha (vetores poéticos) os apagamentos e silenciamentos das vozes de gerações de mulheres. Evidenciando as seguintes questões: como as memórias engendram processos e se fazem na criação poética? Que memórias surgem à superfície durante a criação em performance?, coloca os conceitos operacionais e aproximações com os trabalhos artísticos e pensamentos de Marina Abramovic, Lygia Clark, Kazuo Ohno, Sophie Calle, Els Lagrou, José Gil, Suely Rolnik, Virgínia Kastrup, Gilles Deleuze, Félix Guattari, Michel Foucault e Henri Bergson. Adotando como método a cartografia, a processualidade é a maneira de pensar e pesquisar em artes e poéticas visuais.

Palavras-chave: arte contemporânea; poéticas visuais; performance; corpo; ancestralidade.

Abstract

DUARTE, Tatiana dos Santos. **The artistic performance based on relations with things-memory: ancestry, affect and body.** 2019. 216f. Dissertation (Master in Visual Art) - Postgraduate Program in Visual Arts, Arts Center, Federal University of Pelotas, 2019.

This dissertation presents a creation process in performance which considers ancestry, affects, and the body as a mode of dismissing the sedimentability of the memory. The research project, developed in the Master Graduate Program in Visual Arts at UFPel, aims at the creation of meetings which were placed in the researcher's artistic-visual-body production. Hence, the research develops the concept of things-memory, which starts from gestures, affects and ancestry. The project is framed around the works Mandiocal, O que é Daqui? Processos e Trajetos, Percursos Rurais e Urbanos, Voz e Matéria, Avó, Perfor(mar), Escalda Pés, and Tramóia. From them, the thesis develops the concepts of unearthing, disassembling, and unraveling as poetic vectors which aim to discuss the deletion and silencing of the voices of generations of women. The questions of how memories engender processes and are made in poetic creation, and of what memories surface when creating a performance, were highlights of the research. The work draws from operational concepts and weaves approximations with artworks and thoughts of Marina Abramovic, Lygia Clark, Kazuo Ohno, Sophie Calle, Jose Gil, Suely Rolnik, Virginia Kastrup, Gilles Deleuze, Felix Guattari, Michel Foucault and Henri Bergson. Adopting cartography as a method, procedurality is the way of thinking and researching the visual arts and poetics.

Keywords: contemporary art; visual poetics; performance; body; ancestry

Sumário

Introdução	12
1 As Forças Poéticas	22
1.1 As Coisas-Memória.....	28
1.2 Minha avó.....	36
2 Desenterrar	47
2.1 <i>Mandiocal</i>	56
2.2 <i>O que é daqui? Processos e Trajetos</i>	65
2.3 <i>Percursos Rurais e Urbanos</i>	79
3 Desamontoar	92
3.1 <i>Voz e Matéria</i>	95
3.2 <i>Avó e Perfor(mar)</i>	107
4 Desemaranhar.....	126
4.1 <i>Escalda Pés</i>	129
4.2 <i>Tramóia</i>	144
5 Considerações	158
Referências	163
Apêndice A – Catálogo da exposição <i>as coisas não ditas</i>	168

Os vídeos e as videoperformances que fazem parte desta dissertação estão disponíveis na internet. Para tanto, há duas possibilidades de assisti-los, pelo celular ou pelo computador.

Auxilio vocês neste percurso de duas maneiras distintas. Pode-se vê-los através de dispositivos móveis (celulares e *tablets*) ou pelo computador. No caso dos móveis, os *QR-Codes* criados ajudarão a encontrar mais rapidamente o conteúdo. Caso não tenha ainda algum aplicativo de leitura de *QR Code* instalado, sugiro a instalação do *QR Code Reader* (disponível em *Google Play Store* e *Apple Store*).

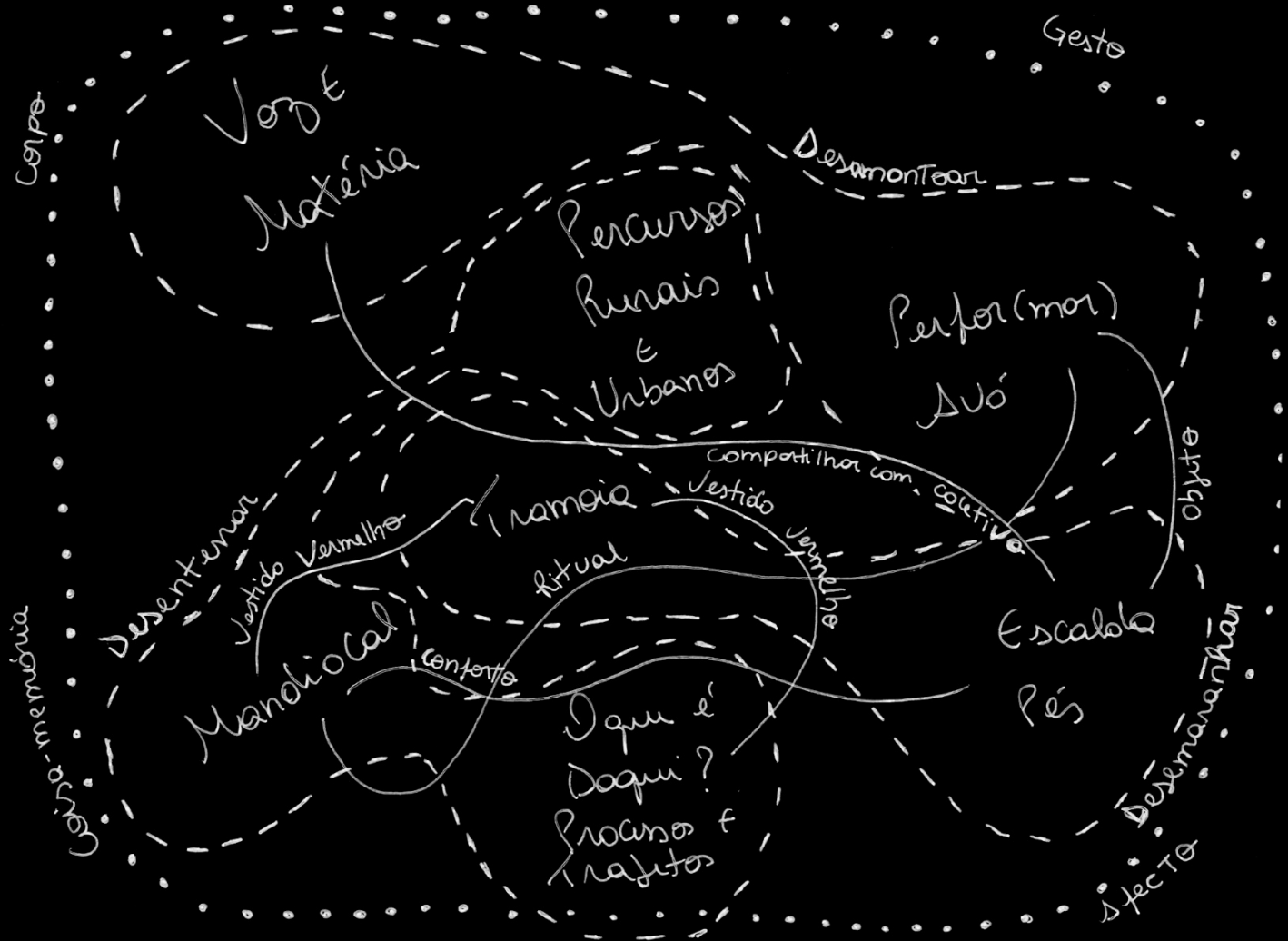
O *QR Code* mestre direciona para a lista de todos os vídeos e videoperformances que compõem este trabalho. Caso deseje ver os vídeos pelo computador, na parte de baixo de cada *QR Code* há um link que redireciona para o vídeo ou para a videoperformance.



<http://bit.ly/videoperformances>

Boa leitura.





Introdução

Cabe apenas uma vida na escrita?

Quando era mais nova, eu escrevia cartas, mas elas eram endereçadas a mim; eu as relia e queimava. Estes escritos tinham, para mim, algo de errado (não sei por que tinha essa impressão), parecia que não poderia me expressar, tinha vergonha deles. Para me proteger, escrevia e logo em seguida colocava fogo, deixava as chamas levarem as palavras. Hoje gostaria de ter guardado aquelas cartas que queimei, queria muito ler o que continham aquelas linhas que rabiscava.

No que eu poderia estar pensando? Minha memória para essa lembrança é frágil, consigo resgatar poucos fragmentos, mas, dos que ainda me habitam, recordo que via minha escrita como única e volátil, e que ela deveria ficar apenas naquele instante. O que se passou naquelas palavras se foi com o vento, mas posso inventar um sentido para elas: performando.

A memória de minha família não possui muitos registros. Poucas fotos, nenhum texto ou certidão, apenas relatos que passam de geração a geração. A ancestralidade me foi enterrada e, para tanto, preciso criar uma maneira de pensar sobre ela. Fazer uma poética que, pela efemeridade, surja à tona em minhas ações artísticas.

Esta dissertação, desenvolvida no Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade Federal de Pelotas, na linha de pesquisa de Processos de Criação e Poéticas do Cotidiano, trata da criação em performance usando memórias como mote. Vou ao encontro da relação das coisas-memória com afectos, construindo performances e estabelecendo uma produção de sentido em minha poética artística.

Quando crio as performances, faço blocos de sensações, “pois toda a memória no mundo pertence no material” (DELEUZE, 2011, p. 86). As lembranças, como as que tive com minha avó, são trazidas para me colocar em movimento, possibilitando experimentações com meu corpo, oriundos de afectos montados em encontros produtores de gestos. Mas são coisas que não consigo dizer, formando uma coisa-memória, onde a arte me ajuda a compor um sentido a elas. Para tanto, colocá-las em relação com os artistas que trago como referência, ajudando-me a pensar questões da poética.

Os trabalhos artísticos que compõem minha pesquisa dizem do não dito. Eles contam por si as transformações de um corpo que dá ao gesto sensações possíveis de acessar a ancestralidade. São eles a videoperformance *Mandiocal*, realizada em São Paulo; as performances *O que é daqui? Processos e Trajetos*, realizada em uma praça da cidade de Pelotas; *Percursos Rurais e Urbanos*, apresentada no Calçadão de Pelotas; *Voz e Matéria*, ato que se deu na rua, em Pelotas. Assim como o objeto *Avó*, que esteve

junto à performance *Perfor(mar)*, executada na galeria A Sala, do Centro de Artes. As performances e proposições *Escalda Pés* e *Tramóia* são trabalhos que me fazem pensar sobre um coletivo.

Na videoperformance *Mandiocal*, finco meus pés na terra, conectando-me com um ritual de passagem e afectando-me. O corpo entra em relação com a morte e seus ciclos, desenterrando e modificando a percepção da sua própria existência. Na performance *O que é daqui? Processos e Trajetos*, vou ao encontro de pistas que podem dar orientação para encontrar as relações das forças que abrem caminhos por entre as sedimentações. Ao caminhar, acho o corpo que coleta, que busca encontros com objetos. A performance *Percursos Rurais e Urbanos* se relaciona com os objetos-vídeos que trazem à tona as vivências com minha avó, fornecendo um elo para transportar-me a processos que levam ao campo, mesmo estando em meio à cidade.

A performance *Voz e Matéria* encontra e compartilha o gesto que ajuda a desamontoar o caos das angústias das mortes, pensando sobre os apagamentos e esquecimentos de pessoas. Multiplicando os limites entre o público e o privado, emergindo uma ancestralidade que desconheço. No trabalho *Avó*, crio um território de objetos-lugares que se constituem por meio de artefatos. Apoiando-se um nos outros, desamontoam e abrem passagem com uma tempestade de coisas, ventilando e abrindo espaço no que está sobreposto. Junto a este, realizo uma performance, intitulada *Perfor(mar)* que se dá em torno do trabalho *Avó*, traçando uma proteção

para desamontoar as forças das mulheres do campo: uma ancestralidade arrancada que liga o campo ao mar.

A performance *Escalda Pés* propõe compartilhar com o público uma participação ativa, tecendo pelo toque um desemaranhar das sensações e construindo sentidos pelos pés. A *Tramóia*, uma rede de tecidos que cria um mapa flexível, tecido pelo corpo colocado em experimentação, cria relações e tramas que são engendradas ao desenredar o que não está dito, abrindo possibilidades de entradas e saídas múltiplas de um corpo em ação de performance e mostrando como um objeto pode levá-lo à mesma.

Performance vista como um ritual de passagem que encontra as pistas que levam o campo para cidade. Deixando que a voz saia, dizendo o não-dito e cortando as roupas, torna público o que era íntimo. Uma proteção, uma ancestralidade que não se conhece e, pelos pés, ativa um coletivo em proposições que tecem uma teia de saberes multiplicadores de pensamentos: um corpo-obra em ação.

Ao perceber os elementos que movem a poética, articulo o fazer em performance que se afecta pelo processo da “obra de arte [...], um bloco de sensações, isto é, um composto de perceptos e afectos” (DELEUZE; GUATTARI, 2010, p. 193). Neste viés, retira-se do mundo, e do seu caos, tecituras que colocam na criação as possibilidades de novas formas discursivas pelo corpo: os elementos e gestos que conectam as sensações.

Neste vai e vem, encontro um trabalho de grande entrega, meu corpo de *performer* se põe disponível ao encontro: a obra como processo de parto que, ao nascer, mantém-se em pé, mesmo frágil. O processo é uma das vias de acesso ao não dito, e, por um instante, livra-me das identidades que edificam o meu ser em uma pequenez de vida, constituindo novas possibilidades de existência.

Ao encontrar as coisas-memória, afectos são arrancados das performances, gerando sensações experimentadas pelo corpo, engendrando novos gestos. A performance como uma vida, em que “os grandes afectos criadores podem se encadear ou derivar, em compostos de sensações que se transformam, vibram, se enlaçam ou se fendem” (DELEUZE; GUATTARI, 2010, p. 207).

O conceito de memória é base para o meu processo de criação. A partir das memórias de infância com minha avó e das lembranças que permeiam este passado, vêm à tona movimentos, gestos, objetos, vestimentas e lugares. O conceito de memória é trabalhado através do pensamento de Henri Bergson (2010) e Marilena Chauí (2000), em suas formas de lembrança pura ou memória-imagem e memória-hábito.

Destituo a convenção de memória como algo sacralizado, transformando-a em um templo ao molde indiano: faço junto, de modo a contemplar as várias entradas e saídas que ele propõe. Em contraposição ao modelo egípcio de tumba, onde uma entrada de via única e sem saída levava o corpo a uma ascensão aos céus, o modelo

indiano permite uma infinidade de caminhos: entradas e saídas múltiplas que são escavadas na montanha pelos afetos que pedem passagem (DELEUZE, 2011). A criação de tais trajetos pela memória em fluxo sem sentido único é posta a variar a forma estruturada de uma via única de acesso. A sedimentação encontrada pelo caminho não é interpretada, e sim sentida e experimentada. Um espaço onde me conecto com seus elementos (a morte de minha avó, agressões sofridas pela minha bisavó e minhas lembranças de infância com a avó), podendo desenterrar, desamontoar e desemaranhar as matérias que serão os motes de experimentações. As sensações e atualizações, oriundas destas forças, transformam o corpo, gerando afectos criadores de gestos.

As forças que movimentam o território existencial da minha pesquisa ajudam-me a me proteger do caos (DELEUZE; GUATTARI, 2010). Ao desenterrar-me, desamontoar-me e desemaranhar-me, crio uma circunscrição para fluir em movimentos que permitam dizer de minha poética e de minha pesquisa. Preciso me desenterrar das violências que correm pelas linhas de minha ancestralidade. Toda a descoberta traz consigo um amontoado de perguntas e inquietações que, por muitas vezes, se fazem grandes demais para um corpo dar conta, e se desamontoar é necessário, para não sufocar de si mesmo. Ao colher os fragmentos aglutinados, precisa-se tecê-los, para dar uma forma ao pensamento, desemaranhar o fio que liga e relaciona os elementos que compõem minha poética.

Assim questiono: como as memórias engendram processos e se fazem na criação poética? Que memórias surgem à superfície durante a criação em performance? As questões servem como caminho e percurso de minha prática, apresentada nesta escrita. Em meio à pesquisa e à vida, as encontro para nortear-me durante este trajeto.

Quero ir além de uma arte da memória escrita, pois busco uma que possa ser construída pelas afecções e percepções, trazendo à tona questões pertinentes ao retardamento do esquecimento. Memórias de mulheres que por gerações foram apagadas e sufocadas pela colonização de suas falas e de seus corpos, trazendo à tona as reflexões sobre o que está contido no silêncio destas forças ancestrais.

Neste meio em que me encontro, na compreensão dos meus procedimentos artísticos, me vejo claudicando, localizando em meu processo, onde trago o outro que irá colaborar comigo na minha performance. Os elementos que compõem essa pesquisa, textos, artistas, objetos e gestos não se sobrepõem à prática artística, mas se justapõem numa heterogênesse em diálogo.

Construo uma cartografia, um método inventivo de pesquisa que “é aberto, é conectável em todas as suas dimensões, desmontável, reversível, suscetível de receber modificações constantemente” (DELEUZE; GUATTARI, 2011, p. 30) por ser processual. Os mapas dão conta de mostrar os pontos de parada do processo, orientando-me em meio ao caos. Eles mostram por onde o pensamento ganha

consistência: “explorar os meios, por trajetos dinâmicos, e traçar o mapa correspondente” (DELEUZE, 2011, p. 83), pelos quais me desloco. Nos vetores que movem e distribuem os afectos, oscilados por linhas de força que operam o território existencial, são encontradas as forças poéticas que desenterram, desamontoam e dessemanam a pesquisa.

Para tanto, coloco-as em relação com os artistas que trago como referência, pois ajudam-me a pensar questões da poética. Articulando em relação ao corpo, evidencio a produção da artista sérvia Marina Abramovic (DEL FIORI, 2018), que se refere a um “corpo humano [que] corresponde ao corpo do planeta” (VOLZ, 2016, p. 86). Este corpo, conectado com o mundo, é afectado ao entrar em relação com ele.

Sobre os objetos relacionais que desenvolvo, destaco as aproximações com a propositora artista brasileira Lygia Clark (ROLNIK, 2002; CLARK, 2005), por meio da forma na qual ela se refere a essa conexão: “a postura de relaxamento unida ao contato das mãos e dos materiais apaga a imagem individual de cada participante e, do conjunto, emergem um corpo coletivo” (CLARK, 2005, p. 35). Ao apagar a imagem individual, o corpo ganha uma coletividade que amplia os sentidos através dos materiais diversos pelo qual ele se mistura.

Na relação entre o público e o privado na arte, me amparo na artista francesa Sophie Calle, que lida com suas inquietações através de fotografia, literatura e performances, permeando e atualizando suas memórias e/ou ficções. As

possibilidades narrativas que surgem a partir do entrelaçamento entre arte e vida fazem com que a artista coloque em relação suas memórias, quando revela: “Levei na mala um vestido de noiva de seda branca, com uma pequena cauda. Usei-o na primeira noite juntos” (CALLE, 2009, p. 29). Envolvendo sua vida em arte e mesclando-se em mistérios que engendram lembranças, deixa as experiências vazarem os limites.

O dançarino japonês Kazuo Ohno (BAIOCCHI, 1995; LUISI, 2015) é outra referência quanto ao ativamento de memórias e gestos perpassados pela ancestralidade da terra. Ele revela que: “Da mesma forma que nasci do ventre de minha mãe todos vocês compartilham essa experiência... Dizem que aqui (na terra) a vida nasceu no mar” (BAIOCCHI, 1995, p. 76), e deste nascimento vem a dança de muitos outros antes dele e de sua mãe. Uma dança dos mortos que deixa pulsar o feminino em seu corpo, expandindo as vidas e mortes que a habitam.

Para mostrar o processo artístico e intelectual (que evidencia questões sensíveis e pessoais) desta dissertação, divido-a em três capítulos perpassados pelas performances. Cada um é nomeado pelo título de uma performance que será desenvolvida, salientando o processo de criação: as forças poéticas que me impulsionam. Portanto, não é uma categorização das performances e trabalhos, mas uma forma de orientar o pensamento para dar conta de dizer sobre o que me afectou.



1 As Forças Poéticas

Disserto sobre minha produção poética em três momentos. Desenterrar, desamontoar e desemaranhar são as forças pelas quais minhas produções artísticas se fazem. Estas potências não são divergentes; são três momentos pontuais convergentes da minha pesquisa. A morte, a violência e a infância influenciaram minha produção. Deixar subir à superfície, localizar-me em meio de objetos e gestos e desenredar-me de relações frágeis me colocam a tentar dar forma em obras.

Desenterro e procuro, nas performances *Mandiocal*; *O que é daqui?* *Processos e Trajetos* e *Percursos Rurais e Urbanos*, as formas de dizer sobre o acontecimento da morte de minha avó. Desamonto o sufocamento de não conseguir dizer sobre as violências e como a quantidade de elementos e coisas que as obras *Voz e Matéria*; *Avó* e *Perfor(mar)* fazem afectar-me. E, por fim, desemaranho-me buscando, em *Escalda Pés* e *Tramóia*, um fio que seja capaz de guiar e tecer relações potentes sobre o que pesquisei até o momento.

Aproximo ao pensamento de criação em arte o conceito de rizoma. Um pensamento na multiplicidade, que Deleuze e Guattari, no capítulo Um do livro *Mil Platôs* (2011) desenvolvem. Os autores utilizam como modelo o rizoma, um tipo de estrutura vegetal diferente de um modelo de raiz arborescente. Diferentemente de uma árvore, que possui um tronco por onde se bifurcam as relações, o rizoma se

prolifera, não possuindo um eixo centralizante, onde qualquer parte pode livremente se relacionar com outra.

Uma expansão inventiva que possibilita que uma criação surja de diferentes modos, não dependendo de uma linearidade estruturada, pois um rizoma “não pode ser justificado por nenhum modelo estrutural ou gerativo. Ele é estranho a qualquer ideia de eixo genético ou de estrutura profunda” (DELEUZE; GUATTARI, 2011, p. 29). Logo, as minhas memórias, quando entram em contato com o trabalho artístico, ganham uma força de templo aberto, ao modelo indiano, que segundo Deleuze “o modelo indiano substitui o egípcio: [...] a criação de caminhos sem memória, já que toda a memória do mundo permanece no material” (2011, p. 86), sendo assim, o autor aponta para uma abdicação dos monumentos estruturados que colocam uma entrada de pensamento e coloca o modelo indiano como potencializador de criação por ter várias entradas e conexões (ao exemplo de num rizoma, deixando-se misturar com elementos e forças de qualquer tipo). Para tanto, abandono o sujeito centrado da modernidade, um modelo cartesiano que coloca a razão (isso é isso), como fundamentação e instituição do pensamento. Volta-se para a margem, onde a vizinhança com elementos heterogêneos engendra um ser produzido pelo seu território. Neste espaço, encontram-se potências pelas superposições de matérias se somando ao invés de sobrepor-se (isso e isso e isso e isso).

