



**Universidade do Estado do Rio de Janeiro**  
Centro de Educação e Humanidades  
Instituto de Artes

Daniela Tavares Paoliello


**Corpo em queda: o perder-se como potência criativa**

Rio de Janeiro

2016

Daniela Tavares Paoliello

**Corpo em queda: o perder-se como potência criativa**



Dissertação apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-Graduação em Artes, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Arte e Cultura Contemporânea.

Orientadora: Prof<sup>a</sup> Dra. Cristina Adam Salgado Guimarães

Rio de Janeiro

2016

CATALOGAÇÃO NA FONTE  
UERJ/REDE SIRIUS/BIBLIOTECA CEHB

P211 Paoliello, Daniela Tavares.  
Corpo em queda: o perder-se como potência criativa / Daniela Tavares Paoliello. – 2016.  
164 f. : il.

Orientadora: Cristina Adam Salgado.  
Dissertação (mestrado) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Instituto de Artes.

1. Corpo como suporte da arte – Teses. 2. Fotografia artística - Teses. 3. Fotografia – Filosofia – Teses. 4. Arte e antropologia – Teses. 5. Performance (Arte) – Teses. 6. Perda (Psicologia) – Teses. I. Salgado, Cristina, 1957-. II. Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Instituto de Artes. III. Título.

CDU 77.01

Bibliotecária: Eliane de Almeida Prata. CRB7 4578/94

Autorizo, apenas para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial desta dissertação, desde que citada a fonte.

---

Assinatura

---

Data

Daniela Tavares Paoliello

**Corpo em queda: o perder-se como potência criativa**

Dissertação apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-Graduação em Artes, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Arte e Cultura Contemporânea.

Aprovado em 23 de agosto de 2016.

Banca examinadora:

---

Prof<sup>ª</sup>. Dra. Cristina Adam Salgado Guimarães (Orientadora)  
Instituto de Artes - UERJ

---

Prof. Dr. Marcelo Gustavo Lima de Campo  
Instituto de Artes - UERJ

---

Prof<sup>ª</sup>. Dra. Tania Cristina Rivera  
Universidade Federal Fluminense

Rio de Janeiro

2016

## AGRADECIMENTOS

A escrita desta dissertação foi feita de encontros que começam bem antes do texto. Sou grata pelos afetos que me atravessaram e desencadearam os trabalhos que apresento aqui.

Ao meu querido amigo Jonathan Canito por transtornar minha vida e me ensinar a dimensão mais bonita de qualquer trabalho, de qualquer tentativa de produzir arte ou antropologia.

À Raquel Rodrigues por me dar um lar no Rio de Janeiro, por acreditar no meu trabalho, por revisar meus textos e me apresentar autores incríveis.

Ao meu companheiro Pedro Silveira pela ajuda com os processos práticos, as viagens e por enfrentar parte das intensidades de campo comigo.

À minha querida orientadora Cristina Salgado pelas intervenções precisas e essenciais, pela generosidade e sensibilidade. Por me fazer acreditar em minha pesquisa e processo, e ser sempre capaz de encontrar a medida certa entre a crítica e o incentivo.

Aos meus amigos Henrique Marques, Flávio de Castro, Fernando Salum, Yonanda Santos, Thiago Barbosa, Luísa Trajano e Thereza Nardelli, que me acompanham de perto nesse processo, me auxiliando e incentivando das formas mais bonitas.

Aos meus pais e meu irmão por estarem sempre do meu lado.

Feliz somente daquele que, tendo sentido a vertigem até tremer com todos seus ossos e até nada medir sua queda, reencontra de chofre, a força inesperada de fazer de sua agonia uma alegria capaz de gelar e de transfigurar aqueles que a encontram.

*Georges Bataille*

## RESUMO

PAOLIELLO, Daniela Tavares. *Corpo em queda: o perder-se como potência criativa*. 2016. 164 f. Dissertação (Mestrado em Arte e Cultura Contemporânea) - Instituto de Artes, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2016.

A presente dissertação propõe uma reflexão em torno de um processo criativo fundado em experiências de abalo do sujeito, da perda de si e da exposição do corpo às forças do mundo. Busca-se demonstrar como o *perder-se*, enquanto experiência que coloca o corpo em questão, pode ser potencializador de uma *reinvenção de si*. A discussão será desenvolvida a partir de uma escrita processual de alguns dos meus trabalhos artísticos, entendidos aqui como lugar de passagem, onde o corpo é afetado pela experiência que instaura a obra, apontando para um fictício possível, capaz de intervir no mundo. A escrita processual é assim articulada a uma reflexão em torno das dinâmicas dos afetos e efeitos, em que o corpo é abalado pelo encontro que faz com outros corpos em seu deslocamento, e cria a partir das intensidades experimentadas.

Palavras-chave: Corpo. Perda. Experiência. Antropologia. Autoficção. Fotoperformance.

## ABSTRACT

PAOLIELLO, Daniela Tavares. *Falling bodies: the loss of self as power for creation*. 2016. 164 f. Dissertação (Mestrado em Arte e Cultura Contemporânea) - Instituto de Artes, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2016.

This work presents a reflection on a creative process based on experiences that shocks the subject, on the loss of oneself through the exposure of the body to the forces of the world. The aim is to demonstrate how the loss of oneself - understood here as an experience that puts the body in question - may produce a reinvention of itself. The discussion will be developed from a descriptive writing about some of my artwork, understood here as a place of passage, where the body is affected by the experience introduced by the work, pointing to a fiction that is able to intervene in the world. The procedural writing is articulated to a reflection about the dynamics of affects and effects where the body is shaken by experiences based on meeting with other bodies that activates its power to create.

Keywords: Body. Loss. Experience. Anthropology. Self-fiction. Photoperformance.



## LISTA DE IMAGENS

Imagem 1 –	Captura de tela do Google Earth: Igreja Batista da Lagoinha	17
Imagem 2 –	Folha de contato virtual do treino de <i>break</i> da obra <i>Neguin...</i>	19
Imagem 3 –	PAOLIELLO, Daniela. <i>Neguin</i> . 2012. Fotografia: 60x90cm..	20
Imagem 4 –	PAOLIELLO, Daniela. <i>Neguin</i> . 2012. Fotografia: 60x90cm...	21
Imagem 5 –	PAOLIELLO, Daniela. <i>Neguin</i> . 2012. Fotografia: 60x90cm...	23
Imagem 6 –	PAOLIELLO, Daniela. <i>Neguin</i> . 2012. Fotografia: 60x90cm...	25
Imagem 7 –	PAOLIELLO, Daniela. <i>Neguin</i> . 2012. Fotografia: 60x90cm...	26
Imagem 8 –	PAOLIELLO, Daniela. <i>Neguin</i> . 2012. Fotografia: 60x90cm...	26
Imagem 9 –	PAOLIELLO, Daniela. <i>Sem título</i> . 2012. Tríptico. Fotografia: 30x45cm .....	28
Imagem 10 –	Captura de tela do Google Earth: mata onde as imagens de <i>Exílio</i> foram produzidas .....	30
Imagem 11 –	Folha de contato virtual de <i>Exílio</i> , 2015 .....	36
Imagem 12 e 13–	Folha de contato virtual de <i>Exílio</i> , 2015 .....	37
Imagem 14 e 15 –	Folha de contato virtual de <i>Exílio</i> , 2015 .....	38
Imagem 16 e 17–	Folha de contato virtual de <i>Exílio</i> , 2015 .....	39
Imagem 18 e 19–	Folha de contato virtual de <i>Exílio</i> , 2015 .....	40

Imagem 20 e 21–	Folha de contato virtual de <i>Exílio</i> , 2015 .....	41
Imagem 23 e 24–	SHERMAN, Cindy. <i>Untitled #355, #359</i> , 2000. Fotografia ...	49
Imagem 25 –	PIPER, Adrian. <i>I am the Locus (#2)</i> , 1975. Fotografia .....	50
Imagem 26 –	WILKE, Hannah. <i>S.O.S.Starification Object Series</i> (1974-82). Fotografia .....	50
Imagem 27 –	HORN, Rebecca. <i>White Body fan</i> , 1972. Fotografia .....	51
Imagem 28 –	MENDIETA, Ana. <i>Siluetas Series</i> , 1973 - 1977. Fotografia ...	51
Imagem 29 a 39–	PAOLIELLO, Daniela. <i>Estâncias</i> . 2016. Fotografia .....	60
Imagem 40 a 45–	MAUÉS, Marise. <i>Still</i> da obra <i>Loess</i> , 2013. Vídeo .....	79
Imagem 46 –	NAZARETH, Paulo. <i>Vendo mi Imagen de Hombre Exotico</i> . Da série <i>Notícias de América</i> , 2011, Fotografia .....	80
Imagem 47 –	NAZARETH, Paulo. <i>I clean your bathroom for a fair price</i> . Da série <i>Notícias de América</i> , 2011. Fotografia .....	80
Imagem 48 –	BRAGA, Rodrigo. <i>Mentira Repetida</i> , 2011. Fotografia .....	81
Imagem 49 a 52–	PAOLIELLO, Daniela. <i>Apanhador para grandezas impalpáveis #1</i> , 2016. Fotografia .....	84
Imagem 53 a 54–	PAOLIELLO, Daniela. <i>Apanhador para grandezas impalpáveis #2</i> , 2016. Fotografia .....	85
Imagem 55 –	PAOLIELLO, Daniela. <i>Still</i> de vídeo de <i>Apanhador para grandezas impalpáveis #2</i> , 2016. Vídeo .....	86
Imagem 56 e 57–	PAOLIELLO, Daniela. <i>Apanhador para grandezas impalpáveis #3</i> , 2016. Fotografia .....	86
Imagem 58 –	PAOLIELLO, Daniela. <i>Still</i> de vídeo <i>Apanhador para grandezas impalpáveis #3</i> , 2016. Vídeo .....	86

Imagem 59 –	PAOLIELLO, Daniela. <i>Still</i> do vídeo <i>Apanhador para grandezas impalpáveis #4</i> , 2016. Vídeo .....	86
Imagem 60 -	<i>Still</i> de políptico de vídeo <i>Apanhador para grandezas Impalpáveis</i> , 2016 .....	87

## SUMÁRIO

	<b>INTRODUÇÃO</b> .....	11
1	<b>SER-AFETADO: O CORPO A CORPO</b> .....	14
2	<b>PRÁTICAS PARA UMA REINVENÇÃO DE SI: O CORPO TRANSBORDA NO ESPAÇO</b> .....	27
2.1	<b>O corpo transborda no espaço</b> .....	27
2.2	<b>Autoficção e fotoperformance: a experiência como produtora de mundos..</b>	44
2.3	<b>Relatos da experiência</b> .....	53
2.4	<b>Ser-paisagem</b> .....	56
3	<b>O DESEJO DE <i>PERDER-SE</i>: CORPO EM POTÊNCIA</b> .....	61
3.1	<b><i>O perder-se</i> em Georges Bataille, Roger Caillois e Michel Leiris</b> .....	62
3.1.1	<u>Georges Bataille e a experiência erótica</u> .....	63
3.1.2	<u>Roger Caillois e o desejo de <i>mimesis</i></u> .....	66
3.1.3	<u>Michel Leiris e o passe tauromáquico</u> .....	70
3.2	<b>Sobre outros abalos: Marise Maués, Paulo Nazareth e Rodrigo Braga</b> .....	77
4	<b>APANHADOR PARA GRANDEZAS IMPALPÁVEIS</b> .....	82
	<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....	89
	<b>REFERÊNCIAS</b> .....	92
	<b>ANEXO - Livro <i>Exílio</i></b> .....	97

## INTRODUÇÃO

A presente pesquisa tem como propósito versar sobre o conjunto de problemas que orientam minha produção artística. Proponho a seguir reflexões em torno da potencialização do processo criativo a partir de experiências que abrem o corpo às forças do mundo e nele produzem um abalo. Experiências da *perda de si* que colocam o corpo em vertigem e desencadeiam a produção artística. Também serão desenvolvidas reflexões em torno da relação entre fotografia e autoperformance,<sup>1</sup> e da produção de autoficção<sup>2</sup>.

Algumas perguntas orbitam em torno do tema central e guiam esta discussão: como a experiência do *perder-se* atravessa minha produção e afirma-se como ponto em comum entre meus trabalhos? Pode o deslocamento do corpo no espaço ser um método potencializador da construção de uma poética de si? Quais são as forças que atuam sobre o corpo no espaço e desencadeiam a prática artística? Como produzir práticas do abalo de si para se reinventar? A autoperformance em articulação com a fotografia cria um espaço potente para a construção de uma autoficção?

No capítulo **Ser-afetado: o corpo a corpo** resgato uma importante passagem de minha trajetória que me leva ao trabalho *Neguin* (2012) essencial para o entendimento de minha produção e para a emergência do meu objeto de pesquisa. O ensaio a ser apresentado alarga a compressão do meu interesse em trabalhar com o corpo. *Neguin* dispara não apenas um interesse temático, mas é nesse trabalho que desenvolvo uma metodologia que me acompanhará em toda minha produção e que marca o princípio da minha formação como artista. Nesta parte da dissertação apresento um relato de processo no qual reflito sobre a importância de se abrir às intensidades do campo e se permitir ser afetado, abalado, perturbado por essas forças para que as potências do contexto se revelem ao artista, antropólogo ou aventureiro.

A segunda parte intitulada **Práticas para uma reinvenção de si: o corpo transborda no espaço** tem como ponto de partida o ensaio *Exílio* (2012-2015). A partir de um detalhado relato processual, observo como o meu processo criativo é desencadeado por práticas de exposição do corpo às intensidades do espaço, à experiência do abalo e da perda de um

---

<sup>1</sup> *Self-Performance*: quando o próprio artista é autor da ação. (WARR, T; JONES *The artist's body*. London: Phaidon Press, 2000)

<sup>2</sup> Autoficção: dramatização de si; coincidência entre autor e personagem. (KINGLER, Diana Irene. *Escritas de Si, Escritas do Outro: autoficção e etnografia na narrativa latino americana contemporânea*. Tese de doutorado, Instituto de Letras UERJ, 2006)

autodomínio, produzindo um novo *eu*, reinventado. O conceito de *experiência*, chave para minha produção, também é discutido tensionando a linguagem fotográfica e desencadeando ainda uma discussão em torno das noções de autoficção. Em seguida apresento o trabalho *Estâncias* (2016), desdobramento de *Exílio*, trazendo à tona uma outra forma de experimentar o corpo e produzir relações com o espaço.

**O desejo de perder-se: corpo em potência**, terceiro capítulo da dissertação, aprofundará a discussão em torno do desejo que move o indivíduo em busca de experiências do *perder-se* e como esta prática pode ser potencializadora de uma *reinvenção de si*. Esta análise será produzida a partir do diálogo entre três autores: Georges Bataille, Roger Caillois e Michel Leiris.

Por fim, em **Apanhador para grandezas impalpáveis** apresento um último trabalho, que evidencia algumas das forças do mundo - *forças externas* -, em específico, da natureza que atingem o corpo e o ativam em seu processo de criação. Nesse trabalho o corpo coleta e evidencia com as próprias estruturas elementos intangíveis da natureza que se revelam e se desfazem a partir de movimentos particulares da paisagem. Esse último processo se estabelece pra mim como conclusão de um ciclo e abertura para um novo começo.

O que orienta minha produção é, de um lado, o desejo de ver o corpo como imagem bidimensional, como superfície que se faz visível pela luz que emana, ativado em suas potências, como carne, pele, vibração; o corpo como instrumento e como aparelho produtor de sentido. De outro, o desejo pelo espaço, pelo encontro, pelos afetos e efeitos, pelo deslocamento, pelo corpo movente, que se expõe ao tempo e aos acontecimentos, ao território e ao fora onde ele retoma aquilo que lhe é mais próprio, sua dor no encontro com a exterioridade, sua condição de corpo afetado pelas forças do mundo. Desejo de ver o corpo em queda, desprovido de seu autodomínio, desorientado por intensidades vertiginosas capazes de desencadear nele sua potência de criar.

A escolha por trabalhar os problemas apresentados advêm de uma série de eventos que se deram a partir de meu ingresso no Programa de Pós-Graduação do Instituto de Artes da UERJ. No mestrado, trabalhamos exaustivamente para compreender nossos processos de criação, os mecanismos e a metodologia que acionamos. Observando minha produção percebo que todos os meus trabalhos estão ligados ao deslocamento do meu corpo, ao desenvolvimento de *práticas do abalo de si*<sup>3</sup>, a uma busca constante por experiências que colocam o corpo em questão. Aliás, não só meus trabalhos como toda minha trajetória,

---

<sup>3</sup> MENEZES, Priscilla. *Outra para si: a carne e o duplo*. In *Exílio*, 2015

minhas escolhas, desde a opção pela graduação em Ciências Sociais, a virada profissional para as Artes Visuais, a mudança de Minas para o Rio de Janeiro, partem de um mesmo desejo: o de deslocar, desenraizar, desestabilizar. De produzir no corpo um movimento contrário ao que acomete os habitantes das montanhas mineiras, enraizados em suas tradições, valores, espaços físicos. O poeta Vinicius de Moraes questiona em uma carta aos escritores mineiros: “Por que amais a vossa desolação? Por que não saís às vezes, não viajais, não lutais contra o erro de vós mesmos?(...) Por que viveis como num claustro, entre essas montanhas de luz perfeita?”<sup>4</sup> Há sempre, em todos os meus movimentos, o desejo de criar uma *poética de si*, de abalar minhas estruturas, reinventar-me a partir da exploração de novos territórios, afetivos e espaciais. Pouco me interessou, em minhas práticas, mergulhar no meu próprio cotidiano, no ambiente da minha casa ou qualquer outro espaço demasiado familiar. Preferi apostar na poética do deslocamento, na antropologia como prática cotidiana, nas mais diversas formas de *perder-se*.

---

<sup>4</sup>MORAES, Vinicius. *Carta de Vinicius de Moraes contra os escritores mineiros (por muito amar)*. Disponível em: <http://www.correioims.com.br/carta/carta-contr-a-os-escritores-mineiros-por-muito-amar/>. Acesso em: 24/09/2015.

