

# Corpo paisagem

Conceição Myllena



CONCEIÇÃO MYLLENA FERNANDES ROLIM

*Corpo paisagem*

Texto de pesquisa apresentado ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade Federal de Paraíba e Universidade Federal da Pernambuco, como requisito final para o exame de Defesa. Linha de Pesquisa: História, Teoria e Processos de criação. Orientador: Prof. Dr. Marcelo de Farias Coutinho.

João Pessoa  
2019

Catálogo na publicação  
Seção de Catalogação e Classificação

R748c Rolim, Conceição Myllena Fernandes.  
CORPO PAISAGEM / Conceição Myllena Fernandes Rolim. -  
João Pessoa, 2019.  
129 f. : il.

Orientação: Marcelo Farias Coutinho.  
Dissertação (Mestrado) - UFPB/CCTA - PPGAV.

1. Arte; Paisagem; corpo; Arapuca; cabelo; entropia. 2.  
ruína; fotoperformance; poéticas visuais. I. Coutinho,  
Marcelo Farias. II. Título.

UFPB/BC



UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA  
UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO  
PROGRAMA ASSOCIADO DE PÓS GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS



CONCEIÇÃO MYLLENA FERNANDES ROLIM  
CORPO PAISAGEM

Aprovado (a) em: 28 / 02 / 2019

Comissão Examinadora:

Prof. Dr. Marcelo Farias Coutinho  
Orientador/Presidente

Prof. Dr. João de Lima Gomes  
Examinador Interno

Prof. Dr. Guilherme Barbosa Schulze – UFPB  
Examinador Titular Externo ao Programa

João Pessoa  
2019

## RESUMO

A minha pesquisa gira em torno das minhas paisagens íntimas, meu *corpo paisagem*. Tudo é um emaranhado acerca das principais questões que norteiam minhas obras “Fluxus” e “Fios da memória”. Uma pesquisa feita de plantios sobre a paisagem, do meu corpo-semente que aqui se quer gestar e do mundo-terra que habito, além do desejo de germinar na paisagem, entrelaçando essa rede. Procuro ao longo do texto refletir sobre as forças que afetam as minhas obras de arte e o meu processo de criação, a exemplo da entropia, explorando a minha relação com o interior e o exterior de mim, me sabendo lugares. A partir do campo das Poéticas Visuais, entrelaçando teoria e experiência, a fim de entender um pouco do que me move.

**Palavras-chave:** Arte; Paisagem; corpo; Arapuca; cabelo; entropia; ruína; fotoperformance; poéticas visuais.

## **ABSTRACT**

My art research revolves around my intimate landscapes, my body landscape. Everything is a tangle about the main issues that guide my artistic production from 2016 to 2018. A survey of plantations on the landscape, of my seed-body that wants to grow here, and of the earth-world I inhabit, besides the desire to germinate in the landscape, interweaving this network. Throughout the text, I try to reflect on the forces that affect my works of art and my process of creation, exploring my relationship with the inside and the outside of myself, knowing myself as places. From the field of Visual Poetics, I entwine theory and experience in order to understand a little of what moves me.

**Key-words:** Art; Landscape; body; hair; entropy; ruin; photoperformance; visual poetics.

## **AGRADECIMENTOS**

Aos meus queridos pais, pelo amor e paciência devotados.

Ao meu orientador, Marcelo Coutinho, pela acolhida & pelos ensinamentos poéticos.

Aos amigos entusiastas pelas presenças presentes,

À Capes, por financiar minha pesquisa em artes, cada vez mais rara nesse país que afunda na ignorância.

## LISTA DE FIGURAS

Figura 01 – sem título,	10	Figura 11 – “Fluxus” – registro da paisagem,	51
Fonte: Da artista		Fonte: Da artista	
Figura 02 – Fio de cabelo,	11	Figura 12 – “Fluxus” – registro da performance,	52
Fonte: Da artista		Fonte: Da artista	
Figura 03 – Panorâmica da praia de Arapuca,	12	Figura 13 – Mapa conceitual de Arapuca,	54
Fonte: Da artista		Fonte: Da artista	
Figura 04 – Panorâmica da praia de Arapuca,	13	Figura 14 – Imagem de satélite da região de Arapuca,	55
Fonte: Da artista		Fonte: Google maps	
Figura 05 – Panorâmica da praia de Arapuca,	14	Figura 15 – Mapa pintado por Frans Post,	56
Fonte: Da artista		Fonte: FJN	
Figura 06 – Spiral jetty, Robert Smithson,	31	Figura 16 – detalhe Mapa pintado por Frans Post,	57
Fonte: www.robertsmithson.com		Fonte: FJN	
Figura 07 – “Fluxus” – documento de performance,	33	Figura 17 – Obra de Marlene Almeida,	61
Fonte: Da artista		Fonte: Reprodução Instagram da artista	
Figura 08 – “Fluxus” – registro da paisagem,	34	Figura 18 – Obra de Carlos Melo,	62
Fonte: Da artista		Fonte: Reprodução Instagram do artista	
Figura 09 – Robert SMITHSON, Asphalt Rundown, Rome, Italy, October, 1969,	35	Figura 19 – Registro da paisagem,	67
Fonte: www.robertsmithson.com		Fonte: Da artista	
Figura 10 – “Fluxus” – registro da paisagem,	50	Figura 20 – Documento de performance,	69
Fonte: Da artista		Fonte: Da artista	
		Figura 21 – Documento de performance,	70
		Fonte: Da artista	

Figura 22 – Autorretrato #01 - “Ritual pra um deus particular”, 2015  
 Fotoperformance com intervenção digital, impressão em papel  
 fotográfico sobre PVC - 34x52 cm, 73  
 Fonte: Da artista

Figura 23 – Autorretrato #02 - “Ritual pra um deus particular”, 2015,  
 Fotoperformance com intervenção digital, impressão em papel  
 fotográfico sobre PVC - 34x52 cm, 74  
 Fonte: Da artista

Figura 24 - Autorretrato #03 - “Ritual pra um deus particular”, 2015  
 Fotoperformance com intervenção digital, impressão em papel  
 fotográfico sobre PVC - 34x52 cm, 75  
 Fonte: Da artista

Figura 25 - Autorretrato #04 - “Ritual pra um deus particular”, 2016  
 Fotoperformance com intervenção digital, impressão em papel  
 fotográfico sobre PVC - 34x52 cm, 76  
 Fonte: Da artista

Figura 26 - Autorretrato #05 - “Ritual pra um deus particular”, 2016  
 Fotoperformance com intervenção digital, impressão em papel  
 fotográfico sobre PVC - 34x52 cm, 77  
 Fonte: Da artista

Figura 27 - Autorretrato #06 - “Ritual pra um deus particular”, 2016  
 Fotoperformance com intervenção digital, impressão em papel  
 fotográfico sobre PVC - 34x52 cm, 78  
 Fonte: Da artista

Figura 28 - Autorretrato #07 - “Ritual pra um deus particular”, 2016  
 Fotoperformance com intervenção digital, impressão em papel

fotográfico sobre PVC - 34x52 cm, 79  
 Fonte: Da artista

Figura 29 – Tunga, Xifópagas Capilares. Fotografia de Manuel Valença,  
 24ª Bienal de SP, 1998., 90  
 Fonte: <http://vestindoacena.com/bienal-de-sao-paulo-30-anos/>

Figura 30 – EMMUREE, Musée national Marc Chagall, Nice, 29 mars  
 – 9 juin 2008, 91  
 Fonte: <http://www.nice-panorama.com/Nice/Musee-National-Marc-Chagall/Exposition-Miroir-miroir-Alice-Anderson/>

Figura 31 – EMMUREE, Musée national Marc Chagall, Nice, 29 mars  
 – 9 juin 2008, 92  
 Fonte: <http://www.nice-panorama.com/Nice/Musee-National-Marc-Chagall/Exposition-Miroir-miroir-Alice-Anderson/>

Figura 32 – Marina Abramovic, Art Must be beautiful, 1975, 93  
 Fonte: [www.iagobojczuk.wordpress.com](http://www.iagobojczuk.wordpress.com)

Figura 33 – Fios de Cabelo, 99  
 Fonte: Da artista

Figura 34 – Fios de cabelo, 103  
 Fonte: Da artista

Figura 35 - Colorimetria ou herança contemporânea, 2018, Raiz  
 genealógica feita com tufo de cabelos da artista e de seus parentes  
 sobre papel paraná, 30x35cm., 116  
 Fonte: Da artista

Figura 36 - Temporizador, 2018, Ampulheta de vidro e suporte de  
 madeira, com cabelos triturados da depilação da artista, 10x4x4cm.,



117

Fonte: Da artista

Figura 37 - Mercado, 2018, Tufo de cabelos da artista e de outras pessoas preso a uma liga, com etiqueta “100% ARTE”, sobre papel paraná, 30x35cm, 118

Fonte: Da artista

Figura 38 - Fios de memória, 2018, Mecha de cabelo da artista com data de nascimento no código de barra fixado nos fios, 20x3,5cm, ..

119

Fonte: Da artista

Figura 39 - Diário, 2018 – em processo, Fios de cabelo da artista em

conserva – derivados de queda/quebra diária. Pote de vidro com tampa de cortiça. 21x10x10cm., 120

Fonte: Da artista

Figura 40 - Escova experimental, 2018, Escova de madeira de uso pessoal. 24x8x4,5cm., 121

Fonte: Da artista

Figura 41 - Implante, 2018/2019, Vaso de cerâmica, terra de Arapuca e cabelo da artista. 122

Fonte: Da artista



## Sumário

Apresentação.....	15
Relato de experiência ou das questões iniciais .....	18
<b>I- <i>Corpo paisagem &amp; as raízes da ancestralidade</i></b> .....	26
1.1 Paisagem.....	26
1.2 Paisagem do corpo.....	33
1.3 Corpo-Paisagem .....	37
1.4 Arte e Paisagem: lugares contemporâneos .....	42
1.4.1 Corpo/Paisagem e a Land Art.....	44
<b>II Notas sobre a paisagem</b> .....	50
2.1.1 Passagens de artistas pelo lugar .....	57
2.2 Em “Fluxus” .....	64
“Fluxus” .....	72
2.3 Considerações sobre fotoperformance.....	80
<b>III – Ruínas do <i>corpo paisagem</i></b> .....	88
3.1 Fios Condutores: Tempo.....	89
3.2 Poéticas entrópicas.....	91
3.2.1 Entropia.....	93
3.3 “Fios da memória”.....	100
<b>“Fios da memória”</b> .....	116
REFERÊNCIAS .....	123

## **Nota ao leitor**

*Este texto – dissertação - foi construído a partir da incorporação e reflexão do pensamento de diversos autores aos meus escritos, mas o método de escrita segue um ponto de vista muito pessoal, num tom de relato. Estes vestígios íntimos que você encontrará aqui são a janela que descortinará a minha visão de mundo – meu corpo paisagem.*

*Isto é um arquivo de artista, minha pasta (quase) secreta, uma coleção de escritos sobre fragmentos de memórias, uma espécie de diário aberto, onde todos os materiais escritos ou inscritos convergem para a forma de espelho, me revelando. São minhas paisagens interiores.*







## Apresentação

*Corpo paisagem* parece por vezes se organizar em torno de duas personas: duas vozes. Uma voz se assemelha mais a artista que sou, numa prosa poética, misturando devaneios com lembranças. A outra voz busca ecoar pelos sons da academia, pisando em terras movediças do discurso da ciência, a fim de tecer comentários férteis acerca do meu processo de criação artística. O próprio ritmo da prosa oscila entre a leveza e o peso de existir enquanto artista, ócios do ofício. Tento, por meio dessas vozes, expressar meus horizontes na arte, usando palavras para descrever esse imenso mar – fácil de ver, difícil de navegar. As palavras aqui não serão suficientes para apreender as minhas paisagens, imagens impossíveis. No entanto, elas – as palavras – serão o barco.

Nomeio essa dissertação de “*corpo paisagem*”, porque identifico ser a paisagem do meu corpo, o território maior que comunga e dialoga questões referentes às minhas naturezas poéticas. Uma aproximação entre dois termos aparentemente opostos, que coabitam: corpo e paisagem. Paisagem aqui é entendida como espaço de construção do simbólico, lugar onde se dá meu processo de criação; que age de dentro pra fora. Paisagem é um sentimento recorrente em minha produção artística, e dá vida a uma série de procedimentos e ações onde meu

corpo busca incorporar o (seu) espaço ao seu redor.

Sandra Rey (2002) diz que “toda obra contém em si sua própria dimensão teórica”. A partir dessa afirmação, tento construir um oceano em torno do penhasco que abriga meu trabalho. São muitas as formas vivas e as forças que emergem sobre ele, me foi e é necessário atravessar muitas ondas e sofrer naufrágios, para entender um pouco do que faço.

Este trabalho contém a estrutura de uma pequena, mas profunda árvore, que se enraíza em mim e vai alinhando e ramificando meu corpo e cabelos. Gosto da metáfora (ou seria da poesia?) da árvore. É um motivo na paisagem com uma paisagem dentro de si. Raízes ancestrais. São fios condutores de memórias. Meu fluxo de vida. Há um mundo que se constrói ao redor da árvore, e outro mundo vibrando em suas folhas. Árvores são sinônimos de crescimento, mutação e transgressão, ligando-se ao espaço e ao tempo.

A investigação está dividida em duas paisagens: A do corpo & de suas ruínas. Optei por esta genealogia para que pudesse nos dois nós<sup>1</sup>, apresentar e desembaraçar as séries de trabalhos mais antigas para a mais recente, ambas reverberando e anunciando o ‘começo do fim’. Tudo é um emaranhado acerca das principais ideias que sustentam minha recente produção artística, especificamente as obras da série

---

<sup>1</sup> Local na planta de onde partem e se ramificam folhas ou ramos laterais. Bifurcações.



“*Fluxus*” e “*Fios da memória*”, essa última reunida no capítulo que chamo de Ruínas do *corpo paisagem*. Uma pesquisa feita de plantios e colheitas sobre a paisagem, do meu corpo-semente que aqui se quer gestar e do mundo-terra que habito, além do desejo de germinar na paisagem, entrelaçando essa rede.

Pensando em imergir e ampliar as questões vivenciadas na minha experiência como artista, organizei este trabalho de forma muito orgânica e um tanto experimental. Para uma melhor compreensão, escolhi disponibilizar as imagens dos meus trabalhos e das minhas referências artísticas no corpo do texto, e na medida em que as questões as solicitam. Portanto, em alguns momentos da dissertação, escolho introduzir algumas imagens/documentos que são parte do processo de produção dos trabalhos, além de imagens-referências, sem citá-los diretamente no corpo do texto.

Quero deixar claro que aqui as imagens das minhas obras possuem o mesmo poder e hierarquia das palavras, e talvez expressem muito mais, já que falam por si. As imagens são texto. E não têm jamais a ideia de ilustrá-lo, muito pelo contrário. As minhas palavras são de quem, de forma “fracassada” tentam alcançar esteticamente a força que orbita em torno dessas obras e das experiências que me proporcionaram.

## Relato de experiência ou das questões iniciais

Não há espaço para a lógica em Arapuca.

*Talvez esse desejo de que houvesse algo a mais – e havia – fosse o que me levava a buscar o intangível, acreditando que pudesse encontrar algo distinto, desconhecido, invisível, especial, algo diferente ao descer as ruínas menos (des)esperadas na tentativa de narrar o impossível da arte. Como se explica o devir em sua caótica complexidade? É como acessar um plano de geografias labirínticas, onde as visões de mundo são míopes, e a nobreza do artista está em ignorar os riscos.*

“Fluxus” é uma das séries que apresento aqui, nesta dissertação. São fotoperformances construídas a partir da ideia de *corpo paisagem*. São imagens que possuem na essência, uma natureza híbrida, que às vezes me confunde e me desloca sobre o que de fato são, ou tem sido. É a paisagem do meu corpo dialogando com outra paisagem, a de Arapuca. As fotoperformances aqui são hibridismos entre as imagens e a ação. É como se eu tentasse capturar o instante em que eu performo, registrando na câmera o tempo-espaço da fotografia. É o entre. É um trabalho que acontece no campo da performance, porque é uma ação, mas que se cristaliza e se desdobra no território da fotografia. E um não existe sem o outro. Neste caso, a fusão parece dar

conta dessa aporia sobre suportes e linguagens que tenho diante do meu trabalho. Mas os pluralismos não param por aí. Outro par que impera a singularidade é a ideia de *corpo paisagem*, que surgiu quando eu tentei transgredir o conceito por trás do suporte.

Durante o exercício da minha poiésis, ponderei inúmeras vezes, se trabalhara de fato com a fotografia, com a ação performática do meu corpo, ou com as transformações pelas quais me acometem, e sou acometida nesse processo. Pensamentos em deriva. Duvido que meu trabalho seja puramente de natureza fotográfica e acredito que a performance sozinha não seja suficiente para acomodá-lo. Há uma experiência estética que se revela nas superfícies, uma força imperativa que se faz presente, mas que os suportes nem sempre alcançam. A performance e a fotografia apesar de serem linguagens amplas, múltiplas e híbridas, contém um universo em si cada uma, não traduzindo especificamente tudo que eu pensava e vivenciava no lugar. A realização desse trabalho se deu de forma simples. Eu ia para a praia de Arapuca e realizava uma ação com o meu corpo, tendo como pano de fundo, a parede das falésias. Mas, não era só isso, havia algo a mais naquela experiência, uma força que me atravessava - uma conexão com o meu eu interior e com a paisagem, um retorno à natureza, etc. Eu queria prolongar aquele instante, e isso me inquietava.

Eu sabia que a realização da performance era primordial para

que a imagem existisse e fosse construída. Mas, percebi que antes de executá-la, eu entrava em contato com a paisagem de Arapuca e com a minha natureza, estabelecendo uma conexão com o meu corpo, até instituir uma conexão com o corpo da paisagem. E nesse ínterim, nessa busca, até eu me situar ali e começar a fazer a performance, me dei conta da existência de universos que se cruzavam. Eu estava lá com as minhas bagagens, vicissitudes e experiências, cruzando um lugar estrangeiro a mim, ao passo que me sentia pertencente, que me sentia parte. Arapuca é um lugar que eu venero e me ver como um território ocupando outro território era algo que depois descobri ser necessário para explicar esses meus caminhos na fotoperformance. Havia um *corpo paisagem* que estava ali, um corpo que se emaranhava na paisagem e se traduzia também paisagem, e que interagia com o ambiente, estabelecendo trocas que seriam essenciais para a compreensão das minhas fotoperformances “Fluxus”. E foi aí que tudo começou.