Relaciono o conceito de rizoma com a minha rede de obras, e nelas não há uma ordem, pois todas têm importância e se interpenetram, pelos modos de fazer e pensar. Os elementos que aparecem nas produções se repetem ora e outra, tecendo as relações circunscritas pela rede conceitual da memória. O arroz utilizado em uma performance se conecta com o tecido vermelho, que se intersecciona com o mar, com a morte, com a violência, o afecto com o corpo e com o gesto e com a água. Pensar em rizoma, nesta pesquisa, é dar passagem a uma multiplicidade. Sendo assim, os elementos estão dispostos de forma a encontrar sua consistência pelas misturas práticas e teóricas, artísticas e filosóficas.

“Estou na borda desta multidão, na periferia”, na margem de minhas memórias e das ancestralidades, algo que está em mim, mas não sei dizer, porém “pertencço a ela”. É minha herança de sangue e “a ela estou ligad[a] por uma extremidade de meu corpo, uma mão ou um pé” um corpo-gesto-nômade. “Sei que esta periferia é o meu único lugar possível”, não consigo sair dela, sempre me surpreendendo, é feita de pequenas pistas e fragmentos, “eu morreria se me deixasse levar ao centro da confusão”, ficaria surtada ao perceber todas as atrocidades que minhas ancestralidades passaram, “mas também, certamente, se eu abandonasse a multidão” ficaria muito frágil, pois ao mesmo tempo em que não consigo dizer sobre ela, ainda me constitui. Negar minha existência é negar a mim mesma. “Não é fácil conservar minha posição; na verdade é muito difícil mantê-la”, fico em um lugar turbulento, as dificuldades de dizer por vezes são insuportáveis. Sou uma

multiplicidade em mim mesma, e preciso desenterrar, desamontoar e desemaranhar as fragilidades para me deter no que me torna potente, “porque estes seres não param de se mexer, seus movimentos são imprevisíveis e não correspondem a qualquer ritmo”: são a vida. “Às vezes eles giram, às vezes vão em direção ao norte, depois, bruscamente, em direção ao leste e nenhum dos indivíduos que compõem a multidão permanece num mesmo lugar em relação aos outros”, pois constantemente o vento entra pelas frestas e faz circular os menores fragmentos juntando-se a outros que ainda não haviam se juntado antes. “Consequentemente, encontro-me também permanentemente móvel” a cada descoberta sou uma nova vida: experimentação. Novas possibilidades de habitar meu próprio corpo são mostradas e “tudo isto exige uma grande tensão, mas me dá um sentimento de felicidade violenta, quase vertiginosa” (DELEUZE; GUATTARI, 2011, p. 55). Este é um sonho que tive, e que também a mulher de Deleuze teve.

Estando na periferia da multidão, um rizoma se passa no corpo. A imprevisibilidade da margem se coloca em ritmos variáveis, multiplicidade de lugares e ações. Assim, a coisa-memória se engendra com movimentos permanentemente em deslocamento, e esses são dados pelas sensações e pelas vertigens de algo que possa surgir: ainda não tem forma. Ao fazer minhas performances, vou nas minhas memórias, e assim as coisas pedem passagem.

Desenterrar, desamontoar, desemaranhar as turbulentas relações, não para organizá-las, mas sim para torná-las mais vivas. Desta forma processo as obras:

partindo de estímulos e objetos que me levam para um movimento. Um fazer pela performance, que junto a estas percepções dão a ver a morte, a violência e a infância, construindo gestos e movimentos que deságuam em criações. Sou processada assim como as processo (REY, 1996). As coisas não ditas me atravessam, deixando as sensações no ato de fazer a performance transformar a mim e aos processos de meu trabalho.



1.1 As Coisas-Memória

A coisa, segundo Michel Foucault (2017), ainda carece de forma, mas surge como sensação. Para Deleuze (2008), lendo Foucault, as coisas e palavras são efeitos: as coisas são visíveis e as palavras dizíveis. Para delinear estas relações do conceito de coisa, apoio-me neste pensamento onde uma coisa precisa ser definida conforme uma epistemologia para ganhar forma. Logo, uma coisa-memória é aquela que ainda não consigo formar, afirmar e muito menos dizer: preciso de esforço e da arte para me ajudar a dar contorno a ela. A partir das memórias de infância com minha avó e das lembranças que permeiam este passado, vêm à tona movimentos, gestos, objetos, vestimentas e lugares que começam a esboçar um regime dizível, mas sem a necessidade de uma formalização rígida.

A memória, que está sempre em movimento, é trazida ao presente se atualizando (BERGSON, 2010). Mas, por vezes, há algo que a sedimenta, enterrando cada vez mais fundo as percepções que podemos ter: não consegue vir à superfície. Através da performance é possível desenterrar algumas relações que podem compor gestos e um corpo performático. Ao colocar-me em experimentações, crio condições para deixar emergir as conexões.

Os objetos, os meios, os conceitos são os elementos que me deixam potente para cavar nesta terra, a coisa que busco nas mínimas pistas do que pode vir a ser um

movimento. O gesto não precisa ter um sentido (GIL, 2001), pois é na sensação que ele é feito. As performances que faço são possibilidades de dizer o não dito e, construídas de elementos heterogêneos, desenterram as memórias.

Algo começa a ganhar forma, a se aglutinar, criando novas sedimentações: protejo-me. A cada desenterrar, montanhas de memórias se amontoam e, sem forma definida, se acumulam. Preciso me circunscrever e me proteger, logo desamontoar essa massa disforme é uma maneira de performar. Um território frágil, às vezes não consigo manter uma proteção das forças externas, mas é indispensável. Ações são feitas com esses elementos, e em cada um posso perceber novas possibilidades de criar.

O que tenho de minha infância com minha avó está cercado de uma zona não possível de se dizer, por tantos recalques que minha família sofreu, ficando também calada sobre os acontecimentos. Talvez seja pelo fato de ser doloroso, ou talvez pelo fato de comumente escutar de minha família a recorrência da frase: “ – Esquece isso!”. Assim, muita coisa está para vir, mas, ao mesmo tempo, a força necessária para que tal aconteça ainda é sutil e me arrebatava durante as execuções das performances.

No momento em que começo a lidar e a mexer com essas memórias ainda sem formas, elas começam a ganhar um tom, um leve desenho do que é possível de se dizer. Esta coisa, a coisa-memória, está lá no centro, recalcada como uma lembrança pura (BERGSON, 2010); quando desamonto em performance, atualizo-a

do passado para o presente, mas não como forma de representação da memória pura, e, sim, borrada com o que o meu presente tem de motor, suas relações me fazem ser potente.

A memória pura vem em fragmentos, a lembrança vem turva, aos poucos, pelo experimento, por exemplo, por meio de um lugar (como no mandiocal que percorri em uma visita a minha irmã, na cidade de São Paulo) me conecto com a minha avó. Além de estar relembando o seu funeral, também estava fazendo outra experiência, um tempo de pausa, os pés no chão, pela troca com o solo, os momentos de silêncio em que o acontecimento se atualiza com o que tenho de lembrança. A percepção destes momentos turvos na mente vem junto com a performance que, somada à experiência, atualiza a expressão e me traz sossego, cavando espaço para um outro tipo de ritual pelo contato com a terra.

Mas a circunscrição de um território por vezes não permite novas entradas. Preciso desamarrar a proteção e deixar que novas forças movimentem os elementos do território. Ou que eu mesma possa me lançar para encontrar novas afecções. Ampliar, espalhar e compartilhar, de forma a dar novas entradas e novas saídas (DELEUZE; GUATTARI, 2011), como um rizoma que não cessa de se expandir.

Quando começo a pensar nessas forças, desenterrar, desamontoar e desemaranhar, volto a algumas memórias de minha avó e a sua velhice. Faço pela primeira vez a performance *Dança para Kazuo Ohno* no ano de 2014. A sua vida, nesse

momento, quer dar seu último grito: há muita coisa nela ainda enterrada. Ainda há muita vida em um grito de morte. É esse fazer que me motiva a ir além, a pesquisar sobre essas memórias que estão dentro de mim e que não consigo dizer facilmente.

Minha família tem por hábito esconder as coisas. Quando minha avó contava, um pouco antes de morrer, que colhia mandioca e havia caído, e que aquele episódio poderia ter dado sequência ao definhamento de sua saúde (havia quebrado seis vértebras), não sabia e não sei se esse fato é verdadeiro. Minha tia, que cuidava de minha avó, comentou que a encontrou desacordada, perto da plantação de mandioca, não se sabe por quanto tempo ela havia ficado ali. Ela não assume o desmaio, disse que deu uma dor, e não havia conseguido colher um pé de mandioca muito enraizado. Há muitas raízes para nós nos livrarmos.

Há muitas lacunas, amontoados de coisas que já percebo nas relações com minha poética, ainda estou tentando achar estes lugares e como isso se mostra em minha performance. Surge uma necessidade de pensar essas memórias como uma forma não organizada e, sim, como algo passível de ser reinventado: uma nova memória que não tende “a fazer a ciência do homem, mas a erigir uma nova imagem do pensamento: um pensamento que não mais se oponha de fora ao impensável ou não-pensado” (DELEUZE, 2005, p. 111).

A coisa-memória seria algo que, se estivesse no centro dos anéis do crescimento de uma árvore, cada elo corresponderia a um ano de vida, o que se encontra no centro tem muito mais resistência à sua frente impedindo a passagem, quanto mais ao cerne ou mais sem força ou mais inconsciente é o caminho. Preciso desenterrá-la, desamontoá-la e desemaranhá-la.

A partir deste ponto, o interesse é que as coisas-memória saiam do regime do visível para poder serem dizíveis, e segundo Deleuze, “são efeitos de coisas e palavras, de ver e de falar, de visível e de dizível” (2013, p. 57). Colocando-as em movimento, deixando subir à superfície, dando forma à expressão na performance *Dança para Kazuo Ohno*, deixo subir o não dito. É como se o corpo estivesse desvendando segredos.

Nesse sentido, as sensações podem emergir para dar conta de se fazer dizer após a performance. Há coisas que são apenas passadas na expressão da performance, e talvez nunca consigam e nem necessitem ser ditas de outras formas (como a forma escrita por exemplo). Minimamente tento dar conta de dizer de outras formas o que se passa nessas sensações expressadas nos atos.

Ainda resgato uma avó do imaginário de minha infância, chego a este ponto com o sentimento de ter algo perdido no caminho pelos dançantes da vida e da morte. Preciso de um estímulo, assim como Kazuo Ohno, que em 1976 vê um quadro abstrato do artista Natsuyuke Nakanishi que o faz lembrar de “La Argentina”, uma

dança que assistiu quando mais jovem, sentindo como se a dançarina o estivesse chamando para se aproximar dele.

Em seus processos, Ohno discute em torno de um tema, algo que traz para começar alguma expressão no corpo, descobrindo seus movimentos. Se utiliza de músicas, tanto eruditas quanto populares (como por exemplo Julio Iglesias); há uma concentração, que não se separa de um âmbito da diversão. Suas criações são permeadas por chás, biscoitos e conversas. O artista relata que quando construiu seu solo *My Mother* (1981), ele expressava o cotidiano e a sua formação uterina, ser o feto, que está dormindo, que esta ação seria de movimentos leves, lentos, estar dormindo ou acordado, “O feto está se alimentando da vida da mãe [...]. A comida da vida é a comida dos mortos” (BAIOCCHI, 1995, p. 47-50).

Surge então o mote pela percepção da fragilidade da vida da minha avó. Faço a performance para ela, em vida, ainda, e, quando ela falece, fico sem chão. A performance se modifica, coloco imagens dela pelo chão, trago ela para a projeção junto com Kazuo Ohno. A figura deste artista potencializa o encontro com as coisas não ditas pela minha avó. Deixo subir as coisas-memória e, com isso, vem à superfície o não dito: o corpo começa a desvendar seus segredos.

Depois da performance, as coisas não ditas relacionam-se com a feitura das performances que são desenvolvidas dentro de uma consciência de pesquisa que

possa começar a tentar responder sobre o não dito, o esquecido, o que por tanto tempo foi colocado para debaixo do tapete.

Em suma, aprofundo o pensamento em minha poética, desenvolvendo repertório e explanação. Os conceitos ajudam-me a contextualizar as minhas desterritorializações. Os autores me fazem refletir sobre a produção de arte e novas formas de fazer. Traçando algo que ainda está por vir, colho um sentimento: uma performance. As relações com o passado são o momento em que se inicia algo, uma concepção de criação para uma compreensão do agora.



1.2 Minha avó

Em cada período de férias que passava com ela a sua residência era em um lugar diferente. Algumas vezes ela trabalhava como caseira, outras vezes, comprava um terreno e se estabelecia, conseguia se sustentar pelo plantio de alimentos, pelas trocas e pelas vendas. Ela ficava pouco tempo em cada localidade, tendia a brigar muito e prometia nunca mais voltar para o lugar que havia comprado: tinha um hábito nômade. Penso que essas reações eram traços de sua herança indígena, que nela ainda habitavam.

Consigo me lembrar de duas localidades específicas, uma era na Ilha dos Marinheiros (município de Porto Alegre) e outra em Guaíba. Na Ilha dos Marinheiros, a estrada era de chão batido, de terra escura. De um lado, o rio Guaíba, de outro, campos e fazendas. Para chegar, tinha sempre alguém nos esperando de carro ou de carroça. Era um lugar tranquilo, de gente simples; a casa era alta por causa das enchentes do inverno, era branca com janelas da cor azul, janelas compridas, com duas árvores de amora na frente. Lembro de ficar colhendo amora para fazer chimia e também de comê-las embaixo da árvore, na sombra, pois sempre ia no verão. Era só atravessar a rua que já podíamos ver as águas do rio, onde seguidamente íamos pescar; a avó levava utensílios de cozinha para limpar o peixe e uma frigideira para fritar, e comíamos ali mesmo alguns dos nossos pescados na

sombra das taquaras; ali também tomávamos banhos para aliviar o calor. Amélia, minha avó, saiu da Ilha quando começou a achar o lugar perigoso, mais urbano do que rural.

Em Guaíba, as estradas para ir até sua casa eram de argila vermelha, chão batido; para chegar, tínhamos que ir de carro ou de carroça. Ao longo da estrada, casas abandonadas, sítios, campos verdes e árvores grandes, estas, em específico, sempre me desafiaram, pois me sentia pequena em frente a elas, e queria subir nelas para superar meus medos. Lembro que a casa em Guaíba era grande e comprida, com galpão ao lado, lugar para as vacas dormirem; tinha porco, galinhas, cavalos, gatos e cachorros, os animais de estimação eram como guardiões do local. A avó Amélia tinha o hábito de contar histórias para os netos e os vizinhos, em frente à sua casa, em volta de uma fogueira nas noites de verão. A comunidade se reunia para ver filmes na TV, na sala. Todos traziam alguma coisa para comer, era um momento muito divertido. A TV era ligada em uma bateria de carro e eu achava estranho; em minha casa ligávamos na tomada.

Ela contava histórias, cantava e dançava. Os contos de terror estão até hoje em minhas memórias de maneira viva: a história do lobisomem, por exemplo. Ela nos contava que havia antes ali, na vizinhança, uma família com sete filhos, e eles tinham um segredo: o último filho que nasceu tinha a maldição de ser metade homem metade animal (seria um devir animal?). Lembro que queria ver de perto a tal casa e

de quem era; um dia todos estavam fazendo suas coisas de casa e eu decidi sair pela porteira até as casas abandonadas próximas, entrei em uma e fiquei um tempo pensando nas pessoas que moravam ali e por que elas a teriam abandonado daquela forma. Demorei tanto que nem me dei conta, quando cheguei em casa já era muito tarde, foi um pânico geral, todos me procuravam: tomei umas chineladas e fiquei de castigo.

Certa vez, não me lembro muito bem quando, perguntei sobre a família de minha avó, e minha mãe contou que minha bisavó foi hostilizada por estancieiros ao tentar estabelecer moradia nas terras de alguém na cidade de Soledade. Minha avó era criança, viu a minha bisavó ser morta na sua frente. Comentou-me que o sobrenome Santos não foi uma herança de sangue (embora sangue houvesse na história), e que Amélia não gostava de falar sobre isso, embora para ela fosse muito natural falar da morte e dos ciclos da vida.

Chego nas memórias de minha avó, o cheiro de massa de pão me remete à infância e a lugares de conforto que este sentido desencadeia na percepção. Uma forma de memória-hábito se faz pela lembrança pura, uma sensação vem à tona não igual, mas em diferente grau, conforme a intensidade do estímulo que me proponho.



Figura 1 - Fotografia: Eu com avó Amélia, na frente de sua nova casa. 2013. Foto de Thiago Rodeghiero. Fonte: Arquivo pessoal.

Esta pesquisa me põe a pensar sobre como posso, por meio da performance, acessar as memórias que em mim habitam dos acontecimentos vividos com minha avó e dar luz ao apagamento de pessoas. Minha avó, Amélia Antônia dos Santos, era uma mulher analfabeta, de descendência indígena e que vivia na zona rural. Morou em diversos locais, mas pelas redondezas da cidade de Porto Alegre ou em Guaíba é onde consigo localizar as recordações do que passei com ela. Essas memórias me remetem à liberdade no campo e com o próprio corpo nestes lugares.

No final de sua vida, avó Amélia permaneceu algum tempo em Guaíba City, uma localidade rural da cidade de Charqueadas, em um pequeno terreno que comprara. Construiu uma casa simples, de madeira, com dois quartos, cozinha com fogão a lenha, uma sala com estante para um aparelho de som e uma TV, e um sofá cheio de bonecas. Na frente da casa, havia uma espécie de alpendre improvisado com taquaras e lona, dava vistas a uma imensidão de campo a sua frente. Ao lado da casa, tinha uma plantação de mandiocas, árvores frutíferas ainda pequenas – ela as tinha plantado logo que chegara –, porcos, um açude artificial, galinhas, gatos e cachorros para sua proteção. Meu tio, Jairo, morava ao lado, com sua família, para ajudar com as coisas na casa. Avó Amélia estava frágil e precisava de ajuda, embora quisesse seguir morando sozinha, como sempre.



Figura 2 – Fotografia: Performance *Dança para Kazuo Ohno*. CTG Minuano em Herval-RS, 2014. Foto de Thiago Rodeghiero. Arquivo pessoal.

No ano de 2014, quando apresentei a performance intitulada *Dança para Kazuo Ohno*, fiz uma homenagem/resgate de um corpo que eu não conhecia: um corpo portador da ancestralidade indígena da minha avó e da minha herança. Quando decidi resgatar as memórias, senti a força desta mulher guerreira. Minha avó era mãe solteira e assumiu diversos papéis para prover a família.

Ao resgatar uma avó da memória de minha infância, lembro (ou invento) que ela se vestia de vermelho, era um sinal de proteção, e isto colocava na minha lembrança flores vermelhas em seus cabelos (gesto que ela me confessa que nunca havia feito). Suas vestimentas e o adorno em sua cabeça eram objetos de proteção que compunham a recordação e que são simbolizados nas rosas que entrego para os espectadores da performance.

Um importante artista para o diálogo com meu processo poético é o japonês Kazuo Ohno. Em suas ações artísticas, ele cria a chamada dança *butoh*. Kazuo Ohno dança para a vida (BAIOCCHI, 1995), pois, no *butoh* permite-se todos os tipos de corpos, uma relação direta para suportar os horrores da Segunda Guerra Mundial, e, ainda assim, celebrar a vida. Quando escolhi este artista para homenagear minha avó, foi por Ohno já ter homenageado mulheres, dançando a vida em sua mãe e a dançarina espanhola Antonia Mercé y Luque, mais conhecida como *La Argentina*.



Figura 3 - Fotografia: Artista japonês Kazuo Ohno. Montagem de dança *My Mother*. 1981. Fonte: <http://thenonist.com/index.php/thenonist/permalink/butoh/>.

Chego então a um triste momento, a morte. Quais são as reverberações que ocorreram após a partida de avó Amélia? Performar o fim, e a vida desta mulher, faz meu corpo sentir junto. Os movimentos que faço em desequilíbrio na bacia refletem os da vida, e os faço em frente à vídeo-projeção do bailarino Kazuo Ohno, mesclada com fotos da minha avó: evoco-a para estar junto a mim.



bit.ly/projeçãokazuo

Volto com o sentimento de ter algo perdido no caminho, o dançar da vida e o da morte. Entro com uma roupa preta, bacia na mão, troco-me colocando uma calça cinza e camisa creme, prendo os cabelos, coloco fotos no chão, pego algumas flores vermelhas de cravo ou rosa e caminho, procuro pessoas e entrego-lhes as flores (símbolos de proteção, segundo minha avó). Volto até a bacia e lá começo a me equilibrar/desequilibrar deixando o fluxo me levar, evidenciando a perda do eixo.

Com essa performance surge um pensamento acerca da corporeidade e de como a utilizo junto às memórias que tenho de minha avó: são os motes para a criação. Corroborando para uma construção performática, a faço de maneira ativa e potencializo um início de pesquisa no campo das poéticas visuais.



bit.ly/dança kazuo



Figura 4 – Frame do vídeo da performance *Dança para Kazuo Ohno*. VI SPMAV – Seminário de Pesquisa do Mestrado em Artes Visuais/UFPel. 2017. Vídeo de Thiago Rodeghiero. Fonte: <https://goo.gl/Rhh5XD>.



2 Desenterrar

Escrevo este capítulo para falar sobre as mortes que assolaram minha ancestralidade. Memórias que dizem sobre as violências pela qual passaram gerações de mulheres antes de mim. Nesta construção poética de minha pesquisa, fui desenterrando coisas que não sabia, mas que me proporcionaram escolhas nos processos de criação.

A terra cobre as histórias; é a resistência perante a vida. Minha avó, mulher de descendência indígena (porém sem tribo), teve que se esconder na periferia de diversos lugares para ter uma existência livre. Moralmente, fisicamente e psicologicamente se abalava por a terem tirado de sua raiz. O cordão umbilical poderia acender a chama que aqueceria e confortaria sua alma com sua família, mas ao invés disso ela se tornou posse de um homem branco. Era tratada como selvagem.

Desta forma, fico pensando: será que, em sua vida, conseguiu estabelecer alguma relação com sua ancestralidade? Onde era importante enterrar seu umbigo? Tribos indígenas consideravam que, quando enterrassem seus umbigos na terra, teriam uma união de alma no solo do local, deixando o espírito ter conforto neste espaço. Questiono-me se ela teria se sentido em casa nos locais pelos quais ela trilhou.

Em sua vida, não havia a separação do humano do não humano, seus ancestrais espirituais estavam em tudo. De alguma forma, relacionava crenças e

comportamentos das minorias, intimamente conectados, pela necessidade de uma adequação a um lugar ao qual pudesse se encontrar. Uma sociedade branca-europeia-falocêntrica-urbana-heteronormativa (ROLNIK, 2018) não lhe possibilitava uma existência plena.



Figura 5 – Fotografia: Objetos que desenterrei em Lajeado. 2018. Arquivo pessoal.

Um corpo de mulher indígena desaldeada, povoado pelos preceitos do homem branco, que queria se esconder em uma cidade predominantemente branca. Ela sabia que sua mãe fora morta por estancieiros, uma das poucas lembranças que possuía de sua ancestralidade. Quando estive na cidade de Lajeado, para revisitar onde minha avó morava com minha mãe, coletei pedras, areia, pregos e tijolos. Escavar o não-dito me possibilitou fabular, pensando uma poética que tem como força artística a necessidade de desenterrar.