## 1 SER-AFETADO: O CORPO A CORPO

Há sete anos me encontrava como pesquisadora dentro de uma instituição federal para menores em conflito com a lei. Conhecida antigamente como FEBEM, esse *não-lugar* - espaço diametralmente oposto à residência ou ao espaço personalizado<sup>5</sup> - leva hoje o nome de "Fundação Casa", uma ironia, como se houvesse ali qualquer similitude com um lar. Eu era na época bolsista de uma pesquisa em criminologia desenvolvida por uma professora brasileira da UFMG, em parceria com um sociólogo francês, de Lille. Foram dois anos de entrevistas com jovens condenados por crimes de tráfico, meninos e meninas de 15 a 18 anos. Havia uma terceira pesquisadora francesa que vinha ao Brasil com menos frequência, mas que contribuía semestralmente para o projeto. Certa vez, ela me disse: "eu não sei o que fazer. Faço as entrevistas, ouço histórias terríveis, e não posso fazer nada, absolutamente nada por esses jovens. Desejo-lhes boa sorte e só." Eu me sentia da mesma forma. O resultado da pesquisa seria publicado como artigo de alguma revista francesa acadêmica de baixa circulação. Hoje não faço ideia do que foi feito com o resultado. Nessa época, eu já fotografava, mas sem compromisso profissional. E com certa frustração no uso da palavra e da escrita comecei a considerar a fotografia como uma possível ferramenta de campo.

Por volta de 2010, comecei a pesquisar a ideia de etnografia visual e como os antropólogos usavam a fotografia para produzir conteúdo etnográfico. Me encantei com os processos de Jean Rouch (1917-2004), documentarista francês, herdeiro de Dziga Vertov (1896-1954) e Robert Flaherty (1884-1951), dois grandes pioneiros da antropologia visual. Rouch produziu dezenas de documentários em diversos países africanos. Foi para o continente no final da década de 1940 onde iniciou sua pesquisa orientada por Marcel Griaule (1898-1956). O uso do aparato visual esteve presente em sua pesquisa desde o início. A câmera de filmar não era, porém, utilizada apenas como ferramenta para registro de dados etnográficos, mas estimulava as relações do antropólogo em campo. Para ele, o aparato visual era um meio capaz de traduzir questões mais subjetivas, ligadas ao imaginário dos indivíduos. Sua prática não visava apenas representar uma realidade a partir do uso da câmera, ela devia também provocar uma relação entre o antropólogo e os nativos. A tradução da realidade etnográfica tinha pois, no trabalho de Rouch, um ponto do qual transbordava, ela aparecia a partir de uma relação onde o antropólogo era agente e

---

<sup>5</sup> AUGÉ, Marc. *Não-Lugares: introdução a uma antropologia da supermodernidade*. São Paulo: Papyrus, 2007.



sujeito. Rouch presava a clareza do processo de produção de seus filmes, que deveriam ser acolhidos como resultantes de um ponto de vista que dava linha ao filme:

Rouch elege a flexibilidade e a subjetividade como pilares de sua produção intelectual. A verdade do filme estava justamente em tornar clara esta perspectiva: a realidade filmada era a realidade presente nas relações estabelecidas entre o antropólogo e os sujeitos com os quais filmava.<sup>6</sup>

Influenciado por Flaherty, Rouch herda o conceito de *câmera participativa* que implicava uma postura imersiva daquele que captava a imagem: câmera na mão, proximidade física estreita com os sujeitos envolvidos, participação no ritual, compartilhamento do transe, negociação da imagem e o adentramento no mundo dos personagens. O antropólogo francês representou uma grande contribuição para a antropologia visual, desenvolvendo um potente método discursivo complementar e, em certa medida, alternativo à escrita antropológica.

O casal de antropólogos Margareth Mead (1901-1978) e Gregory Bateson (1904-1980) também foram muito importantes na história da antropologia visual e na minha formação como artista. Em suas leituras encontrei uma ideia que já tentava formular mas ainda não tinha se estabelecido conceitualmente para mim: a narrativa escrita não era capaz de dar conta da riqueza de detalhes visuais e subjetivos que a imagem oferecia para determinados aspectos do mundo. O casal concordava também sobre o caráter polissêmico da imagem, a qual seria capaz de clarear questões e traduzir detalhes que a escrita não alcançava, ao mesmo tempo em que seria muito aberta devendo ser articulada com o discurso escrito para direcionar o olhar no sentido da discussão que pretende o antropólogo. Apesar de sentirem a mesma necessidade em usar o aparato visual, discordavam quanto ao método. Suas posturas eram opostas: Mead defendia a câmera espiã, escondida e estática; Bateson, por sua vez, destacava a importância do olho intencional do antropólogo. Para Bateson, ver e olhar seriam ações distintas. O olhar ativo em contraposição ao simples exercício da visão carregaria uma carga intencional, uma postura e um posicionamento diante do quadro fotografado. Para ele não haveria imagem sem intenção: *“I’m talking about having control of a camera. You are talking about putting a dead camera on top of a bloody tripod. It sees nothing.”*<sup>7</sup>

É interessante como através da antropologia eu tive acesso a discussões típicas do campo da arte como a polissemia da imagem, a postura ética do artista em campo, a reflexão em torno da representação da realidade e discussões metodológicas que envolvem processo

<sup>6</sup> BARBOSA, DA CUNHA. *Antropologia e Imagem*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ltda, 2006. p.36

<sup>7</sup> Tradução minha: “Estou falando sobre ter controle sobre a câmera. Você está falando em colocar uma câmera morta em cima de um tripé. Assim não se vê nada.” (BATESON apud MacDougall, 2006, p. 242).

criativo, configurando um conjunto de problemas que me acompanhariam durante minha trajetória. Conclui a graduação em Ciências Sociais aprofundando a pesquisa em antropologia visual, e logo me inscrevi em uma especialização em Artes Plásticas e Contemporaneidade na Escola Guignard da UEMG. Nesse período, comecei a frequentar o duelo de Mc's<sup>8</sup> que ocorria todas as sextas-feiras em Belo Horizonte, no viaduto Santa Tereza. Nesse evento, conheci um jovem *b-boy*<sup>9</sup> chamado Jonathan, de apelido Neguin. Filho de pai angolano e mãe brasileira, Neguin tinha 17 anos e morava no bairro Concórdia. Neguin era o dançarino mais incrível que eu já tinha visto de perto. Não só dançava bem, mas dele emanava uma energia hipnótica, e entre dezenas de *b-boys* que se revezavam nas rodas eu só conseguia fotografar Neguin. Em julho daquele ano comecei a dar aulas de francês voluntárias a ele, de duas a três vezes por semana, o que estabeleceu uma relação de amizade forte entre nós e de interesse de um pela vida do outro. Alguns meses depois, recém-formada e encantada com os trabalhos de antropologia visual, sugeri fotografar seu dia-a-dia, sua casa e treinos de dança. Ele topou.

Começou então um período de imersão total, fui absorvida pelo mundo de Jonathan. O que era um final de semana esporádico se tornou rotina. Toda sexta-feira eu ia sozinha com minha câmera para o viaduto. No início, o meu corpo resistia a esse deslocamento que pedia força, pedia vontade, pedia um corpo atento, alerta. Chegar sozinha, já escuro no centro da cidade, com uma mochila de equipamento, disfarçar a função; cumprimentar os rostos conhecidos em um ambiente extremamente masculino. Com o tempo, eu já não me importava com o chegar sozinha, aliás, me incomodava ir acompanhada, pois não podia mais me deslocar livremente, deambular pelo espaço. Muito rapidamente me integrei ao grupo de *b-boys* “Hebreus 11” do qual Neguin fazia parte. Meu corpo estranho rapidamente foi assimilado. Ia aos treinos de dança três vezes por semana, passava as tardes de sábado em sua casa, com sua família e amigos. Frequentava os eventos de *hip hop*, as festas, os campeonatos. Criei também uma relação de amizade com os outros adolescentes do grupo, com sua mãe e sua irmã, Miriam e Winnie. O processo de construção das imagens passou a refletir a intensidade de nossa relação, nem sempre marcada pela possibilidade de aproximação, mas também por movimentos de afastamento de ambas as partes.

As tardes de sábado eram minhas preferidas. Eu descia para o Concórdia, bairro residencial, localizado na região centro-norte da capital. Se de um lado se encontra a Pedreira Prado Lopes (conhecida como a Crackolândia da cidade), de outro está o Concórdia. Composto de diversos terreiros de umbanda, marcado por festas de congado e com forte

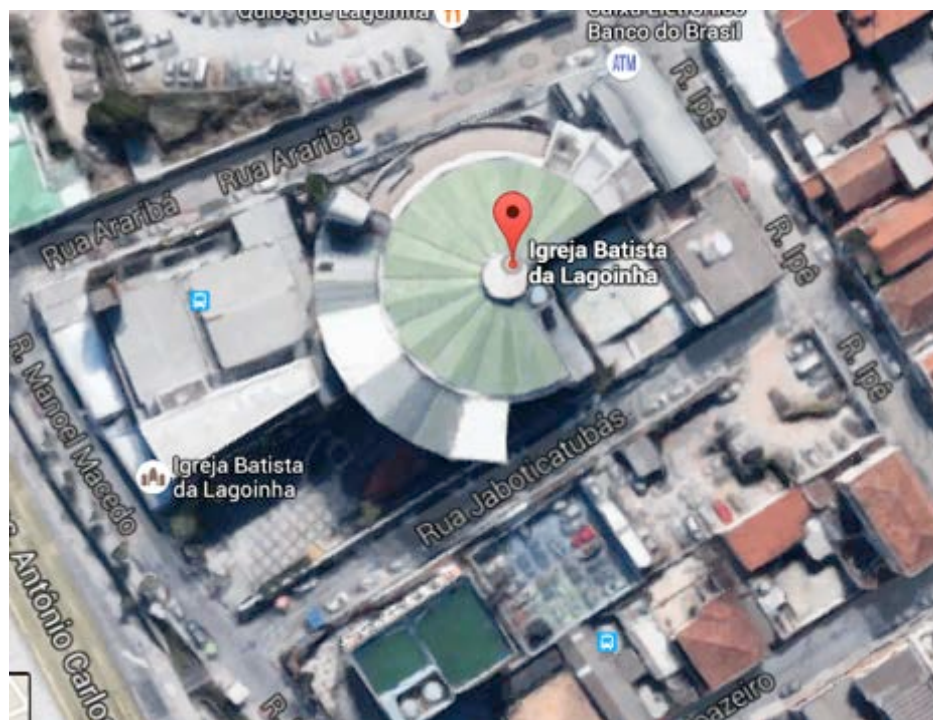
---

<sup>8</sup> Duelo de RAP entre jovens da cultura Hip Hop.

<sup>9</sup> Dançarino de *breaking dance*.

presença da Igreja Batista da Lagoinha, uma das mais influentes da cidade, que se afirma com sua presença imponente de shopping mall.

Imagem 1- Captura de tela do Google Earth: Igreja Batista da Lagoinha.



Fonte: A autora, 2015

Nessas tardes que decorriam dentro de um verão chuvoso, eu encontrava Jonathan em um salão de treino, em cima de uma pizzaria evangélica que só servia Coca-Cola. Eu dançava como condição para o fotografar. Sem descanso, treinava, aprendia os movimentos que meu corpo em breve repetiria para acompanhar o corpo do outro. Só quando estivéssemos exaustos é que tudo faria sentido. Só depois da exaustão é que o movimento ficaria bom, que a foto ficaria boa, que a conexão se faria, que eu conseguiria me mover, que o transe compartilhado poderia ser registrado, e as *intensidades efetuadas em imagem*<sup>10</sup>. Só depois de dançar horas seguidas é que meu corpo não seria mais estranho, não atrapalharia o ensaio, e eu poderia fotografar sem mais protocolos. Eu era, então, afetada pelas mesmas forças que afetavam os outros meninos me deslocando da posição - assegurada pela fotografia - de detentora da visão para então assumir uma relação participante, como propõe Márcio Goldman sobre as dinâmicas de afeto e efeito na prática etnográfica:

<sup>10</sup> ROLNIK, Suely. *Cartografia Sentimental: transformações contemporâneas do desejo*. Porto Alegre: Ed da UFRGS, 2014.

Basta que os etnógrafos se deixem afetar pelas mesmas forças que afetam os demais para que um certo tipo de relação possa se estabelecer, relação que envolve uma comunicação muito mais complexa que a simples troca verbal a que alguns imaginam poder reduzir a prática etnográfica.<sup>11</sup>

Os treinos eram silenciosos, com trocas de olhares frequentes que ritmavam os movimentos, alinhavam os corpos e as intenções. Após o treino íamos à casa de Neguin, a poucos quarteirões, onde víamos a luz da tarde cair, e aproveitávamos a companhia uns dos outros. Me sentia distante de tudo. Minha vida ficava em outro lugar, oposto àquele. Eu adorava o silêncio, o estranhamento, a confiança que se alargava de pouco em pouco. Meu corpo transformava-se. Ganhava elasticidade, confiança, equilíbrio, ao mesmo tempo em que era abalado pelo lugar e pelas relações que traziam as verdades de uma outra realidade. Meu corpo era o tempo todo colocado em questão. Contestavam meus gestos, meu mover, ensinando-me outros códigos, outras maneiras de me deslocar: "Daniela, você sorri muito. Assim ninguém vai te dar moral.", "Daniela, mexe menos os ombros, isso aqui não é salsa." ou ainda "Nossa, você fala com o mesmo jeitinho da mina do Preto, jeitinho de mulher branca." O meu lugar social e meus privilégios eram reconhecidos e desconstruídos por eles mesmos diariamente. Aliás, minha proximidade com o Neguin não era definida apenas por nós dois. Toda a rede de pessoas em torno era essencial nesse processo. Houve um período no qual foi necessário me afastar. Quando um dos *b-boys*, que hoje se tornou um grande amigo, começou a me expulsar. Ele fazia comentários que denotavam sua desconfiança em relação a meus interesses com o grupo, referia-se à minha origem social e dizia com tom de deboche: "a menina mais rica da cidade chegou." Até um ponto em que parou de me cumprimentar com base em alguma fofoca que teria ouvido de outro *b-boy*. De repente eu estava afetando o meio, aquele meio impermeável. Foi preciso algumas semanas para que eu voltasse a frequentar os treinos, até que alguma coisa que eu disse em uma conversa virou a chave. Nesse dia Neguin me falou: "hoje você foi aceita". Ainda em um outro episódio, Cabaneco formula para um vídeo suas apreensões e a decorrente desconstrução das mesmas: "no começo eu não gostava da Dani, achava que ela viria aqui, fotografaria a gente e iria embora. Mas não, o tempo passou e ela foi ficando, colando sempre com a gente, ela sentava com humildade para conversar e saber como a gente era de verdade, aí eu fui mudando meu conceito e vi que era diferente. Porque muita gente já foi no viaduto, fotografou e sumiu, nunca mais apareceu. Mas ela não, ela tá junto com a gente, se tem evento ela quer ir, quer participar. Aí eu vi que ela dava moral pra nós de verdade." Ainda assim, por muito tempo pareceu existir certas

---

<sup>11</sup> GOLDMAN, Marcio. *Jeanne Favret-Saada, os afetos, a etnografia*. In cadernos de campo n.13, 2005. Revista dos Alunos de Pós-Graduação em Antropologia Social da USP. p.150

situações em que eu estava sendo testada, colocada à prova com críticas, desafiada a ir a lugares que eu tinha medo, colocar-me em risco e me impressionar com a vida radicalmente diferente da minha. Havia neles um desejo de me chocar com seus cotidianos, de me abalar com suas auto narrativas.

Imagem 2- Folha de contato do treino de *break*.