A minha relação com o lugar se dá a partir do interesse de inte(g)ração com a paisagem. Uma relação arte-natureza, eu diria. Misturar a minha natureza com a natureza de Arapuca. Eu enxergo nossas naturezas como potencialidades, como lugares selvagens a serem explorados, como territórios, em que a gente tem um conhecimento prévio de si e do mundo. E ao mesmo tempo em que somos diferentes, somos parecidas, estamos em mutação constante.

Quando digo “a minha natureza” quero me referir ao meu modo de ser, às minhas características, como um ser natural que também sou e que vai crescer e se desenvolver. E essa noção difere da de “natureza da paisagem”, mas ao mesmo tempo tem muitas coisas em comum, principalmente quando das transformações, das mudanças, da entropia... do lugar que somos. Foi um lugar que eu vi se transformar, e que presenciou grandes mudanças em mim.

Por que Arapuca? A priori, porque foi o lugar que me fez pensar em ter uma experiência performativa. Até então, eu não trabalhava com essa linguagem e tinha muita ânsia de experimentá-la, vislumbrando possibilidades com meu corpo, explorando a minha corporeidade através desse(s) meio(s). Mas, ao entrar em êxtase com a paisagem de Arapuca, ante a minha paisagem interior, me vi interessada em pensar alguma coisa. Arapuca foi um lugar que me fez refletir sobre mim, a partir do meu corpo, me fez ter experiências místicas, mas também catarses, autorreflexões, para além das belezas que existem lá.

É um lugar poderoso que me proporcionou transformações, e que tem significado, tem uma energia forte, rica e interessante. O lugar me deslocou e me fragmentou ao ponto de eu ter ali um marco, um ponto zero para algumas reflexões e recomeços. Foi o lugar que me fez. Que fez com que eu pensasse em ser artista, e também o lugar em que minhas ideias iniciais começaram a ruir, mudar... Tanto como

peessoa, como sobre ser /estar no mundo, como mulher. Sempre quando eu estava lá, meditava e pensava sobre minha (des)importância, sobre meu sentido de existência no mundo... Posso dizer que minhas certezas sempre ruíam por lá. Há uma correspondência entre os processos que acontecem na paisagem, no meio natural e com os que acontecem com o ser, com o humano.

O nu não é uma problematização aqui, mas uma preferência estética. A performance acontece sem roupa, não aconteceria com roupas. Não foi algo planejado, foi instintivo, intuitivo... Senti que se eu almejava me integrar à natureza, eu precisaria de mais entrega, eu deveria me aproximar do meio, das falésias... Penso que as roupas interfeririam, não só visualmente, mas conceitualmente. Corroboro com a ideia de que nas artes visuais, tudo significa. Seriam mais camadas, mais informações. Gosto da pele. Ficar sem roupas torna esse contato mais orgânico, mais selvagem. Tenho a impressão de que eu não teria gostado do resultado com roupas, meu corpo e o corpo da falésia, mereciam estar brutos. Corpos paisagens que se despem.

Nós somos paisagens dentro de paisagens. Portanto, *corpo paisagem* é o conceito operador que une os trabalhos aqui. Um corpo que age de dentro para fora e pode tanto se relacionar com a paisagem exterior, quanto com minha paisagem interior (o corpo em si), sendo a chave para a compreensão das obras “Fluxus” e “Fios da Memória”.

Entendo por *corpo paisagem*, um corpo que se enxerga como lugar, como paisagem. Um corpo que pode ser vislumbrado a partir do ponto de vista geográfico, sociológico, etnográfico, antropológico, etc. Um espaço de fruição e criação. Um território que oferece, do ponto de vista sensorial e do ponto de vista imagético, questões para serem refletidas, vivenciadas, entendidas. E pensar o corpo como lugar, é visualizar um lugar que tem certa autonomia (um lugar que tem identidade, que tem força...) e pode se relacionar com/em outros lugares.

“Fluxus” é o que entendo como a materialização artística de um trabalho pensado por esse viés de corpo/paisagem, ambientes que se cruzam. O conceito de *corpo paisagem* também engloba meus outros trabalhos aqui, que acontecem estritamente através da relação com a paisagem do meu corpo, os cabelos. “Fluxus”, apesar de ser um trabalho que me envolve e me conecta ao mundo exterior – a paisagem de Arapuca - é um trabalho de cunho existencial, motivado por questões íntimas e entrópicas. É um trabalho sobre mim, sobre minhas elucubrações. A experiência no lugar, além de gerar imagens, me proporcionou autorreflexões, inclusive sobre o porquê de estar ali (em movimento e mudança) suscitando a ideia de pertencimento, de entrelaçamento.

As imagens de “Fluxus” também evidenciam minhas

escolhas/decisões plásticas, pictóricas, relacionadas à minha atividade artística, que é indissociável de quem sou. Há uma breve citação da história da arte nessas costuras, pois há a presença de uma herança pictórica e processual, resgatada e apropriada pela ideia de paisagem ao longo desse percurso, por vários artistas. Muitas das referências das vanguardas dos anos 60/70 trazem à tona as intenções do meu trabalho, sobretudo as que envolvem a presença do corpo no espaço.

Trago leituras do ponto de vista da *Land Art*, especificamente, pois, percebo muitas relações, principalmente no tocante à incorporação da paisagem no meu processo artístico. Sou uma interferência no espaço.

“Fios da Memória” é também um desdobramento da obra “Fluxus”, a partir da ideia de *Corpo paisagem*. Eu sou o elo entre os trabalhos, estou de corpo presente em ambos, mas de formas diferentes. São percepções distintas de uma mesma paisagem. Outro ponto de vista, nesse caso, um corpo que é visto por dentro. Uma paisagem que se enxerga, em ruínas. Os trabalhos funcionam de forma independente, mas dialogam. Surgiu em um momento de ruptura, um hiato entre a investigação da obra “Fluxus” e o vazio que se instaurava na falta de perspectivas para continua-la. Sentia que “Fluxus” havia esgotado, mas na verdade a pesquisa se transformava. Eu tinha outras ideias que me tomavam, meus interesses mudaram. Comecei a



pesquisar e ‘cultivar’ os cabelos, hábito que se tornou frequente. Minha paisagem então, se resignificou. Criei novos sentidos para minha busca, que se tornava um campo fértil para produção/pesquisa nas artes visuais.

“Fios da Memória” consistem na reunião das minhas obras com os cabelos. São as obras, ‘objetos’, que construí a partir de um pedaço de mim. Fruto da pesquisa da paisagem do meu corpo, reflexões sobre a passagem do ‘meu tempo’, das minhas mudanças ao longo desse processo dissertativo, inclusive de como se deu essa relação corporal. Acredito que a principal diferença seja o suporte escolhido. Fios da memória são objetos criados a partir do meu corpo (cabelo) entendido como paisagem. “Fluxus” são imagens da ação performática do meu corpo inserido em outra paisagem.

## I- *Corpo paisagem & as raízes da ancestralidade*

### 1.1 Paisagem

Paisagem é um conceito difícil de conceber. É esse lugar-tempo-movimento que me escapa e (te escapa) enquanto é só desejo. É como um souvenir volátil. É o sentido construindo imagens que se esvaem com a gente dentro. É alvo que me foge a mira e te envolve num piscar de olhos. É o que penso ter visto enquanto você já viu. É a figura de fundo da janela. É o intervalo entre o abrir e fechar de portas do metrô. É a estação e o trem. É o pensamento rodando nas passagens das vibrações sonoras, é areia movediça na estrada. Foram ondas gigantes crescendo no mar dos sertões fossilizados. É o tudo e o nada ao redor. É construção e demolição. É descoberta. É precipício. É o olhar que a gente habita.

As possibilidades de se pensar e conceber a paisagem são tão vastas quanto às emoções e pensamentos imperfeitos que somos capazes de produzir ao longo da vida – infindáveis. Sempre uma vista para alcançar além do desconhecido, que não cansamos de enxergar. As noções de paisagem são semelhantes, mas seus interesses são subjetivos, sobretudo para nós artistas.

A paisagem é uma construção cultural, um produto humano, que

traduz muito do interesse de quem a vê. Para Tortosa (1999), “a paisagem é um espaço mutante em fenômeno, um potencial em que o olho e o espírito ativam para que sua existência tenha literalmente um lugar”<sup>2</sup>. São muitas as paisagens dentro de nós.

De acordo com o dicionário Michaelis da língua portuguesa, a palavra paisagem deriva do francês, *paysage*, significando: Um território que podemos ver<sup>3</sup>. Eu diria mais, que podemos ver e sentir, criar, tocar e imaginar. Penso em enxergar no sentido mais profundo da palavra, das miradas que provocam abismos. O lugar da paisagem são os olhos.<sup>4</sup> Mas também, as fronteiras desse nosso olhar.

Quando estou dentro de um carro-ônibus-trem ou avião, sinto a paisagem me atravessar. Vejo-a mover-se distraída pelo meu olhar, que captura num frenesi de segundos uma imensidão a se esvaír. Vejo as coisas passarem, deixadas pra trás, o tempo pass(e)ando como vultos, tantos frames que não sou capaz de filmar. Meu olhar limitado é a linguagem que lê essas imagens, e traduz o que nem sempre pode ser dito. A natureza passa pela gente ao mesmo tempo em que nos acolhe. Tenho a impressão de que a paisagem funciona muito mais em movimento, assim como a vida.

As paisagens pelas quais me interesse são aquelas em que a

---

<sup>2</sup> Tortosa, Guy. Pour un art in visu. In Clement Gilles. Les Jardins Planétaires. Paris: Jean Michel Place, 1999.

<sup>3</sup> Michaelis – Dicionário da língua portuguesa online

<sup>4</sup> Santos, Milton. A natureza do espaço: Técnica e tempo, razão e emoção. SP, 1999.

minha natureza está presente. Na maioria das vezes, fora da cidade, em lugares inóspitos, bucólicos, com uma aura mística, onde o ser humano ainda não é protagonista. Verdadeiros “locais de poder”,<sup>5</sup> onde eu me relaciono, me envolvo emocionalmente, me (re)conectando comigo mesma; realizando ações performáticas, coletando materiais, etc.

Ou seja, é incorporando a paisagem que habito – e que me habita, a partir de fruições e sentimentos que o lugar ativa em meu corpo (nas minhas experiências e vivências), que se delinea o corpo do meu trabalho artístico, minha paisagem, ou melhor, meu corpo-paisagem.

O termo “paisagem” tem um conceito múltiplo, cujo significado varia de acordo com o contexto, permitindo uma série de acepções oriundas de diversas áreas do conhecimento. Tendo em vista esse caráter contextual, a paisagem pode ser compreendida e interpretada de acordo com o tempo e espaço que se insere. Dentre tantas assimilações já concebidas do termo paisagem, enquanto objeto de estudo, busco relacioná-las a uma produção paisagística no campo da arte.

Apesar de a paisagem estar inserida na pesquisa de diversos artistas na contemporaneidade, esse interesse paisagístico da arte não é

---

<sup>5</sup> Ver Espaço Além.- Marina Abramovic e o Brasil – Filme Direção Marco Del Fiori. Doc. Brasil, 2015, 86min – e sua definição sobre locais de poder. Entendo como lugares sagrados, cuja vibração energética é potencializada; lugares místicos onde corpo e espírito podem entrar em sintonia com a natureza. Espaços propensos para rituais, meditações e performances.

nada contemporâneo. De acordo com Clark (1949),<sup>6</sup> há séculos a natureza e a ideia que fazemos a partir de um lugar, principalmente o nosso entorno, molda nosso senso estético. Basta lembrar a pintura de paisagem, que de tão imponente e imprescindível nas cenas pictóricas, se fez gênero tradicional. Os artistas saíram dos ateliês e foram pintar ao ar livre, adentrando a paisagem, em busca de intensificar suas experiências, ainda que de forma inconsciente. Inevitavelmente eram atingidos por essa paisagem, que logo passaria a existir no quadro com mais propriedade; o vento, a luz e as intempéries do ambiente influenciavam no gestual, e as pinceladas se tornavam mais precisas.

A princípio, o termo *Landscape* (paisagem) estava associado à pintura de ponto de vista ou a pintura em si mesma, o quadro. (Jackson, 2010). De início, a arte foi determinante para a noção de paisagem, já que foram conceitos pensados por e para artistas ligados à pintura ou às suas interpretações. A evolução plástica das artes está associada à evolução da apreensão de formas de observação, apreensão e leitura da paisagem por parte dos artistas do ocidente e oriente. Desde a pré-história o homem representava os elementos do seu entorno, com pigmentos naturais ou baixos relevos, deixando impressões sobre as paredes rochosas das cavernas. À medida que

---

<sup>6</sup> CLARK, Kenneth. Paisagem na arte. Lisboa: Ulisséia, 1949.

aprimorávamos nossas formas de reproduzir a paisagem, com a descoberta e avanço das técnicas de desenho, pintura e perspectiva, novas estruturas de percepção do mundo iam surgindo. No entanto, os seus significados ampliaram sobremaneira, e os dicionários atuais já não comportam sua ambição, carregados de ambiguidades e variações dignas da apreensão e evolução do conhecimento humano: paisagens impossíveis. O próprio dicionário se torna uma paisagem em transformação; um horizonte de paisagens. Talvez a paisagem do dicionário seja exatamente a linguagem que carrega, embebida de significados entrópicos, e na verdade o que se busca (ou o que eu busco) são imagens que carregam a mesma força/potência para determinar a camada da paisagem que se quer habitar, pois a paisagem só existe quando descrita.

Entre tanta terra, céu, horizonte e (m)ar... há meditação e reflexão. A paisagem não se esgota. Ela é antes de tudo, mental.

A paisagem é um ato de criação, uma experiência estética, um olhar cultural, uma ideia. (Castro, 2007) Constrói-se a partir da relação entre o meio natural e o meio cultural, na relação com o espectador, caso contrário não existe. Kenneth Clark (1949), historiador da paisagem na arte, fez uma contribuição significativa, traçando um panorama extenso e fértil da evolução paisagística da arte até o século XIX. No entanto, a paisagem para Clark, ainda era a matéria a ser



transportada/copiada para a arte, a partir de técnicas plásticas, o que não contempla essa visão processual e ideológica da paisagem. Na contemporaneidade, a paisagem não é apenas matéria-prima para o artista, é já parte do nosso processo intelectual. A paisagem é o meio. Desde a escolha territorial, há a busca por espaços onde produzimos as experiências de vida e pensamos a composição visual. Pesquisas são constantemente relacionadas à memória, há uma subordinação ao espaço, etc.

É na década de 60 que os artistas olham para seu entorno e enxergam a paisagem como caminho para a realização de suas obras, pensando os lugares. Os artistas adentram a paisagem e usam seus elementos. São muitos os motivos e as influências. Alguns artistas buscam alijar-se das galerias e museus, produzindo ao ar livre. Questões em torno das mudanças climáticas e da responsabilidade ecológica do planeta começam a pesar para alguns. A paisagem passa a ser incorporada ao trabalho, quando não é a própria obra. É nessa época que a paisagem na arte deixa de ser mimese, mera reprodução, e a obra de arte passa a realizar-se na natureza, incorporando-a. A paisagem foi sendo assimilada pelos artistas e passou a fazer parte de suas obras, incorporando-os ou incorporando-se. Apesar da gama de interesses, sensibilidades e multiplicidades poéticas, algumas obras e artistas desse período são seminais e são postos em uma categorização

genérica: artistas da *Land Art* ou *EarthWorks*. Entre esses artistas, posso citar alguns que me inspiram e foram responsáveis por redefinir o conceito de paisagem tal qual conhecemos hoje, elaborando outras percepções da natureza e sua relação com o homem, (des)construindo paradigmas culturais. São eles; Richard Long, Robert Smithson, Walter de Maria, entre outros. Suas obras demonstraram não só a imensidão da paisagem, mas os riscos da nossa interferência cultural sem precedentes, fincando uma bandeira artística ou não. Destruímos para construir, essa é nossa essência. Não importa tanto a arte no fim do arco-íris... Mas a ação, o percurso até encontrá-la na paisagem.

\*

*Sempre que penso em corpo o concebo indissociável da mente e é assim que essa noção floresce em mim, transbordando. O fluxo do pensamento me lança imediatamente para fora e a partir daí é que percebo o meu 'corpomente' como ponto zero de minhas experiências. Sinto o lugar... E percebendo que meu corpo é paisagem, me perco dos limites do que ainda é só corpo, mente ou só paisagem... Estou integrada. A totalidade me afeta/atinge. E essas vias fronteiriças delineiam minha criação.*





## 1.2 Paisagem do corpo

Aqui busco elucidar as formas nas quais a paisagem se torna um local para o corpo interagir com o ambiente natural. Estas conexões entre a terra e o corpo revelam operações conceituais e estéticas de uma natureza simbólica, cultural e ritual. Em alguns casos, as artistas como eu usam o corpo como ferramenta para explorar noções de temporalidade, estética, subjetividade e espetatorialidade, a partir da realização de performances.

Unindo Paisagem + Corpo = exploro minha relação com os lugares, produzindo uma imersão do humano no território do mundo, colhendo e plantando possibilidades concretas. Pensar paisagens dentro dos meus trabalhos é pensar o corpo como paisagem. É inventar uma pele pra tudo, pensar em camadas. É adentrar e investigar as epidermes, refletir a partir dos floemas, é saber que ali brotam e se constroem pensamentos, que há conexões exteriores com o interior de mim, é se saber lugares. A paisagem é uma condição do nosso corpo, e nós somos a consciência desse lugar que nos atravessa.

O corpo é um lugar-comum cheio de vicissitudes, um território aberto no mundo, uma paisagem selvagem. Quando penso meu corpo-paisagem, o vejo como extensão da natureza, na mais orgânica e mutável vigilância. E desejo que essa paisagem se prolongue.



“A paisagem se rebobina nos milhões e milhões de anos de ‘tempo geológico’.” (Smithson, 1968). Paisagens são suscetíveis ao tempo. A princípio, algo talvez óbvio pensar que a paisagem também é fruto do tempo, vítima de sua força, sendo mutante e variável. Mas só a arte me fez despertar para isso. É tudo um grande emaranhado: Corpo. Paisagem. (Des)ordem. Tempo. Caos. Mudança. Energia. Pensamento. Presenças icognoscíveis. *O não-saber comunicando o êxtase*<sup>7</sup>. Para o artista Robert Smithson<sup>8</sup>, cujo conceito de paisagem era caro e real nas obras, não havia uma separação entre natureza e vida humana. Smithson tinha uma visão holística da vida, inclusive quando em seus escritos de artista, metaforizava o acaso das transformações geológicas, ao processo do nosso pensamento, chamando de “sedimentação da mente”. Metáfora que julgo essencial, e me faz pensar sobre o devir e o dever de existir quando estou nas Falésias da Arapuca, sedimentando e ruíndo:

A mente e a terra encontram-se em um processo constante de erosão: rios mentais derrubam encostas

<sup>7</sup> Bataille, George. Em *A experiência interior*. Autêntica, 1897 -1962. Penso que tempo e paisagem são conceitos moldados pelo olhar do sujeito, a partir de uma “experiência corporal”, e de como são assimilados, vivenciados e apresentados por este. Proporcionando encontros inaugurais, como diria meu orientador Marcelo Coutinho. Bataille (2016) nos fala que a ignorância é o não-saber, estar alheio. Portanto, é esse estranhamento, essa descoberta, que nos proporciona pequenas epifanias cotidianas: a experiência. E as paisagens são pontes para inúmeros êxtases (in)conscientes, construindo sentidos ou conexões vastas, as vezes incompreendidas.