Em minha infância, ela me contava histórias de terror em volta de fogueiras nas noites de verão. Poderia estar acessando de alguma forma os acontecimentos de sua vida, para colocar minimamente para fora algo? Uma analogia ao seu passado, pois quando criança tinha muito medo das coisas da noite. Pela fabulação conseguia tocar em assuntos delicados de sua vida.

Há um conto que escutei quando criança sobre um lobisomem. Minha recordação dele é mais ou menos assim: quando uma mulher tinha sete filhos, o sétimo era um homem-lobo. Em noites de lua cheia, este homem se transformava em lobisomem, atacando ovelhas e cachorros no meio do campo. Nestas noites, os ruídos do campo ficavam mais evidentes e todo e qualquer tipo de barulho era um motivo para que todos ficassem em suas casas, para que nada de grave lhes acontecesse.

Será que este conto se referenciava aos homens que ela temia, que se transformavam às vezes em homens feras e, nestas transformações, os ataques se davam na noite, algo recorrente à noite que era assustadora para ela? Minha avó foi tirada de sua tribo para ser criada por estancieiros na cidade de Soledade e lá sofreu muito. E com o sofrimento, o silêncio.

Utilizo uma prática para intensificar o pensamento, só consigo visualizar esta opressão ocorrida com minha avó, quando a coloco na arte, movimentando o que estava parado. Fazendo performances, me coloco a produzir outras sensibilidades em torno deste lugar que não conheci. Sou fruto desta sociedade. Sabendo de um passado sofrido, parecia que não estava fazendo nada para confrontar esse sentimento: achava em minha ingênua ignorância que tinha que agradecer por ter a liberdade que ela não teve. Mas colocando em arte houve um movimento de retorno a este lugar esquecido, cheio de sofrimentos e opressões vividas pelas minhas avó e bisavó.

Colocar meus pés no chão me ajudava a acessar os gestos que ainda não sei: uma memória que não conheço. Investigação que surge pela necessidade de desenterrar violências, criando performances que me ajudem a dizer o que ainda não foi dito.

O gesto pode ter uma codificação e sentido único (um acesso, um abanar de mãos de despedida), mas também é “desprovido de sentido definido” (GIL, 2001,

p. 104), deste modo, os movimentos que saem na performance podem ser articulados conforme as percepções do corpo, ativando sensações em ações. Ações estas que posso chamar de ancestrais, e encontrá-las pelos gestos que o corpo produz, sem ter um sentido *a priori*.

Deixo meu corpo experimentar as mortes das minhas avó e bisavó, deixando-o desenterrá-las para que histórias sejam liberadas. Pistas (PASSOS; BARROS, 2015) ajudam-me a localizar e retirar as camadas mais profundas, algo que parecia estar escondido. A performance coloca em afinidades um ambiente propício a afecções e encontros entre memórias e corpo.

Ajudando-me a localizar um processo, as pistas que encontro ao longo do trabalho são pensadas como modo de investigação, assim “para o cartógrafo, o importante é a localização de pistas, de signos de processualidade. Rastrear é também acompanhar mudanças de posição, de velocidade, de aceleração, de ritmo” (KASTRUP, 2015, p. 40). Em meu trabalho, elas não estão dadas, mas, ao longo dos fazeres, localizo algumas delas. A folha de palmeira me levou ao mar e aos cabelos de minha avó, colocando o pensar sobre o seu nomadismo e as cidades pelas quais ela passou. Não é uma relação dada, preciso estar atenta aos signos que surgem (KASTRUP, 2015). As pistas oscilam, mas não são fechadas nelas mesmas: abrem um mundo de possibilidades que o processo artístico explora.

Este afecto “é de toda a arte que seria preciso dizer: o artista é mostrador de afectos, inventor de afectos, criador de afectos, em relação com os perceptos ou visões que nos dá” (DELEUZE; GUATTARI, 2010, p. 207). Uma performance é montada para afectar e nos atravessar, como uma flecha que deixa seu rasgo, sua dor ou até mesmo um pedaço em nós.

Quando atingidos pelo material, a obra abre uma fenda. Um convite que é deixado em nós para sermos estes atravessamentos, ficando com algum resíduo. No corpo, todo afecto precisa de um encontro que o possibilite, e a arte faz isso ao arrancá-lo das suas percepções. Num encontro heterogêneo faz algo novo: um saber que a arte pode proporcionar.

A performance abrange uma gama de situações. Oriunda da palavra *performer* (vinda do antigo francês), coloca aberturas ao irrigar a arte em seus processos de criação. Improvisos e fissuras agitam esta prática, dando a estes atos momentos e formas. Através das apresentações, sem se fechar nela mesma, abre possibilidades para expressão. A arte da performance coloca a compor multiplicidade de significados ao executar determinadas tarefas propostas pelos que a fazem. Dando forma através do corpo do *performer*, e em ações ou objetos, músicas, textos e entre outros, é um conjunto de coisas que coloca à tona sensações.

Neste processo, encontro a memória, atualizando-a para o presente, gerando os acontecimentos. Onde algo que não está dado se dá e desencadeia afectos. A escrita

Trajetos observa e coleta objetos, ficando à espreita ao passar por pistas que dão contorno às lembranças do mar com minha avó. A retirada da camada em *Percursos Rurais e Urbanos* atualiza lembranças do campo de quando convivia com minha avó, durante minhas férias.



2.1 *Mandiocal*

A videoperformance *Mandiocal* é um convite a entrar neste lugar-terra-chão-solo, nesta plantação interior de cada um, dos enraizamentos e da vida: se pensar no mundo. Partindo das raízes da mandioca, crio um lugar de relação sentimental, (ROLNIK, 2016), uma plantação que leva a um movimento, tornar-se sensível aos ciclos naturais de vida e morte.

Estes estados corporais são análogos ao corpo vibrátil, “uma espécie de *feeling* que varia inteiramente em função da singularidade de cada situação, inclusive do limite de tolerância do próprio corpo vibrátil” (ROLNIK, 2016, p. 68-69, grifo da autora). Ao captar vibrações e ressonâncias do meio, percebo as singularidades e sentidos no mundo. Consigo dar alguns contornos através da performance. Criando e desejando lugares, vou desenterrando um território que se abre a espaços relacionais e sentimentais.

Neste ciclo natural da vida, coloco minha sensibilidade nos lugares, deixando que as sensações perpassem pelo “corpo em seu potencial expressivo, sua invisível vibração, suas singularidades afetivas” (ROLNIK, 2016, p. 47). Encontrando a plantação interna, me ponho a explorar as vibrações que surgem dos encontros com estas sensibilidades.



Figura 7 – Fotografia: Primeira vez que uso o vestido vermelho em cena. Espetáculo *Quando Envelhecemos*. Cidade de Herval-RS. 2014. Foto de Júnior Martins. Arquivo pessoal.

Inicialmente, pensei em fazer um vídeo. Como ia a São Paulo, para visitar minha irmã, achei melhor levar o vestido vermelho, mandei costurá-lo em 2014, para homenagear minha avó (nesta data ela ainda estava viva). Para minha avó, a cor vermelha era um símbolo de proteção. Por isso levo sempre comigo uma roupa com essa cor.

Tinha duas coisas em mente: fazer um vídeo com o vestido vermelho, deixando lacunas para outras coisas me atravessarem; compreender o que poderia sair, a partir da vivência com minha irmã e sobrinhos (era um momento propício), vendo os estímulos para a criação.

Em meio à convivência com a família, passaram-se os dias, que envolviam uma intensa correria, pelo cotidiano da minha irmã em estar sempre no carro, para transportar-se de um lado para outro. Alguns deslocamentos chegavam a demorar três horas. A espera era algo necessário. Antes de voltar para minha casa em Pelotas, decidi fazer o vídeo na plantação de mandiocas do quintal de minha irmã. Pedi para meu namorado, Thiago Rodeghiero (mestre em educação, artista e *videomaker*), para registrar a ação. Fiquei parada por cinco minutos, de pés descalços no solo, e ele gravou um plano sequência com a câmera na mão (eu queria as oscilações da respiração).



Figura 8 – Fotografia: Performance *The Lovers - The Great Wall Walk*, de Marina Abramovic. Muralha da China. 1988. Fonte: <https://publicdelivery.org/marina-abramovic-the-lovers-the-great-wall-walk/>.

Abramovic me ajuda a desenterrar e compreender meu processo de criação neste trabalho. Percebo relações com a performance e a videoperformance resultante. Traço uma afinidade com a performance *The Lovers - The Great Wall Walk* (1988) e a videoperformance *The Lovers - Boat Emptying, Stream Entering* (1988). Estas selaram a

separação de Abramovic com Ulay. Cada um dos artistas começou uma caminhada por uma ponta da Muralha da China, encontrando-se em um ponto previamente estabelecido para se despedir. Os *performers* percebem, durante o percurso, como a caminhada pelas muralhas altera seus estados, possibilitando momentos de interiorização com suas memórias e lembranças.

Neste ponto percebo a relação com *Mandiocal*, pois estava conectada com a plantação, e ao mesmo tempo, como se eu estivesse em um estado de separação, compreendendo a relação com a morte, desenterrando a areia, uma espécie de ritual de despedida. Abramovic busca “entender as ligações entre a energia humana e a Terra em si” (ABRAMOVIC, 2017, p. 214) e, com este pensamento, percebo uma energia vinda do chão quando eu fico com os pés descalços no solo: desenterrar. Neste sentido, penso que perpasso por estes estados energéticos, um corpo que vibra, que, segundo Suely Rolnik (2016, p. 31) é “tomado por uma mistura de afetos”. Na plantação de mandiocas, criou-se um acesso à ancestralidade, estando naquele solo e percebendo as coisas-memória pelo não dito de minha avó.

Ao explorar as vibrações, o corpo entra em sintonia com as coisas-memória. Assim como Abramovic entrou em zonas de ressonância com os minerais e o corpo através da performance, fico atenta a sutilezas no trabalho e no processo. Encontro na performance uma forma de dizer o não dito e, assim, o corpo vibra, entrando em relações com as matérias nas quais se mescla.

Empreendo outras ações, caminho para perto de algumas bananeiras (não as tinha pensado como elemento para a performance no começo), faço um trajeto de ida e volta. Quando volto para Pelotas, demoro um mês para mexer nos vídeos, mas, durante todo este tempo de espera, eles não saem da minha cabeça. Penso em três recortes do vídeo e divido a tela em três partes, coloco um caminhar ao longe paralelo às bananeiras, um momento de pausa no mandiocal e outro de caminhada aproximando-me da câmera paralela às bananeiras.



bit.ly/mandiocal



Figura 9 – Frame da videoperformance *Mandiocal*. II DESLOCC. 2018. Fonte: <https://goo.gl/xaQvPq>

Foi colhendo mandiocas que o declínio físico de minha avó começou. Ao arrancá-las, caiu e quebrou seis vértebras, morrendo alguns meses mais tarde por inanição. Em um lugar que alimenta, vida e morte se misturam. Neste estado sensível, de estar ali em meio à plantação, me alimento e reabasteço um olhar que parte de dentro, deixando que as vibrações e os afectos venham à tona nos cinco minutos em que fiquei ali. Pés fincados no solo, experienciando o local e fazendo a performance (que resultou em uma videoperformance), uma espécie de funeral: uma

despedida para suportar a morte. Dar o tempo para o silêncio, deixando o corpo sentir as sensações reverberarem. Partindo daquele momento, a performance também virou uma memória.

Os batimentos cardíacos se aceleram por um tempo, logo após acalmam-se e sinto-me ancorada ao chão, uma troca energética com a terra, o solo parece me nutrir. Percebo uma relação de tempo estendido, mais leve, mesmo sendo um tempo muito curto (apenas cinco minutos). Estendendo-o, assumo que “para pensarmos o futuro, temos que fazer uma reflexão do passado. O passado e o futuro estão ligados” (CANTON, 2009, p. 26). Esta percepção deu-me uma sensação momentânea de alívio em relação à morte.

A ligação com a vida e a morte suscitou uma experiência de repouso, possibilitando uma escuta de si “como objeto de conhecimento e campo de ação para transformar-se” (FOUCAULT, 2017, p. 55). Ao ficar por algum tempo no solo, nas raízes desta plantação, nutro-me das energias que o resgate das memórias me propiciam, desenterrando sensações recebidas na performance e nos movimentos encadeados em processos de desconstrução das agonias de um fim de ciclo.

Esta performance diz de alguns elementos que já haviam me afectado. O vestido vermelho surge com mais clareza. Os pés no chão ganham novos contornos. Uma imanência que desencadeou potências em outros trabalhos. Aos poucos vou removendo os sedimentos que me impossibilitavam de enxergar as ancestralidades: uma ética processual.



2.2 O que é daqui? Processos e Trajetos

Percorrendo lugares, vou removendo a terra. As pistas deixadas pelo encontro desenterram memórias e relações não ditas da minha ancestralidade. Os afectos que perpassam meu corpo me fazem querer encontrar outras formas de relacionar-me com a performance. Assim, crio uma necessidade de criar (DELEUZE, 2016). Saio com um vestido vermelho pendurado no pescoço, caminhando lentamente pela praça, ficando à espreita após um temporal. Busco resíduos deixados pelas árvores, encontro uma folha de palmeira e a pego do chão, fazendo um trajeto com ela pelo espaço.

Faço esta performance em três momentos. No primeiro, participando de uma oficina de performance no projeto Criar na Cidade¹. A ideia era ir até a praça para começar a pensar alguma ação performática; foi então que se deu o meu encontro com a palmeira. Coloco o vestido vermelho no pescoço, caminhando lentamente pela praça Coronel Pedro Osório, em Pelotas, ficando à espreita de algo. Passando por algumas folhas de árvores, encontro



bit.ly/oqueedaqui01

¹ Produzida pelo artista visual Patrick Tedesco, e pela *performer* Tainah Dadda, no Museu do Doce de Pelotas.

uma folha de palmeira e a pego do chão, começando a caminhar com ela e olhando para trás.

Em outro momento, me coloquei a caminhar na praça do centro de Pelotas com um vestido vermelho. Encontrando uma folha de palmeira, a performance me colocou a captar vibrações e, a praça, um local e uma ação. Começo a observar objetos, fico à espreita. A cada passo, observo folhas, pedras, bitucas de cigarro, buracos, sementes de paineiras. Nesta primeira fase, de olhar e me conectar com o lugar, caminhando de modo mais lento, acho a folha de palmeira. Arrasto-a e fico olhando-a com a cabeça virada para trás e acontece algo: descubro seus ruídos. O som que fazia na areia e depois nos ladrilhos me levam a estar no mar, criando outro lugar dentro do mesmo trajeto.



bit.ly/oqueedaqui02



Figura 10 – Fotografia: Performance *O que é daqui?*. 2017. Arquivo pessoal.

No segundo momento, fui convidada a participar do Planeta Verde com Grafiti². Antes de começar a ação, fui ver o espaço e como ia me deslocar nele. Depois, fui até a praça. Lá, achei uma palmeira e cortei duas folhas; as reservei embaixo de outra palmeira, pois desta vez as folhas não tinham caído naturalmente. Quando começou o ato, dentro da sala, peguei em minha bolsa o vestido vermelho. Coloquei-

² Evento produzido pela artista e colega de mestrado Mara Nunes, realizado no Hello! Hostel.

o no pescoço e convidei a todos que estavam ali para irem comigo em um trajeto, ficando atentos a este. Caminhei lentamente de pés descalços, quase no meio da rua, indo até a praça Dom Antônio Zattera; as pessoas participantes do evento seguiram o mesmo percurso. Chegamos na palmeira; lá, peguei as folhas e comecei a caminhada de volta até a sala do Hostel onde a exposição acontecia.



bit.ly/oqueedaqui03



Figura 11 – Frame do vídeo registro da performance: *O que é daqui?*. 2017. Arquivo pessoal.

No terceiro momento, apresentei a performance no SPMAV³. Ando pelas ruas do entorno do Centro de Artes, para encontrar palmeiras, mas só vou achar uma na rua Uruguay esquina Santa Cruz.

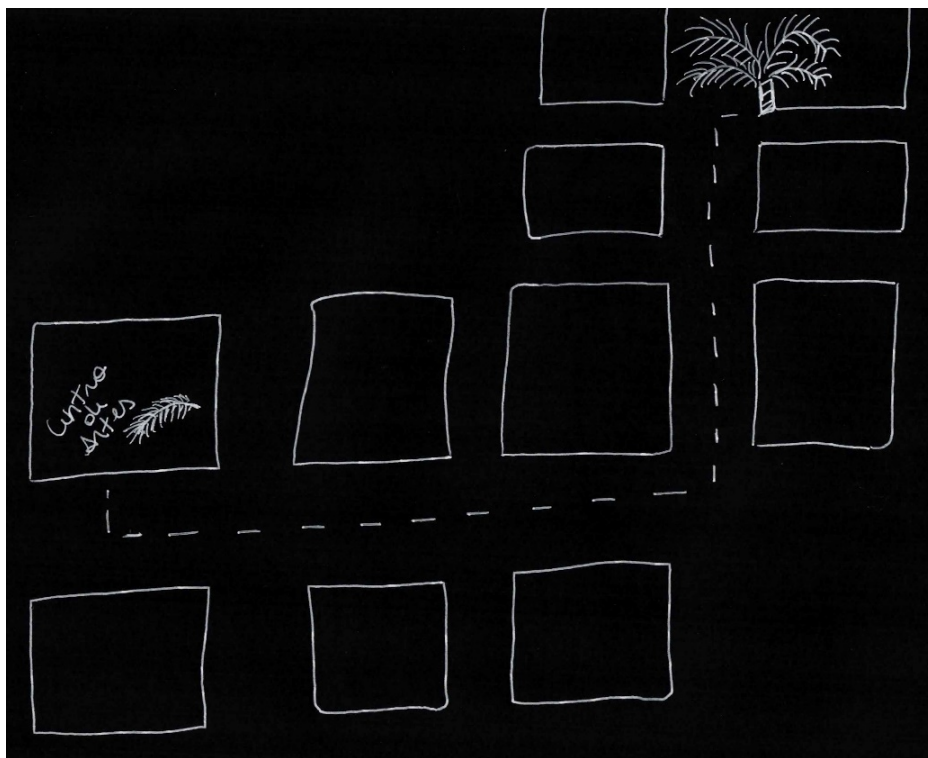


Figura 12 – Fotografia: Mapa da colheita da folha de palmeira. Arquivo pessoal.

³ Fui convidada pelo artista e colega de mestrado Fabrício Simões a apresentar uma performance na abertura do Seminário de Pesquisa do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais 2018.

Pego a folha de palmeira e a levo até o Centro de Artes, deixando-a no pátio, em espera. Pouco antes de iniciar o evento, coloco o vestido vermelho no pescoço, arrasto a folha, indo pelos corredores do prédio, passando pelas pessoas que estavam esperando começarem as atividades. Entrando no auditório, vou até o corredor na frente do palco. Faço duas voltas enquanto todos estão se acomodando. O barulho ecoa, como se o mar tivesse entrado junto a todos, vai aquietando, até que termino deixando a folha de palmeira em frente à mesa.

Faço um deslocamento para encontrar pistas que deem conta de contornos a estas lembranças que me habitam e não consigo dizer. *O que é daqui? Processos e Trajetos* é uma performance que, através do caminhar e das coletações, me faz acessar estados do corpo. Cada objeto encontrado fazia o corpo vibrar dispondo de um estado de sensibilidade onde “o que importa é que esteja sendo possível fazer passar os afetos” (ROLNIK, 2016, p. 47). Desenterro memórias na busca por elementos desta praça, uma forma de me abrir a afectos com o espaço.

A ação também é um gesto que coloca “os órgãos sensoriais, o corpo e as suas funções [a tecerem] sentidos com o mundo” (GIL, 2001, p. 106) e entra em relação com o estado corporal que vibra. Ao desenvolver esta caminhada na rua, junto-me ao local. Misturo-me em elementos oriundos de uma tempestade (na noite anterior caíram muitas folhas desta praça), evocando uma ação e um gesto para a performance.

questões teóricas e poéticas, suscitadas pela sua prática” (REY, 1996, p. 82), coloco o caminhar na praça como modo de descobrir o objeto-memória. Assim se possibilitam as ligações com os estados de criação, propiciados pelo encontro com a pista: a folha de palmeira. O ato de criação artística me processou. Ao deslocar-me por entre estes espaços – além de um estado de atenção aberta para possibilidades que me trazem – faço trajetos (mesmo que uns percursos pequenos) que se colocam como campo de experimentação. Esta é uma força pela qual entro no processo. Mas como a obra me processou?

O encontro com o objeto estabelece mais uma vez a relação com a performance *The Lovers – The Great Wall Walk* (1988), de Abramovic. Ao deslocar-se pela muralha da China, ela recolhe pelo caminho uma série de pedras, o que vai desdobrar-se na série *Transitory Objects for Human Use* (1991). A artista coloca o corpo a convergir com os objetos, e diz que “havia trazido [...] alguns desses belos minerais que encontr[ou] lá: quartzo rosa, quartzo cristalino” (ABRAMOVIC, 2017, p. 225).

Olhando com atenção ao processo da artista, entro em ressonância e vibração com ela. Abramovic retira do solo chinês (e depois do brasileiro) seu material de processo criativo e, assim, localizo no meu fazer alguns pontos de similitudes. A folha de palmeira, encontrada no chão, me processou em performance, um gatilho para a memória que me coloca a experimentar sensações.



Figura 14 – Fotografia: Avó e relação com o mar de dentro. 2012. Fonte: Arquivo pessoal.

Teve um inverno que minha avó veio para Rio Grande, ela não gostava muito da cidade que minha mãe escolheu para viver, mesmo assim ela vinha algumas vezes nos ver. Em um quase inverno, não sei com precisão o ano, ela veio nos visitar e eu a levei para ver o mar. Ela vestiu um casaco longo, cor marrom de pele de coelho, não

sei ao certo, e lá nós ficamos por um momento, tomando chimarrão e contemplando o mar, recebendo o vento frio no rosto, escutando o barulho e percebendo a sua força. Em algum momento, olhei para a espuma que as ondas fazem quando chegam na areia, e era a mesma cor dos cabelos de minha avó. Ali comecei a ver o mar e a relacioná-lo com ela: a força do mar é a força de minha avó. Assim como minha avó guardava segredos, o mar também guarda os seus, e faço em minha lembrança um pensamento de que ela e o mar tinham seu lado de segredos, que se misturam ao primitivo atual.

Minha avó não gostava do mar. Ela uma vez disse que gostava de pescar no rio, que o gosto do peixe era mais saboroso. No entanto, eu adorava estar nos dois lugares. No mar, havia uma sensação de amor e ódio; em um momento sol que dói na pele, em outro, o refrescar da brisa no final de tarde na rede, era maravilhoso. Pensamentos opostos que se complementam em uma imensidão de areia fina e água salgada.

Um estado de atenção vibrátil semelhante ao meditativo me possibilitou estar em conexão com a praça e seus elementos. Abramovic fica atenta ao seu entorno, no percurso pela muralha da China, ela observa várias situações, bem como pessoas amarradas em árvores, lobos comendo um cadáver e os minerais (ABRAMOVIC, 2017).