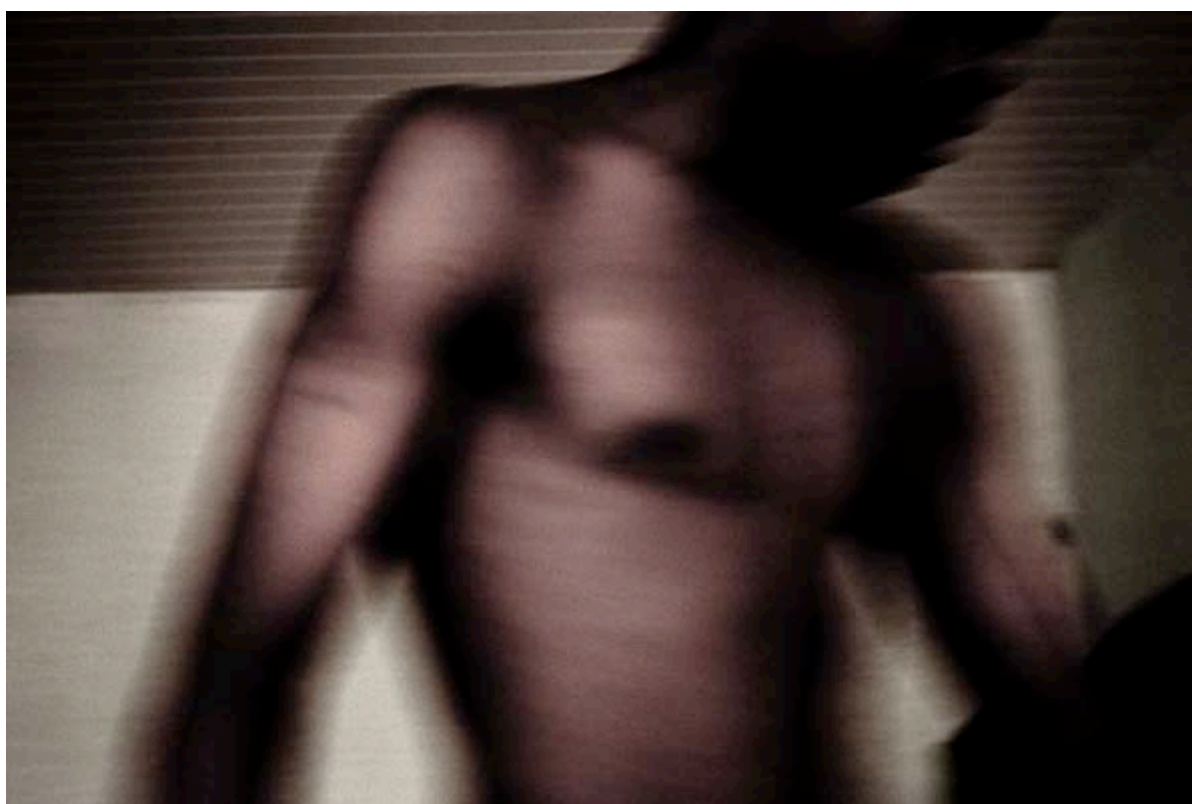
Fonte: A autora, 2015

O tempo não é apenas um meio para aquele que é fotografado se acostumar com a presença do fotógrafo e agir naturalmente, mas ele é em si um dispositivo produtor de relação, é só a partir de um tempo não mensurável que é possível ser afetado. Para a antropóloga Jeanne Favret-Saada (1934) a dimensão central do trabalho de campo seria a modalidade de ser afetado - "bombardeado por intensidades específicas"<sup>12</sup> - , e a participação seria uma forma também de aventura pessoal, participação esta que não equivale a apenas estar lá e muito menos ter um informante que participa por você. Trata-se de se deixar enfeitiçar, ser capturado e só assim ser capaz de afetar. Não se trata de simplesmente colocar-se no lugar do outro, de uma empatia cultural, de adotar o ponto de vista nativo, mas sim de experimentar as mesmas intensidades que constituem o campo, habitá-lo e ser por ele invadido, ao ponto de ver o próprio mundo ser colocado em questão. Como afirma Favret "aceitar ser afetado supõe,

<sup>12</sup> FAVRET-SAAD, Jeanne. *Ser afetado*. In Cadernos de Campo n 13, 2005. Revista dos Alunos de Pós-Graduação em Antropologia Social da USP. p. 159

todavia, que se assumo o risco de ver seu projeto de conhecimento se desfazer."<sup>13</sup> Está ligado à ideia de se perder na aventura. A antropóloga, em seu artigo "Ser afetado" no qual faz uma análise do seu trabalho etnográfico sobre feitiçaria em um comunidade francesa, relata que ao tentar falar sobre os feitiços recebia como resposta: "Feitiço, quem não pegou não pode falar disso". E completa: "Pois então eles falaram disso comigo somente quando pensaram que eu tinha sido pega pela feitiçaria." Ou seja, quando parecia a eles que Favret estava "afetada pelos efeitos reais - frequentemente devastadores - de tais falas e de tais atos rituais."<sup>14</sup>

Imagem 3- *Neguin*. 2012. Fotografia: 60x90cm



Fonte: A autora, 2013

Os pós-modernos na antropologia se perguntaram como falar do outro sem falar de si mesmo, ao que aqueles que vieram depois responderam com um sonoro "impossível" e ao mesmo tempo com a negação do silêncio. Falar do outro é um "falar através de", é travessia afetiva e política. Quando um afeto nos possui somos abalados por seu movimento, ele transita em nós, como uma presença que tonifica a vida e aciona potências.

Não por menos, qualquer ideia que evocasse um rigor acadêmico no processo com *Neguin* já não fazia sentido, tão intenso era o imperativo da experiência. Se eu buscava um

---

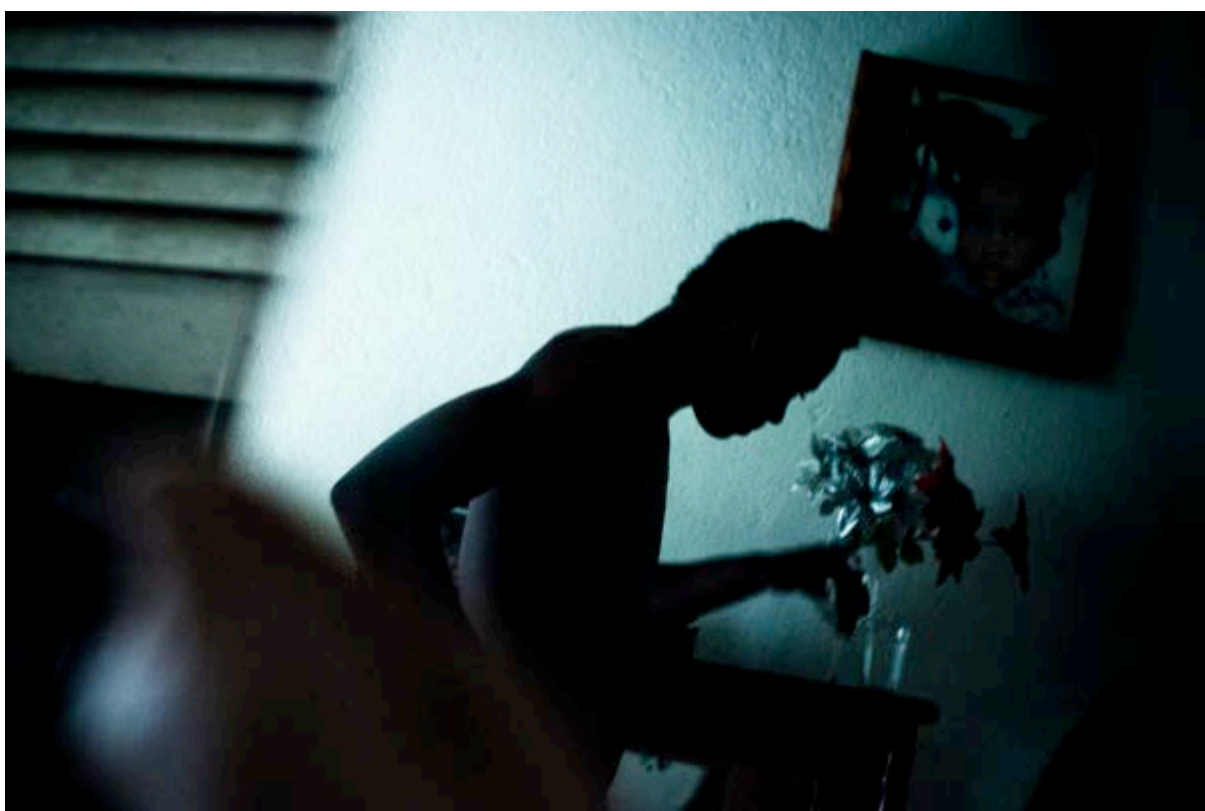
<sup>13</sup> FAVRET-SAADA, 2005, p.160

<sup>14</sup> FAVRET-SAADA, 2005, p.157



trabalho com medida antropológica o que encontrei foi uma amizade transformadora, que colocava meu corpo em queda dentro de mim. Era o campo ditando o caminho das coisas e não mais uma postura pré-determinada. Era preciso romper com meus hábitos intelectuais, e como descreve Michel Leiris sobre seu trabalho de campo: "demolir os muros que me sufocavam e ampliar meu horizonte até uma medida verdadeira humana."<sup>15</sup> O trabalho baseava-se em um processo de construção da imagem que ultrapassava as relações de poder, "tratava-se de um subir, de um alçar-se, de um movimento ascensional em direção ao outro"<sup>16</sup>.

Imagem 4- *Neguin*. 2013. Fotografia: 60x90cm



Fonte: A autora, 2013

O processo envolvia um ato de paixão, de entrega total; se dava a partir de um trabalho cuidadoso de observação, relação e sensibilidade, que implicava em olhar e sentir, cruzar uma fronteira, ser aceito, modificar o outro e alterar as próprias referências culturais, em uma relação de transformação recíproca. Muito além da simples troca e aproximação é preciso compreender as limitações do processo. Estar próximo nem sempre é desejável, é preciso criar espaço e compreender o limite do outro. É preciso alterar em algum nível nossos valores e

---

<sup>15</sup> BENTES, Ivana. In: *Antropologia da Face Gloriosa*. São Paulo: Cosac Naify, 1997.

<sup>16</sup> BENTES, 1997.

referências, *perder-se* por um tempo, sentir vertigem, desmanchar mundos para produzir outros novos.

Em 2011, o antropólogo americano Roy Wagner (1938) esteve no Brasil e ministrou uma palestra na UFMG. Desenrolou ali um relato inspirador no qual dava à intuição um lugar especial no processo do trabalho de campo. Narrou um sonho em que aterrissava em uma paisagem tropical, com plantações de bananeiras, onde vislumbrava a Papua Nova Guiné. Decidiu que sua pesquisa seria realizada então naquele país. O sonho era premonitivo, Roy Wagner aterrissaria meses depois na mesma paisagem. Ao invés de nos falar sobre graus de parentesco, Roy Wagner enfatizava a experiência, o encontro, o inconsciente, a subjetividade do pesquisador e sua percepção de como a antropologia teria a ver com nos tornar mais humanos. Essa palestra foi fundadora de minha postura em campo, que logo, se tornaria a postura de minha prática artística.

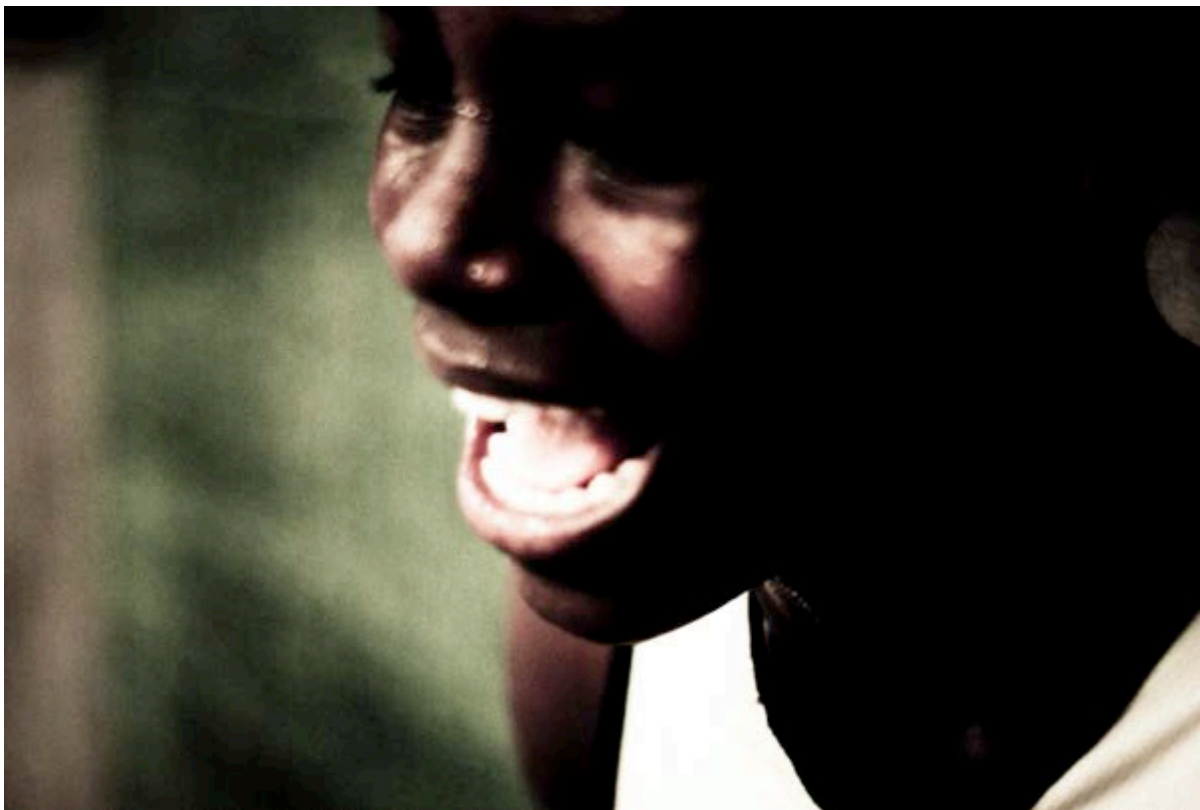
O trabalho *Neguin* resulta de uma história sobre a busca pelo outro, sobre falar dessa experiência sutil, sensível que se dá no encontro. Sobre intuição, vontade, vertigem. Neguin me emocionou desde a primeira vez que o vi dançar, me fascinou pela expressão facial e corporal e a energia que levantava. O transe que represento no trabalho talvez seja muito mais meu do que dele. Ou talvez uma mistura do encontro dessas duas subjetividades. Foi toda essa hipnose e imersão em seu mundo que me permitiu construir um personagem fantástico que encarna, não como Jonathan, mas como Neguin, um ser em potência total. São sempre duas subjetividades envolvidas: o fotógrafo e o fotografado, um colado à câmera. O outro diante dela, colado na atenção do outro<sup>17</sup>. A câmera é ponte, mediação entre as duas faces, e o resultado expressa uma experiência sensorial: a transcendência do êxtase.

---

<sup>17</sup> BENTES, 1997.



Imagem 5- *Neguin*. 2013. Fotografia: 60x90cm



Fonte: A autora, 2013.

O interesse em trabalhar com o corpo como questão central em minha pesquisa surge a partir desse trabalho, em que não apenas o corpo de Jonathan é ponto de partida das imagens, como também o meu corpo faz parte de sua construção, quase como uma extensão da câmera. É a partir dessa produção e do contato com a antropologia visual que inicio minha pesquisa em torno do corpo, e ao mesmo tempo em que começa a se formar um método de produção que seria empregado a partir de então em meus trabalhos. Um método que parte da experiência de abalo, de *perda de si*, que pressupõe um processo longo do qual os corpos envolvidos não saem da mesma maneira que entraram, sensíveis aos efeitos do encontro.

O espaço físico onde o trabalho acontece não é visibilizado nas imagens, mas é nele que se dá o processo - nas salas de treino, nas festas de dança, na casa das portas de tecido, do sofá laranja, das flores vermelhas de plástico, do espelho quebrado, da toalha azul, do cheiro de sábado à tarde. É nesse espaço, nesse campo magnético onde os corpos não se deixam mais, onde as histórias teimam em se inventar, que os corpos se encontram e se afetam. E é

nesse espaço que os desejos - produtores incansáveis de mundos - são agenciados. Se afastam e se aproximam, em um movimento próprio às dinâmicas do corpo, à repulsa, ao fascínio. Como afirma a psicanalista Suely Rolnik: "dos movimentos de atração e repulsa geram-se efeitos: os corpos são tomados por uma mistura de afetos. Eróticos, sentimentais, estéticos, perceptivos, cognitivos."<sup>18</sup>

São dois corpos em queda, e se há queda há espaço. Dois corpos vibrando em movimento - ritmados ou em descompasso - orbitam em torno de múltiplos afetos, onde o que importa é ascender em direção ao outro, realizar a potência de afetar e ser afetado. O deslocamento do corpo em busca de experiências que o abalam como fator que potencializa a prática artística se dá nesse trabalho, há um processo de desterritorialização dos corpos para que estes possam alcançar novos territórios, onde as intensidades se situem.

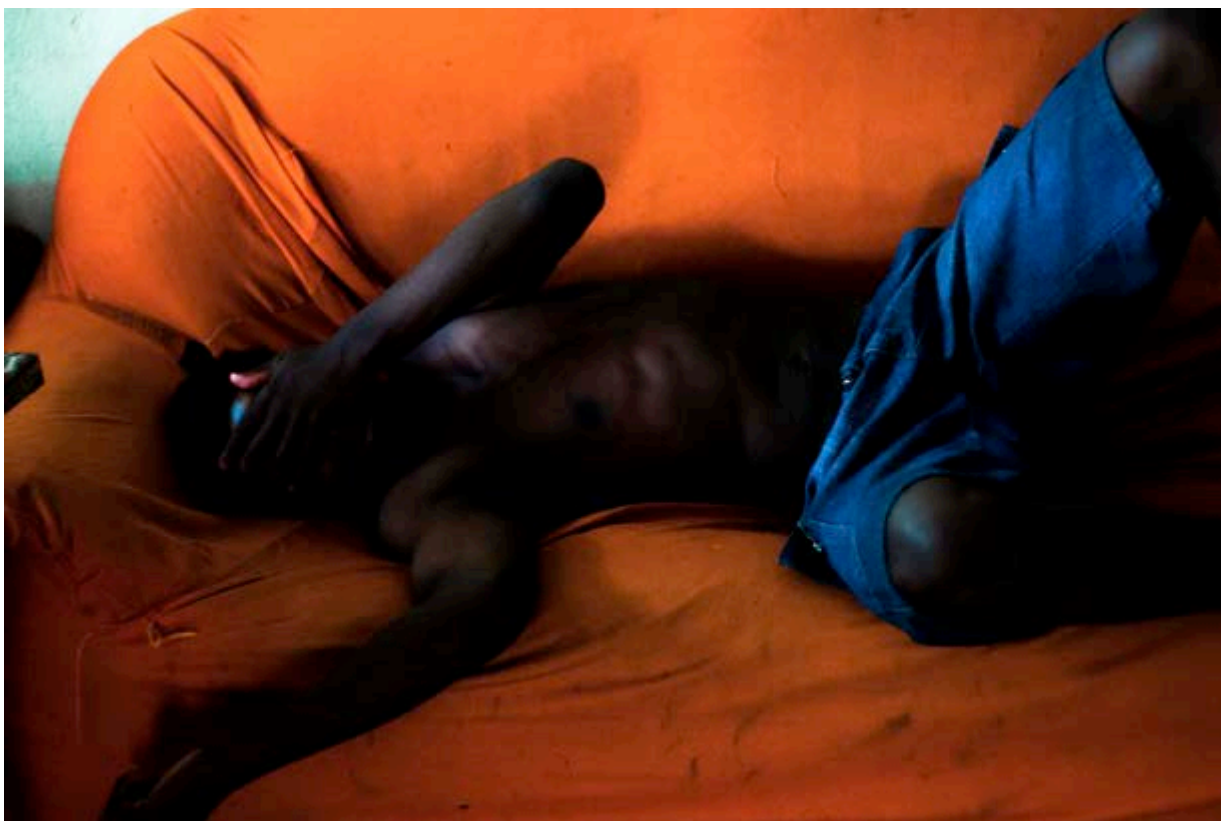
O ensaio *Neguin* parte assim de um corpo que deseja deslocar-se em direção ao encontro de outro corpo, em busca de descobrir qual mundo surge desse encontro, esse mundo *entre*, que só se dá na relação, que não é o meu mundo nem o de Neguin, que não participo como turista ou observador, mas como agente. Esse mundo só se revela a partir de um movimento de encontro, onde os corpos se modificam mutuamente, em um retorno a si próprio que se dá pela mediação do outro.