<sup>8</sup> Smithson, Robson em “Uma sedimentação da Mente: projetos de terra”, 1968. Em *Escritos de artista anos 60/70*, RJ: Zahar; 2014. 182-197. Smithson foi um dos artistas expoentes da Land Art, criando a renomada obra “Spiral Jetty”, 1970. Teve uma pesquisa artística ampla, relacionando diversas categorias e linguagens; natureza, cultura, antropologia, história natural, escrita, tempo, fotografia, desenho, etc.

abstratas, ondas cerebrais desgastam rochedos de pensamento, ideias se decompõem em pedras de desconhecimento, e cristalizações conceituais desmoronam em resíduos arenosos da razão. (Smithson, 1968, p.182.)



Para Damásio<sup>9</sup> (2000), paisagem do corpo é sentimento. As paisagens são os espaços onde se desvendam as experiências da vida, que marcam o corpo, tornando-o território de sensações. Paisagem é cicatriz (in)consciente do nosso caminho mais íntimo, o corpo e nosso conhecimento de si. São as representações, mesmo em crise, das transformações que ocorrem no corpo, devido à interação com o mundo, suas imagens evocadas.

O corpo expressa uma comunicação gestual muitas vezes indicada, no ato perceptivo, aos sentidos atribuídos pelo artista, inconscientes ou não. A experiência vivida é coabitada pelo senso estético presente na corporeidade do sujeito, um campo de possibilidades sem fim. Sendo uma obra aberta e inacabada o corpo e seu arquivo sensível passam a ser compreendidos como obra de arte no espaço.

De acordo com Collot<sup>10</sup> (2012), não só o olho está implicado na percepção e apreensão do espaço e das paisagens, o corpo também.

<sup>9</sup> Damásio, Antônio em “O Mistério da consciência”. Tradução Laura Teixeira Motta, SP, Companhia das Letras, 2000.

<sup>10</sup> Collot, Michel. Pontos de vista sobre a percepção de paisagens. 2012 RJ, p..20-22 .

Para ele, a avaliação visual do meio está sujeita às regulações de equilíbrio que abrangem toda a fisionomia do corpo. Se considerarmos a psicogênese do espaço, parece que a sua organização desenvolve-se paralelamente à estrutura corporal, nos permitindo ter o famoso senso de direção; direita, esquerda, longe, perto, etc.

O lugar dessa paisagem me faz olhar pra dentro de mim, buscando meu próprio lugar do mundo. Entre tantas possibilidades da experiência existencial, a compreensão da experiência do corpo revela um conhecimento sensível sobre o mundo expresso, seja pela magia dos gestos, das relações amorosas, dos afetos, do silêncio ou mesmo da linguagem poética. O território da percepção se orienta como prolongamento do próprio corpo.

A experiência em “Fluxus” aqui, me fez repensar sobre as tangentes que me movem naquela paisagem. A princípio, a beleza do lugar e sua imensidão ao alcance do meu olhar eram minha motivação, mas as relações são múltiplas e profundas. É um corpo que nasce paisagem.

No entanto, minhas experiências construídas a partir desse corpo carregam significados que refletem experiências existenciais, catarses emotivas, fazendo da paisagem um espelho da minha subjetividade.

### 1.3 Corpo-Paisagem

Ao construir a ideia de *corpo paisagem* aqui, preciso lembrar que esse conceito/paradigma já foi por muitas vezes explorado ou apropriado no circuito artístico. Dessa forma, percebo realizar uma citação da história da arte, ainda que redefina o conceito para o que mais se aproxima da minha perspectiva, que é a de um corpo como lugar no mundo.

É cada vez mais comum encontrar fotografias do corpo denominadas “*bodyscapes*”, que nesse caso poderiam ser sinônimo de *corpo paisagem* aqui, mas não são. As semelhanças são muitas, mas nestas fotos, o corpo é utilizado como suporte para a imagem.

As *bodyscapes* são, em sua maioria, fotografias do corpo nu que simulam uma paisagem corporal, e vem sendo bastante difundidas na mídia e nas redes sociais. É um conhecido estilo artístico, uma técnica, onde fotografias em close do corpo humano convergem à impressão de paisagem. Foi um conceito cunhado pelo fotógrafo Allan Teger em 1976, um dos seus principais expoentes até hoje. Dessa forma, *Bodyscapes* em geral, são compreendidas como fotografias cujo corpo funciona como representação da paisagem, uma cópia do espaço, uma substituição literal. O corpo é apenas suporte para a criação da imagem, que imita a paisagem.

Apesar de as *bodyscapes* evidenciarem a ideia de paisagem através do corpo, sendo elaboradas em espaços abertos e naturais, a exemplos de florestas e praias, as fotos podem conter um caráter fetichista, objetificando o corpo, que na maioria das vezes é feminino, o que pode gerar um apelo sexual nas imagens, dividindo opiniões.

Pensando pelo viés do fetiche, o antropólogo da comunicação visual, Massimo Canevacci (2008), faz considerações acerca do que considera *bodyscapes* em sua área, nos dando outra possibilidade. Para Canevacci (2008), o corpo transformado em imagem também é visto como um espaço, um lugar de múltiplos desejos e acontecimentos, cujo diálogo é imagetivamente construído. Esse corpo, compreendido como imagem em si, é cenário para fetichismos visuais, construções em que o olhar sobre o corpo-agora-paisagem está sujeito ao reconhecimento de códigos e concepções que dependem do contexto onde está inserido. Sua ideia de *corpo paisagem*, “*bodyscape*”, perpassa pelo sentido midiático, passível de ser publicizado:

O sufixo **scape** se junta ao prefixo **body** para acentuar um conceito flutuante de corpo, que se estende á observação alheia e própria enquanto panorama visual denso dos códigos fetichistas. A construção temporária do próprio corpo em *bodyscape* é uma pragmática que o sujeito exprime para deslizar entre os espaços intersticiais que a metrópole comunicacional constrói e dissolve na sua indisciplinada flutuação, que escapa as constantes tentativas das administrações municipais de colocá-la em ordem com regras rígidas. (Canevacci, 2008 p. 30).

De acordo com Canevacci (2008), temos um *bodyscape* na cultura de massa quando o corpo é o alvo principal do consumo em uma propaganda, legitimando a nudez ao mercado: “um corpo torna-se bodyscape na medida em que absorve e emana comunicação visual do tipo fetichista” (Canevacci, 2008 p. 115). Ou seja, a paisagem desse corpo vislumbra um panorama urbano, erótico e cosmopolita, que é veiculado em *outdoors*, revistas e mídias de massa. Mais uma vez divergindo do conceito que importa aqui. Eu trabalho com uma vertente, uma variação do que se entende no senso comum por ‘*bodyscapes*’.

No contexto latino americano das artes visuais, A artista brasileira Vera Chaves Barcelos, é em termos literais, uma das principais artistas que transita pelo híbrido campo da paisagem corporal. Criou entre 1977-1982 a obra “Epidermic Scapes” (Paisagens epidérmicas), que consiste em imagens de sua própria pele, e da pele de outras pessoas, ampliadas de tal maneira que assumem uma aparência mais abstrata e perdem sua função referencial. Ela elaborou cada imagem aplicando tinta preta em diferentes partes do corpo, nas quais ela esfregou um pedaço de papel vegetal, criando efetivamente um negativo que foi ampliado. Desde o início, sua intenção era que o trabalho sugerisse paisagens terrestres do corpo. Uma viva natureza morta. Sobre a escolha do tema/título, a artista revela que foi certo

para o entendimento de sua poética:

São paisagens epidérmicas e também uma escapada de toda uma problemática interna, de símbolos e projeções, de angústias e subjetivismo. É um trabalho de superfície, ao nível da epiderme. A cada centímetro de cada corpo humano, essas paisagens são diferenciadas. Fica, portanto, aberta a proposta para uma documentação, para sempre renovável, dos grafismos do corpo. (Barcellos, 1977).

A ideia de paisagem na minha pesquisa implica, entre outras apostas, a percepção do corpo como componente da paisagem, integrando-se a ela, e formando o que eu considero por corpo-paisagem. Pele e falésia são partes integrantes de corpos que se cruzam e se confundem. Por vezes, meu corpo toma o lugar da paisagem, sendo a própria paisagem – lugar íntimo e privilegiado de construção pessoal, criando identidades transitórias, rumo às suas metamorfoses interiores.

A noção de *corpo paisagem* que expresso nas obras “Fluxus”, é de um corpo que recupera uma dimensão territorial. Um corpo reintegrado às vicissitudes do espaço; a co-partilhar vivências e conhecimentos com o meio que se insere. Um corpo que se visualiza como paisagem primeira, que se relaciona e se integra a outra paisagem - a do mundo exterior, (que eu interajo) no meu caso, lá em Arapuca. É pensar e identificar o corpo como um lugar potente, carregado de



experiências. Mas, que também tem sintonia com planos subjetivos, estabelecendo conexões e consciências outras, às vezes inaugurais.

Estudos das áreas sociais, na antropologia e na geografia em particular, tem demonstrado de forma ampla como os conceitos de identidade e paisagem dialogam, sendo extremamente polissêmicos e ambíguos. Sobretudo, o quanto eles frequentemente se revelam como ficções e construções culturais em nossa sociedade. Suas naturezas indomáveis traduzem o aspecto ambíguo e indefinido que esses conceitos assimilam. São ideias cuja condição de transformação é real, contínua e simbólica.

Pensar a paisagem de si como território é identificar o corpo como lugar, enxergar-se como um espaço potente de experiências a serem exploradas e desmitificadas. Conceber a paisagem como superfície sensível nos faz considerar o corpo humano como elemento de mediação cultural, relacional em sua essência, que possui a si e se deixa possuir pelo mundo que o integra.

Assim como a paisagem, o corpo nunca é neutro, ou seja, está sempre carregado de informações, poder etc. Dessa forma, a paisagem do corpo se apresenta como outra perspectiva de perceber o mundo, de dentro para fora, percepção que é mediada a partir de um conjunto de valores que o indivíduo traz consigo, atribuídos a partir do que se apreende do meio.

## 1.4 Arte e Paisagem: lugares contemporâneos

Quando, em 1960, a arte moderna demonstrava limitação, frieza e esgotamento surge um novo experimentalismo, que ultrapassava o formalismo modernista e sua pureza de meios, (Greenberg, 1996) questionando esses limites. Seu principal questionamento punha em xeque as certezas modernas e sua noção de autonomia na arte, imune a contaminações, quando as categorizações tradicionais das obras de arte sequer davam conta da amplitude de seus contextos, principalmente fora do cubo branco. Esse novo experimentalismo era desafiador e apontava os horizontes de atuação dos artistas contemporâneos, gerando reflexão e ansiedade sobre o que estava por vir.

O que para Rosalind Krauss (1979), norteava e concebia sua ideia de campo ampliado da arte, potencializava e construía essa ideia do experimental da arte, redefinindo generalizações e exigindo de acordo com cada situação, uma maior reflexão sobre os meios e sua produção.

A escultura contemporânea começou a lidar com uma série de questões que originalmente pertenciam a outras áreas, sobretudo da esfera pública, como a arquitetura. Temas como paisagem, problemas de escala, patrimônio, situação urbana, e tantas outras interferências,

conceituais e práticas passaram a ser reavaliados na esfera artística. De todas, a paisagem parece unificar e resumir os temas em pauta, sendo o espaço físico e conceitual em que tal irradiação se entrelaça, sobretudo com o pós-minimalismo.

Paisagem é o campo dos processos, terreno do real. Como já foi dito aqui, paisagem é aquilo que criamos e modificamos enquanto nos relacionamos, entre a natureza e a cultura, lugar(es) com múltiplas forças e configurações, que nos envolve e afeta emocionalmente, em que o concebido e o vivenciado são visões de mundo que significam. Nas andanças pelo mundo, às vezes temos encontros com paisagens impactantes, seja pela admiração que nos causa, ou pela surpresa estendida do (re)conhecimento de estar nela. Os encontros com as paisagens artísticas são igualmente surpreendentes, nos deslocam de corpo e alma. Isso porque somos arrebatados para lugares desconhecidos, onde perdemos nossos esquemas referenciais, e reaprendemos a lidar com o novo, de novo, rompendo os limites do real. Andar pelos territórios movediços da arte é saber que não se compreende tudo, pois nem sempre nosso arcabouço está familiarizado com o lugar. Mas esse lugar, quando ativado pela arte, potencializa nossa sensibilidade em devir, ao passo que nos convida à experiência estética, aproximando arte e vida.

Nesse processo poético são criadas obras de arte que ativam,

de diversas maneiras, a paisagem, transformando-a. A paisagem passa a ser um lugar de experiência, como obra de arte em si, ou para formar experiências, sendo o meio, dialogando conceitual e materialmente a proposta do artista ali.

De acordo com Kamita (2014) essa perspectiva do conceito de paisagem, teve na Land art o campo de experimentação inaugural. Em Robert Smithson, a dialética da paisagem ganha uma dimensão complexa, os lugares perdem a fixidez e a estabilidade de definições; outros conceitos caem por terra diante das dicotomias existentes frente à paisagem, tais como natural/artificial, realidade/ficção, experiência/conceito, interioridade/exterioridade, etc.

### **1.4.1 Corpo/Paisagem e a Land Art**

Pensando nas aproximações entre a Land art, e a paisagem do corpo que se delinea na minha obra, observo que os artistas da Land art expandiram o espaço conquistado até então pela instalação minimalista, transgredindo-a. Esses artistas foram em busca das imensas paisagens, a exemplo das norte-americanas, lugares inóspitos e naturais, a fim de ousar na criação.

De acordo com Tiberghien (1995) na tradição cultural dos Estados Unidos, estas imensidões não são apenas físicas, mas

construções psíquicas, projeções da mente: são espaços idealizados, mitificados, fundamentais à formação da identidade cultural do seu povo. Portanto, não foram escolhidos à toa. A noção de inacessibilidade e intangibilidade da paisagem, só agregaria potência às obras de arte.

O ideal desta América legendária alimenta-se de forma constantemente romantizada através das distâncias inatingíveis, dos mistérios do desconhecido e de fronteiras longínquas a serem perseguidas, mas nunca alcançadas. (Gonzaga, 2013) Ideais que puderam ser apreendidos e materializados na Land Art. E é nessa tentativa de apreensão do impossível, da necessidade de documentação dos processos que ocorriam além-mar, que a fotografia assume um papel imprescindível e paradigmático nessa trajetória respondendo esteticamente aos anseios de quem estava longe ao facilitar o acesso às obras.

Foi graças à fotografia que as ideias de sequencialidade (séries) e dos métodos industriais foram introduzidas na prática da pintura. A fotografia, pensada como meio, também foi responsável pela reformulação da ideia de escultura nas experiências estéticas realizadas nos anos 1960 e início dos anos 70, com uma perspectiva de campo ampliado (Krauss, 1979), múltiplo na essência. E, por conseguinte, a fotografia também testemunhou a relação/expansão dos corpos dos

artistas na paisagem, ainda que construídos.

Ao mesmo tempo em que alguns artistas se voltavam para a paisagem no sentido mais amplo, outros se voltavam para seus próprios corpos como objeto (suporte) ou como mediador da atividade escultural. De acordo com Eklund (2004), uma obra que se moveu brilhantemente em ambas as direções simultaneamente foi *A Line Made by Walking*, de Richard Long, de 1967, na qual o artista pisava repetidamente em um campo no interior da Inglaterra para formar uma marca temporária na Terra, um ato documentado fotograficamente entre 1966 e 1968.

Vito Acconci passou da ação poética para o vídeo, e foi da performance à fotografia não apenas para documentar um evento efêmero, mas numa exploração sistemática da “ocupação” do espaço público, ruas e palcos, compreendidos como paisagem. Por meio da execução de ações premeditadas, Acconci criou o seu trabalho talvez mais conhecido, em outubro de 1969, realizado ao longo de três semanas, período durante o qual ele seguiu um estranho, até que essa pessoa entrou em um espaço privado; o artista registrou essas buscas em fotografias (feitas por terceiros) e um registro escrito. Ao codificar seus próprios movimentos para as perambulações de pedestres escolhidos aleatoriamente, Acconci tentou reconceber o papel do artista como um espelho intensamente atento ao mundo.

Em contraponto às geometrias rígidas e elementares do Minimalismo, e almejando uma participação mais intensa e processual na construção das obras, artistas como Richard Serra, Robert Morris e Lynda Benglis começaram a trabalhar com uma gama mais ampla de materiais maleáveis, como chumbo fundido, neon, feltro e sujeira - substâncias que retinham vestígios do artista, reivindicando sua presença. Em oposição às formas suaves e ordenadas da minimal arte, suas obras exigiam gestualidade e se demarcavam ou sujavam o espaço que eles ocupavam.

Outros artistas, já na tentativa de libertar a escultura da galeria e do museu, fizeram obras que estavam inseparavelmente ligadas ao lugar. Assim como Serra e Bruce Nauman, artistas de “*earthworks*” como Robert Smithson, Dennis Oppenheim, e Michael Heizer também eram fascinados pelo processo e gestualidade da coisa, e num retorno à paisagem, instalaram seus trabalhos em locais industriais devastados, e em cantos remotos do mundo, criando peças que dependiam muito da fotografia como testemunha de sua existência; a earthwork mais famosa é de Smithson, a já citada *Spiral Jetty* (1970) - uma escultura de 1.500 pés feita de barro, cristais de sal e rochas em volta de dez acres do Great Salt Lake, em Utah - EUA.

Almejando o sentimento de paisagem, existente em uma praia distante e paradisíaca do meu entorno, desejando antes de tudo me

encontrar, fui para um lugar cujo sentido de vastidão era sinônimo do meu desejo de liberdade. Saí da cidade para criar, assim como muitos artistas da Land Art, e a escolha da paisagem foi essencial. A praia de Arapuca é um lugar cuja relação com o divino é evidenciada pela crença da Jurema, culto à natureza e sua energia sobrenatural.