Experimentação com uma “profundidade do tempo, [...] mapeando o tempo com silêncio, repetições e ações inconsistentes” (O’BRIEN, 2016, p. 37), me colocam a localizar coisas-memória. Estas caminhadas projetaram em mim um arrastar de folhas que engendrou um tempo-mar: um ruído que silencia e se repete como as ondas. Coloco-me a pensar relações com minha avó.

Esta é uma performance-encontro, que se propõe a fazer do deslocamento campo de experimentação. Ao caminhar atenta e ao passar por elementos da natureza, revelo os gestos e os afectos das coisas-memória.. Minha avó e o mar aparecem, e, ao encontrar e arrastar a folha de palmeira, que estava no chão da praça, revelam-se ruídos litorâneos.

Esta ação precisa estar afiada com a experimentação, ela não é evidente, mas conforme a ação se faz, localiza os pontos e as linhas que as ligam. Surge o corpo que se desloca, desenterrando gestos que se afectam, deixando abertura para o pensamento. A coisa-memória, elementos sendo vividos ganham consistência e surgem na poética percorrendo os processos.

Fazer esta performance me deu abertura para pensar outros processos. *Percursos Rurais e Urbanos* é uma ação que habita um território existencial semelhante.

Na performance *O que é daqui? Processos e Trajetos*, encontro os elementos que darão a ver as coisas-memória, trazendo para a superfície estados de corpo vibrátil

que me colocam a experimentar o ambiente, fazendo dos lugares pulsações ativas dentro de mim, retomando para o presente as relações de uma ação para outra.

Um corpo que é “uma espécie de musculatura afetiva que corresponde a localizações físicas dos sentimentos” (ARTAUD, 2006, p. 151), que encontra as minhas memórias pela performance. Revela sensações que se enredam nas veias dos lugares, do campo, no fluxo de estar nestes espaços, em achar potencialidades adormecidas nele.

As memórias engendram-se com as performances: uma pista artística. Segundo Ronaldo Brito, “há provavelmente uma urgência de uma maior mobilidade na prática dos artistas [...] uma mobilidade tática, voltada para fora – sem prejuízo, é claro, do rigor de articulação interna do trabalho” (BRITO, 1975, p. 6 *apud* FUREGATTI, 2016, p. 2024), logo faço delas uma força para movimentar-me pelos territórios da memória, como uma espécie de acionamento do movimento do fazer, que implica gestos performáticos.

O gesto “contém em si os seus sentidos e o seu dispositivo de decodificação (que não é senão o seu próprio desdobrar-se)” (GIL, 2001, p. 105), não possuindo um sentido, mas surgindo na sensação. Ao arrastar a folha, acessa-se o gesto e as lembranças vivas com minha avó. O carinho que ela fazia em mim, nos meus cabelos, não é uma abstração, e não contém um sentido exato.

Fazendo relação com memórias da minha infância, utilizo-me do caminhar como modo de encontrar as formas destas lembranças. Encontro objetos e os utilizo como procedimento para produzir ações artísticas e, assim, coloco um corpo e uma cidade afetivos, gestuais, atentos e vibráteis, a fim de pensá-los como formadores de subjetividades.

A performance trouxe questões relacionadas à memória com o mar: um mar interno. Os relatos de minha mãe, quando morava na cidade de Lajeado, brincando de balanço nas folhas de palmeiras, me colocaram a pensar como estes lugares fazem relação com os objetos que pertencem aos ambientes. Pensando nisto, os objetos vão acionando desejos de performar: coloco no corpo uma força que resgata coisas-memória.

Lembranças vindas da praia do Cassino e histórias contadas pela minha mãe não surgem por acaso. Percebendo isso, relaciono lugares nos quais passei com meu corpo: estão em conexão com questões a serem ditas. Vou ao encontro destas afecções para performar, estabelecendo uma produção de outros sentidos para minha poética artística: a folha que me transporta para o mar.

Investigar este processo poético é resgatar memórias que não são facilmente localizáveis. No ato, pela execução de ações com o corpo, uma prática de vida em obra se mostra. As memórias que surgem durante as performances ganham força pela lembrança e atualizam o presente.

MALCON

1962

Malcon

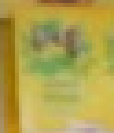
OLA

TENIS

99

CAMISETA

45



2.3 Percursos Rurais e Urbanos

Como a cidade pode me fazer aproximar-me de um campo? Chego a um lugar de passagem de pessoas e de intenso deslocamento. Executando pequenas ações, caminhando mais lentamente, retirando arroz de um saco plástico, distribuindo no chão e passando por cima deste, coloco o trajeto como forma de acionar um estado vibrátil que desenterro ao deslocar afectando-me.



Figura 15 – Frame da videoperformance: *Percursos Rurais e Urbanos*. 2018. Foto de Tatiana Duarte. Arquivo pessoal.

A performance *Percursos Rurais e Urbanos* foi realizada na cidade de Pelotas, no Calçadão, e convocava um estado de corpo em ressonância, atualizando as lembranças do campo. A partir de um vídeo, que havia captado com a minha avó (em sua casa no ambiente rural), retiro a camada de áudio e edito. Posteriormente, reproduzo em uma caixa de som que levo comigo dentro de uma mochila. Lanço grãos de arroz pelo trajeto em que caminho. O som, ruídos rurais misturados com uma conversa que tive com ela, se mistura com o urbano.

Posiciono-me no calçadão, vestida de preto, com um saco plástico transparente cheio de arroz e uma mochila de tecido com uma pequena caixa de som dentro, tocando um áudio gravado, em *looping*, começo a ação: distribuir arroz no chão e deslocar-me até a outra quadra. Neste lugar de passagem, onde as pessoas nem olham umas para as outras, havia algo diferente, um ruído de gato e galinha, e uma pessoa jogando arroz no chão, ações simples que para o campo são habituais, no Calçadão causam estranheza aos transeuntes.



Figura 16 – Frame do vídeo registro da performance no calçadão, escutando o áudio com as galinhas e os gatos e a conversa da minha avó. 2018. Foto de Thiago Rodeghiero. Arquivo pessoal.

Coloco-me em performance e vibração para perceber as múltiplas camadas que perpassam a criação. A ação transborda, fazendo este processo de reunir um conjunto de coisas, elementos que acionam uma memória de minha avó, proporcionando afectos em mim e em outros transeuntes.

A performance orienta-se num plano e faz um recorte do caos, agindo pela intuição na escolha dos objetos. O caos é um fluxo sem ordem, um tudo que não está ligado a nada “e desfaz toda consciência no infinito” (ZOURABICHVILI, 2004, p. 33). Logo, este plano de consistência traçado protege e persegue as potências e relações para o processo de criação em performance.

Uma câmera-corpo⁴ (e também Thiago acompanhou de longe com outra câmera) foi utilizada na performance. Discreta, tentando encontrar uma forma de não se ver, capto imagens de meu percurso. A câmera personifica a minha visão, olhava o meu deslocamento. Se faz a ação: distribuo o arroz pelo trajeto previamente escolhido.

Percebo a necessidade de refazer a ação, pesquisar mais os áudios. Assim, opto por pegar apenas sons de gatos e galinhas, com maior nitidez e qualidade, não precisando ser fidedigno com a gravação original. Crio um novo áudio.



bit.ly/percursosurais

⁴ Foi utilizada para esta performance uma câmera GoPro Hero 3, presa ao meu peito com um cinto e fitas adesivas.

Deixei passar uma semana: amadurecer e esquecer para melhor lembrar. Bergson, parafraseando Ravaisson, dizia que “não vemos de que modo a memória se alojaria na matéria; mas compreendemos bem [...] [como] a materialidade ponha em nós o esquecimento" (2010, p. 208). No dia que completou uma semana choveu, e deixei para o dia seguinte, um sábado nublado e mais agradável. Assim, às 16h, testo a GoPro e a performance é filmada desde a saída de casa até o local. Potencializa-se a ação numa interface poética no âmbito da memória e nos processos. Peguei novamente a quadra do Calçadão da Andrade Neves, entre Marechal Floriano e Lobo da Costa, até a esquina do Mercado Público.

A criação precisou de um roteiro para ser executada, mas nem tudo se controla: é necessário se deixar levar. Não se tem controle do que se está experienciando: uma vida que surge. O desconhecido que se aprende ao viver pelos desencontros e encontros que preparam para criar, e neste sentido: se fazer presente para performar.



Figura 17 – Fotografia: Mapas e pistas da performance. Arquivo Pessoal.

A performance é o acontecimento que engendra acessos à memória, fazendo perceber o não dito e os afectos. Desenterro pistas para a criação do trabalho: funciona como seu próprio processo. Passando pelo corpo, a obra me leva a um outro tempo, uma lembrança.

A lembrança se torna uma percepção que é nutrida pela memória antes de se formar como ação-movimento-acontecimento. O corpo é um centro de indeterminação e, quando hesitamos, deixamos brechas para a criação. Algo nos torna criativos, nosso presente pede passagem ao passado, atualizando a criação. Quando vejo o vídeo da minha avó, escutando o áudio da voz dela, vêm à tona sensações, que se fazem presentes sendo atualizadas, agitando meu fazer e processos de criação. Para Bergson, a memória se revela como

o passado parece efetivamente armazenar-se, conforme havíamos previsto, sob essas duas formas extremas, de um lado os mecanismos motores que o utilizam, de outro as imagens-lembranças pessoais que desenham todos os acontecimentos dele com seu contorno, sua cor, e seu lugar tempo (BERGSON, 2010, p. 97).

Ou seja, me vejo perpassada pelas duas formas de armazenar o passado e, de certa maneira, dessa constituição temporal que elabora as maneiras de compartilhá-las.

Estava de visita na casa de minha avó, caiu uma grande tempestade que nos deixou sem luz pela noite. Na manhã do outro dia ainda estávamos sem energia elétrica. Preparávamos o almoço: um delicioso feijão com aipim plantado e colhido por minha avó. Logo depois do almoço, Thiago foi dormir. Estávamos na cozinha, ela e eu, conversando, não lembro sobre o que era; fui até o quarto e peguei a câmera

para filmar. Ela ficou desconfiada, eu fiquei nervosa. Não sabia como iria filmar, não queria que ela se aborrecesse.

Pensei que poderia começar filmando uma vela que estava em cima da mesa; chamei ela para ver como ficava, ela riu e achamos engraçado a vela. Ficando mais descontraída, ela disse: – *Parece um bolo, a vela.* Com isso ganhei a sua confiança. Mais ao final da tarde, levei-a para janela e mostrei como a vista ficava através da câmera, uma vista daquela tela pequena sobre o campo amplo, verde e um céu incrível cheio de nuvens. Ela riu muito e achou estranho ver o pôr do sol naquele dispositivo. Eu também. Ela foi até a geladeira pegar um pote de vidro, tinha arroz cozido nele, foi até a janela e começou a jogar arroz para as galinhas. Os bichos se juntaram embaixo da janela, um gato preto se aproximou e miou muito alto, as galinhas também se ataçaram umas sobre as outras. Ficamos rindo das galinhas, pois suas penas eram levantadas pelo vento. – *Bicho estranho é a galinha, na tela da câmera.* E ela olhava para o horizonte.

Tinha um alpendre de taquara na frente da janela. Estava muito molhado e as gotas da chuva ainda escorriam até o chão pelo bambu. O tempo tinha outra vibração. Eu queria saber sobre a relação dela com a cor vermelha, mas estava sem coragem para perguntar. Prefери ficar rindo por um tempo com ela, uma ao lado da outra.

Ela não queria deixar rastro para o não dito. Poderia ser por deixar no passado silêncios de anos de uma existência sofrida. Sendo neta dela e artista, não tive como deixar para trás as coisas-memória que estão enterradas. Quando faço a performance trago à tona o arroz, um gesto que não quer só jogar um alimento, mas “transporta e guarda para si o mistério do seu sentido e da sua fruição” (GIL, 2001, p. 103), trazendo aquilo que não conheci sobre ela, mas que de alguma maneira afectou-me.

Eu a filmei algumas vezes sem saber para que serviria, e as pistas para o não dito ficaram. Nos experimentos com vídeo feitos por mim, da minha avó, fui deixando pistas, por sons de galinha, gatos e o saco plástico ou mesmo o arroz. Isso permitiu que levasse para a performance um estado atento ao ficar totalmente entregue ao caminhar, jogar arroz no chão e escutar o áudio da minha avó que conversava comigo. Mesmo eu estando em outro momento, e colocando em experimentação este acesso ao sensível, me juntava a ela, uma janela inventada, invisível no calçadão de Pelotas.



Figura 18 - Fotografia: Lygia Clark com um paciente. Objetos Relacionais. Apartamento de Lygia Clark em Copacabana. 1976 - 1988. Fonte: <http://www.3margem.com.br/inspiraes/2017/2/22/lygia-clark-artes-plsticas>.

Na série de trabalhos chamada de *Estruturação do Self* (1976-1988), a artista Lygia Clark⁵ faz uma proposição chamada *Objetos Relacionais*. Nesta obra, o paciente (como ela chama as pessoas que passam pela experiência de arte) pega um saco plástico e enche com o próprio ar, fechando-o com um elástico. Clark coloca um seixo neste “balão” para que se sinta a manipulação do ar.

Envolvendo o espectador em uma investigação sobre a experiência de um corpo coletivo transbordado em obra, se retira o centramento do sujeito, ampliando a vibração de seu corpo através da relação com os elementos que fazem parte de sua existência. O espectador se relaciona com os objetos, e desta experiência vibra o corpo em obra.

Pensando nos meus desdobramentos, na performance *Percursos Rurais e Urbanos*, encontro aproximações com a artista, e consigo visualizar a relação com a obra do saco plástico e o seixo. Quando uso o áudio das galinhas e gatos e retiro arroz de um saco plástico, transporto o campo para o centro da cidade, volto a estar com minha avó.

⁵ Lygia Clark (1920-1988) nasceu em Belo Horizonte, Minas Gerais, e começou a estudar Artes no Rio de Janeiro, no ano de 1947. Foi para Paris estudar e aprimorar suas técnicas de 1950 a 1952, voltando ao Brasil, juntou-se com outros artistas (entre eles Hélio Oiticica, que assina em 1959 o Manifesto Neoconcreto com ela). Entre 1970 e 1975, retorna a Paris devido à tensão criada pela ditadura civil-militar brasileira. Não queria ser chamada de artista, mas de propositora (CLARK, 2005).

A partir do processo que esta performance envolveu, pude acessar os vídeos desta visita à casa de minha avó de outra maneira: um novo sentido surge. A sensação de estar com ela ativou a percepção da coisa-memória, um canal de sensibilização do corpo vibrátil disponível pela prática performática. Retomo a capacidade de vibrar novas ações, algo de sensível afectou-me querendo voltar àquele momento, assim a cidade vira um ambiente propício a novos encontros.

A performance *Percursos Rurais e Urbanos* cria um atrito na cidade, fazendo repensar sobre as convenções e como os comportamentos se dão em lugares de passagem. Ao estar em um meio urbano, tentando transpor para o meio rural, pela ação de percorrer um trajeto em linha reta, jogando arroz no chão, traçando relação com o afecto, mexe-se em lugares, internos e externos.

Relação com espaço urbano que traz sensações onde as “minhas lembranças são sempre relacionadas com a percepções passadas, aprendidas pelo sensorial” (CLARK, 2005, p. 34). Os cheiros se alteram, sinto um aroma de verde do rural, mesmo estando na cidade e, ao caminhar, jogar arroz e escutar o som, me transporto para um outro momento e lugar.

Neste percurso feito, chamaram a atenção as pombas que por ali estavam escondidas e começaram a surgir dos prédios para comer o arroz. Se não se acessou as pessoas, o ambiente minimamente foi afetado por uma passagem e um rastro que ficou pelo arroz jogado no chão de forma poética e de processos de uma fuga possível que permitem acessar algumas memórias.



3 Desamontoar

Quando consigo cavar e trazer à superfície algumas memórias (desenterrá-las), elas amontoam-se. As coisas-memória vêm juntas e criam uma grande massa disforme. São descobertas de pistas que se faziam como suspeitas que habitavam minhas lembranças.

Sei que estão ali, mas não consigo dizer sobre elas, ficam amontoadas e tenho que retirar as camadas. Tento ver com clareza, mas uma grande montanha de coisas me impede. Recolho um a um os elementos que estão ao meu redor e, aos poucos, ganham alguns contornos. Mesmo amontoadas, as memórias começam a criar uma grande teia rizomática (DELEUZE; GUATTARI, 2011), se espalhando. Há a necessidade de se espalhar, criar caminhos entre os elementos: maneiras para compreender meu trabalho. Desmonto-me e coloco-me a abrir espaço, para que possa percorrer por entre este monte de coisas e consiga dizer sobre este amontoadado. Há muitos nós, coisas enredadas, mas alguns fios começam a se mostrar.

Trapos que se amontoam e tencionam novas relações. Circunscrevendo, consigo evitar que o caos me atinja, revirando e recortando algumas aglutinações das memórias.

Desamontoo-me aos poucos, cortando as roupas na performance *Voz e Matéria*. O não dito ganha expressão e, revelando coisas-memórias que estavam

dormentes, consigo dizer algo. Na obra-objeto *Avó*, coloco uma fotografia dela para tentar dizer das pequenas pistas-memória em meio a tantos acontecimentos sufocantes. Em *Perfor(mar)*, traço um círculo de proteção com arroz, expondo a retirada de camadas do que não sei dizer com palavras, um gesto que é a forma de expressão das sensações oriundas das ações entre obra e objeto.



3.1 *Voz e Matéria*

Como suportar as perdas? Tive que lidar com a morte pela obra e expressar as inquietações de uma lembrança que se amontoava a ponto de me paralisar.

Eu convido meu colega Lumilan⁶ para fazer essa performance. Com roupas sociais, cores básicas, como preto e branco, uma tesoura na mão de cada um, na rua, cada um de um lado oposto, ficamos nos olhando por um tempo, contamos até dez, e mesmo de longe, ao menor movimento, começamos a nos aproximar. Caminhamos um em direção ao outro com passos lentos e, chegando ao ponto pré-determinado, começamos a falar sem pausa e a cortar roupas um do outro. Ao terminar, ficamos apenas de roupas íntimas e saímos juntos. Fim da ação.

Esta é a descrição de uma performance que criei, algo antigo, que já havia feito anteriormente em 2013. Ainda me é muito cara, é com ela que consigo sair de bloqueios criativos e me colocar em movimento: ela é uma performance renovadora de forças. Penso nela como um lugar de me colocar em potência de pensamento, de corpo e de memórias. Não exatamente como uma cura, mas como um processo de conseguir dizer e expressar coisas não ditas e me desamontoar.

⁶ Lumilan Noda Vieira, colega de faculdade pela UFPel na turma de 2009, performer, ator, diretor e dramaturgo.



Figura 19: Frame da videoperformance *Voz e Matéria*, 2013. Fonte: <https://goo.gl/SHs6vB>.

Na época, pensei em fazer uma espécie de “encontro performático”, que serviria para sensibilizar o corpo e evocar uma criação. Surgiram alguns afectos e começamos a fazer algumas práticas. Assim, a ação *Voz e Matéria* se originou da necessidade de experimentar.



bit.ly/vozemateria

Sentíamos dores de garganta, uma espécie de bloqueio do corpo sobre algo desconfortável (talvez pela pressão social no ato de falar). Assim, propus um

experimento/atividade: falar sem parar por meia hora, começando dentro da sala e saindo para rua, dando a volta na quadra.

Agora, em 2018, refaço a performance a partir daquela experiência, e chego numa performance que resulta nesse ato, compartilhando relações sensíveis e pessoais de cada um de nós com o público. Nesta primeira apresentação, as inquietações eram um caminho de experiência. As roupas vieram como símbolos de aprisionamento em comportamentos esperados socialmente, roupas sociais, vestido longo preto, calça preta com camisa branca e sem sapatos, as retiradas de camadas sociais. Naquela época as questões de performance eram outras.

Depois de seis anos volto a performá-la, colocando a voz nas memórias, pensando em questões do passado, da infância e da memória recente em meio às coisas do presente. Os caminhos pelos quais a pesquisa me leva dão voz a um processo que empreende e compreende coisas não ditas (ou o que gostaria de falar para as pessoas e nunca consegui dizer).

Faço isso, pois preciso conectar-me com processos de sensibilização. Compartilhei essa angústia novamente com Lumilan (parceiro de arte que me acompanha há anos), a leitura de dois textos, de Jacques Derrida, *O Papel Máquina* (2004), e de Ana Bernstein, *Performance Solo e o Sujeito Autobiográfico* (2001). Essas leituras movimentaram algumas memórias e nos ajudaram neste processo. Lemos e deixamos que elas reverberassem nossas lembranças, nos deixando mais receptíveis

sobre o que iríamos fazer. Escrevemos no papel rascunhos do que o fluxo de pensamento permitiu: uma experiência de trazer à tona coisas não ditas.



Figura 20 – Fotografia dos textos do processo para a performance *Voz e Matéria*, 2018. Arquivo pessoal. 2018.

Partimos para um experimento que os surrealistas tanto fizeram, uma escrita automática sob o nome de *cadáver delicado*: escrever sem parar e tampouco pontuar,

deixando fluir o pensamento. Utilizamos essa escrita como recurso para desenvolver um processo de entrega, colocando o corpo a afectar-se pelas coisas que precisavam ser sentidas.

Cada um de nós tinha papel e caneta, e começamos a pensar nas memórias recentes, sem filtrar o que a escrita suscitava e escrevendo sem parar até o fim da folha: uma escrita contínua sem pausas e julgamentos gramaticais. Logo após, lemos um para o outro, deixando viva a experiência. Depois desse exercício, nos arrumamos e fomos até o local da performance (seria na rua). A ida era um veículo de estímulos sensíveis, para estarmos naquele lugar com toda potência. Antes de sair de casa, combinamos que durante o percurso falaríamos sem parar, dizendo tudo o que se passava em nossas mentes.



Figura 21 – Fotografia: Performance *Voz e Matéria*. Fashion Revolution de Pelotas, 2018. Foto de Thiago Rodeghiero. Arquivo pessoal.

Memórias surgiram durante a performance: uma cidade onde tem mar; minha vinda para Pelotas; a morte de minha avó; a morte recente de um amigo. Trancou-me a garganta, não conseguia mais falar, estava com um nó, não conseguia mais dizer (ainda tenho que pensar nas coisas não ditas), a morte deste meu amigo

ainda era recente. Cortando a roupa do colega, fui deixando esta sensação reverberar pelo corpo e, naquele momento, fiquei sozinha na rua. Neste retorno a mim, olho e penso no que poderia estar acontecendo pois o tempo ficou lento.

As sensações passam pelo meu corpo e me afetam. O nervosismo por movimentar em tantas coisas que me tocam (como a morte e os esquecimentos), fizeram-me perceber que a fala remetia ao mar e a toda uma intensidade. Lembrar de pessoas que estão próximas e outras que já não estão me paralisa, talvez por ficar evidente naquele momento que nossa existência é só um instante.

Tentei falar sobre um nó na garganta que me trava e ele me travou, senti um aperto no peito, e uma lentidão no tempo, ele não estava mais passando e o mundo parecia que caía sobre minhas costas. Fiquei zozza, como se meu corpo não estivesse ali, uma disjunção momentânea, talvez pelo calor de verão fora de época, ou muito mais provável pelo que me foi atravessado sobre as retiradas de camadas.