Pois, é nesse trabalho que o deslocamento do corpo - entre territórios e paisagens afetivas - começa a acontecer como experiência capaz de potencializar a criação. O *corpomovente*, desfixado de um lugar comum, aberto às forças do mundo e que aceita *perder-se* para experimentar-se outro, se descobre aqui.

---

<sup>18</sup> ROLNIK, 2014, p.31

Imagem 6- *Neguin*. 2013. Fotografia: 60x90cm

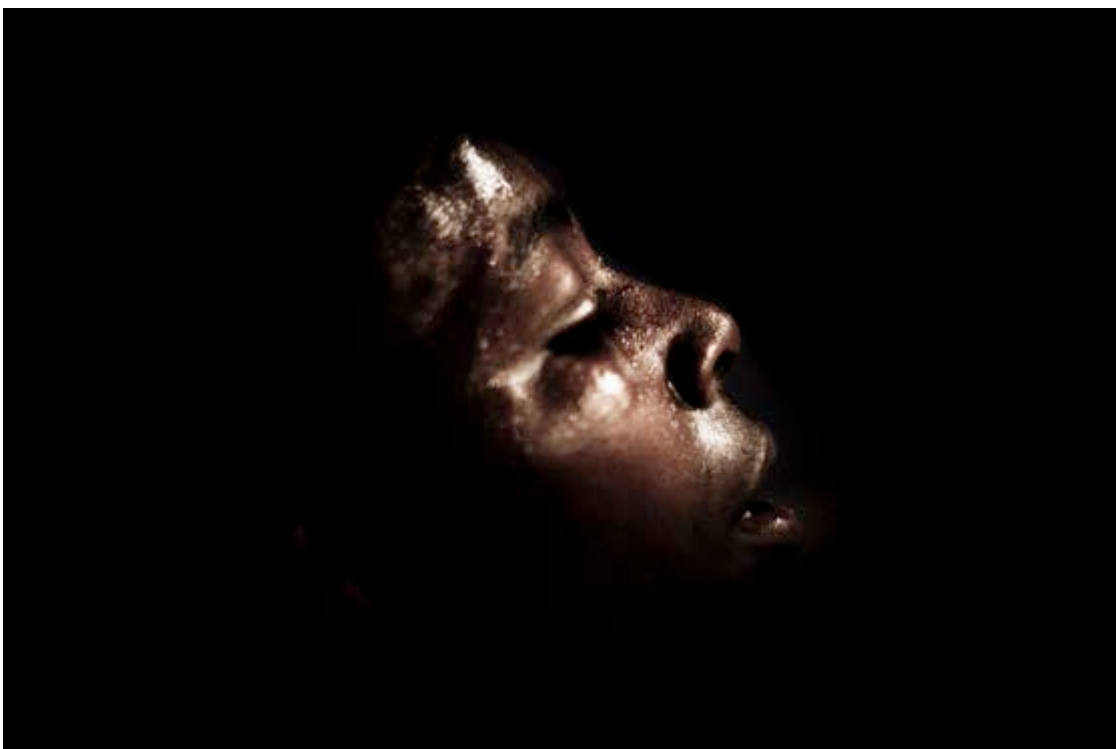
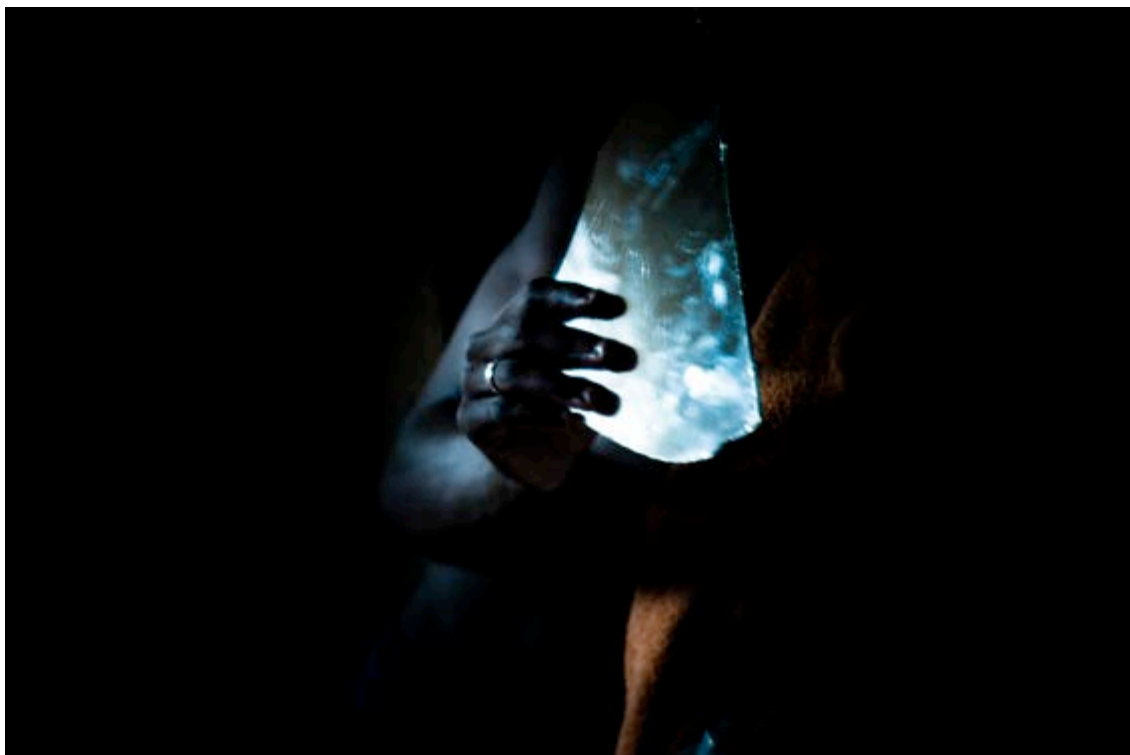


Fonte: A autora, 2013

Continuo fotografando Jonathan. Mas hoje a imagem revela-se outra. *Neguin* não existe mais. Entre nós, nesses anos, há algo da perda e da reinvenção. As fotos que fazemos já não são nomeio *Neguin*, mas *Canito*. Refletem um processo de transformação do Jonathan, que acompanha uma reformulação do pensamento político e identitário no país. Troca o apelido do menino do bairro, o *b-boy* *Neguin*, nome que hoje questiono também como título do trabalho, mas que colou-se a ele por repetição e afeto. E assume *Canito*, solicita sua identidade africana, sua história, sua origem. Sobrenome de seu pai angolano, presença nebulosa, separada pela distância entre costas. Mas que se torna cada vez mais presente na semelhança física que se pronuncia, nos irmãos que aparecem no facebook, no documento que o reconhece como filho, no sonho da viagem à Luanda - promessa de um tio distante. Jonathan rodou o Brasil e a Europa, com um grupo de dança de rua nesses últimos anos. Morou no Rio e aqui nos reencontramos, diversas tardes no Canta Galo. Oferecendo um ao outro o aconchego da presença familiar, da reaproximação saudosa, ressignificada. Quando Jonathan não era mais *Neguin*, o *Concórdia* suspenso, a proximidade se fez de novo dentro

das nossas distâncias, aquela que marca a diferença entre um e outro, a alteridade mais profunda e transformadora que pode existir fora de nós.

Imagem 7 e 8- *Neguin*. 2013. Fotografia: 60x90cm



Fonte: A autora, 2013

## 2 PRÁTICAS PARA UMA REINVENÇÃO DE SI: O CORPO TRANSBORDA NO ESPAÇO

Neste capítulo, serão apresentados dois trabalhos: *Exílio*, produzido entre 2012 e 2015 e *Estâncias*, desdobramento direto do primeiro, produzido entre 2015 e 2016. Ambos remetem a um processo criativo muito similar, mas apresentam proposições diferentes para o corpo - elemento fundante dos ensaios.

Apresento dois relatos de processo, interrompidos por uma reflexão em torno da noção de autoficção, observada dentro de alguns trabalhos de fotoperformance, em específico das décadas de 60/70 que produzem uma *reinvenção de si* através de experiências vivenciadas diretamente no corpo. A escolha das artistas apresentadas se justifica por sua relevância histórica, sobretudo no que diz respeito a uma ressignificação do suporte fotográfico, e também pela forte influência sobre meus trabalhos.

Para desencadear a discussão proposta, parto de um recorte que acessa a história da fotografia para então alcançar o conceito de experiência, chave do tensionamento entre realidade e ficção e, portanto, elemento importante na problematização da fotografia moderna - marcada por um essencialismo que isolou a fotografia do campo da arte por décadas. Perturbando o núcleo duro da linguagem fotográfica é possível pensar suas potências de articulação com outras formas - em particular, aqui, a performance - e solicitar uma forma que carrega a potência de uma ficção capaz de intervir no mundo e transmutar o corpo.

Pensar a centralidade do corpo e da experiência - *corpo-experimental* - para uma *reinvenção de si*, articulando uma reflexão em torno da linguagem - meio pelo qual o processo se materializa -, me parece essencial para acessar os trabalhos apresentados nesse capítulo.

### 2.1 Relato de processo criativo do ensaio *Exílio* (livro em anexo)

No final de 2012, pouco depois de finalizar o ensaio *Neguin*, iniciei um novo projeto: *Exílio*. Nesse trabalho, o corpo continua sendo elemento central, no entanto, não se trata mais de um corpo a corpo, mas do corpo em relação direta com o espaço. Se em *Neguin* o meu corpo e o de Jonathan compartilhavam um determinado *espaço-tempo*, de modo que a

imagem era construída a partir do encontro dessas subjetividades, em *Exílio* o corpo se vê isolado de outros corpos humanos, ele é de outra ordem, resultante também de uma ação relacional, na qual, porém, ele não transborda em direção a outro corpo mas em direção ao espaço.

As primeiras imagens que me levariam a produzir o trabalho *Exílio* despontam a partir de uma questão pessoal, de um desejo de intervir no meu próprio corpo, de produzir nele um abalo. Na época, eu trabalhava em um ambiente institucional, 12 horas por dia e cursava uma especialização em arte no turno da noite na Escola Guignard em Belo Horizonte. Meu corpo reagia à estrutura institucional, ao processo repetitivo da rotina e à educação pelo espaço corporativo. Sempre tive o mundo como laboratório experimental, como ateliê. Vários espaços se abriram para mim durante a produção do ensaio *Neguin*, era o trabalho de campo, o tempo ocioso da iminência do acontecimento, as contingências do novo. Com a carteira assinada e um crachá no pescoço, a paisagem da minha vida tornou-se de uma homogeneidade sufocante. A escassez de tempo livre me impulsionou a produzir dentro de casa, onde então, iniciei algumas experimentações de articulação entre meu corpo e o espaço, utilizando um tripé e um disparador.

Imagem 9- Tríptico. *Sem título*, 2012



Fonte: A autora, 2012

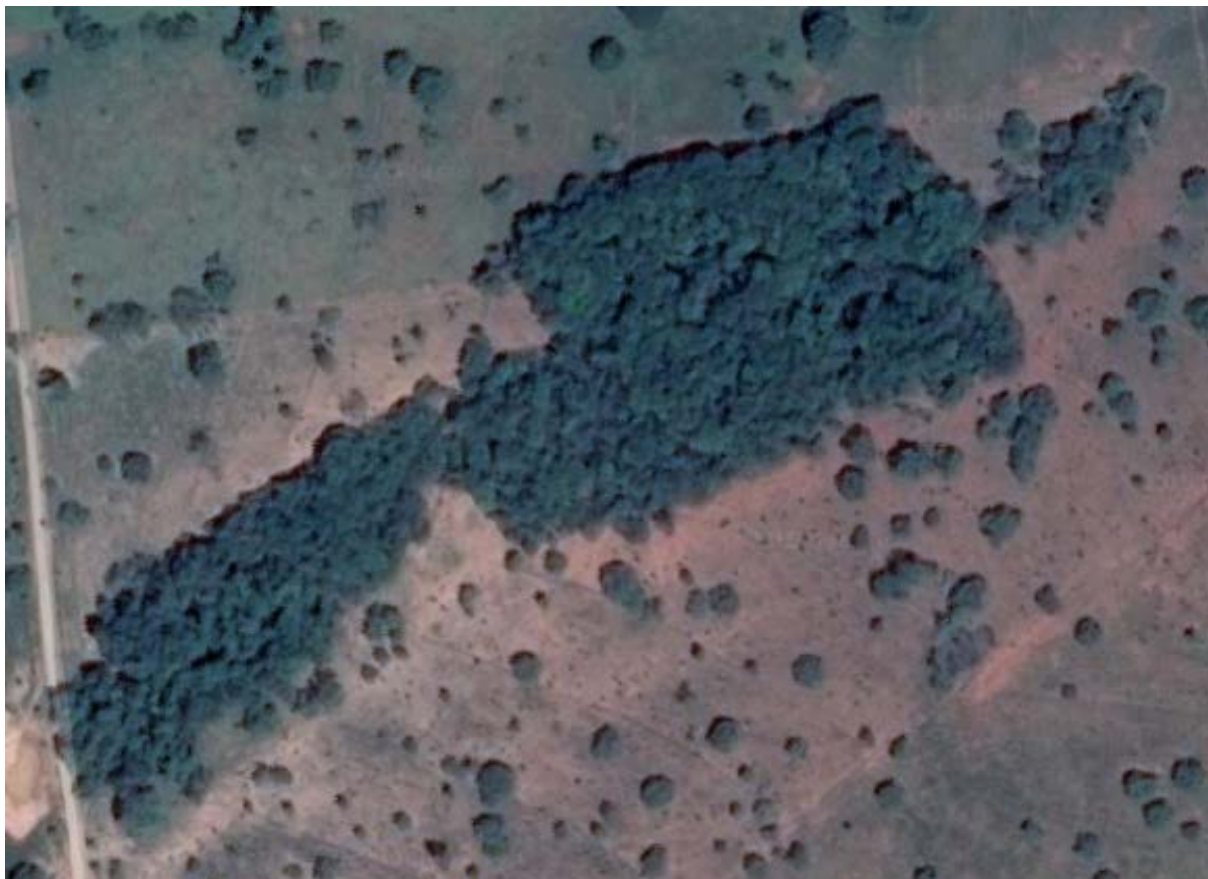
Eu ansiava diariamente por aliviar a mente em outras paisagens, romper com a homogeneidade da rotina. Abandonei o emprego fixo e logo desloquei a produção de meus trabalhos para um espaço menos seguro e, principalmente, menos passivo, que tivesse a potência de afetar meu corpo e produzir uma experiência de perda que potencializasse a criação. Era importante que fosse distante da cidade, que me impusesse um deslocamento, o vazio da estrada, o tempo longo entre viagens.

Decidi fotografar em uma mata ciliar em meio ao cerrado mineiro, localizada dentro de uma terra pertencente aos meus avós. Há quatro décadas, em meados dos anos 1970, eles compraram um terreno na região de Martinho Campos, a noroeste do estado. Ali passei todas

as férias da minha infância. Isolada do mundo nos pastos infinitos que competiam cada ano mais com o cerrado até a chegada devastadora das plantações de eucalipto. A terra vermelha, a poeira do cerrado, os pés de pequi, a vegetação rasteira, o som dos pássaros, os jatobás, o pau-brasil, os troncos retorcidos, o cheiro do cilo, o gosto amargo de terra que habitava a boca, as carcaças de animal secando ao sol, as erosões, as terras mortas, os lagos secos, o nascer do sol, o fim de tarde, as cigarras, a chuva que não vinha, a terra que secava, o medo dos ruídos, os uivos noturnos, o estalar das folhas, o céu estrelado quase ao chão, as noites claras de lua cheia, o nada, o vazio do tempo, o tédio do escuro, as horas que se arrastam e o São Francisco que cortava as terras a poucos minutos de nós. Em meio a essa paisagem sertaneja, que todo inverno beirava a aridez, havia um foco de mata ciliar como uma ilha de abundância, um pequeno oásis. Era o bosque profundo dentro da planície vasta. Como um mundo à parte, uma subpaisagem, um microbioma particular que abrigava árvores centenárias, copas altas, troncos largos, aroeiras, cipós, nascentes de água, macacos-guariba, tucanos e jiboias. Estas matas foram por anos interditas a mim. Minha primeira lembrança rememora um leito de rio seco, envolto de densidade verde e uma imensidão impenetrável. Com o tempo, o medo típico que assombra o lugar desconhecido foi se apaziguando. Traçava limites e por caminhos externos à mata - rodeando sua extensão - eu buscava uma clareira, por onde entrava. Pouco avançava, desfrutando da segurança que a visão do cerrado em volta estabelecia. A mata virou uma espécie de oásis, um lugar sagrado, um santuário de meditação e conexão com alguma paz interior. Decidi então fotografar em seu interior definindo um recorte na paisagem da minha infância e da construção de minha subjetividade.



Imagem 10- Captura de tela do Google Earth: mata onde as imagens de Exílio foram produzidas.



Fonte: Google Earth, 2014

O ensaio não partia de uma ideia, um projeto que visava um resultado final, mas de dois pressupostos que funcionariam como provocações, pontos de partida.

O primeiro: eu mesma me fotografaria, de modo a produzir um hibridismo entre fotografia e autoperformance, ou seja, eu mesma seria autora das ações e operadora da câmera, em um procedimento duplo e simultâneo de construção da imagem. Me interessava experimentar como a junção dessas duas linguagens poderia criar um novo espaço de produção artística, com a condição de que uma linguagem não fosse utilizada em função da outra e no seu cruzamento elas se potencializassem.

O segundo ponto de partida: colocar meu corpo nu na mata e produzir tentativas de engajamento com o espaço. O gesto de instalar o próprio corpo nu em um espaço desconhecido e hostil com a proposta de criar um contato provoca reações no corpo das mais diversas, produzindo ações, tentativas, fracassos e, sobretudo, experiência. Era o corpo



desprovido de segurança, desorientado, desalojado de seu território, movido por dinâmicas internas de atração e repulsa. Exposto ao risco e às intensidades específicas que compunham aquele lugar.