A land art, ao evocar este aspecto mítico da cultura, resgata, numa certa medida, a herança do Expressionismo Abstrato - notadamente da energia vital de um Pollock em seu contato com uma América selvagem e mítica, xamânica. Por outro lado, é da percepção da impossibilidade de conformar concreta e absolutamente num objeto esses valores transcendentais que, em continuidade ao minimalismo, ela se constitui em toda sua radical novidade. (Gonzaga, 2013, p. 17 e 18)

Assim como os artistas da Land Art, sou alguém que associa à liberdade (desde a modernidade) a uma ideia de viajante sem fronteiras, com o pé na estrada, que almeja dar continuidade a essa experiência, especialmente na arte. Uma *flâneur* contemporânea.

Destacando a modernidade do início do século XX, trago a definição de uma paisagem que segundo Baudelaire (1996), sugere a experiência do efêmero, de quando somos atravessados por fluxos de mudanças e dinâmicas transitórias. A partir disso, pode-se estabelecer um elo entre a sensibilidade moderna e a que tange a paisagem e seus múltiplos estímulos no indivíduo, ou melhor, no artista da



contemporaneidade. A paisagem como lugar do contemporâneo, deve ser entendida aqui não apenas em sua diversidade, mas principalmente pela sua constante reinvenção/ressignificação, principalmente através da arte.

Nas poéticas contemporâneas, o sentimento romantizado entre ser e paisagem se aproxima também da fenomenologia do espírito, quando ao lidar com a ideia de paisagem como lugar de acontecimentos, a vemos como transitória, fluída e impermanente.

Mas, de acordo com Nunes (2003) É antes de tudo, no Romantismo, que a paisagem é entendida como relação ativa entre sujeito e objeto, se aproximando e se distanciando no que diz respeito ao sublime, ao terreno e a natureza, lugar na arte em que o homem, em sua relação romantizada com o mundo, se envolve e se afeta sensivelmente.

## II Notas sobre a paisagem

*Janeiro de 2018 – Pus meu corpo na mala. Minha obra de arte entregue à própria sorte. Saio de casa com a alma cheia, mas à deriva: Desejos, medos, sonho, vitalidade, uma abundância de (in)segurança do porvir, num mix de ansiedade despreziosa, apesar da paz de espírito. Sentimentos estranhos, complexos. E costurando esses pensamentos aleatórios no meu quebra-cabeça existencial, pedaços de mim se achavam mundo.*

*Pego a estrada em busca do tempo perdido. 1ª parada – e única (a não ser que os caminhos da mente, essa ponte, contem como estrada... Daí, ainda estou em trânsito)*

*Arapuca.*

*Um filme roda na minha cabeça. Desses que rebobinam. Quantas vezes já estive aqui? Ou quantas vidas? A sensação de sopro inaugural é eterna, ao passo que as lembranças já me (co)movem. Sempre soa como primeira e derradeira vez. Nunca sei quando voltarei. Mas esse corpo que me conduz, traz vestígios desse lugar, a textura da pele se reconhece fértil. Quanto querer – e poder – guarda esse corpo que já viajou e ainda tem uma odisséia por descobrir. Quantas memórias revelam todas essas partes de mim, principalmente as que habitam fora? Venho disposta a me escutar.*

*A experiência daquele lugar era por vezes de quase morte – talvez de sobrevida – pois eu renascia ali, metamorfoseando. Arapuca é substantivo feminino, fruto da*





*mãe natureza. O meu sagrado feminino se fazia presente, na presença dessa força-mulher, que se personificava em terra, água, vento e mar.*

*- Dizem que a Arapuca é pra caçar pequenos pássaros; Uma estrutura piramidal feita com pauzinhos ou talas de bambu; às vezes madeira qualquer;*

*- Seria eu uma Ave viva?*

*- Armação pra surpreender, emboscar; cilada, armadilha; Urupuca.*

*- Sempre paio nesse lugar, mas por escolha. Gosto das amarras conscientes, mesmo quando venho a fim de me libertar.*

*Arataca ou Urupuca, não importa. Uma armadilha, mas que faz a gente se prender a si mesmo, olhando pra dentro. E como é bom olhar pra esse olho-ilha, que diz tanto sobre o que não é raso. Esse nome tem tudo a ver com essa pequena “isca”. É um lugar imenso, um templo vivo que saúda o mar, e o envolve. A Arapuca nos olha de cima. Invade-nos. Dizem que é mágica. Um lugar de mistérios onde a natureza se faz expressão divina.*

*Suas terras têm tons de terra. Uma paleta variável de terracotas, que vão do vermelho acre, ao escarlata. Da terra bege, a um multicolorido marrom ocre, que brilha ao sol. E tem amarelos também, sutis amarelos que impressionam até os mais céticos e sem paixão, que no cotidiano não enxergariam nada mais do que terra. Rembrandt teria gostado da tinta desse lugar, Vermeer também, suas telas teriam mais luminosidade, apesar dos marrons.*

*É preciso ter brilho nos olhos e ouvidos aguçados, pra enxergar a terra pulsando. Ela tem cheiro. E junto do vento, faz um som sereno, cantando pro céu.*

*E nessa terra que também é mar, tudo em mim parecia harmonizar. Esses tons terrosos, esse barro colorido em contraste com a minha pele, o sol refletindo a cor dourada das minhas madeixas.*

*- Eu pareço me integrar a terra. (Meditação – fôlego – calor – nostalgia – quem sou eu)*

*A areia por vezes movediça fazia uma cortina de poeira sobre mim, como um manto. (Agonia – Movimento – dor).*

*Me movimento. Rápida – arredia- frenética – louca. Sinto uma necessidade irremediável de andar, correr, me estrear. Mente vazia. Entro no buraco, caio na terra. Balanço. Arranbo a mão na falésia. Desfaleço. Não tenho sede, mas estou sedenta. Faz uns 50° na sombra.*

*Me vejo espelho. Cada passo é como encontrar um dos meus outros eus. Existo para além de mim. Dispo meus medos. Já não tenho roupa. A falésia é minha pele. Quem sou eu?*

*Gaiotas. Pássaros do desconhecido ecoam o estranhamento. É o som do além-mar. O vento urge, canta como quem conversa. O mar às vezes se revolta. Às vezes nem volta, mergulhando rasteiro nas próprias ondas.*



*As falésias, assim como a arte, são paredes íngremes e sinuosos encontrados e esculpidos pela lenta, mas constante ação da água do mar, através das ondas e marés, e também pela chuva, que após um longo período de tempo indo de encontro à rocha, acaba por "esculpi-la", originando costas altas e abruptas, resultado direto da erosão marítima. Assim como as falésias, a arte contemporânea tem sido uma construção de ações constantes de artistas e suas formações sensivelmente rochosas, às vezes involuntárias, mas persistentes, através de pesquisas e trabalhos conjuntos, a fim de discutir e esculpir o melhor cenário pra todos. Mas o sistema da arte compreende todo o complexo que envolve as falésias; os mares, as marés, a praia... E os caminhos tortuosos até à sua imensidão. Nós somos o produto da nossa criação e estamos suscetíveis a ele. Somos a água que bate e (de)forma as rochas, as tintas que tingem e apagam as cores, subtraindo as palavras que nos são tão caras. Esculpimos nossas falésias existenciais com dúvidas e questões pertinentes ao nosso ser criador-e-criatura, tornando-as fortes e frágeis ao mesmo tempo... assim como devem ser as coisas na arte, castelos de areia sólidos, prontos pra cair... derrubando nossas certezas. A diferença metafórica ou talvez a semelhança, é que nós não só a ocupamos e modificamos como fazemos com a natureza, nós a criamos, reinventamos, repensamos e destruímos o que está posto, pelo que está por vir... ainda que resgatando o que já foi.*

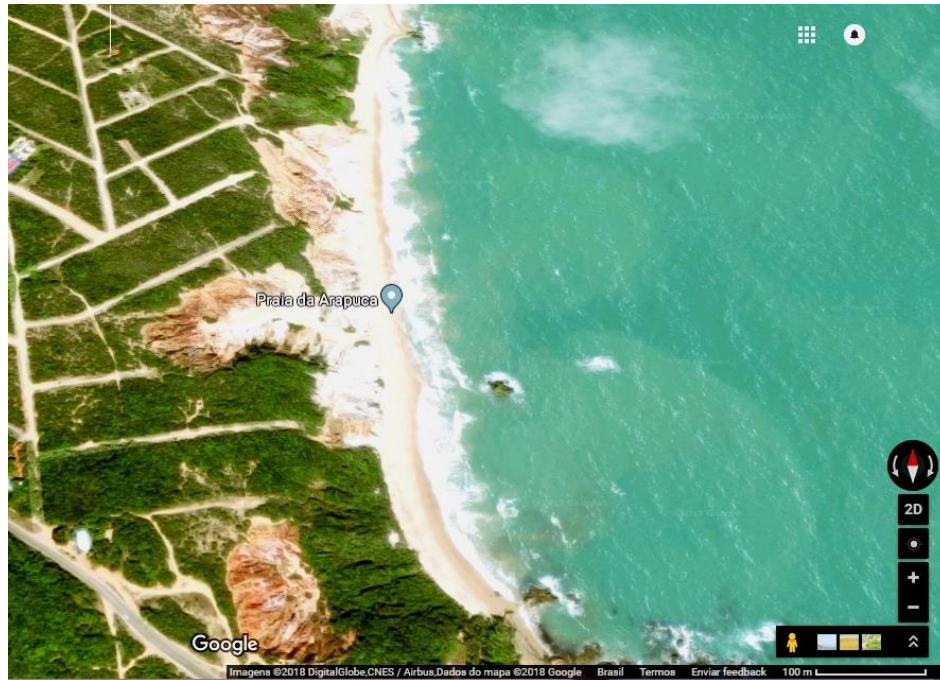
## 2.1 Arapuca: Possíveis capturas da paisagem

A praia de Arapuca está situada a, aproximadamente, 30km de João Pessoa. Encontra-se no litoral sul da Paraíba, na cidade do Conde. Divide o mar e o horizonte com Tambaba, ficando à sua esquerda. Apesar de Tambaba ser uma praia mais conhecida, famosa pela prática do naturismo, quem se desnuda é Arapuca. Tem uma beleza sobrenatural. Suas falésias multicoloridas podem ser vistas de longe, e dão a dimensão de seu frágil poder. Uma verdadeira paisagem entrópica. Nunca está igual, nunca permanece a mesma, a natureza se encarrega de modificá-la na leveza dos dias, seja com o bater das ondas, que avançam quando é lua cheia, ou pelos ventos que não cessam de chegar do norte. Assemelham-se a templos erguidos do nada, castelos de areia cujos guardiões são urubus famintos, que parecem te observar de longe, do alto das torres de argila, lembrando que você não está sozinho, apesar da imensidão da paisagem despovoada.

Há quem chame toda a área de Tambaba, há quem desconheça sua Arapuca. São praias interligadas na essência, portanto, é comum seu entrelaçamento, sua generalização espacial. Ambas possuem nomes indígenas, que carregam e traduzem um pouco da sua raiz ancestral.

Nesse cenário paradisíaco que envolve a região de Arapuca, um





fenômeno ‘mágico’ move o ambiente, o culto da Jurema<sup>11</sup>; encanto que gera curiosidade e atrai fiéis em busca de espiritualidade e gratidão. Talvez isso explique o caráter místico e ingênuo que circunda o lugar, surpreendendo os desavisados.

A praia de Arapuca é uma espécie de paisagem primeira para mim. O primeiro ambiente natural que fez me debruçar, literalmente, sobre uma ideia de paisagem inventada. A escolha desse tema/conceito não foi á toa, se deu também pela sua pretensa ideia de ingenuidade, ilusão construída ao longo da história arte e da paisagem brasileira, constantemente ressignificadas.

Oramas (1999), em seu texto “Frans Post e a invenção da paisagem” endossa a ideia de paisagem como ilusão, aporia que a torna paradoxalmente necessária para seu entendimento. Diz ainda que a natureza – “substrato da paisagem” - escolhe nela mesma o seu pintor paisano, aliás, o melhor representante dessa ficção.

A ‘primeira paisagem’ seria isso: um campo sem nome, deserto de relatos, um mundo emudecido que se oferece ante um olho silencioso, o universo despojado de suas aventuras, antes de toda história ou já sem ela, como

<sup>11</sup> A Jurema é um ritual sagrado que era cultivado inicialmente pelos índios Tabajaras, que habitaram a região onde hoje é também uma área de preservação ambiental (APA). Há um sutil sincretismo religioso nessa crença. É possível identificar resquícios do cruzamento das crenças afro-brasileiras e ameríndias, o que só enriquece a nossa diversidade étnica-cultural. Tambaba, onde fica a praia de Arapuca, é considerada uma das sete regiões encantadas da Umbanda. Um cristal, cheio de energias. De acordo com os praticantes da religião, as pedras de Tambaba representam os orixás e, no centro delas fica a pedra encantada, a que chamam de ‘princesa’, reverenciando-a. Ademais, a jurema, símbolo de Arapuca, também dá nome a uma bebida preparada à base de DMT (o alcalóide N,N dimetilriptamina), bastante servida nos rituais.

testemunha local, topológica, de sua simples e desembaraçada possibilidade (ORAMAS, 1999, p. 234).



Os Holandeses foram alguns dos primeiros artistas-viajantes a representar as paisagens litorâneas do Brasil, nos ajudando a construir a imagem selvagem, exótica e paradisíaca do nosso país. A pintura era sem dúvida, o maior meio e canal para difusão dessa paisagem, não havia maneira mais fiel de representação e interação para esses artistas. Frans Post é considerado o criador da chamada “paisagem americana”, veio ao Brasil no início da fundação, onde teve uma produção pictórica expressiva. As primeiras paisagens de Post já não existem mais, e talvez nunca tenham existido de fato. As obras foram pintadas a partir de um olhar condicionado ao contexto holandês, suas heranças pictóricas, impregnadas de vícios e virtudes, uma visão estrangeira de uma natureza ainda sem nome, crua e idiossincrática. Anos mais tarde, em seu retorno aos países baixos, Post pintava o esquecimento. Após um período de hiato e distanciamento profundos, retoma a pintar o que ainda lhe permitia a memória e seus estudos: as lembranças das paisagens que ainda habitavam seu inconsciente.

No meio dessas paisagens inventadas, vislumbrei o nascimento de Arapuca já entrelaçado com as artes. Um espaço de incógnitas existenciais, onde afloram abismos e histórias desconhecidas. Voltar-se a si, é também rememorar uma paisagem especulativa, enxergando uma





natureza além dos traçados humanos, que possui entre nós, uma distância espacial e temporal.

Certa vez, quando visitei a Fundação Joaquim Nabuco em Recife<sup>12</sup>, encontrei um mapa pintado por Frans Post, datado de 1640, onde pude constatar que já havia menção sobre localização do que viria a ser a região do Conde hoje, isso me intrigou.

A paisagem de Arapuca já existia?! Talvez fosse uma armadilha ainda mais exuberante e selvática. Como seriam as falésias? Quantos já haviam habitado por lá? Será que os artistas fizeram parte da paisagem? De qualquer forma, a sensação de encontro inaugural ainda permanece quando volto ao lugar. Frequento a praia desde 2012. Fiz bastante esse exercício de retorno à paisagem, concebendo essa ideia no meu imaginário.

### 2.1.1 Passagens de artistas pelo lugar

Nos últimos anos, vários artistas, locais e internacionais tem se deslocado até a praia, alguns movidos pelo mistério que a envolve, outros pelo seu caráter paradisíaco, formação geológica, etc. Mas, a maioria a fim de tecer experiências, criando e/ou se inspirando nas

<sup>12</sup> A Fundaj - Fundação Joaquim Nabuco, possui acervo precioso de gravuras e Pinturas de Frans Post, considerado o 1º paisagista brasileiro. No entanto, a maior coleção de obras do artista Holandês, no mundo, se concentra no Instituto Ricardo Brennand, ambos em Recife, PE. **Fonte:** GASPARG, Lúcia. *Frans Post*. Fundação Joaquim Nabuco, Recife.

areias multicoloridas do lugar.

Os tipos de trabalhos artísticos mais realizados nessas praias são de aspectos experimentais/relacionais com o lugar. Os artistas visuais em geral, fazem pesquisas na área, coletando materiais poéticos, fotografando minúcias e peculiaridades do espaço, recolhendo areia, conchas e argilas, a fim de construir um arcabouço visual, que pode ser incorporado ou não ao processo. Nessas andanças, é possível que o artista descubra novos interesses e estabeleça outras relações com a paisagem, discutindo questões em torno das poéticas do corpo, do nu e da performance.

Eu faço parte desses artistas, que movidos pelo desejo do-que-não-se-sabe, foram até as praias do litoral sul experimentar, e através da vivência, da pesquisa e da reflexão, criaram obras. No meu caso, finquei raízes, na praia de Arapuca. Curiosamente, essa praia tem atraído diversos artistas, nos últimos anos, em especial artistas jovens, alunos do curso de artes visuais da Universidade Federal da Paraíba, cujos interesses das pesquisas em arte entrelaçam suas poéticas às potências do lugar.

Muitos desses jovens artistas terminam se espalhando ao longo do litoral do município do Conde, que é imenso e possui várias praias, a exemplo de Coqueirinho, Tabatinga, Jacumã etc. Através desse fenômeno – de artistas “quase viajantes” - fica evidente o interesse pela

paisagem, que é o ponto de intersecção a nos unir.

Outro aspecto importante sobre a praia de Arapuca, e que talvez explique a frequência de artistas hoje, é uma residência artística existente no lugar, que leva o mesmo nome; Arapuca Arte Residência (AAR) surgiu em 2007, foi criada pelo artista francês Serge Huot. À época, ele decidiu abrir sua casa como extensão de seu trabalho artístico, uma obra aberta e relacional, para receber artistas e amigos em temporadas de produção.

Mas, só em meados de 2014 a AAR passou a oferecer o espaço/ateliê, para outros artistas desenvolverem e executarem seus projetos. Ou seja, uma casa em plena reserva da mata atlântica no litoral paraibano, situada à beira de uma das falésias de Arapuca, com vista privilegiada do mar, pode ser um bálsamo para quem busca calma e introspecção. As obras realizadas a partir da experiência na residência, ou através de suas iniciativas, podem agregar, implícita ou explicitamente, o seu conceito (casa) e/ou tudo que a envolve (praia), plasticamente ou conceitualmente, não sendo uma regra.

As atividades na AAR têm como objetivo aproximar a produção de arte contemporânea com a natureza, através dos conceitos do filósofo e crítico de arte francês Pierre Restany, a quem Serge Huot comunga dos pensamentos. As trocas, interlocuções e debates, assim como oficinas e workshops também são plataformas de ação da

Arapuca Arte Residência. Muitos dos projetos realizados foram sob a curadoria artística do artista Carlos Mélo, parceiro/colaborador da residência. Diversas vezes é possível fazer visitas ao espaço, e/ou envolver a comunidade nesses diálogos.