É interessante perceber, cada vez que as memórias emergem, que se tem contato com uma sensação. Esta experiência, que pelo fazer, encontra inquietações na performance. A relação nas coisas-memória veio com a fala e, como processo, a voz se engasga ao lembrar. Cortar a roupa é a retirada de camadas, um rasgar recordações que são simbolizadas pela matéria (a própria roupa).

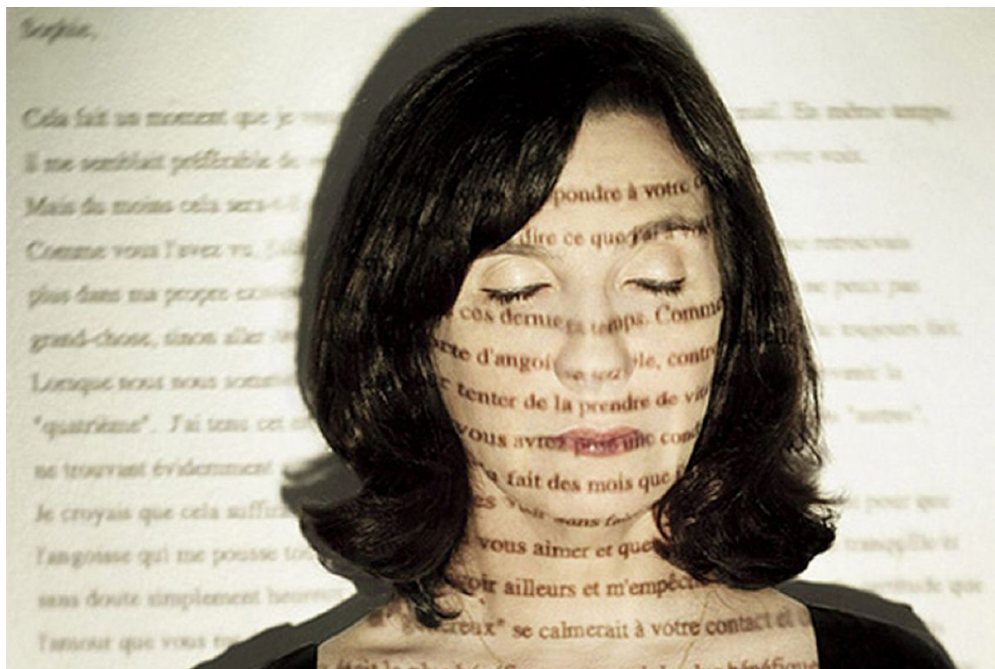


Figura 22 – Fotografia: Sophie Calle em sua exposição *Cuide de Você*. 2009. Fonte: <http://peacockjournal.com/toti-obrien-pearls-of-darkness/>.

Uso a artista Sophie Calle como referência para essa performance. Ela, na exposição *Cuide de Você*, convida amigos, conhecidos, crianças e até um papagaio para lerem a carta que recebe de seu ex-companheiro encerrando o término de relacionamento (ASSOCIAÇÃO CULTURAL VÍDEO BRASIL, 2009). Não foi um relacionamento, no meu caso, mas performar com meu colega, dividir as angústias, para desamontoar as memórias da morte de minha avó, que me deram um nó na garganta.

O nó na garganta que passo durante a performance, através das coisas-memória, coloca-me a pensar sobre aspectos de similitude que esta obra tem com a exposição de Calle: as experiências de sua vida pessoal. Em *Voz e Matéria*, também trago estas questões: na fala compartilhada com o colega e com o público. Mesmo que com um volume de voz baixo, coisas não ditas sentem vontade de sair e, me aproximam ainda mais com a artista. Penso que também me processo desta forma, em uma “experiência social da intimidade, do público e do privado, vivida de forma individuada como figura de uma produção subjetiva” (GONÇALVES, 2010, p. 209). Assim, o que se coloca em criação move o pensamento.

A angústia compartilhada, que para Calle foi uma forma de lidar com a situação de um término amoroso, transforma a situação em arte. Para Lumilan e eu foi uma forma de dividir os fragmentos destas coisas não ditas. Calle investigou o próprio comportamento para criação, “Uma forma de arrumar e dispersar memórias (suas e dos outros) e de rearranjá-las” (GONÇALVES, 2010, p. 209), assim também revivemos coisas que agora ganham formas e contornos, uma memória que vem com mais força para expressar-se como potência.

Para a performance *Voz e Matéria*, não havia pensado em me referir a algo que já estava escrito, mas de falas que surgissem do afecto e do gesto que usam as lembranças como mote. Recortar o vestido preto, uma roupa fúnebre, póstuma à morte de minha avó, possibilitaria fragmentar o sofrimento de sua perda, encarando

aos poucos a tristeza de sua falta e tendo a fala como motivador de colocar para fora o sentimento de algo não dito. Assim, deixo que a reverberação no corpo, das sensações dos acontecimentos que estas lembranças desamontoadas proporcionaram, se torne uma prática em performance.

Compartilhando a performance, as sensações de algo que me afecta, exponho para os outros o acontecimento. Por si só, ao reverberar e nada controlar, a experiência cria. Tanto das memórias recentes quanto das mais antigas, vem o nó na garganta; o não conseguir dizer me domina, apenas expresso-me sobre a sensação. Uma imagem vem a minha cabeça, não consigo de forma nítida dizer com palavras o que é, mas o gesto de cortar pode ajudar a dar expressão sobre as camadas que tenho que retirar.

Em dado momento de sua vida, minha avó teve um boteco. Vendia vinho, arroz, feijão, farinha, óleo, ovos e temperos. Tenho a imagem dela com um vestido preto, bem rodado e uma flor grande em seus cabelos negros. Em uma noite, o rádio tocava algumas músicas sertanejas, mas uma música ainda ecoa: *Jardineira*, de Orlando Silva. Ela estava arrumada naquela noite, mas estava triste. Ela havia perdido seu marido (todos o chamavam de Nenê).

Estávamos em volta de uma mesa, conversando e, de repente, as garrafas de vinho começaram a estourar, uma de cada vez. Acho que eram umas dez garrafas.

Ficamos assustados com o que aconteceu, mas ela, com força na voz, disse: – “Aqui não tem lugar para ti”. Foi até a porta e lá pegou um facão, o passou no entorno da porta e, como se quisesse cortar qualquer tipo de mal que estivesse se manifestando, fez um ritual de proteção. Lembro que ela murmurou algumas palavras e serviu-me um copo pequeno de vinho, açúcar e água. Eu fui dormir. Ela passou a noite inteira acordada conversando com minha mãe.



3.2 *Avó e Perfor(mar)*

Um trabalho em arte que amontoa; os objetos estão conectados uns aos outros formando, assim, um rizoma. Tudo está exposto, e estes objetos só param em pé encostados uns nos outros. Para compor este trabalho, pego duas imagens feitas pelo artista Thiago Rodeghiero, e as misturo com outros objetos: pilha de roupas, um caixote-baú-mesa branco e alguns vidros com comidas. Uma das fotos é da videoperformance *Mandiocal*, outra é uma foto de minha avó em um momento descontraído. O trabalho *Avó e Perfor(mar)* foi exposto na galeria A Sala, do Centro de Artes da UFPel.

Para prolongar o acontecimento do passado quis trazer a imagem de minha avó (através de uma fotografia tirada em uma das visitas na casa dela) na localidade de Guaíba City, na cidade de Eldorado do Sul. Nós tínhamos acabado de acordar e tomado café, havíamos levado a câmera para tirar algumas fotografias. Sabíamos que era uma tarefa difícil, pois ela não se deixava retratar facilmente. Eu estava virada para ela, que estava sentada na minha lateral, de frente para o fogão a lenha. Escolhi esta imagem pois estávamos em um momento de aproximação e aconchego.



Figura 23 - Fotografia: Obra *Avó*. SPMVA, Pelotas. 2018. Arquivo pessoal.

A tempestade era evidente. As nuvens pretas ainda estavam se formando, mas já havia roupas jogadas por toda parte no pátio. O chão tinha um outro tom, como uma espécie de grama colorida; só que, ao invés de tintas, eram os tecidos que ao lado da casa formavam uma mancha de cores. Amélia estava arrecadando roupas para doar à comunidade em que residia. Sempre foi muito prestativa aos mais carentes; ela pensava coletivamente. Ela havia lavado todas as roupas e no mesmo dia ficou doente, não conseguindo recolhê-las: estavam todas para secar na cerca, por cima do que estivesse disponível para ser colocado em seu pátio. Neste meio tempo, veio a tempestade, que espalhou tudo pelo chão, o vento sempre a deixou desassossegada. Outra tempestade se anunciava e as roupas não conseguiram ser recolhidas.

Coloquei os elementos que compõem o trabalho como artefatos, “objetos que condensam ações, relações, emoções e sentidos, porque é através dos artefatos que as pessoas agem, se relacionam, se produzem e existem no mundo” (LAGROU, 2010, p. 02). Neste sentido, a obra produz afectos e acessa memórias que ativam a percepção. A disposição espacial agitou gestos. Uma apoiando-se na outra, as duas imagens grandes, uma em pé e a outra deitada no chão e entre elas um monte de roupas. A caixa de madeira branca servia de apoio para potes de vidro (de diferentes tamanhos

e com alimentos variados: cravo e canela, grão-de-bico e arroz) e uma vela branca, ao lado uma bacia de metal.

As roupas são uma separação de lugares: uma fronteira, dividindo a morte e a vida, um lugar criado para conectar os mundos por afectos. Através da memória, trago artefatos que remetem a minha avó, são poucos arquivos que tenho dela, portanto invento objetos-lugares. Este trabalho fez parte da exposição *Tempos de Resistência*, em A Sala, no Seminário de Pesquisa do Mestrado em Artes Visuais, SPMVA.

Lembro de uma vez, em minha infância, nas férias escolares, que estava presente com ela. Fiquei muito doente e com febre alta, tinha passado a noite com o corpo ardendo e ela nos primeiros raios de sol me levou para o pátio, tinha em uma das mãos uma espada de São Jorge, fez uma reza para o céu, e lá colocou uma garrafa de água na minha cabeça. Fez alguns sinais que não me lembro muito bem, mas sei que naquele dia quente passei deitada na cama. No outro dia, estava me sentindo bem, correndo e pulando.

Em um dos poucos relatos que tenho dela gravado em vídeo, ela conta que em algum momento de sua infância foi levada a uma curandeira de alguma religião de matriz africana, lá passou um tempo e foi muito bem recebida, foi considerada

“um dos seus”. Quando ela faz o ritual da espada de São Jorge comigo, há uma ligação da minha infância com sua infância.

Ela não gostava de falar sobre sua infância. Compreendo e acredito que deva ter sido muito árdua. Muitos silêncios; lembro de algumas vezes ela na cabeceira da mesa com um copo de vinho, quieta. Acho que era para suportar suas mágoas do passado. Ela não teve o privilégio de ter uma infância na família que a criou: ela não era um membro. Numa sociedade patriarcal e racista, os colonos brancos viam aquela criança como uma aquisição de caça.

Pensando sobre ser mulher e suas dores, trago como referência para fazer este trabalho mais uma vez a artista Calle (2016), por sua relação com rituais e também por lidar com questões da ausência, motivações pessoais que engendram a sua produção artística. Ela fez trabalhos que usam como mote ausência e morte da sua mãe, além de final de relacionamentos, objetos perdidos, fantasmas, segredos e lápides.

Na capela neogótica da Igreja Episcopal do Descanso Celestial, no *Upper East Side*, de Manhattan, Calle apresenta uma instalação chamada *Rachel, Monique* evidenciando as relações com a morte da mãe. Ela dispõe um vídeo da morte de sua mãe; uma grande projeção em tamanho real dela na parede; pedras esculpidas com a palavra mãe; alto-falantes espalhados pelo local com a voz melodiosa de uma

mulher lendo as passagens dos diários da Sra. Sindler; entre outros objetos em exposição.



Figura 24 – Fotografia: Instalação *Rachel, Monique*, de Sophie Calle. 2014.

Fonte: <http://artobserved.com/2014/06/new-york-sophie-calle-rachel-monique-at-the-church-of-the-heavenly-rest-through-june-25th-2014/>.

Quando encontro a instalação, me aproximo de Calle, consigo me desamontoar e verificar como as mortes emprestam sentido à arte, como podem ser reveladas por meio das linguagens artísticas. Calle revela um modo de superação da dor da morte a partir dos objetos, então verifico em minha performance estas questões. Faço isso não como uma forma de apagar ou de esconder o que aconteceu, mas sim para trazer à superfície os gestos de um corpo que ainda sofre: um prolongamento da presença de minha avó ou da presença ancestral.



Figura 25 – Fotografia: Instalação *Rachel, Monique*, de Sophie Calle. 2014.

Fonte: <http://artobserved.com/2014/06/new-york-sophie-calle-rachel-monique-at-the-church-of-the-heavenly-rest-through-june-25th-2014/>.



Figura 26 – Fotografia: Performance *Perfor(mar)*. Exposição SPMAV. 2018. Foto de Daniel Moura.

Observo em seus trabalhos uma existência sobre as coisas perdidas. Uma espécie de objeto que não se pode mais dizer. Calle traz para a arte seus lutos e coloca em cheque a vida como um estado vulnerável. É um gesto que deixa exposta a intempérie da vida e da morte. Trazendo estas discussões à superfície e, nesta

vulnerabilidade, as obras podem ajudar a fazer pensar a existência humana: desenterro e não me amontoio.

Pensando nesses atravessamentos, coloquei duas imagens: uma foto de minha avó e outra da videoperformance *Mandiocal*. O processo é a espera, os objetos que ainda não fazem sentido juntos começam a ganhar forma na medida que são reunidos, criando a teia do rizoma, onde uma coisa se conecta com a outra, processando a obra. Não é claro para mim no início, há muito amontoamento sobre o que estou fazendo em obra. Chamo este conjunto de artefato-imagem, onde os “artefatos são como corpos e corpos são como artefatos” (LAGROU, 2010, p. 19). Olho para meu interior ao mesmo tempo que a imagem olha para mim. Quem olha para quem?

Desloco-me e organizo pequenos amontoados, os reviro e os configuro em novos arranjos: me protejo do caos circunscrevendo um território quando os desmonto. As roupas são postas e repostas até que minha memória descobre algo, fazendo reverberar ecos de passado no presente. Impossibilidade e possibilidade que a performance *Perfor(mar)* pode propor: um corpo que sente estas novas afecções.

Dia de frio, o fogão a lenha estava produzindo a chama que nos aquecia. Enquanto isso, nós falávamos da vida, dávamos risadas. Olhares desconfiados para quem tirava foto dela, pois sempre achou que a alma lhe sairia se a imagem lhe fosse

capturada, mesmo assim os cliques continuam, ela se distrai, fala sobre o pão que ia fazer, sobre a lenha que tinha cortado, quando estava bem de saúde, vários potes de vidros e grãos, alimentos guardados para a estação de frio, momento introspectivo, alimento do corpo.



Figura 27 – Fotografia de Thiago Rodeghiero que utilizei no trabalho *Avó*, na exposição SPMAV. 2018.

Pensando no momento de fazer a montagem do trabalho, me veio à mente uma fotografia, uma paisagem de um momento, a escolha dos artefatos sentimentais. Assim, eles assumem uma aura ancestral e “sua eficácia é tanto instrumental, quanto sobrenatural e reside na relação complexa entre intencionalidades diversas interconectadas através do artefato” (LAGROU, 2010, p. 16). As redes de pesca deixam passar afectos, que são neste caso, objetos que se ligam com seus criadores, fazendo-se em gestos ancestrais e nos conjuntos de sensações que se mesclam, colocando no presente relações do passado e vindo à tona atualizadas. Este amontoado, agora orientado pela percepção que consigo retirar das minhas memórias, necessita ser dito, como uma espécie de narrador, que retira da experiência e a faz disponível aos outros, conta sua “própria experiência ou a relata pelos outros. E incorpora as coisas narradas à experiência dos ouvintes”. (BENJAMIN, 2000, p. 201).

Faço um círculo de proteção com arroz na volta da obra *Avó* para abrigá-la. Nesta ação em volta da imagem, crio um lugar de afectos: sou atravessada pela ação. Junto com a obra *Avó*, na exposição, faço uma performance intitulada *Perfor(mar)*, que surge da necessidade de dar vazão a um sentimento de ciclo do nascimento, vida e morte. Ao fazê-la, me vem um conto que ela contava: o caso da bruxa que vinha à noite levar as crianças.



Figura 28 – Fotografia: Performance *Perfor(mar)*. Abertura da exposição *Tempos de Resistência*. A Sala, Centro de Artes da UFPEL. 2018. Foto de Daniel Moura. Acervo pessoal.

Era tradição, dizia ela, deixar na beira da cama um saco com arroz, pois a bruxa quando chegasse, à noite, ficaria contando arroz por arroz até o amanhecer, assim não poderia fazer nada com a criança. Aos primeiros raios de sol, ela teria que ir embora, se distraíndo de sua tarefa de levar junto consigo a criança.

Em meu processo, trago à tona como disparador as imagens, os artefatos para me conectar em um ritual de passagem com a morte. Quando me conecto com estes, crio linhas: uma teia que ressoa, pedindo e chamando outras coisas. Assim, encontro os artefatos que, juntos, trazem o não dito. Encontrando um lugar na arte para evidenciar minha avó (cuja cor de pele organizou sua existência: um ser à margem da sociedade), e é nestes artefatos que os afectos se fazem gestos.

Carrego uma mochila com uma caixa de som que contém sons de gatos e galinhas, e retiro uma mochila que coloco no chão. Este trabalho se conecta com *Percursos Rurais e Urbanos* como um fio desta teia rizomática, conectada pelo arroz, som do gato, galinhas e, por fim, o vídeo dela caminhando e jogando alimento para seus animais. Neste sentido, coloco todos os elementos a compor estes atrelamentos. Logo após, retiro as botinas e meias, ficando de pés descalços, vou até a caixa branca que está servindo de apoio às imagens, pego um pote de vidro grande que contém arroz, começo a fazer um círculo na volta da obra. Depois que completo o círculo,

junto com as mãos os grãos de arroz que ainda ficaram espalhados. Terminando esta ação, vou até a mochila, desligo o som, pego as botinas e saio de pés descalços.

Para fazer esta performance, tinha pensado em algumas ações que não fiz, mas as matérias sobre o fazer estavam comigo. Desse modo, partindo das lembranças de ver minha avó jogando arroz para as galinhas e os gatos dela, pensei em fazer algo semelhante dentro da galeria para a imagem dela e a minha no chão, em forma de círculo, pois ele representa a forma perfeita. Na performance, a perfeição da forma não era prioridade, pois as nuances da vida abrem-se para as suas imperfeições. Assim como a morte. Pensando nisso, conecto dois mundos pelo círculo, a morte e a vida. Uma forma de colocar o campo para dentro da galeria: o que ficou em minha memória.

O corpo encontra o espaço, surgindo além do mundo, cavando movimentos que disparam afectos. Ao jogar arroz no chão e formar o círculo, encontro um gesto, trazendo lembranças nas quais o corpo o presentifica: momentos que se fazem presentes na ação.

Parto do gesto que minha avó fazia ao alimentar galinhas e gatos, coloco-me em uma ação-afectiva, na memória e no gesto que transborda na performance que afecta e é afectada.



Figura 29 – Frame da videoperformance *O Herói*, de Marina Abramovic. Fonte: www.youtube.com/watch?v=ryBSbw3n0jI.

Abramovic fez uma videoperformance sob o título *The Hero*, uma obra que homenageia seu pai. Em uma região campestre da Espanha, montada em um cavalo branco, segurando uma bandeira branca, a performance coloca questões sobre a morte e as relações com seu pai (e sobre suas batalhas pessoais). Como em um rito de passagem, experimenta lugares de poderes místicos.

Neste trabalho, coloco em similitudes a relação com a morte no ato de jogar arroz branco. Uma afecção que traz à superfície as percepções sobre crendices da minha avó, como no conto da bruxa e o arroz, coloco-me a pensar na proteção que o círculo de arroz em volta da obra *Avó* poderia suscitar, colocando na galeria um rito para a morte. “Nós todos devemos nos render às mudanças; e a morte é a maior de todas elas” (ABRAMOVIC, 2017, p. 290).

Na performance *Counting the Rice*, a artista conta arroz durante seis horas. Este movimento parte do Método Abramovic, ministrado no *workshop Limpeza da Casa*, em que a artista colocou os participantes a contarem arroz em baldes personalizados para o Instituto Marina Abramovic.

No meu caso, espalhei os grãos de arroz em volta da obra, na galeria, fazendo um círculo, e logo após juntei eles com as mãos. No centro, os artefatos que posicionei anteriormente. Esta entrega me levou a perceber algo sutil e criativo, que tem me possibilitado acessar relações com a ancestralidade de minha avó.

Ao espalhar arroz em volta do trabalho, refaço um gesto que é um “ato comum de inventar um mundo” (MACIEL, 2004, p. 24), e, assim, o círculo constituído de grãos de arroz no entorno das fotografias e da pilha de roupas instaura uma proteção em volta dela.

Ao desamontoar, tramo o tecido e as relações para colocar na obra, eles acessam a tempestade que estava por vir, uma memória que retornou durante o

processo da obra *Avó*. A morte. As duas vestidas de vermelho com o temporal chegando. Preciso me proteger, logo, na performance *Perfor(mar)* coloco um círculo de arroz no chão, ao redor de nossas imagens, protegendo-nos de algo. Na visita que havia feito anos atrás, o temporal anunciava o não dito. Minha avó me falou naquele dia: vou benzer a casa para protegê-la da tempestade. Uma proteção ou um rito de passagem? Esperando a tempestade chegar, a benzedura da avó sobre o que estaria por vir, quase uma despedida.

Na rua em meio ao temporal que se aproximava, os animais se protegiam e eu dançava. Ao lado da casa de madeira, um grande tear, ela queria me dar de presente, mas como era muito grande, não tinha como levar, então ela me deu a roca.

Esta roca ajudou-me a começar o procedimento de tecer, um desemaranhar fio a fio, afectando-me de maneira a conectar memórias que foram mote para performances que pude fazer posteriormente.



4 Desemaranhar

Teço conexões e tento desemaranhar e desamontoar de minhas memórias as percepções que me afectam. As performances que faço até o momento expõem feridas sentimentais, relacionando o que vivi. Com meu corpo, posso criar novas possibilidades de dizer: uma poética que se forma como uma teia pelos gestos, afectos e proposições que se fazem.

Amarro fios, desemaranho a teia e a circunscrevo, deixando meu pensamento encontrar suas forças. Meu corpo se enrosca por entre os buracos de possibilidades criadoras de novos sentidos. Os estímulos que proponho me tiram da incapacidade de dizer, colocando o corpo a expressar por gestos que habitam o espaço artístico.

Mas ainda estou enredada. Por mais que essa teia me possibilite espaço para pensar, preciso criar formas de orientar as coisas-memória que pedem passagem. A *Tramóia* surge como uma proposição performática que compartilha um coletivo corporal, desamarrando sensações e afectos pelo corpo todo, envolvendo os pés para esta abertura de movimentos. Algo acontece, e mesmo com dificuldade, faz o corpo criar novos espaços.