Sucedia-se a partir desses pontos um conjunto de ações:

desnudar,  
encontrar,  
engajar,  
misturar,  
mimetizar,  
lutar,  
prender,  
perder,  
modelar,  
projetar,  
escutar,  
cegar,  
coçar,  
arder,  
assustar,  
tremar,  
tontear,  
esconder,  
correr,  
rasgar,  
atravessar,  
vestir,  
enxergar,  
acalmar,  
coletar,  
esconder,  
agachar,  
tatear,  
tocar,  
continuar,

encurvar,  
pegar,  
fluir,  
rememorar,  
respirar,  
partir,  
exilar,  
fundar,  
enraizar,  
esperar,  
percorrer,  
conectar,  
dissolver,  
armazenar,  
desordenar,  
instalar,  
cobrir,  
ver,  
reposicionar,  
tentar,  
errar,  
repetir,  
associar,  
comparar,  
ascender,  
desistir,  
encontrar,  
evitar,  
desejar,  
perder,  
cansar,  
render,  
refazer,  
revelar.

O trabalho se dava, portanto, a partir de sucessivas tentativas do reposicionamento do corpo e da câmera, e do corpo no espaço. Espaço e câmera funcionavam para mim como fatores de ativação e meu corpo como condutor das intensidades que se desdobravam na experiência. Para além desses vetores estruturantes das ações, a construção do ensaio acontece a partir de uma investigação do meu próprio processo e pensamento, da compreensão do conjunto de métodos que eu utilizava. Ao empregar dispositivos desencadeadores do processo criativo, mas sem nenhuma imagem ou uma ideia fechada, eu trabalhava como pesquisadora do meu próprio trabalho. Ia atrás de pistas que a experiência e as imagens produzidas revelavam, investigava o espaço, coletava elementos, observava meu próprio corpo e suas reações.

Esse corpo movente se deslocava no espaço dentro de um *método-cego*, que não apontava para lugar algum, um fazer sem norte, desnorteado, desnorteante, produtor de uma deriva de si. O *perder-se* fazia parte do conjunto de dispositivos disparadores das ações firmando-se como condição para a produção criativa, como afirma Priscilla Menezes sobre *Exílio*: "há uma economia na qual perder - o fôlego, a segurança, o controle - é condição para ganhar a possibilidade da invenção".<sup>19</sup> Minha rotina, a percepção do tempo, a relação da mente com o corpo e do corpo com o espaço eram completamente distorcidos nesse processo para dar lugar a novos procedimentos rituais que despertassem minha imaginação, que provocassem meu corpo e desencadeassem uma ação.

O conceito de *câmera participativa*, que orientava o trabalho *Neguin*, não é representativo da postura adotada em *Exílio*. Como propõe Giorgio Agambem<sup>20</sup>, a terminologia é o momento poético do pensamento: *corpo-projétil* e *câmera-cega* me guiariam nesse novo processo.

Ocorre então uma substituição da câmera na mão pela câmera estática no tripé; se antes meu corpo se acoplava à câmera e se fazia extensão da mesma, agora ele assume um outro lugar, desestruturando a relação do *corpo-a-corpo* ele encara a objetiva e se lança sobre ela. É como um tiro ao contrário: não é a câmera que vai de encontro ao objeto, mas um corpo que se atira sobre o disparo, como um *corpo-projétil*. São como duas flechas que se encontram em um ponto comum, somando-se para formar a imagem:

<sup>19</sup>MENEZES, Priscilla. *Outra para si* In *Exílio*. São Paulo: 2015, p.3.

<sup>20</sup>AGAMBEM, Giorgio. *O que é o contemporâneo? e outros ensaios*. Chapecó: Argos, 2009

### corpo-projétil → ← disparo da câmera

Os disparos são sempre acionados pelo dispositivo *timer*, com 10 a 30 segundos de atraso para a primeira imagem, e 3 segundos entre cada disparo, totalizando um máximo possível de 9 fotogramas. Em menos de 30 segundos o corpo se lança 9 vezes em direção à objetiva, realizando pequenos ajustes no seu movimento, em um exercício de tentar imaginar - projetar a imagem que o corpo gera e alterá-la.

Quais partes do corpo aparecem na imagem? Há potência nessa pose? Para qual lado devo me mover? O corpo aprofunda na posição, há um momento em que ele se rende e se deixa ir cada vez mais a fundo no movimento e no contato com o espaço. Supera o medo e a aflição para alcançar outras posturas.

O processo criativo é, portanto, reconicionado pelas condições dessa fotoperformance, em que as relações de força típicas entre sujeito e objeto são desativadas. Na formação da fotografia o sensor da câmera é invadido pela luz, sem a direção de um olhar direto por trás da câmera a imagem surge em *Exílio* de um instante anônimo, não há caça, não há um *ver-decisivo*, o clique não é sincronizado com a visão. Não há aqui nem agora. É uma imagem da ordem do antes (*imagem-projeção*) - e do depois (*imagem ao acaso*).

A fotografia digital é elemento essencial dentro desse modo de produção, uma vez que a imagem que se forma no visor guia os ajustes para o próximo clique. Funciona como um espelho retardado no qual a imagem projetada pode ser vista e ajustada em um tempo posterior à sua formação. Muitas vezes, a imagem que se forma é totalmente diferente do que eu havia imaginado, e de repente estou correndo atrás de outra imagem. O erro e o acaso são, portanto, inerentes ao processo, uma vez que induzem à experiência, mais do que à pré-programação; não só há espaço para o acontecimento como é ele que torna a narrativa possível. Esse processo exige paciência e adequação do tempo frenético da mente ao tempo dilatado da criação. É o que Robert Morris formula como o *tempo presente da experiência espacial imediata*<sup>21</sup>, no qual experiências particulares são construídas pelo espaço. O corpo deslocando-se, os olhos atentos fixando imagens, alterando o foco, o ponto de vista movendo-se na busca de fixar-se, o tempo em suspenso. Ir a campo é desmontar ideias preconcebidas, hipóteses, é necessário ativar a intuição, se render a um tempo diferente do seu. O filósofo Maurice Blanchot nos fala da possibilidade de "experimentar o tempo como um espaço e lugar vazio, isto é, livre dos acontecimentos que geralmente o preenchem. Tempo puro, sem

<sup>21</sup> MORRIS, Robert. *O tempo presente do espaço*. In *Escritos de Artistas*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

acontecimentos, vacância móvel(...)." <sup>22</sup> Pois esse seria, para o autor, justamente o tempo da narrativa, que não estaria necessariamente fora do tempo, mas que seria experimentado como algo exterior, o espaço do imaginário onde a arte pode se dar.

Esse processo temporal ocorreu em *Exílio* a partir dos imperativos do espaço, mas também das imagens, que se desdobravam umas nas outras e apontavam a direção. As imagens pareciam ter voz própria e era preciso escutá-las. Sem um ponto de chegada previamente definido o trabalho poderia crescer, extrapolar seus pontos de origem sustentando um processo em aberto.

Uma outra etapa posterior ao clique, ou talvez um entre clique foi determinante na construção de *Exílio*: a edição. Em "O sentido do filme" (1990) Serguei Eisenstein se dedica ao tema da montagem do filme, apontando a importância de escolher imagens e conectá-las, buscando uma narrativa que seja não apenas "logicamente coesa, mas uma narrativa que contenha o máximo de emoção e de vigor estimulante." <sup>23</sup> Para o autor, haveria uma correspondência completa entre o movimento da música e o movimento dos olhos sobre a forma plástica (imagem), sendo o ritmo um elemento necessário para a montagem. A edição seria, portanto, essencial para dar sentido ao filme e às narrativas fotográficas, conectando as imagens captadas.

Fotografei por dois anos durante os quais realizei em torno de quinze viagens a campo, e uma média de cem saídas fotográficas. O intervalo entre as viagens foi importante para a maturação do trabalho, pois me permitia fazer uma edição cuidadosa depois de cada ida a campo. O trabalho foi assim se desdobrando, novos caminhos surgiram, e imagens do começo foram sendo descartadas à medida que as novas imagens se mostravam mais potentes como se estivessem ainda veladas, e somente um exercício exaustivo de produção, paciência e observação poderia trazê-las à superfície. Se concentrava aí também a importância do desapego. O processo criativo não se condensa apenas na imagem criada, mas também na capacidade do descarte e da escolha: algumas imagens precisam queimar. Depois de fazer queimar, é preciso encontrar pares, respiros, ruptura, liga, encaixe, organizar o sentido. O processo criativo não se limita, portanto, ao clique. A formação da imagem se dá em várias fases. Inclui a pré-produção - pensar a imagem, criar a relação, produzir ou encontrar a cena, o clique e a pós-produção - desapegar, queimar, encadear. O pós-tratamento das imagens também estende o processo criativo, e é responsável por propor uma atmosfera particular para cada trabalho. Nesse processo de edição, eu produzia folhas de contato virtuais compostas de

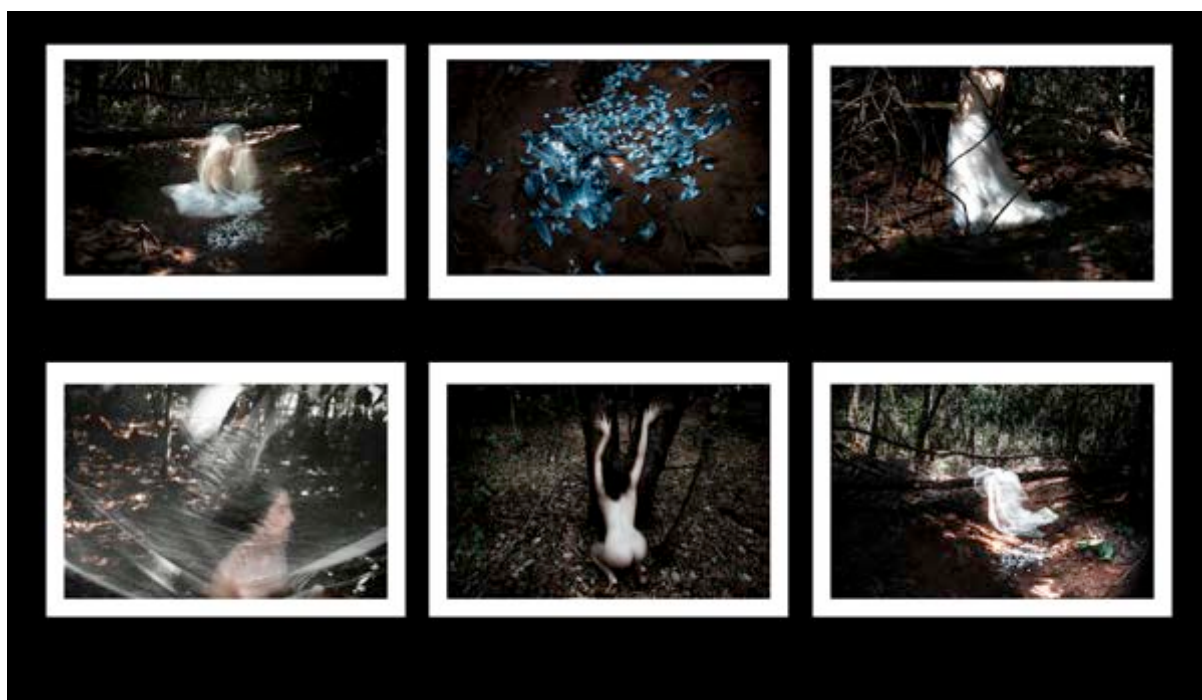
---

<sup>22</sup> BLANCHOT, Maurice. *O livro por vir*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

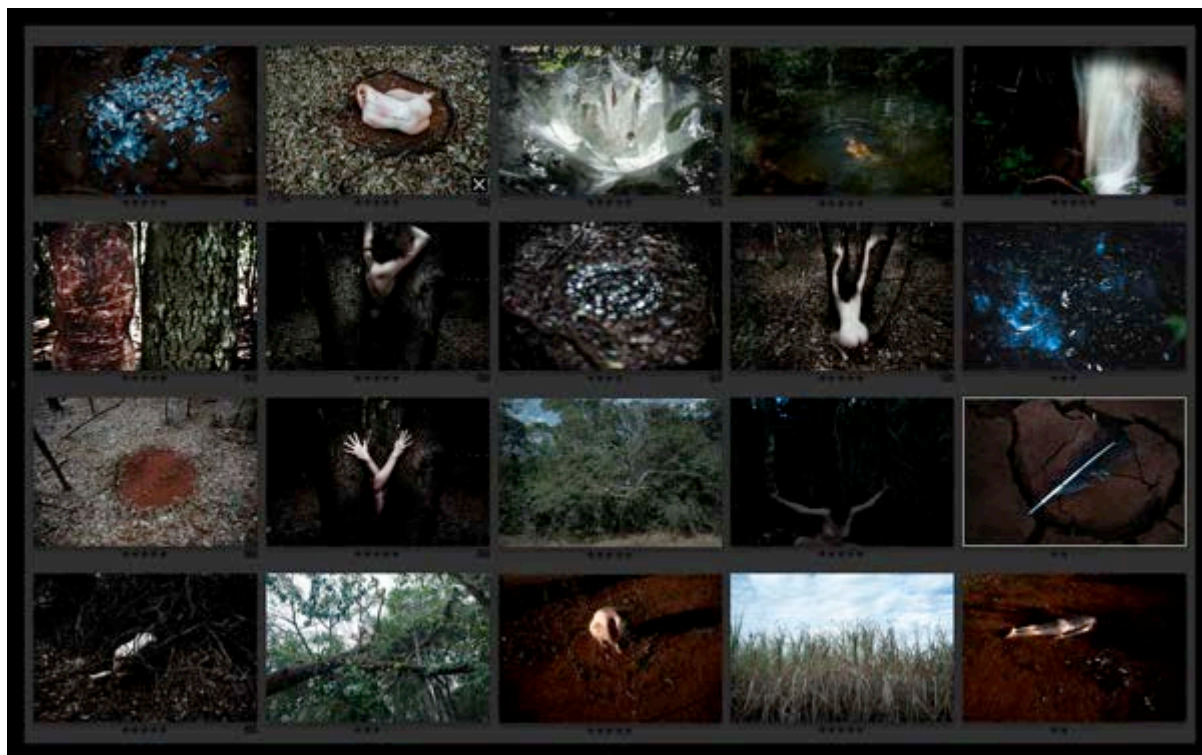
<sup>23</sup> EISENSTEIN, Serguei. *O sentido do filme*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1990, p. 14.

várias tentativas de montagem. Nas imagens abaixo (11 a 22) é possível observar como o trabalho muda ao longo do tempo: a atmosfera, o tipo de imagem, a intensidade da imersão no espaço, o tipo de relação que o corpo produz. A atmosfera da narrativa ganha tons mais soturnos, a paleta de cores vai sendo cada vez mais limitada aos pretos e azulados, intensificando a presença da noite e do lusco-fusco em detrimento das altas luzes e sombras do meio-dia.

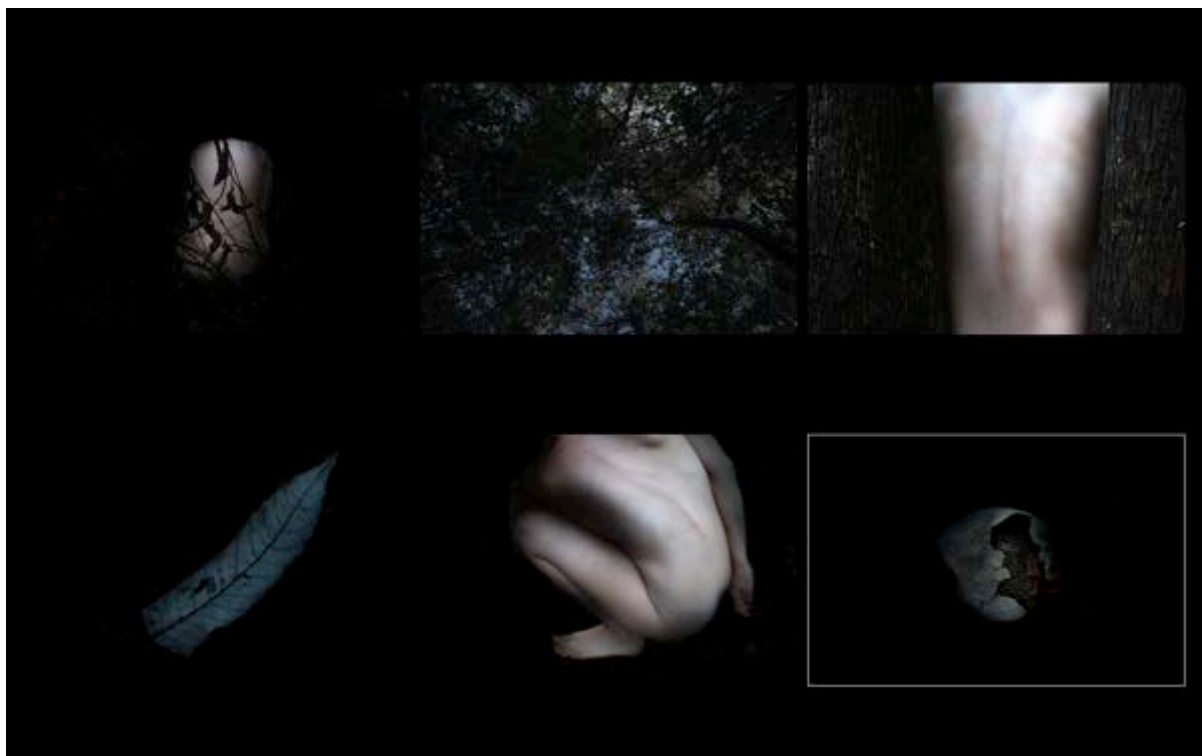
Imagem 11- Folha de contato virtual de *Exílio*