Desde dezembro de 2018, a Arapuca Arte residência, está recebendo o projeto *Movimento*, que acontece nos finais de semana, em ações mensais, reunindo dez integrantes entre artistas e curadores. O projeto, do qual atualmente faço parte, propõe uma imersão nas artes visuais, onde os artistas, a partir de sua produção e vivência no espaço, dialogam suas poéticas e refletem sobre o circuito e estratégias de inserção no mercado.

Apesar do fomento da residência artística na região do Conde, que afeta e estimula a cena das artes visuais contemporânea, contribuindo para a formação dos nossos artistas, vale salientar, que as pesquisas artísticas transcendem o lugar, não se resumindo às práticas curatoriais do espaço. Pois, muitos dos que aqui serão mencionados não estiveram ou participaram de ações na residência.

A praia de Arapuca, assim como as demais praias do litoral sul, é pública e recebe frequentemente a presença de turistas-aprendizes. São estes, artistas e pesquisadores, que além de vislumbrá-la como um campo sensível propício à fruição, se debruçam à essência matérica do lugar, com olhares aguçados.



Já nos anos 1980, a artista Marlene Almeida realizava pesquisas no litoral sul, criando obras cuja matéria prima: a terra e os pigmentos oriundos das areias e de suas formações rochosas seriam base para alguns dos seus trabalhos mais férteis. Poderíamos citar inúmeros outros artistas, que de uma forma geral, estabeleceram uma relação artística com a paisagem do Litoral Sul da Paraíba, como Amelinha Theorga Ayres, Antônio Lyra, Leon Clerot, Hermano José, Rosa Berardo, Rodrigues Lima, etc. No entanto, não faz parte do objetivo dessa dissertação discorrer, em detalhes, sobre as obras produzidas por esses artistas. E sim, evidenciar a relação arte e paisagem.

Por outro lado, há artistas que desenvolveram suas pesquisas artísticas na praia de Arapuca; A exemplo de Suzy Okamoto & Rafael Avancine, que realizaram em 2016, através da Arapuca Arte residência, uma pesquisa sobre o culto em torno da Jurema sagrada, que é realizado no litoral Sul da Paraíba. Para além do viés antropológico, a experiência proporcionou trocas e interlocuções com a comunidade, que foram documentadas em fotografias e vídeos.

Ainda no mesmo ano, os artistas Edilson Parra, Maurise Quaresma, Serge Huot, Tarciana Kaline e Gabriel Yan, dentro da perspectiva que envolve a Land Art, realizaram uma intervenção/experimento na praia de Arapuca. Utilizando pigmentos naturais (argila coletada no local) e água do mar, tingiram galhos de

árvores nativas da região.



O artista Carlos Mélo, em suas andanças por Arapuca, fez muitos experimentos que viriam a ser mote para algumas de suas performances mais conhecidas. Durante a vivência na AAR, idealizou a performance “tripa”, da série asselvajamento, realizando também algumas fotoperformances nas falésias, a exemplo de “Ajuberô”.

Na busca de informações sobre os artistas que estiveram (especificamente) na praia de Arapuca realizando (ou que realizaram) trabalhos por lá, pude constatar que quase não há registros ou informações oficiais sobre essas ações, a exemplo de catálogos ou publicações. Mas, é possível descobrir na fala de alguns artistas e professores, a exemplo de Serge Huot, José Rufino, Roncalli Dantas e Carlos Mélo, algumas dessas histórias/vivências de quem esteve por lá. É preciso reiterar que alguns artistas, ao longo de suas trajetórias, desconsideraram em seus portfólios essa produção e outros, não consideram o que produziram como obras de arte, o que dificulta esse mapeamento. Além dos já supracitados e de mim, são lembrados Prince Cypriano, Antônio Filho e Graça Capela.

Nas conversas com os estudantes, percebi que há uma suspensão da completude dos trabalhos, que por vezes apresentam uma finalização difusa e distante, denotando um caráter processual,

sugerindo uma descontinuidade poética. Alguns revelam interesses de pesquisa, deixam vestígios de trabalhos nas redes sociais, mas não chegam a realiza-los (até o momento). Apesar do interesse crescente na região, com o surgimento da residência (AAR), para muitos, a praia de Arapuca funciona como um laboratório, um lugar de experimentação. Assim como os demais artistas em processo, a exemplo dos supracitados, eu também via Arapuca como um imenso laboratório a céu aberto, e fiz dela meu atelier, fui de fato experimentar, mas, também produzi.

Como já disse aqui, não é de hoje que frequento a praia de Arapuca. Nos primeiros momentos nesse lugar já nutri a vontade de realizar um trabalho ali. Entre idas e vindas, estreitaram-se as reflexões sobre a minha relação com o lugar. A paisagem me instigava a experimenta-la, e vivenciando-a, me vi motivada a tecer obras a partir dessas experiências. Meu corpo torna-se sujeito central na construção da minha arte. Foi então que, em 2016 idealizei a performance “Fluxus”, que logo resultou na série de fotoperformances, homônima. Esse trabalho foi um ponto de partida. Quando penso que já o conclui, ele me reapresenta novos caminhos, um trabalho inquieto que me move.

Algumas vezes por lá, refiz a performance, a fim de (re)viver aspectos sensoriais da experiência, além de buscar outros

desdobramentos, aprofundando questões íntimas.

Ainda sob os ecos deste trabalho, teço atualmente novas obras, é a mesma paisagem a provocar outros fluxos.

Estabeleço relações com o que está a minha volta, e visualizo o meu corpo, ao reconhecê-lo como extensão da minha identidade. Era algo que eu já buscava durante as performances e que percebi reverberar dentro de mim. Depois de um período sem produzir, acreditando que “Fluxus” já havia se esgotado, me voltei para a paisagem do meu corpo, minha paisagem interior, e percebi que outras possibilidades ali germinavam.

## 2.2 Em “Fluxus”

“Fluxus”<sup>13</sup> é uma série de autorretratos (*in progress*) composta por fotoperformances intituladas “Ritual para um(a) deus(a) particular”.

A autoreferência nas imagens é a matéria prima para questões contemporâneas e ontológicas pelas quais sinto necessidade de dialogar minhas subjetividades: conflito de alter egos e suas nuances múltiplas; a

---

<sup>13</sup> O termo “Fluxus” aqui não faz referência direta ao grupo Fluxus da década de 60/70, apesar de terem exercido influência sobre mim e toda uma geração de artistas conceituais que utilizam o corpo e a performance como caminhos para expressão/criação . A palavra Fluxus aqui tem o significado literal, de movimento e devir, de fluir, como o sangue nos corpos. A alusão ao grupo é inevitável e só enriquece a compreensão do meu trabalho, o que muito me honra.



relação do meu ser com o meio (a natureza) em transitividade; bem como meus dilemas existenciais como artista e como mulher (identidade). As imagens de “Fluxus” sugerem ainda algo entre o erótico e o divino. Busco uma relação visceral do meu ser feminino com a terra e a energia do caos. A concepção, a origem, seu mistério e poiesis são alguns dos temas que sondam meu “Euniverso”. Minha expressão toma forma a partir de imagens verborrágicas, pictóricas, onde meu corpo fala.

As imagens apresentadas provêm de uma ação performática, tendo meu corpo como sujeito-objeto, mas são essencialmente pensadas para a fotografia. Há um limite entre o registro de performance e a fotoação. Transito nesse limite.

Nas minhas obras, a fotografia é usada, muitas vezes, para o desdobramento de uma performance, o prolongamento de uma ação, que se estende e se (re)materializa na fotografia, quando crio novos sentidos, ao ressignificar e intervir a imagem original. Tento no meu processo revelar até que ponto a minha performance pode se expandir nos limites que um tempo-espaco fotográfico presencia, buscando concluir a ação em um registro fotográfico a ser moldado digitalmente, numa outra “performance” diante do computador. Isso significa dizer que em minha produção artística desdobro (e estendo) a ação performática a partir da própria imagem fotográfica, gerando uma

simbiose, mas não finalizando aí. Eu vejo a fotografia como sustentáculo do meu gesto, do gesto performático que meu corpo adquire no transe da foto-ação; um recurso para manter materializada na minha poética essa memória, o frescor do deslocar do meu corpo e movimento dos meus sonhos, em busca de transitar e personificar minha *pensa-mente*, figurando o intangível no fluxo dos meus vestígios deixados no tempo da imagem viva, para o além-registro. A partir daí, então, eu posso me recriar, construindo meus enunciados.

Suscitando por vezes, um caráter narrativo, não linear, “Fluxus” é um trabalho que traz a linguagem da performance à tona, afinal, a ação que efetuo com meu corpo é performática, mas a linguagem escolhida para apresentar meu trabalho, como obra artística, tem sido a fotográfica.

Desta forma, pode-se entender que esse trabalho fotográfico é uma performance que ocorre exclusivamente para fotografia, sem a presença do público, que neste caso, não é imprescindível para sua realização; configurando-se a meu ver, como fotoperformance. Não quero dizer que o público não seja importante. Quero argumentar que a presença do público ao vivo, ou seja, quando essa performance aconteceu, não foi um elemento decisivo para esse trabalho específico. Tendo em vista que a obra final é um conjunto de ‘fotografias’ e que o público irá tomar conhecimento da minha ação como artista através



dele. Entendo que a relação obra/público se dá no momento dessa observação, desse contato. Assim, neste caso, as linguagens da fotografia e da performance têm uma relação intrínseca. Portanto, esse não é um trabalho puramente fotográfico; ele possui um corpo (meu corpo), que está produzindo uma ação e que acaba sendo o elemento central dessa fotografia, que está inserida no processo da performance. Ou seja, cria-se uma simbiose, o fato é que um não existe sem o outro.

Citando qualquer dicionário<sup>14</sup>, entendemos que Fluxo “é o ato ou efeito de fluir”, de se movimentar de modo contínuo... E é nessa constante fluidez que tento fazer meu corpo circular livre, fluindo meu pensamento corporal nesse tráfego sucessivo de ideias, acontecimentos ou ações. A sequência de imagens reverbera a escolha do ambiente terroso, do vermelho quente que pulsa e grita minha ancestralidade atemporal, expressa na argila que tinge meu corpo.

Depois de refletir sobre o conceito e poética de “Fluxus”, de eu definir as linguagens, e os temas/símbolos principais que norteariam meu processo na construção das imagens, o meu passo prático seguinte foi pensar o meio de produção, que de certa forma aconteceu de modo espontâneo, que foi definir a falésia exata, dentre os paredões existentes, onde aconteceria a performance orientada para a câmera.

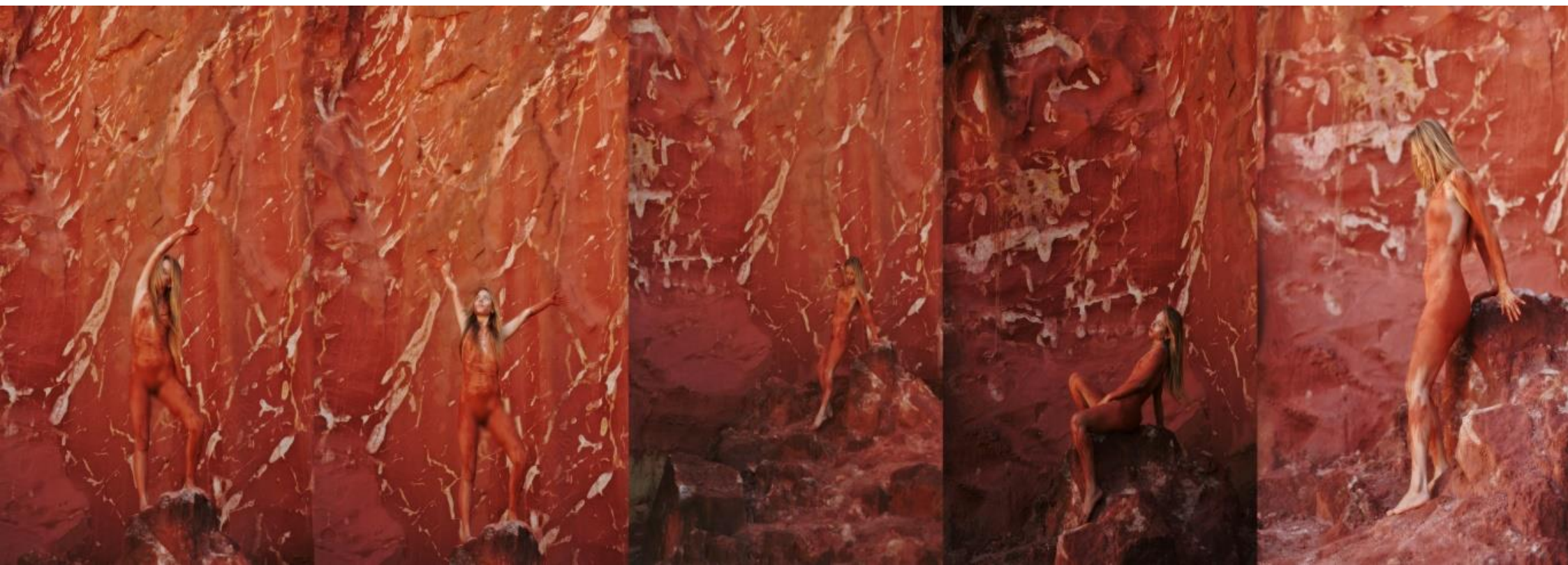
<sup>14</sup> Ver definição no dicionário Michaelis online: <https://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues/busca/portugues-brasileiro/fluxo/>

Havia pensado em realizar as imagens em um ambiente natural, bucólico, distante da cidade, onde eu pudesse de fato vivenciar uma experiência ritualística com os elementos da natureza, entrando em contato com a terra e o solo, me incorporando ao lugar. Estabelecido o local em Arapuca, e tendo em mente a ação a ser desenvolvida, fiz contato com um colega artista (Roncalli Dantas) que logo me auxiliou, inclusive com seu equipamento, e se disponibilizou a ser meu olhar na câmera, fazendo os clicks. Chegado o dia, conversamos sobre a ação e sobre minhas intenções performáticas, direcionamos o posicionamento/olhar da câmera para mim, e iniciei a performance.

Nos dirigimos à praia de Arapuca, litoral sul da Paraíba, próxima à Tambaba e Coqueirinho. Alguns dos motivos da escolha desse lugar foi exatamente seu caráter desértico, inóspito e a meu ver, mágico, cuja beleza vazia e solar me inspiram e apaixonam de uma maneira especial. A região que envolve a praia de Arapuca é considerada umas das sete regiões encantadas para a Umbanda no Brasil, um local de poder para muitas pessoas. Essa energia me intriga e de alguma forma presencia meu trabalho. Acho que a Marina Abramovic adoraria conhecer esse lugar. Encaro as minhas performances como momentos de libertação individual, de catarse e transe, e desde o início, a presença/contato com as demais pessoas nunca foi essencial para a realização do trabalho. Acredito que sou eu

comigo mesma quem importa ali, naquele momento, tendo como única janela indiscreta, a câmera.

No entanto, após a finalização da performance, as imagens são construídas como 'fotoperformances', para que o público, nas exposições consiga apreender e quem sabe, reativar a essência do ato performático.





Com o material em mãos, parto para uma seleção das imagens que melhor representam a paisagem do meu corpo e que melhor acomodem minha ansiosa intuição poética e estética. Feita essa escolha, dou início a segunda parte do processo das obras, a edição. Nesta fase, tento enfatizar a ideia de corpo-paisagem, delimitando a proposta, pois a partir da edição, posso regular e experimentar a luz; saturação, texturas, filtros e sobreposições, controlando e manipulando boa parte do que quero transmitir nas imagens. A edição funciona para mim como uma segunda performance diante do computador, ou mesmo do celular. Utilizo o *Photoshop*<sup>15</sup> ou *PicsArt*<sup>16</sup> como ferramentas-base para essa intervenção digital, agindo muito intuitivamente. Começo experimentando em cima da imagem, buscando construir uma espécie de sobrevida nelas, sobrepondo camadas de afetos e efeitos. Afetos sim, porque o humor e a maneira que me encontro psicológica e fisicamente influenciam bastante nesse meu desempenho. Observo que se estou serena e calma, as imagens tendem a ser mais lisas e estáticas, com cores mais uniformes. Quando mais agitada ou tensa, a imagem absorve um pouco dessa minha tensão, que se caracteriza por ranhuras e movimentos expressos por texturas e sobreposições, tendendo à repetição.

---

<sup>15</sup> Programa/software caracterizado como editor de imagens bidimensionais, desenvolvido pela Adobe Systems.

<sup>16</sup> É um editor de fotos disponível para celulares Android e IOS. Esse aplicativo oferece uma série de funcionalidades, como ferramentas para tratar imagens, interação social nas redes.



















### 2.3 Considerações sobre fotoperformance

Muito se fala sobre a fotografia e sobre a performance como linguagens autônomas<sup>17</sup>. No entanto faz-se necessário o entendimento dessas duas categorias integradas, bem como a visão teórica no sentido de encontrar uma definição que comporte a complexidade desses dois suportes, cada vez mais híbridos, em um único contexto, a exemplo do termo *fotoperformance*. A palavra ‘fotoperformance’, expressa claramente a fusão entre dois léxicos que designam conceitos distintos, mas essa aglutinação não revela se há ou não uma hierarquia, um peso de uma linguagem sobre a outra. É preciso olhar além e decifrar. Com base nas pesquisas realizadas, esse termo é explorado por artistas, na maioria das vezes, sempre que há uma simbiose entre ambas nas artes visuais. Mas, são poucos os estudiosos que se detém ao verbete no sentido de destrinchar suas implicações historiográficas.

Hoje são incontáveis as ações cuja câmera é a única espectadora presente capaz de capturar os gestos do artista, sendo indispensável como documentação áudio/visual, permitindo o acesso posterior e indiscriminado às performances, ativando-as. Relevante, nesse caso, considerar a fotografia como documento inicial da performance, uma vez que é resultado direto de uma ação direcionada para esse meio,

---

<sup>17</sup> Trata-se de um paradigma modernista. Ver



cujo acesso só se dará ao público a partir desse ‘registro’, atestando através de uma imagem que a performance existiu como performance. Todavia, se faz tão ou mais importante ressaltar a câmera como parte (ferramenta) do processo de criação desse mesmo artista, que pensa a performance para a imagem. Pois, diversas vezes, esse resultado imagético, fotográfico, só se dá exatamente porque houve uma performance, uma ação dirigida para a câmera que resultou ou resultará em stills e/ou frames a serem manipulados pelo artista, que lhes dará um sentido para além da imagem cristalizada. Daí em diante, seu desdobramento pode ser escolha ou acaso proposto pelo atual suporte, ou pelo artista. Ou seja, o que inicialmente era apenas uma documentação (a câmera), passa a ser parte integrante da obra de arte.