A performance possibilitou o desemaranhar das amarras que estavam pulsando para fora do corpo. Ao caminhar, deitar, sentir, tocar, cortar, modelar, partilhar com as pessoas sensações pelos atos, e ativando as memórias: encontros

foram potencializados. Tecendo um mapa, uma teia vermelha, conecto uma coisa na outra sem hierarquia e abro os nós de uma trama que coloca possibilidades de movimentos heterogêneos na ação.

Neste capítulo, me debruço sobre dois de meus trabalhos. Em *Escalda Pés*, compartilho um fazer íntimo com o espectador, permitindo propor um corpo sensível com o toque que pede um relaxamento. *Tramóia* é um objeto-performático que, partindo de afecções, tem a força da minha avó e de mulheres que tiveram que silenciar. Também é um dispositivo de compartilhar movimentos, sensações e relações corporais que ainda não conheço. Ações que se relacionam com a teia e se conectam com outros trabalhos, fazendo uma ligação pelo tecido das memórias que tocam o corpo. Uma aranha vermelha, que ao tecer sua trama conecta-se a outros sentidos: as coisas não ditas da minha ancestralidade. A força de uma índia sem tribo é meu devir.



4.1 *Escalda Pés*

A performance *Escalda Pés* é uma proposição realizada na mostra coletiva II DESLOCC: As Paisagens Cotidianas (promovida pelo Grupo de Pesquisa Deslocamentos, Observâncias e Cartografias Contemporâneas - DESLOCC CNPq/UFPel). No local, o Museu do Doce, escolhi um corredor que conectava as salas da exposição para me sentar em cima de um mochinho e a minha frente havia uma bacia. Havia também outros objetos que compunham esta ação: toalhas da cor laranja, uma jarra elétrica, um vidro com cravo e canela, sabão de coco, um borrifador de ervas, uma jarra de vidro com água fria, outro mochinho de madeira e uma mochila preta com uma placa escrito “VENHA FAZER UM ESCALDA PÉ”. Convido pessoas para lavar os pés, que era, naquele contexto, um mote para o relaxamento e o contato com hábitos antigos de cura. O mote para a proposição foi a videoperformance chamada *Intolerância do Corpo*, que desenvolvi durante minha formação na pós-graduação. Na mostra, passava a realizar a ação como um desdobramento de inquietações que ainda não conseguiam ser ditas plenamente.



Figura 30 - Fotografia: Thiago Rodeghiero recebendo uma lavagem de pés na performance *Escalda Pés. II Deslocc.* 2018. Foto de Daniel Moura. Arquivo pessoal.

Nesta performance propositiva, relaciono algumas aproximações com a experiência que Clark propunha aos participantes de seus trabalhos. Clark (2005; BRETT, 2001) propõe ao espectador ser participativo da obra de arte. Em um mundo em que a arte só era para ser observada em sua visualidade, ela rompe com essa lógica e aponta outras formas de recebê-la. Assim, esta recepção pelo corpo convoca a participação através dos objetos relacionais, movimentando-os ou passando-os na pele. Estes objetos são extraídos do cotidiano: plásticos, sementes, tecidos; é como se saíssem dos quadros e fossem para o corpo do espectador, uma espécie de antropofagia da criação. O processo de lavar os pés tem relação com relaxamento do dia a dia e, por conta disso, há um processo de compartilhar o toque.

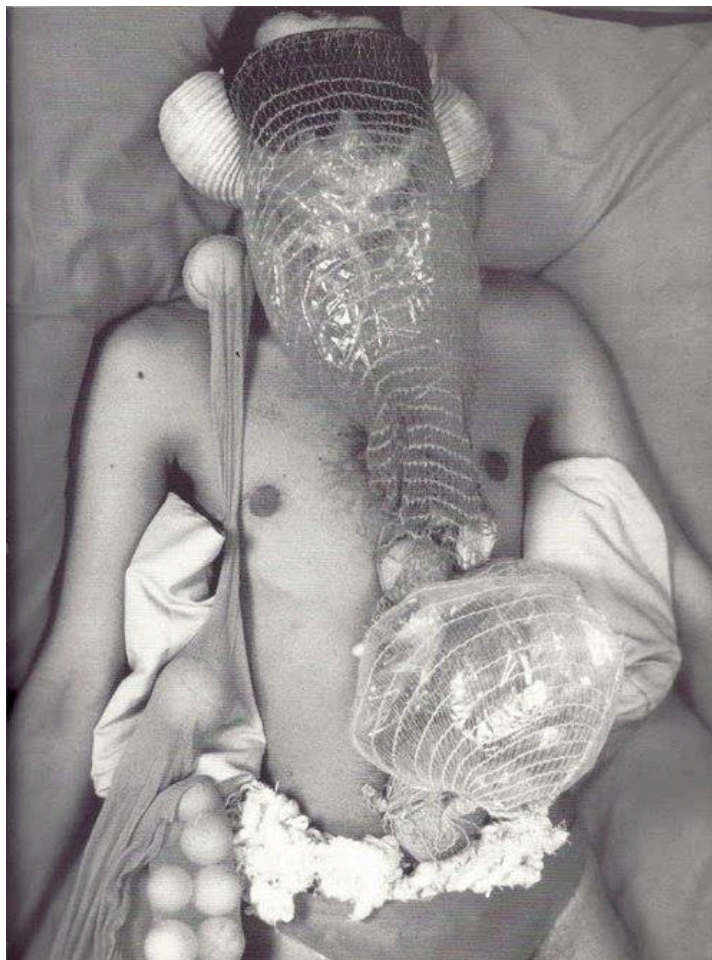


Figura 31 – Fotografia: Lygia Clark com obra *Objetos Relacionais*. Apartamento de L. Clark em Copacabana. 1976 – 1988.

Fonte: <http://www.3margem.com.br/inspiraes/2017/2/22/lygia-clark-artes-plsticas>.

Pensando em criar ações que propõem sensações partindo de objetos, me aproximo do trabalho *Reestruturação do self* (1976-1988) e os seus objetos relacionais, quando trago uma bacia laranja de plástico, comprada em uma loja de varejo popular. Um objeto cotidiano e extremamente comum que traz sensações aos corpos de quem comigo passa pela experiência: coloco o público a performar.

Para Clark, o espectador deixa de ser um ser passivo à arte e se torna propositivo junto às ações: sente-a. Os desdobramentos, que as sensações do toque fazem, colocam os objetos relacionais e ganham corpo na experiência. Assim, as reflexões estão ao alcance da arte, da filosofia e da ciência, onde se misturam com a vida (DELEUZE; GUATTARI, 2010).



Figura 32 – Fotografia: Marta Bottini recebendo a performance *Escalda Pés*. II DESLOCC, 2018. Foto: Daniel Moura. Fonte: <https://goo.gl/oWtCpx>.

Criando situações de relaxamento corporal, oriundas de memórias afectivas, me vem a sensação da minha avó lavando meus pés quando criança. Compartilho com o outro estas ações de cuidado e aconchego. Minha avó me propiciava esse

momento à noite, antes de dormir, e nesta lembrança instauro um lugar de proteção e carinho.

Usando como tática artística a retomada de lembranças que pedem passagem, entro em uma zona de confortos e gentilezas, que deixam as sensações em performance abrir um campo para os processos sensíveis. Estas ações atualizam minha avó. Dentro deste imaginário de infância, consigo ver ela novamente, mesmo após a sua morte.

Logo penso em Clark, quando ela oferece a possibilidade de uma entrega imanente ao espectador, virando um elo condutor para experimentação através dos objetos relacionais: querer ser um ovo e ovular o mundo (BRETT, 2001). A experiência que o público tem com os objetos afetam o sujeito, retirando-o da posse de seu eu, colocando-o a serviço de suas sensações, para assim, construir pelo acontecimento novas relações com a arte. Também trago essa força para o *Escalda Pés*, onde, no toque, se faz uma experiência arte e não uma explicação arte.



Figura 33 – Frame do vídeo *Intolerância do Corpo*. 2017. Fonte: <https://goo.gl/t3nikJ>.

Quando entrei no Mestrado, fiz um experimento em vídeo, intitulado *Intolerância do Corpo*. Era um momento em que se exacerbavam discursos de ódio e de moralismo religioso, com o fechamento da exposição *Queermuseu – cartografias da diferença na arte brasileira*, de 2017, entre outras ações pautadas pela intolerância e pelo desrespeito à diferença e pela censura à arte. Pensei em fazer algo



bit.ly/Intoleranciadocorpo

que vibrasse em sensações, e este foi uma videoperformance do escalda pés. Em uma noite fria e chuvosa na praia do Cassino – há três dias chovia –, o silêncio, o barulho do mar, a maré alta, o mar vai até as dunas, na noite; estudos, silêncio, ruídos em mim, meu corpo esfria, nas extremidades dos pés e das mãos. Partindo da memória dos escalda pés que minha avó fazia para mim, quando criança, pedi para meu namorado Thiago fazer o mesmo, e filmei os pés dentro da bacia com água quente. Este foi um começo de processo para a criação da performance *Escalda Pés*, que parte deste corpo que pede conforto, em momentos tão tensos da nossa atualidade, onde este tipo de gesto se faz necessário para ir de encontro à frieza dos encontros com a opressão.

Em outra similitude com Clark, a memória na investigação é vista como mote e descoberta. Ao fazer o *Escalda Pés*, o público tem um momento de interiorização, possibilitando uma abertura ao seu interior, uma imanência momentânea, estímulos sensoriais são feitos: percepções corporais do toque, do cheiro, da temperatura. Coloco, assim como Clark, o público a pensar e resgatar o que está por dentro, quebrar a casca que segura a roupagem social contra a vida e a potência de vida (CLARK, 2005).



Figura 34 – Fotografia: Objetos organizados para a performance *Escalda Pés*. II Deslocc. 2018. Foto de Daniel Moura. Fonte: <https://goo.gl/oWtCpx>.

Para o preparo da ação da performance (o escalda pés), uma jarra elétrica para aquecer a água, uma jarra com água fria, dois mochinhos de madeira para sentar (um mais alto, ficavam de frente um para o outro), uma bacia de plástico cor de laranja, raspas de sabão de coco, água quente com cravo e canela. As pessoas que

passaram por mim naquela noite foram Marta, Adriane, Thiago, Junelise, Alex, Olívia, Emanuelle e Maísa; fiquei 20 minutos com cada uma, indo até o final da exposição.

A escolha destes materiais foi para proteger e ativar a si mesmo. Levei um creme hidratante, que coloquei na água, para amaciar a pele dos pés; uma toalha cor de laranja para secá-los; e um borrifador de ervas para ativar o olfato de cada um que passava pela experiência. Meus objetos relacionais.

A performance foi concebida em etapas: na primeira, eu me apresentava e deixava as pessoas também se apresentarem; enquanto isso, eu ia jogando água em seus pés e conversando sobre o cotidiano. No segundo momento, pedia para que elas fechassem os olhos e se concentrassem em si; enquanto isto estava ocorrendo, eu fazia massagem em seus pés; primeiro o direito e depois o esquerdo; após, pedia para a pessoa abrir os olhos, e recomeçava a molhar os pés, retomando a conversa. No final, secava os pés do participante e nos despedíamos com muito afeto.

Neste fazer, surge uma sequência: encontro-memória-relaxamento-compartilhamento. Há uma possibilidade de um encontro consigo mesmo, colocar o corpo a vibrar (ROLNIK, 2016) no cruzamento que se propõe a ação, possibilitando que memórias surjam, para quem está ali passando pela experiência.

No encontro, uma relação se estabelece na troca de sensações e a experiência se constitui na ação da performance, criando uma percepção de si com o outro: é no

ato de encontrar-se e de ficar frente a frente com pessoas ou coisas (fotos, vídeos, objetos) que encontro a memória como força e mote para mover sensações e estas, ao mesmo tempo, possibilitam uma abertura das coisas-memória.

Deixando vir à superfície a memória da minha avó que me lavava os pés, coloco neste lugar o conforto e tento fazê-lo ressurgir na performance. Colocando em ação algumas das coisas mais afetivas que sentia quando criança, lavo os pés dos outros, e posso me encontrar com afectos e coisas-memória até então esquecidas, como uma casa de madeira que acessei em determinado momento. Esta é uma memória que sai da lembrança pura e parte para a memória-hábito.

As relações com as lembranças das coisas engendram afecções pelo corpo em performance; é aquela que trago para pensar minha performance para o momento presente, que consigo acessar, dar uma forma em arte.

Uma casa antiga de madeira e com janelas grandes e portas grandes; uma figueira ao lado; casa comprida e específica (minha avó se mudou muito durante sua vida); com quartos na lateral e sala na frente; com um corredor que vai até a cozinha; um banheiro ao lado da cozinha, com um chuveiro de lata estranho; na cozinha, fogão a lenha, uma mesa comprida com cadeiras e bancos, para receber vizinhos e família (um coletivo de pessoas onde uns ajudavam os outros, em momentos difíceis).

O relaxamento proporciona um tempo para o pensar, tanto sobre as coisas e memórias quanto sobre a performance: uma pausa que articula as ideias. O filósofo norte-coreano Byung-Chul Han (2017), em seu livro *A sociedade do cansaço*, nos revela que nos tempos atuais a autossuficiência e a busca pelo desempenho profissional encaminham a sociedade à exaustão, um abismo da superestimulação que fragmenta os seres.

Logo, nesta performance propositiva, cria-se um estado propício para retirar o que invisibiliza as sutilezas do cotidiano poluído por excesso de estímulos. Segundo Han, “o cansaço de esgotamento não é um cansaço da potência positiva. Ele nos incapacita de fazer qualquer coisa” (2017, p. 76). Protegendo-me dessas forças fragmentadoras, abro, no mar de coisas que minha pesquisa trouxe, possibilidades para que possa ver e perceber a multiplicidade envolvida. O que realmente me importa neste momento são os fios que encontro.

Assim, possibilitados por essas conversas compartilhadas na performance, os afetos e carinhos me proporcionaram uma abertura pelas camadas do esquecimento. Olívia, em outro momento, uma das meninas que participou da performance, me relatou que comprou uma bacia para fazer escalda pés, eu fiquei muito entusiasmada por perceber que estava sensibilizando as pessoas, meus atos haviam reverberado após a performance.

A memória pode ser resistência; para que não fique fragmentada, busca-se uma relação consigo, uma prática de si (FOUCAULT, 2017). A performance, em meu processo de criação, é a roca do esquecimento. Assim, “a prática de si implica que o sujeito se constitua face a si próprio, não como simples indivíduo imperfeito [...], mas sim como indivíduo que sofre de certos males e que deve deles cuidar” (FOUCAULT, 2017, p. 74) para dar uma pausa e presentificar as ações da vida.

As impressões que cada um sente através do toque e dos cheiros nesta performance faz uma aproximação necessária. Não existe mais tempo de interagir. Lavar os pés do outro é um ato de carinho e resistência, pois esta ação vai em busca de uma pausa, de encontro à correria do dia a dia (HAN, 2017), dá uma atenção ao presente, se estabelece o diálogo. O ato de lavar os pés dos outros faz meu corpo entrar em um estado de compartilhamento e concentração, deixando as sensações virem à tona, dando abertura para as memórias pelo toque.

No cotidiano fica-se com a sensação de uma constante perda do tempo, em qualquer momento, com pouca tolerância ao tédio (HAN, 2017). Observar a natureza é um estado contemplativo, mas deixa o ser da contemporaneidade nervoso e ansioso, não se permitindo esse tipo de experiência. Ao interagir com a vida, coloco a arte neste lugar e neste tempo que permitem lembranças. Logo, as memórias que surgem pelo *Escalda Pés* me colocam a dar uma pausa para reivindicar o momento.



4.2 *Tramóia*

Para este processo, pensei em pegar um tecido de malha azul que tinha disponível em casa. Distribui ele pela sala e comecei a cortar. Foi preciso ajuda para realizar as amarrações e a distribuição das faixas cortadas pelo espaço, para isto chamei Thiago para me ajudar. Pedi para ele colaborar com os entrelaçamentos que conectavam uma tira na outra e nas amarrações. Prendemos as tiras em um suporte de rede que temos na parede de nossa sala. Depois de feito, coloquei essências de lavanda, hortelã, cravo e canela para dar um cheiro, despertando também o olfato. Pensei que, se alguém se enrolasse na trama, poderia ativar seus sentidos: forças sensíveis que levariam a um desemaranhamento.

Levei a trama, objeto sem uma forma definitiva, para uma aula do estágio de docência que ministrei na disciplina *Deslocamentos e Cartografias Contemporâneas*, ofertada aos cursos de Artes, sobe a orientação da minha professora e orientadora Eduarda Gonçalves. Compartilhei com os alunos e pude perceber como poderia potencializar interações. Naquele momento, a apresentei como uma cartografia, um mapa flexível que poderia ser manipulado e compartilhado com outras pessoas.

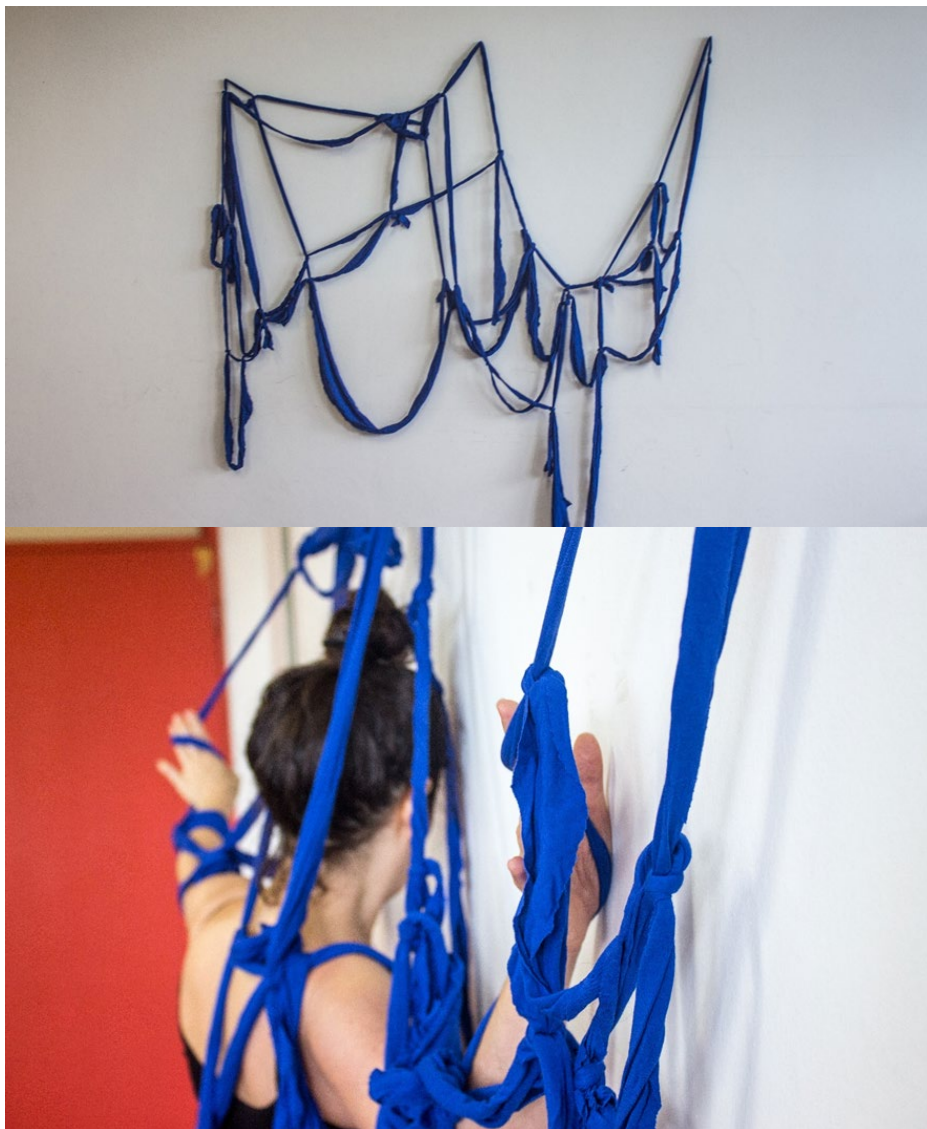


Figura 35 – Fotografia: *Tramóia II*. Tecido malha azul, dimensões variadas. 2018.
Fonte: Arquivo pessoal

Neste processo, que desemaranha esta teia que toca no corpo, troco a cor do tecido para relacioná-la com o vestido vermelho de minha avó, acessando a proteção que ela sentia ao usar esta cor e colocando a trama a me ajudar a achar um gesto que não conheço: uma ancestralidade desaldeada que liberta e prende pelos nós da teia. Com esta trama “invent[o] um certo número de regras que [me] permite criar uma visão de mundo singular” (REY, 1996, p. 83), que me processa ao mesmo tempo em que construo a obra e que ela é substância do meio.

Tiras de tecido de malha vermelha, de cerca de oito metros, irregulares, de 10 a 20 centímetros de largura, amarradas de forma a criar uma teia, seus nós tramam por amarras ligadas a outros pedaços de tecido e borrifadas com óleos essenciais de lavanda e hortelã: uma teia disforme. O mapa flexível foi apresentado como uma performance propositiva, assim como a performance *Escalda Pés*, ou seja, os trabalhos artísticos que propunham aos outros a participação coletiva. Juntos, a professora, dois alunos e eu, estendemos esta teia no *hall* do Centro de Artes. Uma quinta pessoa tocava um tambor. O público então deveria cruzar o espaço entrando na trama de tecido vermelho, permitindo que seu corpo se relacionasse com o espaço e o tecido.



Figura 36 – Fotografia: *Tramóia I*. Tecido malha vermelho, dimensões variadas. 2018. Fonte: Arquivo pessoal.

Depois, com as cinco pessoas necessárias, permanecemos num lugar de passagem: a porta de entrada da Faculdade de Arquitetura. A pulsação do ritmo do tambor proporcionava um gesto que conduzia os que passavam pela experiência. Quem entrava no prédio podia envolver-se nela.



bit.ly/obratramóia

Entrar na trama é encontrar um movimento memória que afecta e, ao ritmo do tambor, encontrar-se nos enredos emaranhando-se.



Figura 37 – Fotografia: Performance *Tramóia*, realizada no prédio do Centro de Artes – Arquitetura. 2018. Fonte: Arquivo pessoal.



Figura 38 - Fotografia: *Rede de elásticos*, de Lygia Clark. Disponível em <<http://www.festivaldoriorio.com.br/en/films/lygia-clark-em-nova-york>>.

Faço uma rede semelhante à de *Elásticos*, que Clark fez em 1974⁷. A artista, na ocasião, fez uma proposição que colocava o corpo em um estado de experimentação, para suavizar as mazelas que este sofrera durante a ditadura no Brasil. Nestes momentos, quando se entra em experimentação, o coletivo deixa os

⁷ A artista estava lecionando na Universidade Sorbonne em Paris durante este período (CLARK, 2005)

corpos mais potentes e é importante trazer para o trabalho, para desemaranhar este corpo que não conheço.