Fonte: A autora, 2015

Imagem 12- Folha de contato virtual de *Exílio*

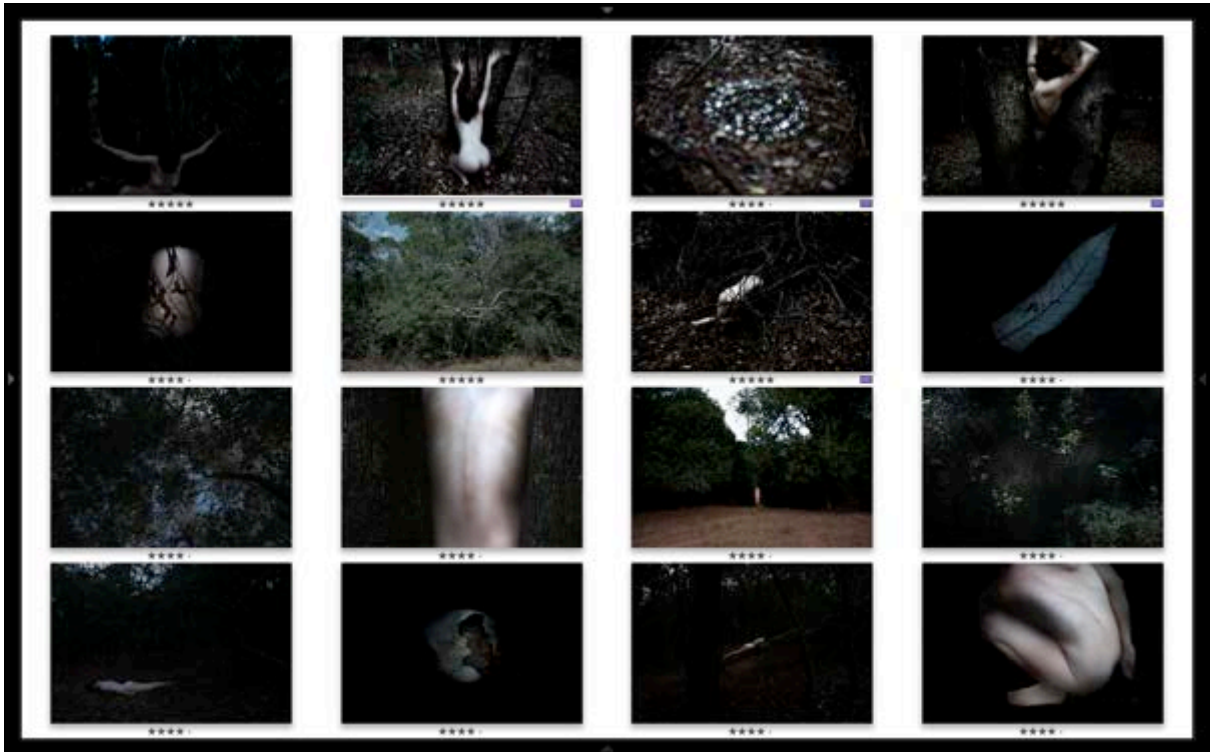
Fonte: A autora, 2015

Imagem 13- Folha de contato virtual de *Exílio*

Fonte: A autora, 2015

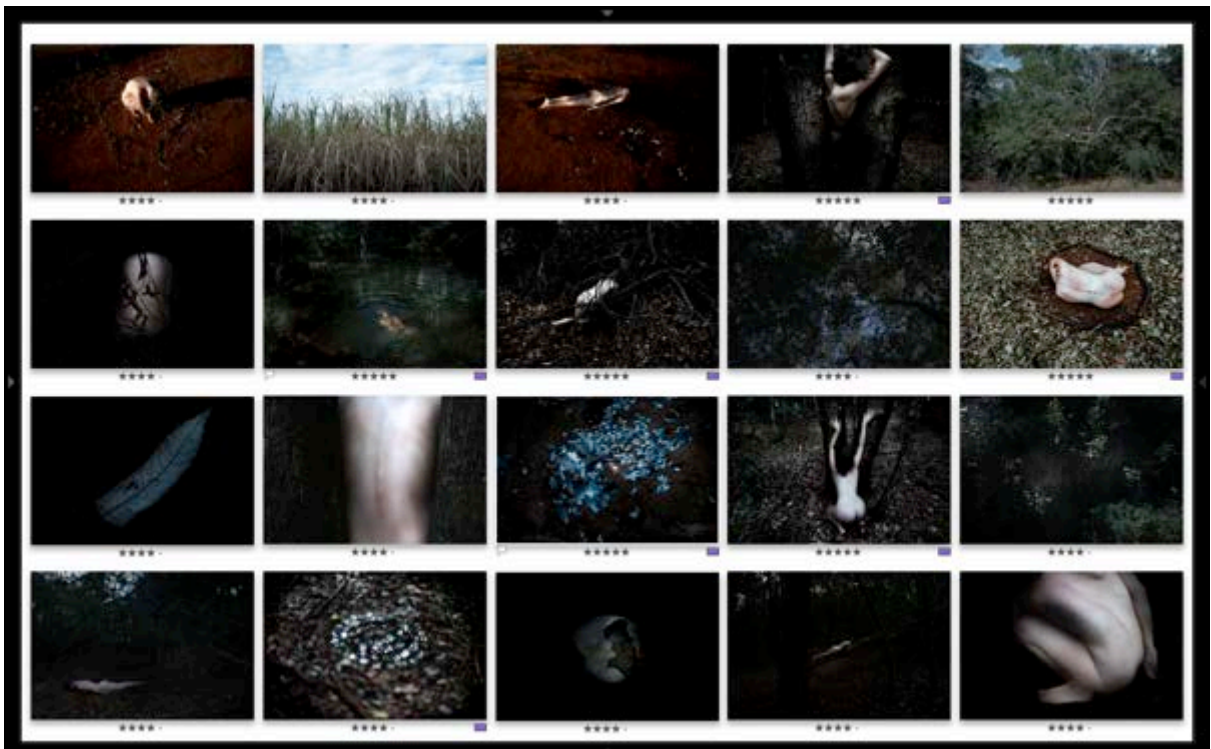


Imagem 14- Folha de contato virtual de *Exílio*



Fonte: A autora, 2015

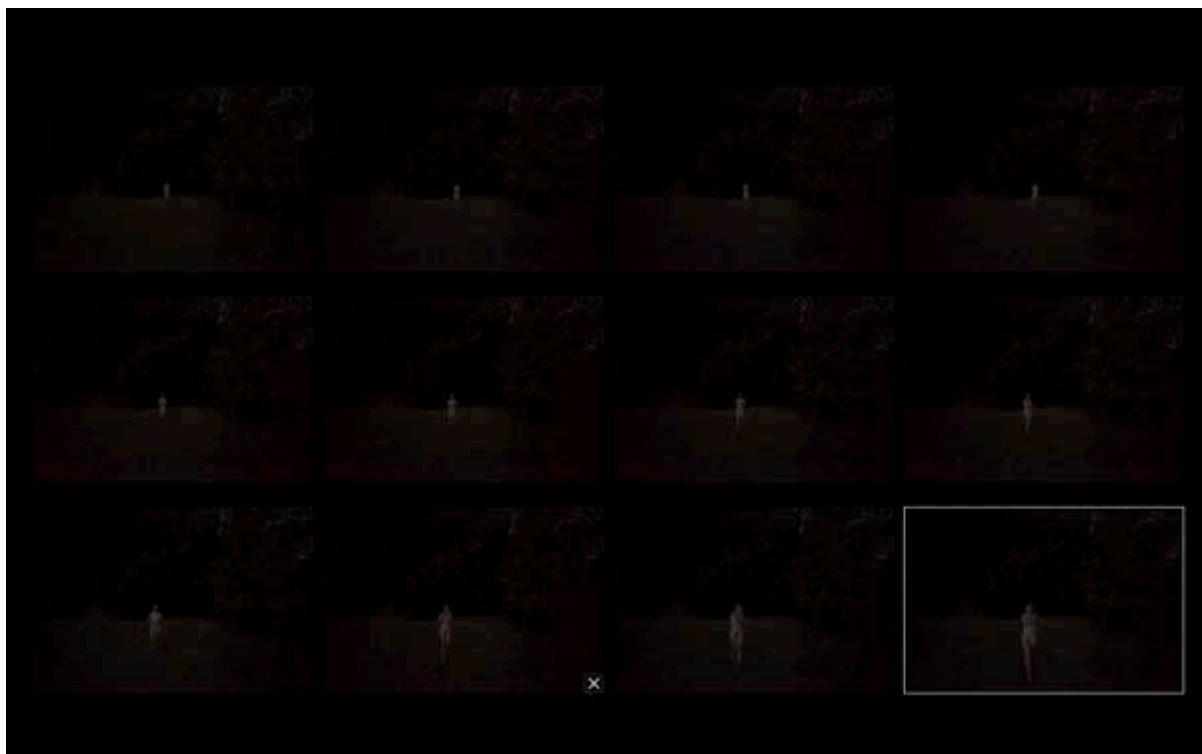
Imagem 15- Folha de contato virtual de *Exílio*



Fonte: A autora, 2015

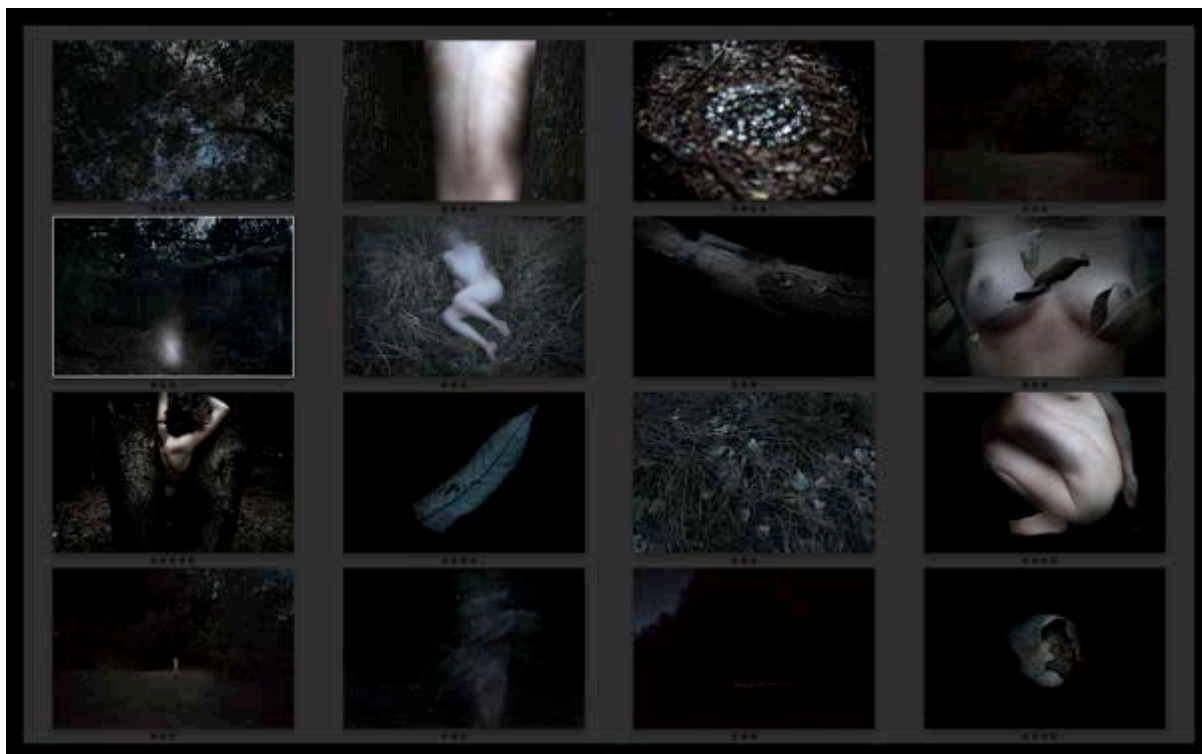


Imagem 16- Folha de contato virtual de *Exílio*



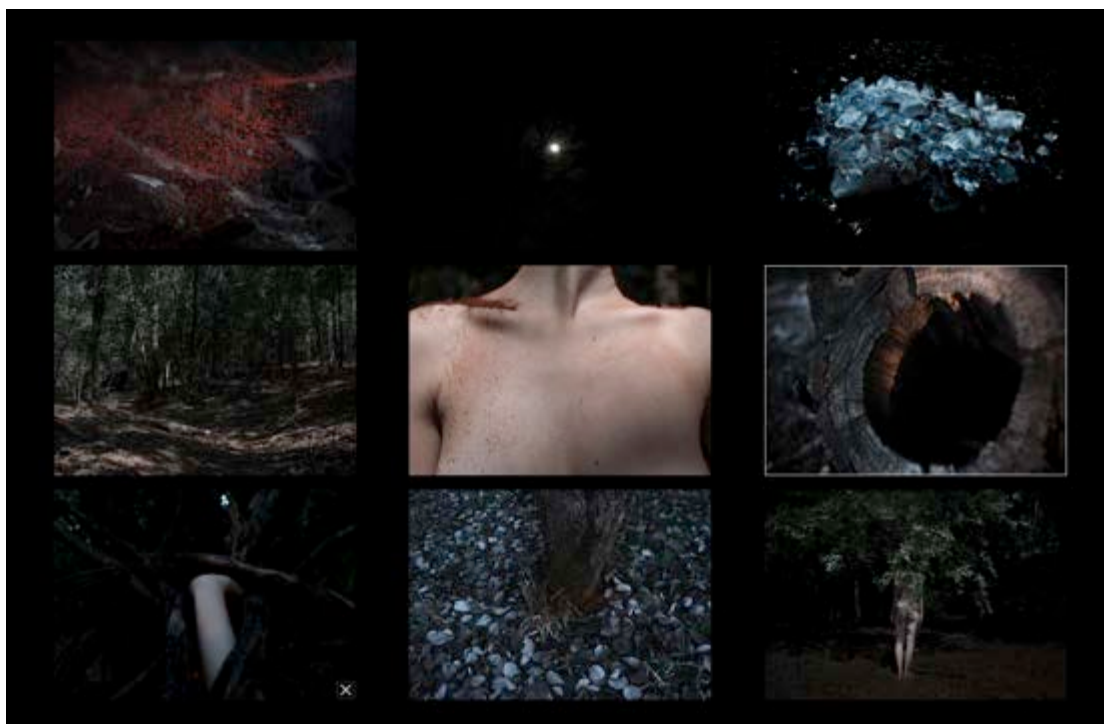
Fonte: A autora, 2015

Imagem 17- Folha de contato virtual de *Exílio*



Fonte: A autora, 2015

Imagem 18- Folha de contato virtual de *Exílio*



Fonte: A autora, 2015

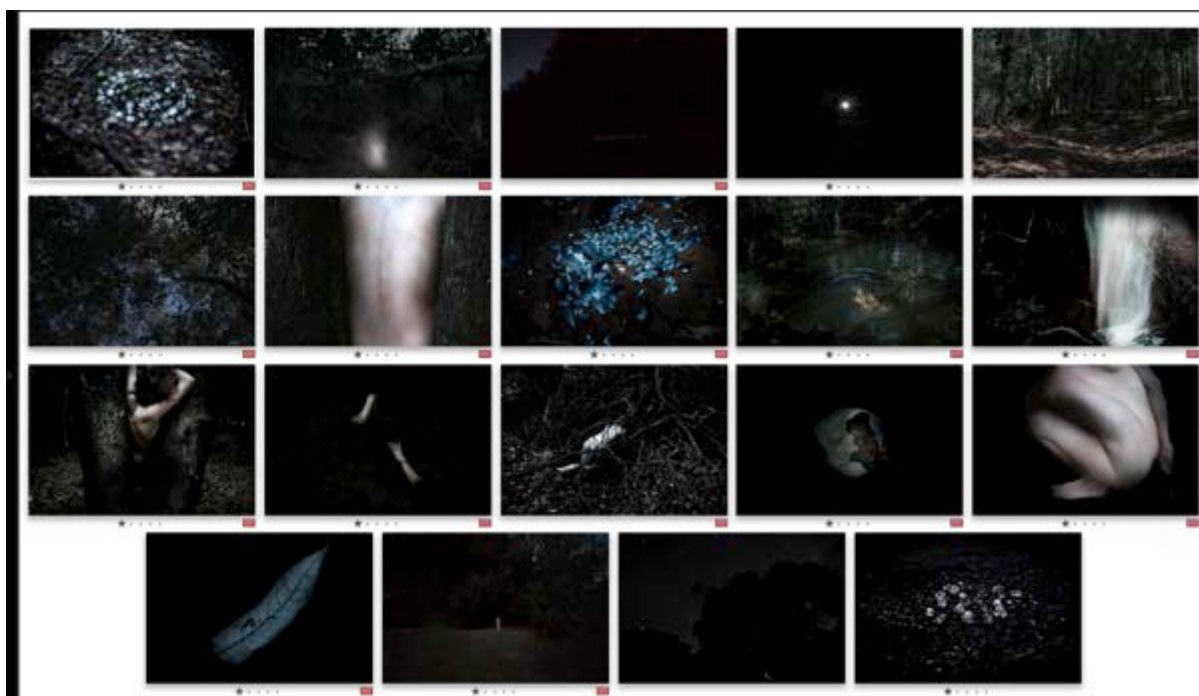
Imagem 19- Folha de contato virtual de *Exílio*



Fonte: A autora, 2015

Imagem 20- Folha de contato virtual de *Exílio*

Fonte: A autora, 2015

Imagem 21- Folha de contato virtual de *Exílio*

Fonte: A autora, 2015

Imagem 22- Folha de contato virtual de *Exílio*

Fonte: A autora, 2015

Nessa progressão de combinações, ficam explícitas as tentativas, as desistências e os desdobramentos das imagens que são incluídas e excluídas ao longo do tempo. Nas primeiras folhas de contato o corpo aparece envolto - e protegido - em tecidos. Separado do espaço por um véu mediador que desaparece a medida que a intensidade do contato do corpo com a natureza se torna um imperativo do trabalho, observamos também como o corpo se torna cada vez menos personificado, mais fragmentado e menos humano. A dimensão da experiência e a intensificação do contato com o espaço foi responsável por operar esta mudança perceptiva, trazendo à tona o lado sombrio e entrópico da natureza. Sua ação predadora logo se revela, e a relação se desdobra em um embate entre corpo e espaço. Vem à tona relações em que a natureza deglute o corpo e o incorpora como parte de si, onde há resistência à ação natural, onde há equilíbrio e onde há dor.