Segundo Flávia Adami (2011), que pesquisa essa hibridação entre a performance e a fotografia, duas questões são centrais para se compreender e assimilar a ideia de 'fotoperformance': "a do entendimento de o que seria um registro fotográfico, usado para documentar uma performance que ocorreu ao vivo; e o entendimento da obra fotográfica, que registra a ação corporal de um artista." (Adami, 2011 p. 77).

Na minha experiência na criação da obra “Fluxus”, a fotografia se apresentou um excelente recurso para absorver o instante da performance que se instaurava ali, no intuito de capturar o sensível.

Apesar de a ação ter sido pensada e orientada para a câmara, estar imersa na paisagem de Arapuca, despertava no meu corpo, uma sensorialidade aguçada, me fazendo enxergar e sentir outras possibilidades relacionais do meu corpo com o meio. Isso me instigava a experimentar, sobretudo, outras formas de prolongar o instante performativo. Eu queria que aquele sentimento fosse capturado e pudesse ser sentido/absorvido por outras pessoas, estendendo a performance. A priori, a imagem se revelou para mim, como outra temporalidade, um tempo-espaço paralelo, onde uma ação ocorria e podia ser (re)ativada através dos movimentos retidos ali. Não queria que a performance passasse despercebida, e não me interessavam só os retratos crus, apesar de terem força.

Entendo que, corriqueiramente, a performance é compreendida como uma ação artística que só acontece ao vivo, e que carece de um público para que de fato seja consumada, aproximando-se da linguagem do teatro, na qual essa relação entre artista e público é vital. No entanto, na década de 60 surgiram trabalhos performáticos, “ações orientadas para a câmera” (Melin, 2008), cuja obra final era uma foto ou filme, e o público não tinha mais uma efetiva participação ao vivo, fazendo essa ideia cair por terra. Desta forma, há uma mudança, conseqüentemente uma expansão, na maneira de se compreender a performance, tendo em vista que o público não se fazia mais essencial

na realização da ação, só na apreciação do produto final, uma foto ou vídeo.

Após a realização dessa experiência (“Fluxus”), pensei sobre como poderia potencializar esses “registros”, para que pudessem se desdobrar e criar pontes em sua interlocução com o espectador das imagens, fosse aqui no corpo da dissertação ou durante exposições. Para tanto, busquei transformar essas captações não em meros registros documentais para lembrar uma performance, mas sim em tê-los como momentos po(i)éticos dessas experiências. Produzi fotografias a partir de uma ação performática, com possibilidades de desdobramentos visuais da ação.

É um devir constante. Essa abertura dos suportes, em que um presencia o outro, permitindo uma transmutação da ação, me possibilitou outra percepção da paisagem, vivenciando uma experiência afetiva para além da forma que eu buscava me expressar. Ou seja, ter a câmera à minha disposição, me permitia liberdade ao realizar a performance; eu estava ali por inteira na paisagem, em êxtase, e só depois viria a me preocupar com a finalização das imagens, e com a possível exposição das mesmas.

A fotografia e a performance desempenham papéis cruciais nessa série de trabalhos. É em torno da fotografia que envolvo meu *corpo paisagem* e construo a ação performática. As fotos além de

documentarem meu processo, produzem e prolongam minha ação. Esse processo, além de favorecer as imponderáveis ações do sensível, permitiu acomodar as minhas intempéries poéticas estabilizando tensões entre a paisagem e meu corpo.

De toda forma, preciso elucidar que há distinção entre o registro da performance - através da fotografia e do vídeo; e os trabalhos que se utilizam dessas linguagens como suportes para produzirem performances.

Uma das características presentes tanto nos vídeos quanto nas fotografias é o aspecto performativo que eles engendram, através das ações empreendidas pelo artista diante da câmera, instaurando seu próprio corpo como matéria artística, eleito, muitas vezes, como lugar de desdobramento das categorias escultura e pintura. (MELIN, 2008. p.49)

Em artigo intitulado Gestos perenes, Cristina Freire diz que, na arte contemporânea, o registro fotográfico passa de aparato com função documental para elemento com função de enfatizar a presença de uma ação ocorrida no passado, ou seja, ressaltando a presença ausente da performance. Nesse caso, a fotografia se estabelece como parte de um processo maior e não apenas como produto final de apresentação.

São sinais que algo se passou, e em sua quase efemeridade

permanecem como testemunhos de processos em fotografias, livros, filmes e vídeos. Nas fotografias e filmes de ações e performances, a obra de arte mistura-se com sua documentação desafiando assim o fetichismo do objeto, afeito às expectativas do mercado e a ideia aceita e naturalizada do que seja obra de arte. (Freire, 2004. p.32)

Como já foi dito aqui, com o surgimento da arte conceitual nos anos 60-70, muitos artistas se apropriaram da fotografia, de maneira consciente, para realizar trabalhos que envolviam muitas vezes, um discurso performático, com o corpo, a exemplo de Duchamp, Benjamin Péret, etc. No entanto a fotografia não tinha o status devido nessa relação artística, não sendo, portanto, o centro das atenções. De acordo com Vinhosa (2014), em 1962, Yves Klein realiza uma fotomontagem fotográfica, *Salto no Vazio*, que mais tarde veio a ser considerada uma das primeiras *fotoperformances* que se tem notícia. Afirma ainda que uma das primeiras artistas a utilizar a fotografia para se autoregistrar, foi a canadense Suzy Lake, no final dos anos 60, influenciando mais tarde, com sua série de personagens femininas, a obra de Cindy Sherman. No entanto, apenas nos anos 90, os artistas passaram a usar o termo *fotoperformance* como linguagem específica e autônoma na arte. (Vinhosa, 2014).

No Brasil também não foi diferente. Baseando-se em ações e experiências performatizadas para a câmera, a partir dos anos 70, muitos artistas seguiram o mesmo caminho, criando performances para

imagem, fossem elas, fotos ou vídeos. Alguns exemplos são: Letícia parente, Anna Bella Geiger, Artur Barrio, Paulo Herkenhoff, Sonia Andrade e Paulo Bruscky. Esses artistas exploravam o corpo e seus gestos efêmeros no tempo-espço da fotografia, se envolvendo e interagindo para/com a imagem, o que caracterizava o registro algo performático em si. Ao assumirem essa postura de estar na imagem, contribuíam para que o registro não fosse mera documentação, mas parte da obra, criando outra realidade híbrida, possibilitando a construção de narrativas sequenciadas, seja para um lugar íntimo, particular, ou para situações do inconsciente coletivo.

Ao trazer a ideia de fotoperformance aqui, concordamos ainda com Adami (2011) na busca por “identificar um tipo de performance que encontra na fotografia não apenas o registro, ou seja, uma performance que contraria o entendimento da ação ao vivo como única possibilidade” (Adami, 2011, p.76); Acreditando que há um ponto, algo na imagem que ativa a performance, que permanece, funcionando como extensão nessa imagem.

De acordo com o autor Philip Auslander, cujo pensamento é explicado por Adami (2011), a fotoperformance faz sentido por quê:

a fotografia documental de uma performance é um registro através do qual o próprio evento (no caso a performance) pode ser reconstruído. Desta forma, existe uma relação ontológica entre a performance e o

documento fotográfico. Esta relação é considerada, pelo autor, como sendo uma relação ideológica, já que a fotografia cria a ilusão de ser uma correspondente exata da realidade. Portanto, a fotografia documental neste caso atua como substituta da realidade, tornando-se a performance. (Adami, 2011.p 80)

Enfim, muitos são os artistas que usaram e usam a fotografia aliada à performance como meio para desenvolver ações performáticas, é o caso dos artistas brasileiros Brígida Baltar e Rodrigo Braga, onde o uso da câmera foi aliada às ações corporais. Assim, os resultados do trabalho são fotografias performáticas e não apenas o registro de uma performance. Nessa lógica, podemos repensar e enquadrar os trabalhos de artistas consagrados como Cindy Sherman e até mesmo a icônica fotografia de Marcel Duchamp, feita por Man Ray (1921) interpretando *Rose Sélavy*, como fotografias performáticas. Suas ações performáticas fazem com que essas obras possam ser enxergadas tanto como fotografias como enquanto performance. No entanto, é cada vez mais comum vislumbrar trabalhos de artistas contemporâneos onde a imagem é a própria performance materializada, indissociável da fotografia, sendo portanto caracterizada como fotoperformance.

### III – Ruínas do *corpo paisagem*

*Por trás da árvore o sol  
risca nas folhas um traçado seco.  
Se você olhar com atenção  
E seus olhos atuarem como lupa,  
Então poderá ver dentro das folhas  
A imensa rede de fios condutores  
De seiva correndo como os rios,  
Se olhar para a vida é a mesma coisa”*

*Montez Magno*



*No meio desse processo, entre pensar o corpo e o decantar das ideias que fluíam vivi um intenso processo de reinvenção. Muitas eram as obras em ebulição, apesar do hiato que parecia invadir meu fazer. Era preciso refletir sobre o que já estava ali, me detendo “em “Fluxus” anteriores. No entanto, a incubação acontecia na antessala de mim. Percebia-me em preparação/gestação de novos trabalhos – que se instauravam enquanto eu nem tinha consciência do que estava por vir. Por vezes, quando tentava desvendar os caminhos que levavam até ali, entrava num labirinto, portando muitas chaves avulsas, cujas portas dos trabalhos anteriores não sei se abririam, já que suas paredes ruíam como linguagens levemente obsoletas. Eram chaves para a percepção do sujeito como forma de experimentação artística.*

### **3.1 Fios Condutores: Tempo**

O tempo às vezes parece uma extensão do nosso corpo. E é. Uma invenção abstrata para além de nós, que cria a pretensão de ser/estar no presente, no passado e no futuro – mesmo que através de lembranças, ou projeções. Pode ser entendido como período contínuo no qual os eventos se sucedem. E a meu ver, não existe período onde se sucedam mais coisas – por dias, horas, segundos, meses e anos – que no nosso corpo. O corpo é tempo presente.

Assim como a paisagem, o tempo é uma invenção humana; convenção social para medir o que não se mede. Dizem que o tempo



não pode ser medido, pois não se tocam as horas. Mas a passagem do tempo pode ser sentida. É uma questão de percepção. Eu sinto o corpo passando. E meu corpo é metáfora do meu tempo, um tempo insolúvel, pelo qual me recordo apenas da demora de ser.

Para Heidegger (2005), tempo seria outra palavra pra consciência. Uma tomada de consciência – no sentido de iluminação – que só existe graças à memória. Pois, se não há consciência, não existe antes ou depois; esse contínuo que constitui o mundo. Dessa forma, podemos pensar no que passou e no que está por vir. Para Heidegger (2005), esse “fluxo de agoras”<sup>18</sup>, que chamamos tempo, contando o incontável, é existencial, tem um sentido ontológico: Não se desata nem se desfaz, mas sobrevive a presença do real.

Em *Ser e Tempo*, Heidegger associa a existência do ser à temporalidade. O que a meu ver, faz todo sentido. Para o filósofo, a minha existência enquanto “ser”, está vinculada ao meu próprio acontecimento. O caminho para meu autoconhecimento deve partir de mim, dos meus questionamentos e reflexões. Heidegger afirma que o homem é um “ente inacabado”, em processo, que se (des)constrói constantemente, tendo a morte como fim – como limite – unindo presente e passado.

<sup>18</sup> Heidegger em *Ser e Tempo*. Sei und Zeit. Ed Brasileira, Vozes, 2005.



Já para os gregos, o tempo tinha um caráter duplo: Kronos, medida da natureza quantitativa e Kairós: o momento de raiz qualitativa, um tempo experimental ou, um tempo experiência. Ou seja, Chronos seria o nosso tempo do relógio, o cronológico, o tempo que se mede, ou se tenta medir. Kairós seria exatamente o tempo do nosso corpo, o tempo vivido, a oportunidade, a metafísica dos dias na nossa pele.

Falar de tempo é também lembrar seus efeitos – imponderáveis – nas coisas da vida. O tempo pode ser cruel, dizem. E trabalhar com coisas cuja materialidade é questionável, é ponderar e entender suas especificidades e limitações. Não podemos falar de obras em que o caráter efêmero, móvel e ordinário sejam características determinantes de sua materialidade, sem falar de entropia.

### 3.2 Poéticas entrópicas

Entropia é um conceito da termodinâmica que mede a desordem das partículas de um sistema físico: a (des)ordem do Caos que é a vida, mais precisamente. Etimologicamente, o termo entropia se originou a partir do grego Entropêe, que significa *em Mudança*. E, é esse o conceito filosófico de entropia que importa aqui: A mensura da irreversibilidade das transformações das coisas.



O nosso corpo está em mudança. Cabelo é corpo em mudança. Pêlo sobre pele. Grandes entropias em si.

De acordo com Capra (1982), a entropia se origina a partir da transformação de energias em sistemas fechados (a exemplo da luz e do calor), em formas que ao diminuírem sua força de trabalho, aumentam drasticamente sua desordem/aleatoriedade. A mudança é inevitável, uma vez que caminhamos universalmente para o caos, cronologicamente falando.<sup>19</sup> E, essa quantidade de aleatoriedade dentro desse sistema, são as nossas (im)possibilidades de mudança ao longo do tempo, já que o ‘erro’ é uma questão de ponto de vista. Para o ser humano, o acaso; entre falhas e acertos são as centelhas da incerteza viva do porvir.

O cabelo é mutável, é passagem de tempo. É ruína do corpo: Tempo, corpo e paisagem.

Tempo e paisagem são concebidos pelo ponto de vista (olhar) do sujeito, a partir de uma ‘experiência corporal’, e de como são assimilados, vivenciados e apresentados por nós. E durante esse processo de pesquisa artística, os mecanismos entrópicos e os processos criativos se interligam à força da obra, gerando uma fresta infinita para uma experiência transformadora que começa dentro de

---

<sup>19</sup> Para Hawking, no livro “Uma Breve história do tempo...” existe um único e irreversível sentido temporal em direção ao caos e à desorganização: O universo teria começado num estado plano e ordenado e teria se tornado granuloso e desordenado ao longo do tempo. Isto explicaria a existência da seta termodinâmica do tempo (HAWKING, 1988, p. 207).



mim.

A ambição de criar a própria linguagem, fundada na própria forma em transformação, faz com que meu eu artista estabeleça novas relações/conexões com as obras e redefina minha personalidade artística, num processo de entropia particular. É como criar a partir de ruínas individuais, “ruínas ao avesso”<sup>20</sup>, pois as coisas erguem-se depois da queda, originando-se dos escombros existenciais até se identificarem com os desastres universais. O pessoal passa a ser político. O que, para a maioria das pessoas seria um descarte, uma ruína do corpo, para mim, foi a reconstrução, o meio, o caminho.

A entropia nada mais é do que esse tempo de mudança e desordem quantificado, aplicado ao sujeito, no meu caso, ao meu corpo e cabelos.

### 3.2.1 Entropia

Na arte contemporânea é cada vez mais comum que os artistas investiguem nuances e noções da entropia, relacionando esse conceito aos seus trabalhos. Isso se justifica pelo eco que o conceito adquiriu no campo artístico e cultural no século XX.

<sup>20</sup> SMITHSON, Robert. The collected writings. op. cit. p. 72. Penso que sua ideia de ruína é otimista e futurista. Suas “ruínas ao avesso” são os futuros abandonados, ruínas em progresso. São os potenciais entrópicos das construções, palavras, galerias e shoppings; pois para ele, as coisas e os lugares erguem-se em ruínas. As entropias não estão nas estruturas, são as próprias estruturas. É o caos gerando a ordem sob a desordem. E o que isso tem a ver aqui? Meus cabelos são as ruínas do meu corpo, entropias puras que se erguem a partir da fragilidade que lhe são próprias.

A entropia é um conceito múltiplo na essência, sendo amplo e indescritível em sua complexidade. Nas suas implicações, a exemplo da arte, as noções de energia, ordem e desordem são informações misturadas, que se metaforizam no devir que é a vida.

Originalmente, o termo entropia é usado na termodinâmica, depois na mecânica e décadas depois na teoria da comunicação. Ao longo de um século, o desenvolvimento subsequente de sua fórmula, a ação teórica, serviu para explicar a tendência geral dos problemas evolutivos nos sistemas orgânico e social. E essa aceitação da desordem entrópica do mundo, como fenômeno próprio da contemporaneidade, vem ganhando influência significativa na prática e teoria artística.

O conhecimento avança a golpes de linearidade e acaso. O saber que surge do intercâmbio entre ciências sociais e as naturais sofre influência do espírito do tempo, criando um campo fértil nas sociedades, em vários momentos e lugares, explicando fenômenos cotidianos.

A arte é uma expressão de mulheres e homens que vivem e dialogam um lugar do seu tempo. A linguagem plástica dos artistas, além de não ser científica, não se pretende exata, nem precisa, nem objetiva. Seus discursos são fluidos e diversos. No entanto, o trabalho artístico participa, à sua própria maneira, da ação criativa conjunta que

move a construção do conhecimento.

A lei da entropia acompanha a nossa evolução cultural e intelectual. Enquanto estamos nos estabelecendo em sociedade, entre descobertas e aprendizagens mútuas, as mudanças acontecem, seguindo as tendências da época. Apesar das divergências socioculturais, os comportamentos e a normatividade impostos por cada cultura, evoluem no mesmo impulso. A ideia da entropia contribui para esse entendimento e consciência em direção a uma nova racionalidade, no sentido da irreversibilidade do tempo, indicando a orientação dos processos naturais que vivemos.

A entropia é provavelmente a mais geral das leis da física. Historicamente, surge da enunciação da segunda lei da termodinâmica, em meados do séc. XIX, afirmando que a energia se degrada em suas sucessivas transformações, dissipando na forma de calor. Foi o físico Rudolf J. E. Clausius quem desenvolveu a expressão matemática característica desse processo (S). Como resultado da expressão, você obtém uma magnitude cujo valor aumenta em cada transformação ou mudança de estado. Essa função de Clausius marca também que um sistema isolado evolui de forma contínua e irreversível, para estados de maior entropia, mostrando uma evolução unidirecional na evolução da natureza, a famosa flecha do tempo.

Mas, não é necessariamente essa ideia geral de entropia que nos

interessa aqui. E sim a mudança que o conceito de entropia sofreu, revolucionando todo um pensamento cartesiano racionalista vigente em um século. Se tudo muda inevitavelmente, o que aconteceu de tão extraordinário? O que mudou? A lei da termodinâmica provou seu próprio veneno, criando um paradigma de si. Um físico austríaco, chamado Boltzmann, na década de 1970, já apontava as analogias entre o comportamento da matéria e o da energia, estudando a mecânica dos gases. (Navarro y Pérez, 2002).