Colocando-me a tecer algo para descobrir as coisas-memória, neste procedimento, a artista ajuda-me a articular o pensamento da poética. Coloco a trama e seus nós para encontrar uma rede, envolvimento que engendram o tempo, espaço e afectos, fazendo-se necessários ao corpo e ao gesto para se movimentarem entre o tecido-teia. Um organismo que faz mover o vivo e o ativo, abrindo-se a experimentações.

Em um final de semana fui até a Praia do Cassino e lá convidei minha mãe para fazer uma trama. O pretexto era de ela dividir um momento comigo, e, uma proposição, como a de Clark, de construir esse objeto coletivamente. Ao fazer estas propostas, minha mãe poderia se abrir sobre as coisas não ditas da família. Foi tão intenso o momento que não consigo lembrar das nossas conversas daquele dia de chuva. Neste momento de corte de tecido, fomos conversando e achando um jeito de tecer algo que não existia: uma rede com nós.

Os cortes e falas foram difíceis, pois: como iríamos começar? Para minha mãe, havia uma forma bem clara (e para mim não) de como fazê-la. Deixo ela conduzir a construção da trama, cortando à sua maneira. Conversávamos sobre o que estávamos fazendo. Estávamos nos relacionando e nos enredando, desenredando alguns nós e fazendo outros. Minha mãe me ajudou a encontrar esta trama, ela a chamou de

Tramóia, achei perfeito, pois nos enredamos num emaranhado de memórias que se escondem e se amarram, nos deixando presas e que, muito dificilmente, soltam alguma coisa. As conversas que surgiram durante o fazer se mostraram potentes em evidenciar algumas memórias.

A *Tramóia* é um mapa flexível, que colocado em experimentação, faz o corpo produzir gestos, acessando o que estava escondido. Assim, “minhas lembranças são com percepções passadas, apreendidas pelo sensorial” (ROLNIK, 2016, p. 34), partindo da experimentação como forma de sensibilizá-lo. O corpo vai se articulando na trama e, partindo desta vivência com o tecido, localiza formas e gestos. Ao encontrar esses movimentos, não necessito recorrer a um significado, pois deixo a sensação percorrer meu corpo. Coloco-me a performar, pois “o gesto já não será um momento fixo de dinamismo universal: será definitivamente a sensação dinâmica eternizada” (GOLDBERG, 2006, p. 4).

Ao reunir estas pessoas para fazer esta ação coletiva, uma performance dispõe os corpos a ficarem emaranhados no tecido-teia. As cinco pessoas são tramadas e capturadas, liberando afectos que surgem deste encontro com entradas e saídas diversas. Ficar em frente às portas de entrada e saída dos prédios em que nos propusemos a fazer a ação provocou articulações do corpo com a trama, fazendo-nos um só durante o movimento.



Figura 39 – Fotografia: *Tramóia*. 2018. Fonte: Arquivo pessoal.

Este trabalho tem afinidade com todas as obras, ele amarra e tece em coletivo as relações entre elas. Os tecidos se ligam, e por conta disso, colocam no corpo a relação dos caminhos que faço: estão enredados com *O que é daqui? Processos e Trajetos*. Há uma questão pontual com o vestido vermelho que é perpassada pelo tecido de

ambas as obras: uma trama. Na obra *Avó*, o amontoado de tecidos na frente e em cima das imagens é o elo que une. Em *Mandiocal*, o vestido vermelho me leva a tecer um corpo-memória, conectado com a terra e procedendo como um ritual de passagem entre morte e vida. Em *Voz e Matéria*, o corte do tecido abre espaço para o não dito que surge no gesto, assim como na *Tramóia* que amarra esses silêncios que saem pelo corpo, tornando público o privado e compartilhando os encontros que afetam e tecem caminhos.

O tecido vermelho é a força de minha avó, que se protegia nesta cor. É a expressão de algo não tido: a sua pele. Aparecendo em alguns trabalhos, é uma chama para aquecer essa lembrança.

A *Tramóia* traz muito destes momentos com minha avó. Lembro que ela participava de um grupo de fiação de lã, fazia esse trabalho em casa. Foi por um tempo sua fonte de sustento e por outros uma fonte de renda extra. Aprendeu a fazer este trabalho com um coletivo de mulheres tecelãs. Eram comadres umas das outras: força de união. Para tecer faziam um mutirão, fiavam juntas e neste processo manual, elas conversavam, comiam, trocavam afetos, saberes e cantarolavam.

Ao manusear a lã, após a tosarem da ovelha, ela a lavava, tingia e estendia em um celeiro para a secagem. Por último, passava na roca que fiava, organizando o

amontoado emovelos. Esse era o processo de produção dos fios de lã. Depois passava-se para o tear, que produzia os cobertores, ponches e tapetes.

Partindo de estudos sobre a artista Clark, percebo aproximações com os meios que ando tateando. Os objetos relacionais me provocam ao encontrar este toque com Clark. Na tentativa de me aproximar dela, localizo um desdobramento nos meus processos, onde eu me relaciono com a minha experiência e percepção. Na *Tramóia* o tecido é o toque que articula e desperta sensações, e quero compartilhar com um público. Uma rede de afectos surge e, pela participação com a obra, relaciona-se diretamente com o corpo, assim como Clark propunha aos seus espectadores.

Inspirada em Clark, com suas séries *A fantasmática* (CLARK, 2005), com a qual propõe que uma experiência coloca em ato as cenas da sua fantasia, teço e tenho suporte para pensar a construção da *Tramóia*. Esta relaciona-se com o corpo em performance, que se emaranha pelas linhas das tiras vermelhas, ativando um corpo coletivo, onde eu e os participantes, exploramos as sensações coletivamente. Clark utiliza elementos em seus objetos relacionais e os experiencia pelo corpo. Assim, neste sentido, algo me toca nesta investigação: o estar junto.

Com a *Tramóia* acesso o não dito, tiro da memória gestos que sugerem outros tipos de ações. Equilibrar e desequilibrar, achando ações nunca antes ditas de corpos

que se silenciaram ao longo de anos. Neste processo de achar movimentos, se revelam gesto ancestrais. A *Tramóia* pode revelar um gesto que não conheço, que compartilha com o outro um relacionar-se com o tecido e o espaço. Um corpo que se relaciona com o tecido e descobre outras formas de se mover saído de desequilíbrio, ao encontrar outra ação no mesmo movimento.





5 Considerações

Minha mente parecia um esquilo. Eu juntava e juntava coisas, e depois as escondia, para quando chegasse um longo inverno
(ERBER, 2013, p. 9).

Pensar em minha produção artística é um desafio turbulento e encantador, que me coloca em múltiplas saídas. Um olhar-me atento, posso me ver mais potente a partir das relações que venho estabelecendo. As performances que realizei neste período de processos de criação possibilitaram o acesso às coisas-memória, buscando relações com afectos, ancestralidades, gestos e corpos e produzindo novos sentidos para a poética artística.

Roupas, imagens, e ações colocam as performances em relação com a ancestralidade. Estes elementos compõem uma arte como campo de experiência. Pelas forças com que opero o método da pesquisa (desenterrar, desamontoar e desemaranhar), consigo dizer sobre como o processo desses trabalhos se deu. Ao acompanhar o processo, pede-se passagem a novas relações.

A intensidade da pesquisa, neste caso, me motivou a seguir em frente e, a partir das coisas-memória, consigo relacionar as questões do meu processo. Articulando o pensamento na criação de performance e outros dispositivos em arte,

crio um espaço de tempo a ser possibilitado pelas coisa-memória. Através das performances, trago à tona relações que habitam em mim, dando-lhes expressão e trazendo à superfície as coisas não ditas.

Este processo de escrita me motivou a pensar sobre minha prática e refletir sobre as pistas que eu ia me colocando ao longo das descobertas. As inquietações sobre como este processo se dá, não só na prática, mas também na teoria, ainda têm muitas coisas não ditas por dizer. Aos poucos, me localizando, consegui me cercar destes estudos.

Em minha prática, coloquei o fazer em primeiro lugar, e mesmo sem saber como proceder em meu trabalho artístico, compreendi que os conceitos são a força para minha ação performática e vice-versa. Nesta investigação das coisas não ditas, as coisas-memória surgiram em meus textos, como se meu corpo pedisse passagem a essa voz: uma mistura fecunda.

Estabeleci estratégias, escolhas pontuais entre leituras e prática. A criação das performances e suas relações sobre o processo colocaram as matérias à disposição para ser o meio e o trajeto, o processo que me processou, do fazer artístico. Os objetos que me ajudaram a potencializar os trabalhos surgem das pistas que encontrei.

Dança para Kazuo Ohno surge como um disparador: uma forma de resgate das coisas-memória. A performance traz movimentos para construir um gesto, uma história que não foi contada pela minha avó. Como se fosse um lugar não acessado

enquanto ela era viva, os movimentos da performance me colocaram a captar algumas memórias e, com isso, descobrir a potência de ver como elas se articulam.

Desenterrando, *Mandiocal* cria relações, pela morte, de um lugar/ritual de passagem. Em contato com o solo, aquietou-se o corpo, processando uma abertura das percepções. Em *O que é daqui? Processos e Trajetos*, olho para o chão na busca de pistas, os pés andam procurando uma energia com o solo. Em *Percursos Rurais e Urbanos*, trago um rural para o centro da cidade, uma forma de estar com minha avó por onde caminho.

Desamontoando, retiro sedimento, e em *Voz e Matéria*, uma saída das travas corporais, pelo ficar em movimento, potencializo o pensamento em performance, crio um corpo memória para expressão das coisas não ditas; impulsionando as recordações, acho um outro lugar, um tempo mais lento na própria performance que divido com um colega, o que possibilita compartilhar angústias e o nó na garganta, lidar com as travas de trazer à tona lembranças de morte. *Avó* é composta por artefatos que se apoiam uns nos outros, abrindo caminhos pra perceber o não dito e, junto a ela, a performance *Perfor(mar)* traz um círculo de proteção.

Desemaranhando, *Escalda Pés* destaca o momento de compartilhar com os outros o conforto, criando outras conexões e tendo os pés como via de acesso para a experiência na infância. *Tramóia* é um tecido-teia que propõe movimentos performativos aos corpos que por ele passam.

Antes, e durante a minha graduação em Teatro⁸, a relação com a performance vem me inquietando e me afectando. Um lugar escorregadio, onde meu interesse em querer descobrir mais sobre as práticas performáticas que estava envolvida, colocou-me a pesquisar dentro do mestrado em Artes Visuais. Desta maneira, pude pensar sobre as suas relações com outros encontros e, durante este percurso, descubro muito sobre meus processos, encontrando minha poética e deixando borrar em mim este deslizar e aderir que a arte proporciona.

A performance reforça o instante, rompe com a representação, desmitifica a ideia de cena, mostra as ações sem ter a obrigação de agradar, deflagra com as convenções, “essencialmente, a performance é um lugar de reencontro permanente, para quem jamais tomou contato com o que ela experiencia” (GLUSBERG, 2013, p. 103). Desta forma pude perceber novas relações da performance, colocando-a em constante movimento.

Como a personagem de Katherine Mansfield, que abre o romance *Esquilos de Pavlov*, de Laura Erber, citada na epígrafe deste capítulo, sigo juntando e criando um desenterrar, amontoando-me. Neste movimento, necessito abrir espaço, para tanto me desamontoo, emaranhando com as coisas. Conecto linhas, desemaranho as coisas-

⁸ Graduei-me em Licenciatura em Teatro pela Universidade Federal de Pelotas no ano de 2014, onde fiz meu projeto de conclusão de curso na área da performance, sob o título: *A performance em mim: um estudo metodológico para criação de ato performático partindo da Reperformance*.

memórias criadoras de afectos, gestos e ancestralidades. Mesmo que as esconda – às vezes mais, às vezes menos – sei que posso acessá-las para a elaboração de outras memórias-hábito e de outras performances que estão por vir neste processo teórico e prático de pesquisa.

Referências

ABRAMOVIC, Marina. **Pelas Paredes**: memórias de Marina Abramovic. Rio de Janeiro: José Olympio, 2017.

ARTAUD, Antoin. **O teatro e seu duplo**. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

ASSOCIAÇÃO CULTURAL VÍDEO BRASIL. **Sophie Calle - Cuide de você**. Catálogo de exposição. São Paulo, 2009. 28 p.

BAIOCCHI, M. Butoh, **Dança Veredas D'alma**. São Paulo: Palas Athena, 1995.

BARROS, Laura Pozzana de; KASTRUP, Virgínia. Cartografar é acompanhar processos. In: PASSOS, E.; KASTRUP, V.; ESCÓSSIA, L. (Orgs.). **Pistas do método da cartografia: pesquisa-intervenção e produção de subjetividade**. Porto Alegre: Sulina, 2015. p. 52-75.

BENJAMIN, Walter. O narrador. In: BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**. São Paulo: Brasiliense, 2000

BERGSON, Henri. **Matéria e memória**: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito, São Paulo: Martins Fontes, 2010.

BERNSTEIN, Ana. A performance solo e o sujeito autobiográfico. **Revista Sala Preta**, São Paulo, Universidade de São Paulo, v. 1, n. 1, p. 91-103, 2001.

BRETT, Guy. Lygia Clark: Seis Células In: BASBAUM, Ricardo (Org.). **Arte contemporânea brasileira: texturas, dicções, ficções, estratégias**. Rio de Janeiro: Rios Ambiciosos, 2001.

CALLE, Sophie. **Histórias Reais**. Rio de Janeiro: Agir, 2009.

_____. **And so forth**. Munique: Prestel Publishing, 2016.

CANTON, Katia. **Tempo e Memória**. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2009.

CLARK, Lygia. **Da obra ao acontecimento**: Somos o molde. A você cabe o sopro. Pinacoteca de São Paulo. Musée de Beaux Arts de Nantes, France, 2005.

CHAUÍ, Marilena. **Convite à filosofia**. São Paulo: Ática, 2000.

DELEUZE, Gilles. **A imagem-tempo**. Tradução de Eloisa de Araujo Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 2005.

_____. O que as crianças dizem. In: _____. **Crítica e clínica**. São Paulo: Editora 34, 2011. Cap. 9, p. 83-90.

_____. **Foucault**. São Paulo: Brasiliense, 2013.

_____. O que é o ato de criação?. In: _____. **Dois regimes de loucos: textos e entrevistas (1975-1995)**. São Paulo: Editora 34, 2016. p. 332-343.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **O que é a Filosofia?**. São Paulo: Editora 34, 2010.

_____. **Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia 2**. Vol. 1. São Paulo: Editora 34, 2011.

DERRIDA, Jacques. **Papel-máquina**. São Paulo Estação Liberdade. 2004.

ERBER, Laura. **Esquilos de Pavlov**. Rio de Janeiro: Alfaguara, 2013.

FOUCAULT, Michel. **História da sexualidade 3**: O cuidado de si. Rio de Janeiro/São Paulo: Paz e Terra, 2017.

FUREGATTI, Sylvia Helena. Persona, tempo presente e espacialidade na produção artística de Kaprow, Abramovic e Beuys. In: **Anais** [recurso eletrônico] do 25º Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas, setembro de 2016, Porto Alegre, 2016, p. 2011-2026.

GIL, José. **Movimento total**. O corpo e a dança. Lisboa: Relógio D'Água, 2001.

GLUBERG, Jorge. **A arte da performance**. São Paulo: Perspectiva, 2013.

GOLDBEG, Roselee. **A arte da performance**: do futurismo ao presente. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

GONÇALVES, Fernando. Cuide de você: mediação e estética do jogo em Sophie Calle. **Revista FAMECOS**, Porto Alegre, v. 17, n. 3, setembro/dezembro, 2010, p. 207-215.

HAN, Byung-Chul. **Sociedade do cansaço**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2017.

KASTRUP, Virgínia. O funcionamento da atenção no trabalho do cartógrafo. In: PASSOS, E.; KASTRUP, V.; ESCÓSSIA, L. (Orgs.). **Pistas do método da cartografia**: pesquisa-intervenção e produção de subjetividade. Porto Alegre: Sulina, 2015. p. 32-51.

LAGROU, Els. Arte ou artefato? Agência e significado nas artes indígenas. In: **Revista Proa**, nº02, vol.01, 2010.

LUIZI, Emidio. **Kazuo e Yoshito Ohno**. [s.l.]: Edições Sesc, 2015.

MACIEL, Maria Esther. **A memória das coisas**: Ensaios de literatura, cinema e artes plásticas. Rio de Janeiro: Lamparina editora, 2004.

O'BRIEN, Sophie. Terra Comunal. In: VOLZ, J.; REBOUÇAS, J. **Terra comunal**: Marina Abramovic + MAI. São Paulo: SESC São Paulo, 2016. p. 29-55.

PASSOS, Eduardo; BARROS, Regina Benevides. A cartografia como método de pesquisa intervenção. In: PASSOS, E.; KASTRUP, V.; ESCÓSSIA, L. (Orgs.). **Pistas do método da cartografia**: pesquisa-intervenção e produção de subjetividade. Porto Alegre: Sulina, 2015. p. 17-31.

REY, Sandra. Da prática à teoria: três instâncias metodológicas sobre a pesquisa em poéticas visuais, **Porto Arte**, Porto Alegre, v.7, n.13, p. 81-95, nov.1996.

ROLNIK, Suely. A subjetividade em obra: Lygia Clarck, artista contemporânea. **Revista Projeto História**, São Paulo, n. 25, 2002.

_____. **Cartografia sentimental**: transformações contemporâneas do desejo. Porto Alegre: Sulina; Editora da UFRGS, 2016.

_____. **Esferas da insurreição**: notas para uma vida não cafetinada. São Paulo: n-1 edições, 2018.

VOLZ, Jochen.; REBOUÇAS, Júlia. **Terra comunal**: Marina Abramovic + MAI. São Paulo: SESC São Paulo, 2016.

ZOURABICHVILI, François. **O vocabulário de Deleuze**. Trad. André Telles. Rio de Janeiro: Relume Dumara, 2004.

Vídeos e Filmes

DEL FIORI, Marco. **ESPAÇO Além**: Marina Abramovic e o Brasil. 2016. Arte 1 em Movimento - TV. 2018. Acesso em: 25 abr. 2018.

OHNO, Kazuo. **La Argentina**. Numerdidance.tv, 09 out. 2017. Disponível em: <https://www.numeridance.tv/en/video/3700_la-argentina>. Acesso em: 20 out. 2017.

Músicas

COSTA, Gal. **Índia**. Rio de Janeiro: Philips, 1973. Disponível em: <<http://bit.ly/indiagal>>. Acesso em 30 mai. 2019.

Apêndice A – Catálogo da exposição *as coisas não ditas*

as coisas não ditas

Tatiana Duarte







A exposição *As coisas não ditas* é um ponto de parada no percurso da artista visual e performer Tatiana Duarte. Convidando-nos a entrar na intimidade de uma ancestralidade apagada, hibridiza, nas mais diversas formas e expressões da arte contemporânea, o quanto um corpo pode suportar. Nos limiares da fabulação, constrói um espaço-corpo: resistência e estética relacional.

Os afetos que vibram do trabalho dão vazão a uma poética que desenterra, desamontoa e desemaranha as histórias com sua avó. Memórias são construídas e oxigenadas com lufadas performáticas, buscando nas ações os encontros e a potência infraordinária.

Nas palavras da artista, “a terra cobre as histórias, é a resistência perante a vida. As coisas não ditas dizem muito sobre minha avó” e assim assume um caráter de desapropriação da hegemonia falocentrista, convocando um corpo que reúne fragilidades e sutilezas. Posto em ação, o espectador é visto como parte de “um ritual de passagem que encontra as pistas” de um corpo que deixa rastros.

O pensamento contemporâneo é posto em destaque, marcado pelas fragmentações e descobertas da poética artística. A exposição é um abraço contra a banalização e o apagamento das violências e agressões que povos vulneráveis sofrem, manifestando os vetores potencializadores de vida.

Exposição *As coisas não ditas*, da artista Tatiana Duarte
Curadoria e texto de apresentação de Thiago Rodeghiero



Quando era mais nova escrevia cartas. Elas eram endereçadas a mim, as lia e as queimava. Estes escritos tinham algo de errado (não sei por que tinha essa impressão), parecia que não poderia me expressar, tinha vergonha deles. Deixava as chamas levarem as palavras.

Hoje gostaria de ter guardado aquelas cartas que queimei, queria muito ler o que continham aquelas linhas que rabiscava. No que eu poderia estar pensando? Essa lembrança é frágil, consigo resgatar poucos fragmentos, mas, dos que ainda me habitam, recordo que via a minha escrita como única e volátil e que ela deveria ficar apenas naquele instante. O que se passou naquelas palavras se foi com o vento.

Agora posso inventar um sentido para elas: performando.

A memória de minha família não possui muitos registros. Poucas fotos, nenhum texto ou certidão, apenas relatos que passam de geração a geração. A ancestralidade me foi negada e, para tanto, preciso criar uma maneira de pensar sobre ela.

Teve um inverno que minha avó veio para Rio Grande, ela não gostava muito da cidade que minha mãe escolheu para viver, mesmo assim ela vinha algumas vezes nos ver. Em um quase inverno, não sei com precisão o ano, ela veio nos visitar e eu a levei para ver o mar. Ela vestiu um casaco longo, cor marrom de pele de coelho, não sei ao certo, e lá nós ficamos por um momento, tomando chimarrão e contemplando o mar, recebendo o vento frio no rosto, escutando o barulho e percebendo a sua força.

Em algum momento, olhei para a espuma que as ondas fazem quando chegam na areia, e era a mesma cor dos cabelos de minha avó. Ali comecei a ver o mar e a relacioná-lo com ela: a força do mar é a força de minha avó. Assim como minha avó guardava segredos, o mar também guarda os seus: se misturam ao primitivo atual.

Minha avó não gostava do mar. Ela uma vez disse que gostava de pescar no rio, que o gosto do peixe era mais saboroso. No entanto, eu adorava estar nos dois lugares. No mar, havia uma sensação de amor e ódio; em um momento sol que dói na pele, em outro, o refrescar da brisa no final de tarde na rede. Pensamentos opostos que se complementam.



Red Ribbon
Installation
by [Name]
[Address]
[City]
[Country]

7







A tempestade era evidente. As nuvens pretas ainda estavam se formando, mas já havia roupas jogadas por toda parte no pátio. O chão tinha um outro tom, como uma espécie de grama colorida; só que, ao invés de tintas, eram os tecidos que ao lado da casa formavam uma mancha de cores.

Amélia estava arrecadando roupas para doar à comunidade em que residia. Sempre foi muito prestativa aos mais carentes; ela pensava coletivamente. Ela havia lavado todas as roupas e no mesmo dia ficou doente, não conseguindo recolhê-las: estavam todas para secar na cerca, por cima do que estivesse disponível para ser colocado em seu pátio. Neste meio tempo, veio a tempestade, que espalhou tudo pelo chão.

O vento sempre a deixou desassossegada.



Estava de visita na casa de minha avó e caiu uma grande tempestade que nos deixou sem luz. Na manhã do outro dia, ainda não havia voltado. Preparávamos o almoço: um delicioso feijão com almeirão plantado e colhido por ela. Estávamos na cozinha conversando, mas não lembro sobre o que. Foi até ao quarto e pegou a câmera. Ela ficou desconfiada e eu nervosa. Não sabia como iria filmá-la, não queria aborrecê-la.