Podemos considerar que nossos corpos são, em certa medida, domesticados, reprimidos, culturalmente moldados, mas acredito que é possível nos liberarmos disso em alguns níveis. Em *Exílio*, meu corpo vive a experiência do ser processado, reinventado, ele se desprograma, volta a ser um campo de forças vivas que afetam o mundo e é por ele afetado; descobre suas potências longe de qualquer olhar, se rendendo às formas da natureza. Nas

ações me liberto para o movimento, para o contorcionismo, para a dissolução, para a mimese com a natureza. Me interessa explorar a pele, a carne, as formas, (re)moldá-las e desconstruí-las.

Na relação entre homem e natureza construída em *Exílio*, são excluídos o sentimento do bucólico, a ideia de uma natureza domesticada e a noção idealizada de paraíso. O que me interessa é trazer o conflito, a tensão, uma natureza caótica, descontrolada e fascinante. Há essa dualidade, de uma natureza que atrai e repele, que acolhe e expulsa, que causa medo e fascínio. Em *Exílio*, há uma tentativa de contestar a separação entre natureza e cultura operada no pensamento ocidental promovendo a fragmentação e inclusão do corpo no espaço, borrando as fronteiras entre o corpo humano e outros seres, animados e inanimados.

Em *L'homme et la Terre* (1905), Elisée Reclus, um importante geógrafo francês da segunda metade do século XIX, escreve que o homem é como um deus caído do céu, que guarda em si a memória de todo o infinito. O homem se lembraria, segundo o autor, a partir de sua estrutura física de tudo o que seus ancestrais viveram, condensando as experiências e estruturas que o precedem. Todas as formas de organização de vida mais simples que a sua estariam presentes em seu corpo e memória; todas as formas da natureza, as folhas, os troncos, a terra, os microcosmos, as substâncias líquidas, o peso telúrico, o ar, o imenso e o profundo:

L'homme est un dieu tombé qui se souvient des cieux. Non pas un dieu tombé, car il monte plutôt, mais il se souvient de tout un infini. Issu de générations sans nombre, autres hommes ou anthropoïdes, animaux plantes, organismes primaires, l'homme se rememore par sa structure tout ce que ses ancêtres ont vécu pendant la prodigieuse durée des âges. Il résume bien en lui tout ce qui le précéda dans l'existence, de même que, pendant sa vie embryonnaire, il présente successivement les formes diverses des organisations plus simples que la sienne. Ce n'est donc pas seulement dans les tribus sauvages qu'il faut essayer de retrouver l'homme ancien: c'est, aussi loin que possible, parmi ses aïeux, les animaux, la ou rayonnent les premières lueurs de l'intelligence et de la bonté.<sup>24</sup>

É interessante observar como em minhas incursões investigativas pela mata eu descobria elementos que se assemelhavam com a estrutura do meu próprio corpo, o qual eu

---

<sup>24</sup> RECLUS, Elisée. *L'homme et la terre*. PARIS: Librairie Universelle, 1905: O homem é um deus tombado que se lembra dos céus. Não apenas um deus que caiu porque ele sobe, cedo ou tarde, mas ele se lembra de todo um infinito. Decorrente das milhares de gerações, outros homens ou antropoïdes, animais, plantas, organismos primários, o homem se rememora pela sua estrutura de tudo que seus ancestrais viveram durante a prodigiosa passagem dos anos. Ele resume bem tudo que precede sua existência, até mesmo sua vida embrionária, durante a qual ele apresenta sucessivas formas diversas de organizações mais simples que a sua. Não é apenas nas tribos selvagens que devemos tentar buscar o homem primitivo, é também dentre os seus antepassados, animais, os raios da primeira luz da inteligência e bondade. (Tradução minha)

conhecia cada vez mais a partir das imagens e das experimentações no espaço. Ao mesmo tempo em que eu me retratava na natureza, eu retratava a natureza através do meu corpo.

## 2.2 Autoficção e fotoperformance: a experiência como produtora de mundos

Proponho a seguir uma discussão em torno das linguagens utilizadas - fotografia e performance - buscando tensionar o conceito de real a partir da noção de experiência para então alcançar as práticas de autoficção que fundam os trabalhos apresentados neste capítulo.

Com o surgimento da fotografia não se dá necessariamente uma evolução em termos de aproximação da realidade se comparamos a nova linguagem com a pintura, uma não é mais verossímil que a outra, mas produzem diferentes tipos de analogia. A pintura cria efeito de realismo, é figurativa, representativa, enquanto a fotografia cria efeito de real e é considerada por seu valor de atestação, como documento do *isto existiu*. Por muitas décadas ela serviu - quase que exclusivamente - ao propósito de registrar eventos, de fixar o passado ou atestar algum acontecimento, como prova ou como memória. A história da construção da fotografia como documento é marcada por duas importantes publicações: *L'instant décisif* do fotógrafo francês Henri Cartier-Bresson, artigo publicado em 1952; e *La Chambre Claire*, de Roland Barthes publicado em 1980. O primeiro marca o apogeu da valorização da fotografia como registro, enquanto o segundo intercede em uma fase de crise. Em ambas publicações predomina o culto ao referente e à representação. Para Bresson,<sup>25</sup> a fotografia é o reconhecimento simultâneo, em uma fração de segundo, da significância de um acontecimento bem como de uma organização precisa de formas que dão a esse acontecimento sua expressão adequada. Bresson sustenta a crença em um momento único no qual se expressaria a essência da cena fotografada, como se o fotógrafo atento pudesse capturar a verdadeira face da realidade, e a câmera seu instrumento de caça, que deve agir sorrateiramente, sem ser notada. O botão disparador deve funcionar como um gatilho, pressionado no momento exato, no instante decisivo que tudo revela em busca da *foto-essência* que restitui a estrutura, a ordem e a forma. É uma caça sem combate, não há *corpo-a-corpo*, não há espaço para a pose nem para a performance. Bresson afirma: "nunca encenar, senão não se trata mais de fotografia, mas de teatro: o arranjo artificial é o que se deve temer acima de tudo. O fotógrafo não deve intervir, deve tornar-se invisível, como um anjo sem

---

<sup>25</sup> BRESSON, Henri Cartier. *L'instant Decisif*. 1952



corpo"<sup>26</sup>. Também Roland Barthes<sup>27</sup> insiste no *isto foi*, na ideia de marca, registro, na relação indicial que a imagem fotográfica mantém com o real, registrando através de contato direto com o mundo as coisas que estão lá, onde o fotógrafo esteve como agente atestador: "O efeito que ela produz [a foto] em mim não é o de restituir o que é abolido (pelo tempo, pela distância), mas o de atestar que o que vejo de fato existiu."<sup>28</sup> Andre Bazin, crítico e teórico do cinema, também se encanta pelo potencial realista da fotografia e afirma em "Ontologia da Imagem Fotográfica" que "a originalidade da fotografia em relação à pintura, reside em sua objetividade essencial"<sup>29</sup>, e que pela primeira vez na história das artes plásticas o homem não se interpõe entre imagem e objeto.

As imagens técnicas criaram por muitas décadas a ilusão de realismo, trazendo em si a promessa de aproximação mais direta e transparente com o mundo, e a falsa ideia de transparência, provocada por seu aparente automação. Para o artista catalão Joan Fontcuberta<sup>30</sup>, toda fotografia é uma ficção que se apresenta como verdadeira. Ele afirma em *O Beijo de Judas* que, contrariamente ao que a história nos inculcou, a fotografia pertence ao âmbito da ficção muito mais que ao das evidências. *Fictio* é o participio de  *fingere* que significa inventar. Ela envolve a presença de um corpo, de uma postura, de uma tomada de posição, de um instrumento impuro ao qual estão limitadas as intenções comunicativas do fotógrafo, resultante de uma mediação cultural, ela é fortemente construída e não pode ser cópia do objeto fotografado, diz apenas que houve um contato com a vida. Georges Didi-Huberman em *Quando as imagens tocam o real* (2012) desenvolve a ideia de imagem como rastro, como um contato com o real, mas nunca como um simples corte do mundo visível. A fotografia como uma forma de fundir-se nas coisas, de estar presente praticando um olhar, de fazer durar a experiência e desprender da experiência uma forma visual:

Porque a imagem é outra coisa que um simples corte praticado no mundo dos aspectos visíveis. É uma impressão, um rastro, um traço visual do tempo que quis tocar, mas também de outros tempos suplementares – fatalmente anacrônicos, heterogêneos entre eles – que não pode, como arte da memória, não pode aglutinar. É cinza mesclada de vários braseiros, mais ou menos ardentes.<sup>31</sup>

<sup>26</sup> BRESSON apud SOULAGES, François. *Estética da fotografia: perda e permanência*. São Paulo: Editora SENAC, 2010. p.46

<sup>27</sup> BARTHES, Roland. *A Câmara Clara*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008

<sup>28</sup> BARTHES, 2008, p.123

<sup>29</sup> BAZIN, André. *Antologia da imagem fotográfica*. In O Cinema. Ensaios. São Paulo: Brasiliense, 1991.

<sup>30</sup> FONTCUBERTA, Joan. *O beijo de Judas: fotografia e verdade*. Ed.Gustavo Gili, SL. Barcelona, 2010

<sup>31</sup> DIDI-HUBERMAN, Georges. *Quando as imagens tocam o real*. Belo Horizonte: PÓS (Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG) v2, n. 4, p. 204 - 219, nov. 2012, n/p

Em *Exílio*, mesmo com a ausência de um corpo por trás da câmera e a desestruturação do fazer fotográfico, há uma manipulação ou construção da imagem que se baseia no posicionamento da câmera, na performance do corpo, no processo de repetição e ajuste de corpo e câmera para a confecção da imagem, além dos processos de edição, pós-tratamento e construção de narrativa - roteirização. *Exílio* é uma ficção com base na experiência, onde há contato com o acontecimento. O corpo experimenta fisicamente o espaço, produzindo uma imagem que se afirma ao mesmo tempo como empírica e ficcional. A experiência do corpo no espaço é essencial, é o ponto de partida da invenção, da construção de um território imaginário. Há um fator de descontrole, um espaço para o inesperado. É produto de um *olhar-collage*<sup>32</sup>, que sobrepõe a experiência e sua reinvenção, causando uma indiferenciação entre elas.

Há também um gesto de intervenção, de produzir certos elementos e dar força à ficção. É um jogo entre experiência e invenção. Entre se deixar afetar pelo espaço e nele intervir. A experiência é base para a dramatização poética. E a dúvida entre o que foi encontrado ou construído, a tensão entre realidade e ficção é que produz um efeito de estranheza e fascínio que me interessa. O ensaio esbarra no possível, não é fantástico a ponto de se afirmar enquanto pura encenação, mas produz potências estranhas e imaginárias. Para Sigmund Freud<sup>33</sup>, o estranho é aquilo que não conseguimos inferir sobre a natureza, quando há uma incerteza intelectual sobre a essência do objeto, ou quando aquilo que deveria permanecer oculto vem à luz. Em *Exílio* há uma tentativa de produzir esse jogo de borrar as fronteiras entre os objetos e também do corpo e sua situação no espaço, implodindo os limites de sua essência ontológica e levantando suspeitas de inumanidade. Um jogo que a natureza dupla da fotografia permite realizar, uma vez que atesta algum contato com um acontecimento ao mesmo tempo em que se afirma como ficção.

A junção entre fotografia e performance reforça ainda mais o espaço para o ficcional, uma vez que contraria a abordagem essencialista da fotografia proposta por Bresson, aproximando a fotografia do teatro e da encenação, assim como insere dispositivos artificiais que desencadeiam experiências e acontecimentos improváveis no fluxo cotidiano, confundindo arte e vida, testemunho e fabulação. Em *Exílio*, é o meu corpo, o próprio corpo da artista, que constrói os trabalhos e vive em primeira mão as experiências que constroem a narrativa ficcional, produzindo em certa medida um apelo à imaginação do espectador.

---

<sup>32</sup> FONTCUBERTA, 2010

<sup>33</sup> FREUD, Sigmund. *O Estranho*. Edição Standard Brasileiras das Obras Completas de Sigmund Freud, v. XVII. Rio de Janeiro: Imago, 1974.



Diversos artistas trabalham com a fotoperformance utilizando o próprio corpo, o que produz uma mistura ainda mais indiscernível entre arte e vida. Nesses casos, o artista não é apenas um diretor da performance, ele cria a partir das próprias percepções, ele tem acesso direto ao local de onde a voz emana, de onde a imagem surge. Ele está dentro e fora da imagem, simultaneamente.

Expressões da escrita de si surgem como sintoma do fim do século XX, com a espetacularização do sujeito e a proliferação de narrativas vivenciais fortemente influenciadas pelos relatos etnográficos oriundos da antropologia. Diferente das autobiografias, a autoficção pode ser comparada a uma forma de performance, na qual o sujeito é duplicado, em uma dramatização de si, ao mesmo tempo real e fictício, como sugere Diana Kingler<sup>34</sup>, a pessoa (ator, performer) e o personagem. Na autoficção rejeita-se um procedimento ilusionista ou mesmo hiper-realista, para assumir a invenção e a experiência, ao mesmo tempo ficcionais e autorreferenciais, o real é problematizado e abandona-se os rígidos binarismos entre fato e ficção<sup>35</sup>.

Não apenas na literatura, mas nas artes em geral, deu-se, na mesma época, um forte movimento no sentido da autoficcionalização. É possível identificar a *self-performance* feita exclusivamente para a câmera como uma das expressões do *boom* das narrativas pessoais, principalmente se atentarmos para o fato de que os primeiros artistas a trabalharem com a autoperformance para a câmera o faziam, sobretudo, através do autorretrato, em que utilizavam a pose e o olhar direto para o aparelho fotográfico, ficcionalizando a própria imagem, ressignificando estereótipos e criando novos personagens. Diversos artistas utilizaram seus corpos como suporte para essa reinvenção de si, fortemente ligados à experiência que transmutava o corpo, alterava a realidade e fabulava o eu.

O termo *performance* originalmente significa atuação/desempenho. No entanto, ele começa a ser empregado nos anos 50 como um termo que condensaria a superação da oposição entre arte e vida.<sup>36</sup> Para Judith Butler, o performático estaria ligado à ideia de encenação, implicando em uma construção dramática de sentido e desconstrução do mito de original: "a performance dramatiza o mecanismo cultural de sua unidade fabricada"<sup>37</sup>. O corpo propositivo das imagens opera uma construção de sentido que emana da experiência, de

---

<sup>34</sup> KINGLER, Diana Irene. *Escritas de Si, Escritas do Outro: autoficção e etnografia na narrativa latino americana contemporânea*. Tese de doutorado, Instituto de Letras UERJ, 2006.

<sup>35</sup> KINGLER, 2006, p.10

<sup>36</sup> KINGLER, 2006

<sup>37</sup> BUTLER, Judith. In WARR, T; JONES. *The artist's body*. London: Phaidon Press, 2000

um corpo que vive e atesta sua presença, e ao mesmo tempo a ficcionaliza para criar um outro e se apresentar como matéria de sua própria invenção.<sup>38</sup>

A estratégia de fetichização e a captura obsessiva da autoimagem foi muito utilizada nos anos 1970, entre outros aspectos, em crítica àquilo que o capitalismo conferia ao corpo, operando essa desconstrução de que Butler nos fala. Em especial, Cindy Sherman (1954) explora a fundo a representação da mulher na sociedade e as relações sociais que sustentam os padrões de estética a elas impostos.

Várias outras artistas despontam nesse momento utilizando-se da autoficção. Adrian Piper (1948) é um exemplo, com suas identidades andróginas e culturalmente ambíguas como na obra *I am The Locus #2*, 1975. Destaque também para Hannah Wilke, (1940-1993) em *S.O.S. Starification Object Series* (1974-82), pelo qual a artista é muito criticada devido ao caráter autorreferenciado do trabalho, apontado pela crítica como superficial, autocentrado e essencialista, visto na época como uma reafirmação dos estereótipos femininos e do olhar do homem sobre a mulher. Rebecca Horn (1944), por sua vez, produzia em seu próprio corpo alterações e hibridizações com objetos e máquinas poéticas, recriando-se, expandindo-se, desconstruindo-se, para inventar um novo corpo imaginário, que ocupa um espaço entre o sonho e o biográfico.

Mary Beth Edelson (1933) e Ana Mendieta (1948 - 1985) também são exemplos que trabalharam com a autoficção através da performance para a fotografia e que influenciaram fortemente minha produção. Ambas artistas construía imagens que conectavam o corpo à sua carga ancestral, à mãe-terra, aos elementos da natureza, aos símbolos de fertilidade e força feminina e travavam uma relação primordial com o espaço.

*Exílio* é também uma autoficção, sem compromisso com a verdade, confunde as noções de real e ficcional, não é autobiografia, é autoperformance, instaurada por uma força experiencial. A artista não coincide totalmente com o sujeito que surge nesse espaço, ele não é apenas sua projeção. Se apresenta como um outro, resultante da experiência do corpo no espaço que quer expandir seus limites, desconstruir a ideia de um corpo original e se exilar de suas próprias estruturas fundantes.

A junção entre fotografia e performance vai na contramão de uma fotografia atrelada à ideia de verdade e realidade. São duas linguagens ambíguas, ambas tem acesso privilegiado ao real, ao mesmo tempo em que tem forte potência ficcional. A fotografia, na maior parte das vezes, esconde seus procedimentos, oferecendo uma imagem pronta sem a participação do

---

<sup>38</sup> MENEZES, 2015

público no processo de sua construção. Ao mesmo tempo em que produz a evidência de algum acontecimento, atestando o acesso ao lugar de onde o corpo produz sentido, gera dúvida do quanto é controlado, do que é encenação ou experiência, do que é intensificado pelos recursos artificiais da narrativa, do tratamento e do enquadramento. A performance é marcada pela possibilidade direta de contato com o público. No entanto, nessa linguagem que chamamos de fotoperformance, a performance perde esse caráter de contato, se distancia do público para confundir ainda mais o processo fotográfico, ao mesmo tempo que lhe reforça o caráter ficcional, ela traz a potência do corpo que vivencia, que experimenta, e já é a priori fictícia, uma vez que esta experiência é artificialmente disparada.

Imagem 23 e 24- Cindy Sherman, *Untitled #355, #359*, 2000



.Fonte: Google, 2015

Imagem 25 - Adrian Piper, *I am the Locus* (#2), 1975.



Fonte: Google, 2015

Imagem 26 - Hannah Wilke, *S.O.S. Starification Object Series* (1974-82).