De acordo com Boltzmann, o aumento da entropia de um gás em um recipiente isolado corresponde a uma uniformização das moléculas, significando um aumento da desordem molecular, até alcançar uma situação de equilíbrio, em que nada muda. Isso relativizou o caráter determinista da lei de entropia, flexibilizando-a. A entropia passa a expressar probabilidades e não certezas, contabilizando o acaso. Ou seja, partículas em sistemas fechados, de máxima entropia, tenderiam a flutuar para um estado de maior ou menor equilíbrio. No entanto, a vida é um sistema aberto, de muitas possibilidades e onde trocas entrópicas acontecem em diversos sistemas, simultaneamente, o tempo todo.

Apesar de revolucionária, a teoria de Boltzmann, de acordo com Prigogine (1996), não se adequava aos sistemas abertos, além de



que também não dava conta de explicar o paradoxo do tempo<sup>21</sup>. E pensar a partir de sistemas abertos, seria considerar uma fenda nessa flecha temporal, marcada pela irreversibilidade, pelo novo, pelo devir, pelos acasos, evocando um novo conceito de historicidade atrelado à natureza humana.

Prigogine (1996) considerou o tempo como elemento fundamental constituinte das “leis da natureza” (Prigogine, 1996, p.25) e dos processos estudados pela física, nesse caso, a temporalidade é a condição de possibilidade da existência humana e de todo o universo. O que liga sua dinâmica à vivência da experiência humana.

A perspectiva teórica de Prigogine (1996) sobre os fenômenos da natureza levou em consideração, intrinsecamente, a temporalidade naquilo que ela tem de mais marcante, a irreversibilidade, implicando a quebra da simetria temporal, ou seja, a noção de antes e depois. Criando um tempo fenomenológico. Ele observa novas *estruturas dissipativas*<sup>22</sup> (novas organizações espaço-temporais) surgidas em situações instáveis.

Essas implicações temporais, logicamente, não poderiam ficar

---

<sup>21</sup> Contradições surgem a partir da necessidade da consideração de um tempo, essencial na nossa existência vinculada a uma história instável, em detrimento de uma ciência que até então era feita de certezas e o ignorava, pensando ser a natureza estável. Enquanto e, algumas pesquisas microscópicas a flecha do tempo é irrelevante. Ver mais em “O Fim da Ciência”, Ilya Prigogine, 1996 em “Novos Paradigmas, Cultura e Subjetividade”org. Dora Schnitman. – Porto Alegre: Ed. Artes Médicas, 1996.

<sup>22</sup> Quando mais nos afastamos do equilíbrio, criando estruturas dissipativas, evoluímos, e o tempo nos acompanha nessas mudanças, o que enfatiza a ideia de que agimos em conjunto com a natureza.

restritas apenas aos estudos científicos, sobretudo da Física. A temporalidade irreversível e unidirecional proporciona um encontro metafórico com a nossa própria experiência de vida, que ecoa por vários aspectos, abrindo possibilidades de reflexão que ultrapassem, por exemplo, a dicotomia entre ciência e arte.

O tempo aqui estabelece ainda uma relação ampla e dialógica, com a arte, nos os processos criativos; e com a história, nas transformações e impermanências; e com o ser, agindo existencial e socialmente nesse tempo espaço.

A hibridez dessa pesquisa se torna ainda mais fértil com as correlações e contribuições Prigoginianas, delineadas até aqui. Com o entendimento da temporalidade nos processos físico-químicos, sobretudo nos processos históricos e naturais, ao qual me insiro - entrópicos por natureza, compreendo o meu trabalho como uma unidade no mundo – em transformação.

A partir dessa perspectiva do tempo, desdobram-se as conexões, raízes e galhos conceituais, cuja compreensão pode se espalhar, refletindo nas diversas áreas do conhecimento. Os saberes se completam na interdisciplinaridade, apesar das diferenças que lhes são caras. As especificidades existem e demandam atenção, mas tudo deve ser ponderado, sem separações hierarquizantes. São diálogos possíveis, que já acontecem, e propiciam uma visão mais abrangente do universo.

Com a temporalidade, os diálogos entre homem e natureza também são estreitados, gerando uma ciência menos dura, mais holística, que não separa sujeito do objeto, mas nos enxerga dentro de um contexto maior.

Existe uma consciência crescente do papel construtivo da desordem, da auto-organização, da não linearidade. O sujeito, o tempo, a historicidade tem uma participação substantiva na ciência contemporânea. Esses aspectos eram considerados parte da vida cotidiana, da arte, da filosofia, da literatura, da psicologia. Vida e ciência estavam separadas. Não havia sustentação para o sujeito na ciência clássica, que operava com exclusão do observador. (Schnitman, 1996, p.12)

Por fim, o entendimento da entropia, e sua carga temporal, juntamente de suas características intrínsecas, – a irreversibilidade, a assimetria do tempo, a unidirecionalidade, o possibilismo e a criatividade –, favorecem um enriquecimento de complexidade, configurando as bases da concepção de historicidade de Prigogine, ampliando-a para a natureza e para o universo. O devir histórico é estendido para além de nós.



*Imaginem uma árvore no solo de Arapuca, essa árvore é “Fluxus”. “Fluxus” com suas raízes invade nosso corpo e toma conta de toda estrutura. A ação do tempo move “Fluxus” e suas partes se desprendem como folhas a se soltarem dos galhos no outono, fadadas a caírem continuamente numa mesma arapuca. E a intempestiva ação do tempo decompõe essas desgarradas que passam a brotar em fios de memória.*

### **3.3 “Fios da memória”**

O cabelo é coleção: fios de memórias, afetos; de vícios & virtudes ancestrais. É a linha do tempo que cresce atemporal em nós.

O cabelo tem um complexo fio de conotações e representações, cujas ramificações influenciam sobremaneira em nossas vidas. O cabelo é corpo. Pode ser tanto um sinal visível da nossa natureza selvagem, quanto um reflexo da identidade cultural que construímos e carregamos nesse meio tempo. Mas para além do subproduto biológico que geramos, o cabelo também é um reflexo da (des)construção cultural de múltiplos significados e sentidos... podendo ser moldado e penteado de acordo com padrões sociais.

É um ponto de partida para refletir e discutir aspectos da minha vida, enquanto artista, me pego, quase sempre ao pentear os cabelos, pensando minha condição de artista jovem, a galgar espaço no circuito

artístico, seguindo esse viés logo chego a questões referentes a mercado, obra, artista, e num instante tudo fica emaranhado, como tufo de cabelo assanhado, exponho nas obras inquietações oriundas desse desembaraçar, e assim questões relacionadas à identidade, existencialismo, ancestralidade e minha extrema individualidade convivem em linha direta com questões relacionadas a mercado de arte, circuito artístico e sistema de arte.


O cabelo é relevante para o ser humano; é tempo de espera e de colheita. É tempo de cheia e de vazio, reminiscências cíclicas. Nós o cultivamos, cortamos, estilizamos, depilamos... Mas às vezes esse processo se interrompe, e ele cai... Ou sequer cresce. No entanto, mesmo quando manipulamos e exercemos nossas preferências capilares, o cabelo mantém uma misteriosa e enigmática função em nossas vidas. Além de arcabouço das línguas da cultura, incluindo mito, beleza e feminilidade, é também um meio poderoso através do qual as metáforas podem ser flexionadas e sustentadas nas cabeças. Portanto, o cabelo é também aqui, meio de expressão. Suas características, funções e ressignificações ao longo da vida, também podem sugerir conexões somáticas, uma vez que evoca a natureza e o orgânico.

O cabelo, grande, curto, cacheado ou liso, tingido ou atingido pelo mercado de cosméticos, rebelde e/ou livre, revela um pouco de quem somos nós, ainda que não nos defina. Não sendo apenas um

objeto físico dentro do mundo, mas um local sensível e pulsante, vivo, de onde comunicamos ou somos comunicados com o nosso meio. Em outras palavras, é o lugar da nossa mudança física e identidade psíquica. Como extensão do corpo, o cabelo é o mais visível signo e, portanto, de considerável significado para as noções de identidade. Atuando como um marcador de identidade, permaneceu primordial ao longo da história em culturas ao redor mundo, sendo um grande referencial do ‘eu’. O cabelo tem a capacidade de nutrir paradigmas frutíferos e diversificados em um processo de transferência da personalidade.

Os cabelos são os primeiros fios condutores da nossa vida. Muitas vezes eles já nascem com a gente, trazendo toda uma história e uma ancestralidade em sua carga genética. Por outras, eles vão surgindo, renascendo, como que construindo uma identidade que precisa ser descoberta, reconhecida muito antes de ser admitida. O cabelo não tem consciência, mas a consciência de sabê-lo, coletivamente, nos torna ciente de seu poder.

Os cabelos nos conectam com a nossa hereditariedade, nos falam sobre a passagem do tempo – crescimento e mudanças – nos imprimindo suas vicissitudes. Esses “Fios da memória”, longos ou curtos, lisos ou enrolados, pesados ou leves, falam das nossas vidas, às vezes embaraçadas e revoltas, comportadas, cuja força e resistência da fibra está arraigada no nosso espírito.



A vida é a obra.

& o tempo: que corrói tudo com seus processos entrópicos inevitáveis.

& a memória: que nos faz lembrar esse tempo-vida, nos fazendo esquecer quem fomos e pra onde vamos.

Nesse estágio da minha dissertação, desenvolvi uma série de trabalhos que se guiam em torno de três eixos principais: Corpo, cabelo e paisagem. Cabelo é corpo e meu *corpo paisagem*. Caminhos sinusosos dentro de mim.

O cabelo é um elemento que cresce e se renova em um processo contínuo. Faz parte da nossa identidade, da nossa existência. Percebo o cabelo como material e meio de criação, gerador de novas realidades e possuidor de grande carga simbólica e genética. Uma vez separado do corpo, ganha novos e múltiplos significados, sugerindo uma imensidão poética. E é justamente essa última relação que busco desenvolver aqui: As naturezas e especificidades desse meu fazer; as forças que intuem e constituem minha produção com cabelos, enquanto obras de arte.

De acordo com Paul Valéry (1991), a palavra poética designava prescrições “incômodas e antiquadas” dado seu caráter amplo. Então, o filósofo acreditou poder resgatá-la em um sentido leve, levando em conta sua etimologia, mas não seu radical grego, chegando ao simples termo do ‘fazer’, expressão que adoto aqui.

O fazer, o 'poïen', do qual desejo me ocupar, é aquele que termina em alguma obra e que eu acabarei restringindo, em breve, a esse gênero de obras que se convencionou chamar de obras do espírito. São aquelas que o espírito quer fazer para o seu próprio uso, empregando para esse fim todos os meios físicos que possam lhe servir. Como o ato físico do qual eu falava, todas as obras podem ou não levar à meditação sobre produção e originar ou não uma atitude interrogativa mais ou menos pronunciada, mais ou menos exigente, que a transforma em problema. (Valéry, 1991, p.188-189)

Minha relação de proximidade com os cabelos é antiga. É algo umbilical, como os lanugos. Os pelos me servem como palavras, perdidas em um dicionário fechado, onde cada palavra na pele me abre pra vastos e intensos significados dessa floresta desconhecida que abrigo. Quando penso na poética do meu devir-trabalho, escovo os cabelos. Preciso interagir com o meu espírito e produzir pra ele. Não sei ao certo a quem minha obra serve, senão ao meu espírito do tempo. Paul Valéry (1991) estava certo sobre esse fazer egóico-espiritual, os



símbolos podem ser universais, mas o prazer é individual.

Visto que o espírito está em causa, tudo está em causa; tudo é desordem e qualquer reação contra a desordem é da mesma espécie que ela. É porque essa desordem é, aliás, a condição de sua fecundidade: ela contém a promessa, já que essa fecundidade depende mais do inesperado que do esperado, e mais do que ignoramos, e porque ignoramos, que daquilo que sabemos. Como poderia ser de outra forma? O campo que estou tentando percorrer é ilimitado, mas tudo se reduz às proporções humanas assim que tomamos o cuidado de mantermo-nos em nossa própria experiência, nas observações feitas por nós mesmos, através daquilo por que passamos. Esforço-me para nunca esquecer que cada um é a medida das coisas. (Valéry, 1991, p.192)

*Faz alguns anos que estou aqui, sem outra consolação a não ser eu própria com minha escova e alguns livros – e acredito que isso faz de mim menos triste. Penso que tudo em nós é natureza física, tudo que alivia a alma. Penteio as madeixas como quem chora. É algo muito íntimo, muito delicado e visceral, como o ar que respiro. Não é á toa que contém ‘ar’ na etimologia do pente.*

*Pentear os meus textos sempre me fora agradável e terapêutico. Isso me relaxa, me reenergiza, ativando a circulação das minhas ideias, que bombeiam o sangue da minha existência vil.*

*Falar de arte, principalmente do fazer que a envolve quando se é artista, é como desembaraçar os próprios fios num vendaval e esperar que não se voltem a atar:*

*uma força indomável me invade durante todo o processo. São muitas variáveis e atravessamentos a cada palavra não dita. São muitos questionamentos, muitos problemas de outras (des)ordens que insistem em virar novelo. Não há aqui como separar a poesia do pensamento, nem afagar as tragédias. Eu deveria falar apenas da coisa em si, das minhas obras materializadas e ponto. Mas não sei. Não é simples, nem quero que seja. É bom, mas não é fácil. Muitos fios perdidos no percurso, a queda é constante. O desgaste é inevitável, e o tempo de espera dessa colheita é cruel.*

*Cabelo, pêlo, escova, guardar cabelo, comer cabelo, trançar cabelo, pente novo, pentear de novo, escova, ex-cova, família, enlinha, desembaraça, morre, cresce, corta, amarra, solta, prende aqui, afrouxa acolá, lava, esfrega, alisa de novo... Despenteia. Acredito que a grande descoberta de estar no meio desse temporal, foi perceber que o tempo nunca será suficiente para amparar essas dores, porque elas não avisam quando se curam. Não é lidar com mais tempo, é lidar com o tempo desse movimento, com o tempo agora. Meu processo não é linear, mas meu produto tem prazo de validade. A desordem é a presença mais fiel dos meus dias. Não posso voltar atrás de mim. Pensar esse meu processo de criação é contar com as incertezas, os imponderáveis e as indefinições dos meus momentos como ser. É desatar nós.*

Nos parágrafos a seguir, discorro sobre alguns trabalhos da série “Fios da memória”. Os escritos poéticos podem ser (in)compreendidos de diversas maneiras. Nesse caso, como autora, não possuo a dimensão

do alcance dessa recepção. Além do mais, as incompreensões podem ser frutíferas em alguns casos, nesse eu espero que seja.

*Em Colorimetria ou Herança contemporânea,*

*Lembro-me do corpo dos meus familiares, inspiro o ar do povo que concebeu meus prantos.*

*Fios desmemoriados*

*Que costuram minha pele,*

*Pensamentos perdendo a cor, seus pontos em mim.*

*Sou quem sou: sou quem me tornei*

*Mas meus antepassados são parte do meu ter sido. Tecido orgânico.*

*Honro minhas raízes?*

Nesta obra, crio uma árvore ou raiz genealógica com tufo de cabelo, meus e de parentes, fazendo alusão ao tablado de cores usado comercialmente, para identificar e modificar nossos tons. Algo muito parecido à paleta de cores de um artista. Uma influência direta da história da arte, em especial do estudo da cor, aplicado à nossa vida. A colorimetria capilar é uma ciência que estuda os tipos de cores e o seu comportamento entre si e, o mais importante, na natureza do cabelo. Tal como num quadro, o estudo é feito a partir do círculo

cromático. Em um primeiro encontro, é preciso ter conhecimento das cores primárias, secundárias, terciárias, quentes, frias e neutras, além dos tons e nuances que os fios possam alcançar. Fases da vida.

A ideia é que o profissional de beleza seja capaz de aproximar e compreender essa técnica antes de usá-la. Algo que nosso organismo faz há milhares de anos, com maestria, a partir dos nossos genes. Meu cabelo ainda não é pintado, mas gosto de saber que nesse processo de compreensão de luz e cor, dentre tantos outros conhecimentos envolvidos nos meus “pequenos monumentos”, há uma tradição pictórica.

A cor pra mim tem um significado espiritual. No meu inventário psíquico, há meu tempo de vida e sua perecibilidade furta-cor: textos construídos nos escombros da cabeça velha e gris; cabelos lavados na água azul, dilemas enxutos e versos pálidos apesar do gosto de sol. Minha fertilidade turva, minha fala cansada e nebulosa, meu medo esmorecido; minha força transitória e daltônica, meus gritos negros calados, minha herança maldita, meu ânimo desanimado, minha vontade reprimida em vermelho. Cada cor uma dor, cada cor uma possibilidade de mudança, imagens de liberdade.

Na obra que chamo *Temporizador*, construo e resignifico uma ampulheta de vidro, colocando restos de cabelos da minha depilação, triturados, simulando areia ou tempo dissolvido. Essa obra, longe de

querer ser literal na medida do meu tempo, não mede nada, falhando absurdamente. Talvez o grande lance dela, se dê exatamente na espera, na colheita, na passagem desse tempo presente, que (a)guardo em mim. É um trabalho de processo, que permanecerá em processo, ainda que eu pare no tempo. A ação frequente de me depilar e recolher esses fios em ruínas no meu corpo é o que se caracteriza de mais forte e importante para mim nessa experiência. O cabelo me põe em contato direto com meu ser, e essa relação transcende meu presente. Vivencio, ritualisticamente, minha prática estética e afetiva do banal com o interior de mim... E agora essas obras, desafiam meu futuro. As ruínas do meu *corpo paisagem* aqui, os pêlos, são a estrutura do meu trabalho.

Em obras como *Mercado* e “Fios da memória”, eu tento estreitar as minhas inquietações e anseios sobre o circuito de arte contemporânea, refletindo principalmente sobre o mercado de arte, um dos mais rentáveis do mundo. Tudo pode ser arte, hoje. Minhas madeixas são minha obra de arte. Eu sou quem decide isso, desde o ready-made de Duchamp<sup>23</sup>. Mas é a mão invisível do mercado que determina o (meu) preço sem precedentes.

Nessas obras crio um sutil jogo conceitual associando elementos mercantis ao cabelo; como a etiqueta (100% arte) e o código de barras - cuja série de números remete ao meu nascimento.

---

<sup>23</sup> Após Marcel Duchamp, houve uma ruptura na arte contemporânea, e o artista ganhou autonomia para decidir o que pode ser ou não arte.

Smithson (1979) ao refletir sobre o valor do tempo para os artistas, diz que fomos alienados do nosso próprio tempo, enquanto criadores, estando subordinados ao tempo do mercado, ao tempo do capital. Dessa forma, o nosso processo mental é oprimido, privando muitas vezes nossa existência da *poiésis*, que envolve mente e matéria, reflexão e fruição. Assim como ele, acredito que o lugar ou a paisagem do tempo desse artista é desmerecido, seu processo de incubação é prejudicado em detrimento de uma atemporalidade vazia que só beneficia o mercado, que funciona independente dele. Ou será que não?