Pensei que poderia começar por uma vela que estava em cima da mesa, mostrei-a como ficava. Rimos. Ficou mais descontraindo e disse: "Parece um bicho, a vela". Levei-a para janela e mostrei como a vista ficava através da câmera, uma pequena tela sobre o campo amplo, verde e cheio de nuvens. Rindo muito, achou estranho ver o pôr do sol tão pequeno.

Foi até a geladeira e pegou um pote de vidro, tinha arroz cozido nele e começou a jogá-lo para as galinhas. Os bichos se juntaram embaixo da janela, um gato preto se aproximou e miou muito alto, as galinhas também se atiraram umas sobre as outras. Ficamos rindo das galinhas, pois suas penas eram levantadas pelo vento. Ela disse: "Bicho estranho é a galinha, na tela da câmera", enquanto olhava para o horizonte.

Tinha um alpendre de taquara na frente da janela. Estava muito molhado e as gotas da chuva ainda escorriam até o chão. O tempo tinha outra vibração. Eu queria saber sobre a relação dela com a cor vermelha, mas estava sem coragem para perguntar. Prefiri ficar rindo por um tempo ao seu lado.



Estava de visita na casa de minha avó e caiu uma grande tempestade que nos deixou sem luz. Na manhã do outro dia, ainda não havia voltado. Preparávamos o almoço: um delicioso feijão com almeirão plantado e colhido por ela. Estávamos na cozinha conversando, mas não lembro sobre o que. Foi até ao quarto e pegou a câmera. Ela ficou desconfiada e eu nervosa. Não sabia como iria filmá-la, não queria aborrecê-la.

Pensei que poderia começar por uma vela que estava em cima da mesa, mostrei-a como ficava. Rimos. Ficou mais descontraindo e disse: "Parece um bicho, a vela". Levei-a para janela e mostrei como a vista ficava através da câmera, uma pequena tela sobre o campo amplo, verde e cheio de nuvens. Rindo muito, achou estranho ver o pôr do sol tão pequeno.

Foi até a geladeira e pegou um pote de vidro, tinha arroz cozido nele e começou a jogá-lo para as galinhas. Os bichos se juntaram embaixo da janela, um gato preto se aproximou e miou muito alto, as galinhas também se atiraram umas sobre as outras. Ficamos rindo das galinhas, pois suas penas eram levantadas pelo vento. Ela disse: "Bicho estranho é a galinha, na tela da câmera", enquanto olhava para o horizonte.

Tinha um alpendre de taquara na frente da janela. Estava muito molhado e as gotas da chuva ainda escorriam até o chão. O tempo tinha outra vibração. Eu queria saber sobre a relação dela com a cor vermelha, mas estava sem coragem para perguntar. Prefiri ficar rindo por um tempo ao seu lado.

Em dado momento de sua vida, minha avó teve um boteco. Vendia vinho, arroz, feijão, farinha, óleo, ovos e temperos. Tenho a imagem dela com um vestido preto, bem rodado e uma flor grande em seus cabelos negros.

Em uma noite, o rádio tocava algumas músicas sertanejas, mas uma música ainda ecoa: *Jardineira*, de Orlando Silva. Ela estava arrumada naquela noite, mas estava triste. Ela havia perdido seu marido (todos o chamavam de Nenê).

Estávamos em volta de uma mesa, conversando e, de repente, as garrafas de vinho começaram a estourar, uma de cada vez. Acho que eram umas dez garrafas. Ficamos assustados com o que aconteceu, mas ela, com força na voz, disse: – “Aqui não tem lugar para ti”. Foi até a porta e lá pegou um facão, o passou no entorno da porta e, como se quisesse cortar qualquer tipo de mal que estivesse se manifestando, fez um ritual de proteção. Lembro que ela murmurou algumas palavras e serviu-me um copo pequeno de vinho, açúcar e água. Eu fui dormir. Ela passou a noite inteira acordada conversando com minha mãe.

Uma casa antiga de madeira e com janelas grandes e portas grandes; uma figueira ao lado; com quartos na lateral e sala na frente; com um corredor que vai até a cozinha; um banheiro ao lado da cozinha, com um chuveiro de lata estranho; na cozinha, fogão a lenha, uma mesa comprida com cadeiras e bancos. Era uma casa boa para receber vizinhos e família (um coletivo de pessoas onde uns ajudavam os outros, em momentos difíceis).

Minha avó se mudou muito durante sua vida.

Estava de visita na casa de minha avó, caiu uma grande tempestade que nos deixou sem luz pela noite. Na manhã do outro dia ainda estávamos sem energia elétrica. Preparávamos o almoço: um delicioso feijão com aipim plantado e colhido por minha avó. Estávamos na cozinha, ela e eu, conversando, não lembro sobre o que era; fui até o quarto e peguei a câmera para filmar. Ela ficou desconfiada, eu fiquei nervosa. Não sabia como iria filmar, não queria que ela se aborrecesse.

Pensei que poderia começar filmando uma vela que estava em cima da mesa; chamei ela para ver como ficava. Rimos. Ficando mais desconfiada, ela disse: – *Parece um bolo, a vela*. Levei-a para janela e mostrei como a vista ficava através da câmera, uma vista daquela tela pequena sobre o campo amplo, verde e um céu incrível cheio de nuvens. Ela riu muito e achou estranho ver o pôr do sol tão pequeno.

Ela foi até a geladeira pegar um pote de vidro, tinha arroz cozido nele, foi até a janela e começou a jogar arroz para as galinhas. Os bichos se juntaram embaixo da janela, um gato preto se aproximou e miou muito alto, as galinhas também se ataçaram umas sobre as outras. Ficamos rindo das galinhas, pois suas penas eram levantadas pelo vento. – *Bicho estranho é a galinha, na tela da câmera*. E ela olhava para o horizonte.

Tinha um alpendre de taquara na frente da janela. Estava muito molhado e as gotas da chuva ainda escorriam até o chão pelo bambu. O tempo tinha outra vibração. Eu queria saber sobre a relação dela com a cor vermelha, mas estava sem coragem para perguntar. Prefери ficar rindo por um tempo com ela, uma ao lado da outra.



Ela participava de um grupo de fioção de lã, feita com trabalho em casa. Foi por um tempo sua fonte de sustento e por outras uma renda extra. Aprendeu a fazer este trabalho com um coletivo de mulheres tecelãs. Elas consideram umas das outras e muito unidas. Para teer, fazem um modelo e fazem parte manualmente, tirando alfinetes e sabões, conversando, cantando e cantuchando.

Para manusear a lã, após a lavagem da ovella, era preciso lavar, tingir e estender para secar. Por fim, a roca fiava, organizando e enrolando de lã em torções. Depois passava-se para o tear, que produzia os cobertores, ponchos e tapetes.

Em meio ao trabalho que se aproximava os animais se protegem. Eu chegava do lado da casa de madeira, um grande tanque, que tinha um dia de processo, mas como era muito grande não tinha como lavar, então ela me deu a sua teca.



Ela participava de um grupo de fiação de lã, fazia esse trabalho em casa. Foi por um tempo sua fonte de sustento e por outros uma fonte de renda extra. Aprendeu a fazer este trabalho com um coletivo de mulheres tecelãs. Eram comadres umas das outras: força de união. Para tecer faziam um mutirão, fiavam juntas e neste processo manual, elas conversavam, comiam, trocavam afetos, saberes e cantarolavam.

Ao manusear a lã, após a tosarem da ovelha, ela a lavava, tingia e estendia em um celeiro para a secagem. Por último, passava na roca que fiava, organizando o amontoado em novelos. Esse era o processo de produção dos fios de lã. Depois passava-se para o tear, que produzia os cobertores, ponches e tapetes.

Na rua em meio ao temporal que se aproximava, os animais se protegiam e eu dançava. Ao lado da casa de madeira, um grande tear, ela queria me dar de presente, mas como era muito grande, não tinha como levar, então ela me deu a roca.

Minha família tem por hábito esconder as coisas.

Quando minha avó contava, um pouco antes de morrer, que colhia mandioca e havia caído, e que aquele episódio poderia ter dado sequência ao definhamento de sua saúde (havia quebrado seis vértebras), não sabia e não sei se esse fato é verdadeiro. Minha tia, que cuidava de minha avó, comentou que a encontrou desacordada, perto da plantação de mandioca, não se sabe por quanto tempo ela havia ficado ali. Ela não assume o desmaio, disse que deu uma dor, e não havia conseguido colher um pé de mandioca muito enraizado.

Há muitas raízes para nós nos livrarmos.









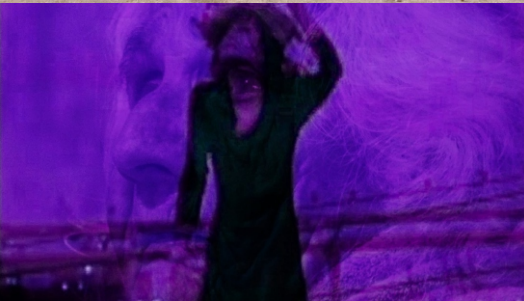
Textual information, likely a description or title of the artwork, displayed on a small black plaque on the left wall.

Textual information, likely a description or title of the artwork, displayed on a small black plaque on the right wall.





brincos avó
intolerância do corpo
Mandiocal
o que é daqui?
Paisagem Memória II
Percursos Rurais e Urbanos
O que é daqui? processo
Dança para Kazuo Ohno - Avó
tempestade
Voz e Matéria





Lembro de uma vez, em minha infância, nas férias escolares, que estava presente com ela. Fiquei muito doente e com febre alta, tinha passado a noite com o corpo ardendo e ela nos primeiros raios de sol me levou para o pátio, tinha em uma das mãos uma espada de São Jorge, fez uma reza para o céu, e lá colocou uma garrafa de água na minha cabeça. Fez alguns sinais que não me lembro muito bem, mas sei que naquele dia quente passei deitada na cama. No outro dia, estava me sentindo bem, correndo e pulando.

Era tradição, dizia ela, deixar na beira da cama um saco com arroz, pois a bruxa quando chegasse, à noite, ficaria contando arroz por arroz até o amanhecer, assim não poderia fazer nada com a criança. Aos primeiros raios de sol, ela teria que ir embora, se distraíndo de sua tarefa de levar junto consigo a criança.



Dia de frio, o fogão a lenha estava produzindo a chama
que nos aquecia. Enquanto isso, nós falávamos da vida,
dávamos risadas.

Olhares desconfiados para quem tirava foto dela, pois sempre achou que a alma lhe sairia se a imagem lhe fosse capturada, mesmo assim os cliques continuam, ela se distrai, fala sobre o pão que ia fazer, sobre a lenha que tinha cortado, quando estava bem de saúde, vários potes de vidros e grãos, alimentos guardados para a estação de frio, momento introspectivo, alimento do corpo.



Small black informational plaque on the wall.

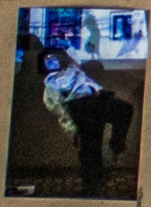


Small black informational plaque on the floor.

Caixa-Memória

Desenterrar

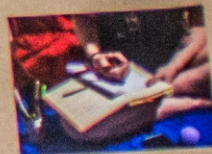
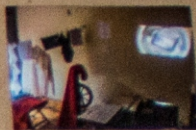
Corpo



Gesto



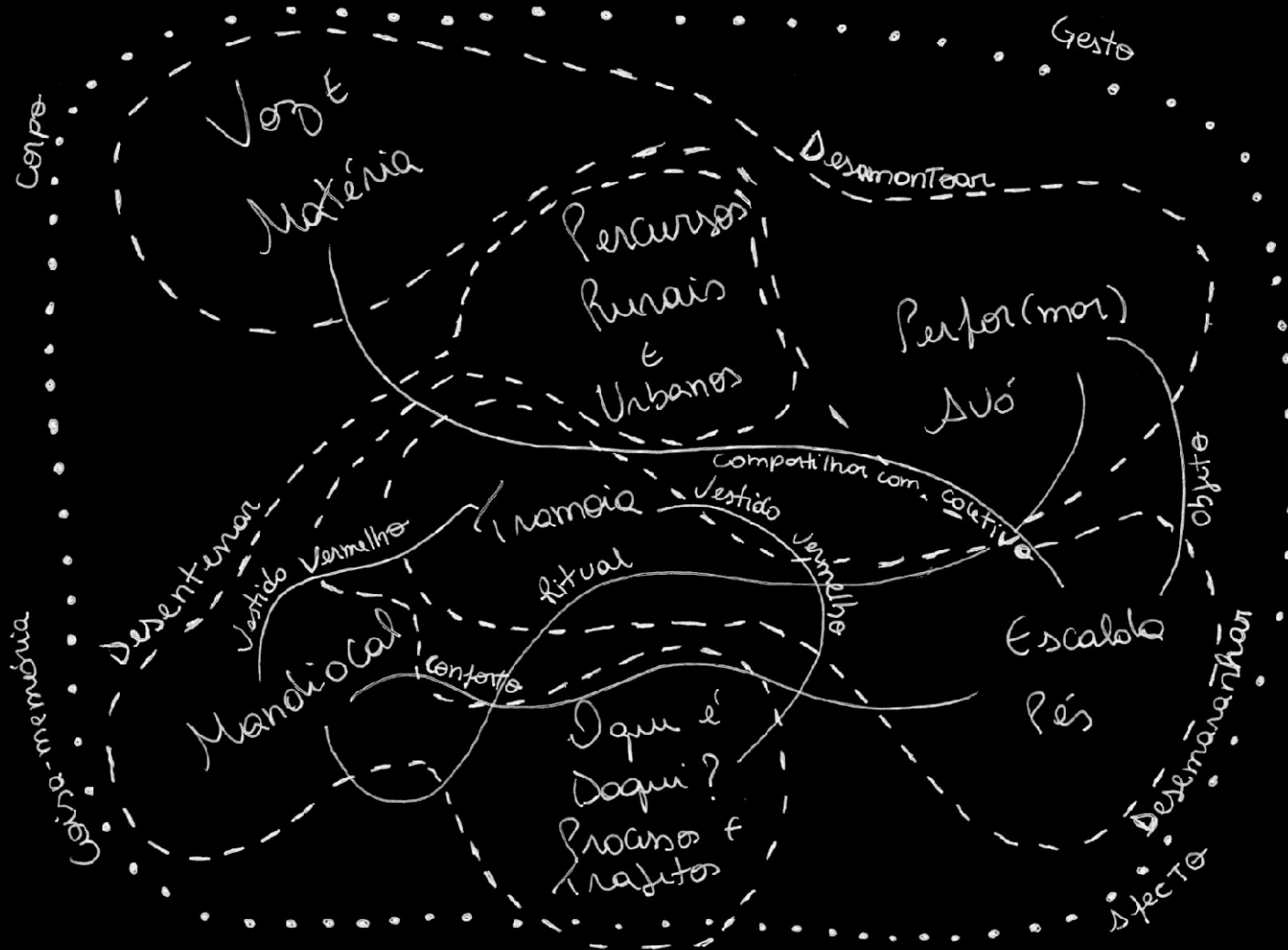
Desamontar



Desamontar

Afecto





Estou aqui para tentar escrever e relatar angustias, sobre o que é estar fazendo mestrado. Foi muito esforço estar pesquisando e viver de arte, achava que se não estivesse neste lugar não seria reconhecida. Sei que isso pouco importa.

Agora, no entanto, me sinto perdida com textos lidos e com a escrita. Como colocar no papel o que faço? Parece simples, mas: Como é para quem já se descobriu? Creio que está muito complexo. Não consigo fazer o que é pedido, tento, mas parece que acontece algo que me impede, acabando-me em outras coisas. Me pego fazendo tudo ao contrário, e cada vez mais sinto-me que estou num emaranhado que sai aos poucos.

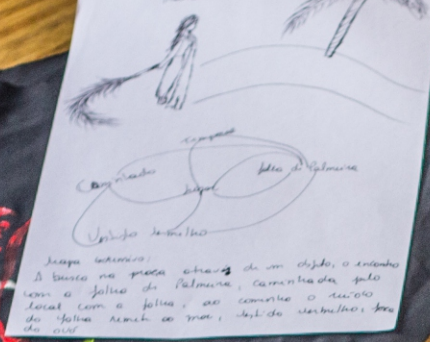
Tantas leituras para me achar e localizar e, mesmo assim, consigo perder-me. Estou em um labirinto de livros e arte, estes autores e artistas, que são tantos, são minha completude para o momento: já não tenho tempo para amigos; não saio mais; eles preencheram todos os espaços. Mesmo que não os queira, estão por toda parte reivindicando um lugar: fomentam tantas ideias que me perco em meio aos processos.

Outro dia abri um livro qualquer em uma página qualquer e lá estava escrito: - Você tem muito a dizer. O que isto poderia falar sobre meu processo de forma sincera e clara? Isto ficou martelando e me fez pensar: Como colocar em palavras algo que estou descobrindo?

Bom, estou com saudades de você, logo nos veremos, queria estar com você no presente, passado e futuro, coloco-te para confortar estes momentos sobre as nossas experiências juntas. Leituras para o nada, plantar bananeira na sala, escutar música alta e dançar como se não houvessem um amanhã, falar besteiras na vida, e rir bem alto.

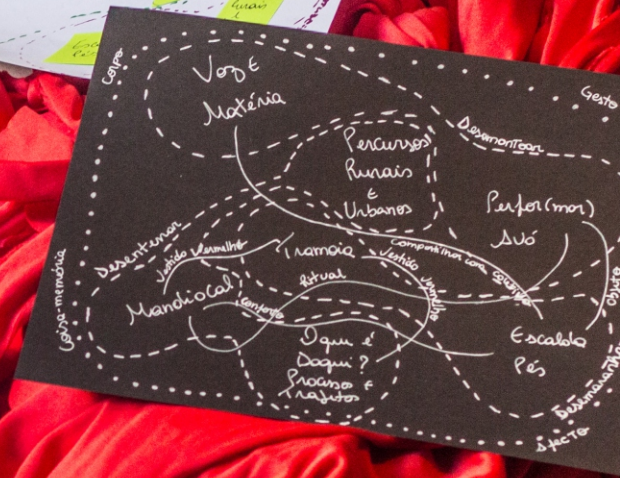
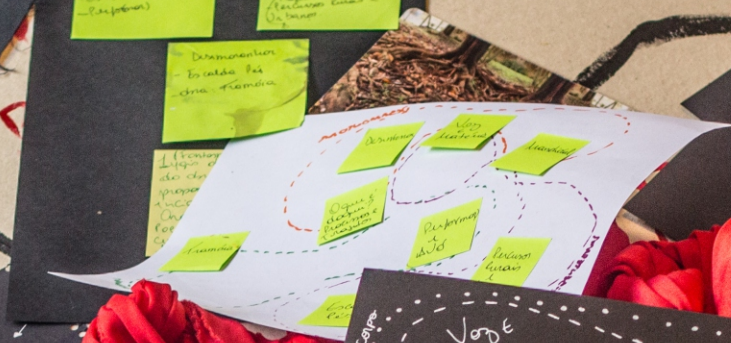
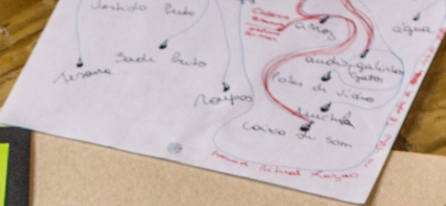
Coloco um macacão azul, botas vermelhas e um jaqueta vermelha também, neste trajeto até PoA, era tudo estranho. Pela janela do carro, os campos e os pensamentos nos lugares que ela morava, e que somos um instante. Mas eu tinha pressa para chegar.

Chorei muito e ao te ver deitada com um blusão vermelho que tinha te dado, fiquei sem chão, mas confortei-me ao te ver em repouso. Em seu descanso final, aquela cor era a única que tinha que ser. Fizemos uma oração de candomblé antes da despedida, o caminha até o local foi atravessado por um quero-quero, tu foi enterrada no chão terra vermelha, como tu queria.

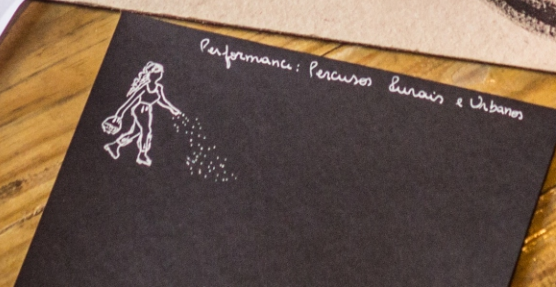
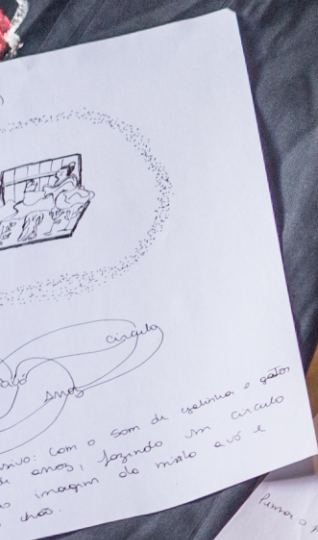


Desmembrando
- Voz e Memória
- Corpo e Memória
- Corpo e Memória

Desmembrando
- Estado da
- Corpo e Memória



MARCAS







Proposição: Corpo-memória

No sol, deixar os pés, se possível, na areia.

Se não tiver como ir para um lugar com terra, vá até uma janela e deixe pegar um pouco de sol nos pés.

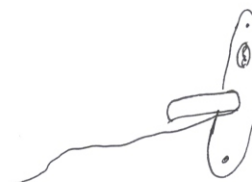
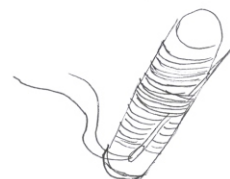
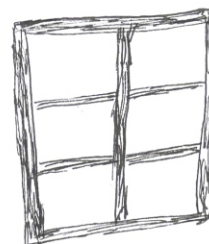
Feche os olhos e fique um tempo escutando sua respiração, conta dez 10 inspirações e exalações.

Corte um pequeno pedaço de uma peça de roupa que goste, e conte para este pedaço de roupa alguma memória sua.

Costure este pedaço de tecido na roupa que estiver usando no momento.

Pegue uma linha e amarre na maçaneta da porta da entrada de sua residência. Percorra o ambiente e amarre em outra maçaneta a linha. Faça isso até acabar o rolo de linha.

Depois feche os olhos e faça uma caminhada por este espaço usando a linha como guia.



Catálogo da exposição *as coisas não ditas*

Resultante da pesquisa em mestrado do Programa de Pós-graduação em Artes Visuais da Universidade Federal de Pelotas orientada pela Prof. Dra. Eduarda Azevedo Gonçalves.

Projeto Gráfico – Thiago Rodeghiero

Performer convidada – Lua Cheia, com a performance: *Paisagem-conforto-proteção*

Universidade Federal de Pelotas

Duarte, Tatiana dos Santos

Catálogo da exposição: as coisas não ditas / Tatiana dos Santos Duarte.

— Pelotas, 2019. 46 f.



ARTES VISUAIS
MESTRADO
CENTRO DE ARTES | UFPEL



UFPEL

DES..LOC.C.

Grupo de pesquisa CNPq/UFPEL



PPCART
Mestrado em Artes Visuais
UFESM