A existência do artista no tempo vale tanto quanto seu produto final. (...) Flutuando nesse rio temporal estão os remanescentes da história da arte, embora o “presente” não possa sustentar as culturas da Europa, ou até mesmo as civilizações arcaicas ou primitivas; em vez disso ele tem que explorar a mente pré e pós-histórica; tem que entrar em lugares onde futuros remotos encontram passados remotos. (Smithson, 1979, p.196-197)

Ou seja, o artista tem que procurar estar sempre referendado com a história da arte, através de práticas artísticas anteriores ou citações destas para garantir sua arte no futuro. No presente o artista só se mantém se ele (mais precisamente, sua obra) vislumbrar um futuro, mas sem esquecer o passado que lhe sustenta, nem que seja negando esse passado.

Meu cabelo aqui é uma instituição, um museu de mim, onde eu

preciso estar consciente e aberta para estabelecer relações artísticas/intelectuais. Mas estas não são gratuitas. Estou aqui corroborando com estruturas sociais ao utilizar minha capacidade mental para articular e participar desse jogo (in)consciente. Ainda que emanando sensibilidade e informação, conhecimento de história da arte, cumprindo essas e tantas exigências habituais, camadas outras – estas relações – reforçadas pelo sistema da arte são delegadas a uma classe bem determinada. Mesmo questionando prerrogativas, utilizando símbolos do senso comum, estou aprisionando e segregando essa leitura a uma elite – um grupo privilegiado, que detém o mesmo capital pelo qual se apóia o sistema de dominação da arte – que estou envolvida enquanto artista.

Pensar o cabelo como obra de arte não é desvencilhar ou superestimar o seu poder de compra, já que independente do valor que eu agregue, ele já significa uma parcela rentável no comércio de cosméticos e beleza do país. Sendo sintético ou não, o cabelo está inserido num circuito paralelo de vendas, então a etiqueta é algo que considero essencial a ele como produto, uma identidade. O tempo mais uma vez fazendo jus ao seu ditado maior: dinheiro.

*Em Diário e Escova;*

*Tendo a sensação de que meu mundo se perdia, resolvi reter minhas paisagens antes  
que se dissipassem no sono entrópico do universo  
Acordei os rastros que me pareciam soterrados à porta dos sonhos  
Cedendo à passagem efêmera que me resta e me move pela  
Eternidade vazia  
Por isso, diante do desejo de refletir o banal  
Fiz dos fios, minha memória cotidiana  
Procurando entender esse diário, que ainda precisar ser aberto*

Nestes trabalhos em processo, cultivo minhas melenas caídas cotidianamente. Não há muito mistério, as dezenas de fios que se debruçam sobre o chão, ou que se me escapam durante o banho ou na escovação, ficam guardados num pote de vidro. Recolho diariamente os fios rebeldes de escovas, cabides, camas ou por onde quer que meu cabelo fique. No caso da escova, ela em si já é um vetor pessoal de armazenamento/retenção antigo.

Aqui outro elo com meu eu (self) é estabelecido; o cabelo é um corpo ainda quente da sua morte, são agora cápsulas das memórias que dialogam comigo fora de mim. Estes cabelos guardam nos genes desses fios, tudo que eu vivi até o então da queda. Gravaram em si muitos aspectos de mim e ainda travam um diálogo direto com meu eu, especificamente com meu passado recente. No entanto, ao passo que



penso que esses fios tenham cessado os diálogos com meu eu futuro, há um novo processo que se inicia e minha vontade ou opinião é alheia ao seu percurso enquanto obra de arte.

Em *Implante*, busco estreitar minha pesquisa artística com nuances e vestígios da praia de Arapuca. Ainda há corpo. E crescimento. E entropia. E solo fértil para fluxos de outras naturezas. Quando comecei a realizar performances em Arapuca, jamais imaginei que deixaria plantada uma semente para meu devir planta, germinando meu pensamento naquelas areias de falésias movediças. A minha vontade de integrar a paisagem, movimentando meus fluxos corporais era cada vez mais orgânica, e crescia feito cabelo. Incorporar a paisagem se tornou um desejo de me aproximar mais da ideia de experiência autopoietica, me percebendo parte do lugar que habito, como um chamado da terra, arruinando fronteiras anteriores, me reconstruindo num processo de erosão mental que me deslocava os sentidos. Já não me bastava trabalhar apenas com a performance, pois as forças haviam se dissipado, as frequências que pulsavam em mim eram outras e precisavam ser canalizadas de diversas formas. Ao mesmo tempo em que me voltava a mim, olhava pra dentro e percebia minha própria paisagem, que brotava. Teci um contato maior comigo mesma e meus cabelos, passando a cultivá-los. Mas a Arapuca não saía de mim. Sentia que não estava acabado, apesar do esgotamento inicial.

Eu precisava dar vazão ao meu tempo capilar, ao meu corpo que ruía. E o tempo me provou isso. Aos poucos senti pulsando essa força de retorno às paisagens híbridas que me movem, pra dentro e pra fora, e entendi que apenas uma possibilidade havia esmorecido, para surgirem muitas outras. Era preciso me integrar a terra, sedimentando meu corpo e pensamento, me autoproduzindo ali. Meu corpo estaria presente de outra maneira, (im)plantado na terra. E esse foi/é o processo de germinação da minha arte até o tempo dessa colheita, que ainda dará muitos frutos.

**Cabelo.** *Subst. Masc. Força feminina.*

1. *conjunto de pelos que (des)cobrem a cabeça.*
2. *cada um desses pelos.*
3. *Aqui os meus cabelos e os cabelos dos meus.*

*Tempo presente. Reflexos dourados. Desejos. Consciência inconsciente. Ritual. Promessa. Dívida. Dívidas. Pedacos do mundo. Retalhos de mim. Impressão. Realidade. Sujeira. Conhecimento. Revelação. Superfície. Lentidão. Perda. Ancestralidade. Fios . Lembranças. Nós. (Des)esperança. Medo. Força. Tragedia. Travessia. Processo. Queda. Tempo futuro. Camadas. Tons. Matéria. Fragmentos. Cultura. (Des)construção. Crescimento. Afeto.*

*Uma pele que fia o abismo das nossas cabeças.*

*Um gênero inteiro - em quebras. Uma expressão instável de nós. Do latim: capillum*

**“Fios da memória”**  
*Obras da série*







100%  
ARTE

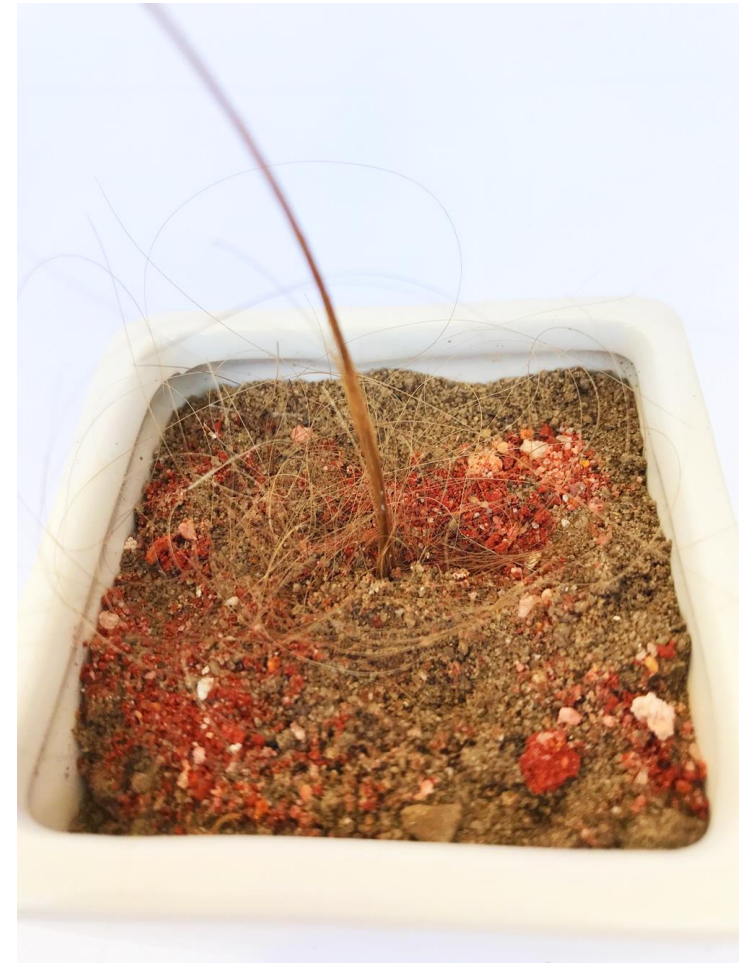


25011990









## REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. **O autor como gesto**. In: Profanações. São Paulo: Boitempo, 2002.

ALLAIN, Monique. **Entropia e arte: como a entropia se processa na arte e qual o seu papel?** <https://artemeiostecnologicos.files.wordpress.com/2009/11/monique-allain.pdf> Acesso em Janeiro de 2019.

ARGAN, G.C. **Arte Moderna**. São Paulo: Cia das Letras, 1992.

ARNHEIM, Rudolph. **Entropy and art: an essay on disorder and order**. Los Angeles: University of California Press, 1974.

BARTHES, Roland. **A Câmara Clara**. Nota sobre a fotografia. Rio de Janeiro, Ed. Nova Fronteira, 2015. Coleção 50 anos. Tradução Júlio Castañon Guimarães.

BATAILLE, Georges. **A experiência interior: Seguida de Método de Meditação e Postscriptum 1953: Suma Ateológica - Vol.I** Tradução, apresentação e organização Fernando Scheibe. Autêntica editora, 2016.

BAUDELAIRE, C. Sobre a modernidade. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.

CANEVACCI, Massimo. **Fetichismos visuais – corpo erópticos e metrópole comunicacional**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2008.

CAPRA, Fritjof. **O ponto de mutação: A ciência, a sociedade e a cultura emergente**. São Paulo: Editora Cultrix, 1982.

CASTRO, Laura. **Paisagens**. Porto: Ed. Afrontamento/FBAUP, 2007.

CAUQUELIN, Anne. **A invenção da paisagem**. São Paulo: Livraria Martins Fontes Editora, 2007.

CLARK, Kenneth. **Paisagem na arte**. Lisboa: Ulisséia, 1949.

COHEN, Renato. **Performance como linguagem**. São Paulo. Editora Perspectiva, 2002.

COLLOT, Michel. **Pontos de vista sobre a percepção de paisagens**. P.20-22 In Negreiros, Carmem. (ORG) em *Literatura e Paisagem em diálogo/ Carmem Negreiros; Masé Lemos; Ida Alves*. - Rio de Janeiro: Edições Makunaima, 2012. 255 p.

COUTINHO, Marcelo. **Isso**, entre o acometimento e o relato. Tese de doutorado, Porto Alegre: UFRGS, 2011.

DAMÁSIO, Antônio. **O Mistério da consciência**. Tradução Laura Teixeira Motta, SP, Companhia das Letras, 2000.

DELEUZE, Giles. **Crítica e clínica**. Tradução de Peter Pál Pelbart. São Paulo: Ed. 34, 1997.

DORA, Fried Schnitman. *Novos paradigmas, cultura e subjetividade*. Trad. Jussara Haubert Rodrigues. – Porto Alegre: Artes Médicas, 1996.

Eklund, Douglas. “**Corpo / Paisagem: Fotografia e Reconfiguração do Objeto Escultural**”. Em *Heilbrunn Timeline of Art History*. Nova York: O Metropolitan Museum of Art, 2000 – Disponível em: <[http://www.metmuseum.org/toah/hd/bola/hd\\_bola.htm](http://www.metmuseum.org/toah/hd/bola/hd_bola.htm)>

(Abril de 2019).

FERREIRA, Glória & COTRIM Cecília (Orgs.) **Escritos de artista** anos 60/70, RJ: Zahar, 2014.

FLUSSER, Vilém. **Do tempo e como ele acabará**. Disponível em: <<http://textosdevilemflusser.blogspot.com/2008/08/do-tempo-e-como-ele-acabar.html>> Acesso em Janeiro de 2019.

FREIRE, Cristina - **Poéticas do Processo**. São Paulo: Iluminuras, 1999.

FREIRE, Cristina in SANTOS, Alexandre. **A fotografia nos processos artísticos contemporâneos**. Porto Alegre: UFRGS, 2004.  
GOLDBERG, Roselee. **A arte da Performance**. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

GONZAGA, Ricardo Maurício. Entre vidraça e paisagem: o lugar da arte e do mundo depois da fotografia. Revista do Colóquio de Arte e Pesquisa do PPGA-UFES, ano 3, v.3,n. 5, dezembro de 2013.

GREENBERG, Clement. In: FERREIRA, G; & COTRIM Cecília (Orgs.) **Clement Greenberg e o debate crítico**. Rio de Janeiro : Jorge Zahar, 1996.

GUMBRECTH, Hans Ulrich. **Produção de presença**: o que o sentido não consegue transmitir. Ed. Contraponto, 2010.

HAWKING, Stephen. **Uma breve história do tempo**. Rio de Janeiro: Editora Intrínseca, 1988.

HEARTNEY, Eleanor. **Pós-Modernismo**. São Paulo: Ed. Cosac Naify, 2002.

HEATHFIELD, Adrian. **Live Art and Performance**. Published in USA and Canada by Routledge New York, and Tate, 2004.

HEIDEGGER, Martin. **Ser e Tempo**. Sei und Zeit. Ed Brasileira, Vozes, 2005.

JEUDY, Henri-Pierre. **O corpo como objeto de arte**. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.

KAMITA, João Masao. Prefácio. In: ZONNO, Fabiola do Valle. Lugares Complexos, poéticas da complexidade: entre arquitetura, arte e paisagem. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2014.

KLINGER, Diana. **Escritas de si, escritas do outro: o retorno do autor e a virada etnográfica**. 2ª ed. Rio de Janeiro: 7Letras, 2012.

KRAUSS, Rosalind. A escultura no campo ampliado. Tradução/reedição realizada por 1 de Gávea, revista do Curso de Especialização em História da Arte e Arquitetura no Brasil, da PUC-Rio, em 1984 (87-93).

KRAUSS, Rosalind. **O Fotográfico**. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2002.

MADERUELO, Javier. **El paisaje: génesis de un concepto**. Madrid: Abada Editores, 2005.

MAGNO, Montez. **Floemas**. Recife: Nordeste Gráfica Ind. e Editora S.A, 1978.

MAGNO, Montez. **Narkosis**. 2ª Ed. Olinda: Gráfica Casa das crianças, 1981.

MATTOS, Claudia Valladão. **Goethe e Hackert: sobre a pintura de paisagem**. São Paulo: Ateliê, 2008.

Michaelis **Dicionário Brasileiro de Língua Portuguesa** – online <http://michaelis.uol.com.br/busca?r=0&f=0&t=0&palavra=paisagem>  
 NAVARRO Veguillas Luis y PÉREZ, Canals Enric Pérez . 2002. **Principio de Boltzmann y primeras ideas cuánticas en Einstein**. Acta Hisp. Med. Sci. Hist. Illus. 22: 377-410

NUNES, Benedito. **A visão romântica**. In: GINZBURG, J. *O romantismo*. São Paulo: Perspectiva, 2003.p. 51-74.

ORAMAS, Pérez Luis. “Frans Post: invenção e ‘aura’ da paisagem” *In*: HERKENHOFF, Paulo (org.). **O Brasil e os Holandeses, 1630-1654**. Rio de Janeiro: Sextante Artes, 1999.

PRIGOGINE, Ilya. **O fim da ciência?** In DORA, Fried Schnitman. *Novos paradigmas, cultura e subjetividade*. Trad. Jussara Haubert Rodrigues. – Porto Alegre: Artes Médicas, 1996.

REY, Sandra. **Da prática à teoria: três instancias metodológicas sobre a pesquisa em poéticas visuais**. Porto Arte. Porto Alegre: v.7, n.13, p.18-95, nov.1996. Disponível em: <<http://seer.ufrgs.br/PortoArte/article/view/27713>> Acessado em: Dezembro de 2018.

\_\_\_\_\_. **Por uma abordagem metodológica da pesquisa em artes visuais**. In BRITES, Blanca; TESSLER, Elida (Org.) *O meio como ponto zero: metodologia da pesquisa em artes plásticas*. Porto Alegre: E. Universidade/UFRGS, 2002. p.123-140.

SANTOS, Milton. **A natureza do espaço**: Técnica e tempo, razão e emoção. São Paulo: Hucitec, 1999.

SIMMEL, George. **Fisologia da Paisagem**. Covilhã: Lusosofia, 2009.

SMITHSON, R. Art and dialectics (1971). In: Robert Smithson: Le paysage entropique 1960/1973. Marselha: MAC, 1994a. P.320

\_\_\_\_\_. **The collected writings**: A tour of the monuments of Passaic, New Jersey. In: FLAM, Jack (Org.). Berkeley/Los Angeles: University California Press. 1996. p. 72. Acesso em Maio de 2019. Em: [https://monoskop.org/images/b/bc/Krauss\\_Rosalind\\_1979\\_2008\\_A\\_escultura\\_no\\_campo\\_ampliado.pdf](https://monoskop.org/images/b/bc/Krauss_Rosalind_1979_2008_A_escultura_no_campo_ampliado.pdf)

\_\_\_\_\_. **Uma sedimentação da mente**: projetos de terra. In: FERREIRA, Glória; COTRIN, Cecília (Org.). Escritos de artistas: anos 60/70. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2014.

TEGER, Allan I. Bodyscapes. Vero Beach, Fl, Estados Unidos. Schiffer Publishing, 1995. 128 pgs.

TIBERGHIEEN, Gilles. Land Art, New York: Princeton Architectural Press, 1995.

TORTOSA, Guy. **Pour un art in visu**. In Clement Gilles. Les Jardins Planétaires. Paris: Jean Michel Place, 1999.

VALÉRY, Paul. **Variedades**. São Paulo, Iluminuras, 1991.

VINHOSA, Luciano. “Fotoperformance - passos titubeantes de uma linguagem em emancipação”; ANPAP 2014. Disponível em: <http://www.anpap.org.br/anais/2014/ANAIS/simposios/simposio08>



[/Luciano%20Vinhosa.pdf](#). Acesso em 05 de Julho de 2018.

VINHOSA, Luciano. “**Fotoperformance - passos titubeantes de uma linguagem em emancipação**”; ANPAP 2014. Disponível em: <http://www.anpap.org.br/anais/2014/ANAIS/simposios/simposio08/Luciano%20Vinhosa.pdf>. Acesso em 05 de Julho de 2018.

ZAMBONI, Silvio. **A pesquisa em arte: um paralelo entre arte e ciência**. Campinas, SP: Autores Associados, 2006.

ZONNO, Fabiola do Valle. **Lugares Complexos, poéticas da complexidade: entre arquitetura, arte e paisagem**. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2014.