Fonte: Google, 2015

Imagem 27 - Rebecca Horn, *White Body fan*, 1972. Imagem 28 - Ana Mendieta, *Siluetas Series*, 1973 - 1977



Fonte: Google, 2015

A autoficção ganha uma dimensão que não é diretamente autobiográfica, mas que tem participação do autor. Uma construção que opera dentro da ficção e fora dela - na experiência, no contato com a vida. Como afirma Kingler:

O conceito de performance deixaria ver o caráter teatralizado da construção da imagem de autor....Portanto o que interessa do autobiográfico no texto de autoficção não é uma certa adequação à verdade dos fatos, mas sim a ilusão da presença, do acesso ao lugar de emanção da voz<sup>39</sup>.

O ator nunca está somente atuando, nem somente sendo ele mesmo. O mesmo se dá na fotoperformance, criando uma ambivalência que é reforçada pelo efeito de real que a fotografia produz. Expõe a subjetividade do sujeito, ao mesmo tempo que constrói algo novo. O exhibe e o questiona. Diferente do teatro, porém, na performance o artista estaria mais

<sup>39</sup> KINGLER, 2006, p. 57.

presente como pessoa e menos como personagem, afirma Kingler.<sup>40</sup> Nesta linguagem, há uma exposição do sujeito enunciativo, e do local de onde a voz - ou o corpo - emana, podendo conduzir à exibição de situações autobiográficas ou experimentais, em uma constante (des) construção de si.

A *experiência*, termo chave nessa discussão, só cabe ser pensada aqui a partir da ideia de vivência, e não do conceito de experiência como atestação de verdades, sabedoria; como no narrador tradicional de Benjamin ou no etnógrafo de Malinowski. A experiência se dá nos trabalhos que apresento como dispositivo que media a produção, e não apenas como execução de um projeto, atestação de uma hipótese ou produção de um saber. Se dá como um processo que constrói novos mundos, relações e sentidos, que desencadeia perguntas, ativa o corpo, ensina sobre o espaço e sobre si próprio no encontro com outros corpos. Experiência e perigo vem da mesma raiz latina: *per*, que tem como significado: tentar, aventurar-se, correr riscos. Turner também propõe como interpretação a noção de *passar por* remetendo aos ritos de passagem da vida social.<sup>41</sup> Me parece uma chave interessante pensar experiência como aquilo que produz uma passagem para algo novo, que marca o corpo com uma diferença. O *passar por* vai além do tentar ou arriscar-se, ele introduz uma conquista, uma recompensa para aquele que atravessa. Nos trabalhos que apresento esse ganho é um novo *eu* que retorna mais potente, um *eu* que cria.

\*\*\*

Considerando a centralidade da experiência do corpo no espaço, em *Exílio*, apresentarei a seguir relatos da memória, das contingências que orientaram e modificaram a construção da narrativa, sua ambiência, a perspectiva de natureza que se apresenta nas imagens e o processo de percepção do próprio corpo sobre sua matéria que vai sendo perturbada e definida pelas influências do espaço e abre caminhos para uma autoficção. A partir dos relatos que seguem é possível perceber como o espaço é discernido muito mais fisicamente do que opticamente, reforçando o empirismo do corpo como central no modo de produção de *Exílio*. A visão desempenha uma função quase que exclusivamente ligada à produção da bidimensionalidade, do transformar o corpo em imagem, de condensar a experiência e potencializá-la em uma imagem síntese.

---

<sup>40</sup> KINGLER, 2006, p. 58.

<sup>41</sup> DAWSEY, Jonh C. *Turner e Antropologia da Experiência* IN Cadernos de Campo n 13. 2005 Revista dos Alunos de Pós-Graduação em Antropologia Social da USP.



## 2.3 Relatos da experiência

### Sobre a alergia

Em umas das incursões na mata uma alergia fortíssima me levou ao hospital. Nesse dia talvez eu tenha ultrapassado o limite do meu corpo ou o limite que a mata me impunha. Nesse dia, entrei na mata, escolhi um local e deitei na terra, nua. Fui picada por algum inseto e percebi um inchaço na região, mas continuei a fotografar. Raspei minhas costas em um tronco de árvore, em um movimento ascendente, tentando levar o corpo a uma integração maior com o espaço e à exaustão pela experiência. Minhas costas ficaram vermelhas, a parte interna do meu braço empolou, meu corpo todo reagia. Não sabia se a picada, o contato com a árvore ou uma folha de urtiga me causavam a alergia. Nos meus braços se espalhavam manchas vermelhas e vi que a alergia avançava violentamente. Corri em direção à casa onde me hospedo nas viagens e percebi que minha pele começava a enrugar, como um réptil ou um tronco de árvore. O peito cheio, a tosse expectorante. A dificuldade de respirar e o pânico do choque anafilático. De carro fomos - eu e meu namorado que me acompanhava nessa viagem - para o hospital, a 100 km por hora na estrada de terra. A cidade mais próxima, Martinho Campos, estava a 7 km de nós, não era longe, mas eu sentia minha respiração cada vez mais difícil. Chegando ao hospital me ministraram um *Fenergan* na veia. O corpo retomou aos poucos sua aparência natural. Recebi alta e seguimos de volta para o campo. No caminho senti uma tontura forte e pedi que retornássemos ao hospital. Imaginei que o veneno estivesse fazendo algum efeito tardio. Desmaiei. 3 minutos depois acordei com uma máscara de oxigênio, deitada em uma maca. Minha pressão foi a 8/5. O desmaio foi consequência do remédio que tinha o efeito de baixar a pressão. Desmaiei de novo. Vozes distantes, enjoo. Desmaiei pela terceira vez. Fui para o soro e depois de três horas, purificando a natureza que invadira meu corpo, voltei para a casa onde me hospedo em campo. Foi-me recomendado ainda três dias de antialérgico. Passei os dias seguintes semi-dopada, sonolenta e com coceiras que se estenderam até o fim da semana.

As imagens feitas nessa viagem nunca entraram no trabalho, mas o episódio representou uma mudança de rumo importante. Depois desse episódio o trabalho mudou muito e minha percepção do espaço também, meu corpo foi tomado pela natureza, evidenciando a força ativa dos corpos ali presentes. A primeira vez que voltei à mata após

esse episódio tentei identificar a árvore que poderia ter causado a alergia. Um amigo biólogo me alertou que as plantas são, muitas vezes, mais perigosas do que os animais. As hipóteses continuam em aberto. Fato é que, quando voltava para fotografar, evitava a região daquela árvore. Me desloquei para outro ponto da mata, e demorei algumas viagens para conseguir trabalhar novamente com a nudez. Comprei uma ampola de *Fenergan* e guardei na caixa de primeiros socorros da casa ciente de que uma segunda alergia seria ainda mais violenta. O medo da asfixia me rondou pelos meses seguintes. Passei a observar muito mais o local com o qual me misturava. A primeira vez que voltei à mata, senti medo e tonturas fortes. Um novo processo de aproximação com a natureza se iniciou e, por muitas vezes, era como se eu entrasse ali pela primeira vez. Como em *Neguin*, aqui também o processo de afastamento foi necessário para o fazer criativo, reverberando as forças de atração e repulsa entre os corpos, as dinâmicas dos efeitos.

Os desmaios e a sensação de um corpo que desmancha, que se desfaz, que perde todo o peso influenciaram também a direção do trabalho. Busquei compreender como aquele episódio poderia expandir minha percepção do meu próprio corpo. Foi então que comecei a trabalhar com imagens onde ele aparecia como uma matéria em dissolução, de uma leveza desnorteante. Operando com o mecanismo de velocidade baixa e o movimento durante o clique, eu obtinha um corpo totalmente desfeito e condensado como fumaça na imagem. Um corpo à beira da dissolução, flertando com a *perda de si* para criar.

### Sobre o lusco-fusco e a cegueira

A percepção do espaço se dava muito mais pela audição do que pela visão. Eu fotografava, quase sempre, no lusco-fusco, momento em que a mata está agitada, os pássaros em algazarra, sons que eu não fazia ideia de a qual animal pertenciam, como se uma outra ordem de seres surgisse. A mata parecia habitada por um outro movimento, outras presenças. E meu corpo se entregava a esse estado, juntando-se ao lusco-fusco que suspende o dia. Ao entrar na mata nesse horário eu sentia de imediato uma densidade energética. Uma tontura e dificuldade de enxergar: a confusão típica da passagem para a noite.

Para executar alguma ação era preciso tirar meus óculos de grau acentuando ainda mais a sensação do espaço disforme. A mata se condensava sob a luz prata do fim de tarde, em uma cegueira dupla que me dava a experiência de uma paisagem desfocada e ofuscada.



### Sobre o ócio

Havia dias em que eu entrava na mata e passava um longo tempo sentada na terra, apenas observando o entorno. Os ruídos, o balançar das folhas, as mudanças da paisagem, a entropia da mata, o vento que movia as luzes. Quase em estado meditativo eu deixava que as imagens chegassem a mim. O mutismo das imagens era quebrado em algum momento, quando alguma conexão entre meu corpo e o mundo enfim se fazia.

### Sobre a chuva na copa das árvores

Meu programa de viagens a campo estava sujeito às intempéries. Minha permanência variava de 2 a 10 dias e, independente das condições, eu precisava produzir. Nos dias de chuva fina eu preferia as manhãs ao lusco-fusco. A mata era mais tranquila e o frescor da manhã também me agradava pela leveza que me invadia, diferente da opressão do fim da tarde. O tempo de ócio era bem mais extenso. Uma vez dentro da mata, o chuveiro mal me alcançava. A umidade se adensava, o som da chuva apaziguava as ansiedades, como se a mata se transformasse em uma ilha. Me sentia protegida, ninguém chegaria ali e os animais se escondiam. A luz era linda, prateada como a do lusco-fusco, mas mais intensa, mais brilhante. Me sentia distante do mundo, como se o tempo parasse. O *exilar-se de si* se dava em sua forma mais suave.

### Sobre as oferendas da natureza

Eu era frequentemente surpreendida pelos elementos que encontrava na mata. No início do trabalho descobri penas dispostas no chão, sem nenhum sinal do animal depenado, a não ser por um rastro de sangue na base das penas. Me parecia inevitável produzir um trabalho com uma atmosfera fantástica uma vez que a experiência me surpreendia com oferendas inexplicáveis. Meu susto perante a potência da natureza e seus mistérios pautou a ambiência que é criada nas imagens. Me sentia completamente deslocada da realidade, em uma espécie de vertigem do mistério.

Marcou-me muito um dia de verão em que me deparei com dezenas de libélulas sobrevoando uma colônia de cogumelos enormes e arroxeados, dispostos em torno de uma árvore, formando uma coroa. Uma potência mágica sustentava-se ali e, apesar de eu carregar

comigo uma câmera, eu sentia a solidão do testemunho, na presença de um momento que mais ninguém poderia experimentar.

Esses elementos encontrados me estimularam a produzir outras pequenas esculturas, que sustentavam essa atmosfera mágica do lugar. Nos momentos de exaustão, quando eu não queria mais fotografar meu próprio corpo, passei a intervir no espaço, a construir pequenas esculturas ou fotografar elementos encontrados. A cada incursão na mata, a paisagem era outra. A transformação que ocorria no espaço começou a me interessar, e eu passava longas horas investigando essas novas aparições. Na confecção dessas imagens eu buscava criar relações entre o corpo e esses elementos encontrados ou inseridos na paisagem.

### Sobre as estações

O tempo entre as viagens promovia grandes mudanças na mata. O verão era entrópico, úmido, chuvoso, enlameado, as cascas de árvore em apodrecimento e o forte cheiro de madeira e terra molhada. No inverno raízes expostas, árvores derrubadas pelas tempestades de verão, as folhas secas cobrindo o solo, os caminhos de formiga, a terra seca. Essa alteração do espaço me estimulava a explorar ainda mais essa *mata-ilha* que sempre oferecia novas formas, novos elementos, configurando um ciclo de renovação, fertilidade e criação poética. A entropia impunha-se, afirmava-se como movimento implacável, como uma força que destrói para criar.

## 2.4 Ser-paisagem

Percebi que o processo de *Exílio* chegava ao fim quando um novo trabalho começou a se esboçar. Quando a atmosfera densa da natureza tornou-se sufocante, e da exaustão já não se produziam mais vôos, mas apenas um doloroso mutismo imagético, iniciei um processo de deslocamento para os campos abertos que circundavam a mata. As paisagens descampadas me traziam uma serenidade que eu poucas vezes experimentava em *Exílio*. A vastidão do espaço me permitia enxergar mais, a cegueira da mata se desfazia e o meu corpo tornava-se outro. Menos tenso, mais seguro de sua solidão total. Em uma paisagem vasta é possível ver alguém se aproximando quilômetros antes. Diferente de uma vegetação fechada onde se confundem os sons, as sombras moventes o deslocamento de animais. Era como se a visão voltasse a

mim. Meu corpo se deixando invadir de outra maneira. A força estarrecedora da paisagem pesando sobre mim.

O primeiro momento de produção desse novo trabalho intitulado *Estâncias* se dá no exterior da mata, onde a vegetação que prevalece é o cerrado devastado, onde resistem alguns resquícios de uma vegetação nativa. Aos poucos, optei por expandir o processo, levando o trabalho para outras paisagens com as quais me deparei nos últimos meses: o litoral baiano, o interior do Rio de Janeiro e a serra do Espinhaço, em Minas Gerais, desejando experimentar as diferentes intensidades, tentações e armadilhas de cada paisagem.

Nesse novo movimento do corpo, ele parece se livrar de uma certa tensão combativa, que em *Exílio* é latente. Ele vai ao encontro do fora, rumo ao horizonte, à caminhada ilimitada. Desloca-se, desloca-se até encontrar o ponto ideal que conduz à imagem. Ele caminha só, como quem parte em êxodo, quem parte em direção ao infinito. As intensidades específicas que se manifestam no caminho o empurram, o definem até um ponto de tensão onde ele finca os pés. Desenraiza-se de si, para enraizar-se outro. Instala-se no espaço para produzir potências e habitar o ilocalizável: um cupim solitário, um lago seco, a entrada de um abismo qualquer, um pedaço de terra, um rastro animal, um vértice, um deserto, uma onda, uma pedra. Associa-se ao todo, e não mais a elementos específicos, sem se desfazer de sua estrutura orgânica.

Em *Exílio*, vemos o corpo sempre de passagem, misturando-se organicamente com elementos particulares, associando-se ao vento, aos troncos, à terra, aos focos de luz e obscuridade, afirmando-se como *dissolução de si*. Nesse novo trabalho não se vê mais o movimento, é um corpo instalativo - rígido e cravado ao chão - que afirma sua presença. Se rende ao espaço ao mesmo tempo que a ele se impõe. É mimético e ruidoso, é invadido pela imensidão e lhe dá a sua medida. Habita o espaço com suas intensidades definindo uma nova paisagem, relativizando-a. Produz uma impureza, desmonta a ideia de natureza pura para propor a diferença.

O corpo aqui habita o que o arquiteto Francesco Careri denomina como espaços nômades:

Espaço nômade é um infinito vazio desabitado e muitas vezes impraticável: um deserto em que é difícil orientar-se, como um imenso mar onde o único rasto reconhecível é o soluço deixado pelo caminhar, um rasto móvel, evanescente.<sup>42</sup>

Onde o ir em direção ao infinito desconhecido produz um esvaziamento do ser. O vazio do ir é ausência ao mesmo tempo em que configura o espaço do possível. Em *Estâncias*

<sup>42</sup> CARERI, Francesco. *Walkscapes: o caminhar como prática estética*. São Paulo: G. Gili, 2013 . pos 462-464.

o corpo parece liberto. Se em *Exílio* o que vemos é um corpo em luta, em conflito, confinado às profundezas de um bosque fechado, aqui o que se apresenta é um corpo que não se deixa capturar por elementos específicos, mas que se harmoniza com um todo maior, que quer ser paisagem, em uma operação onde corpo imagem e paisagem se confundem.

Segundo Anne Cauquelin<sup>43</sup>, a paisagem só existe a partir do olhar. Ela é a natureza percebida, construída e modelada pela subjetividade humana. Georg Simmel também discorre sobre o conceito propondo a ideia de paisagem como unidade, como um conjunto de elementos conectados que geram um sentimento de paisagem, é o espaço em composição, a articulação de todos elementos formando uma unidade, um recorte que se faz na natureza: "A paisagem, dizíamos, nasce a partir do momento em que fenômenos naturais justapostos sobre a terra são reagrupados por um modo particular de unidade."<sup>44</sup> Vale notar que a experiência paisagística pode também ser vivenciada diretamente pelo corpo, sem a mediação de instrumentos que transformem o espaço em imagem bidimensional. A mediação pode ocorrer a partir de uma imagem mental, de um sentimento de paisagem que Simmel chama de *Stimmung*. Esta experiência seria pois a de integração com um todo maior.

Em *Estâncias*, o corpo se relaciona fisicamente com outros corpos e forças que encontra no meio, ao se colocar na paisagem apreende algo grandioso - muito superior a ele em extensão de matéria -, e que produz a sensação do informe, desordenado e caótico. Ele se sente em estado de suspensão frente ao objeto que o excede e o ultrapassa, onde uma força irruptiva age sobre o corpo. No entanto, o enquadramento fotográfico transforma a natureza descontrolada e caótica em uma imagem em que ela se apresenta sob sua forma domesticada. A fotografia media a experiência e o olhar, ela condensa, é janela para o espectador, transmite um olhar, e apresenta a natureza como paisagem: "com moldura, ponto de fuga, distância, elementos e retórica explicitamente consentidos".<sup>45</sup> A ação de enquadrar e os reajustes que o corpo faz em função não só do espaço, mas também do posicionamento da câmera promovem uma experiência de construção de paisagem. A performance e a fotografia estão intimamente ligadas nesse processo, de modo que as duas se atravessam para formar uma imagem híbrida, que talvez não seja a de um corpo na paisagem, nem somente um corpo no espaço, mas uma imagem que perturba esses conceitos para propor um corpo aberto ao todo, um *ser-paisagem*.

*Estâncias* é um trabalho que me impulsiona na direção de um processo diferente de *Exílio*, me leva a paisagens diversas, a experimentar uma relação particular com cada espaço.

---

<sup>43</sup> 2007

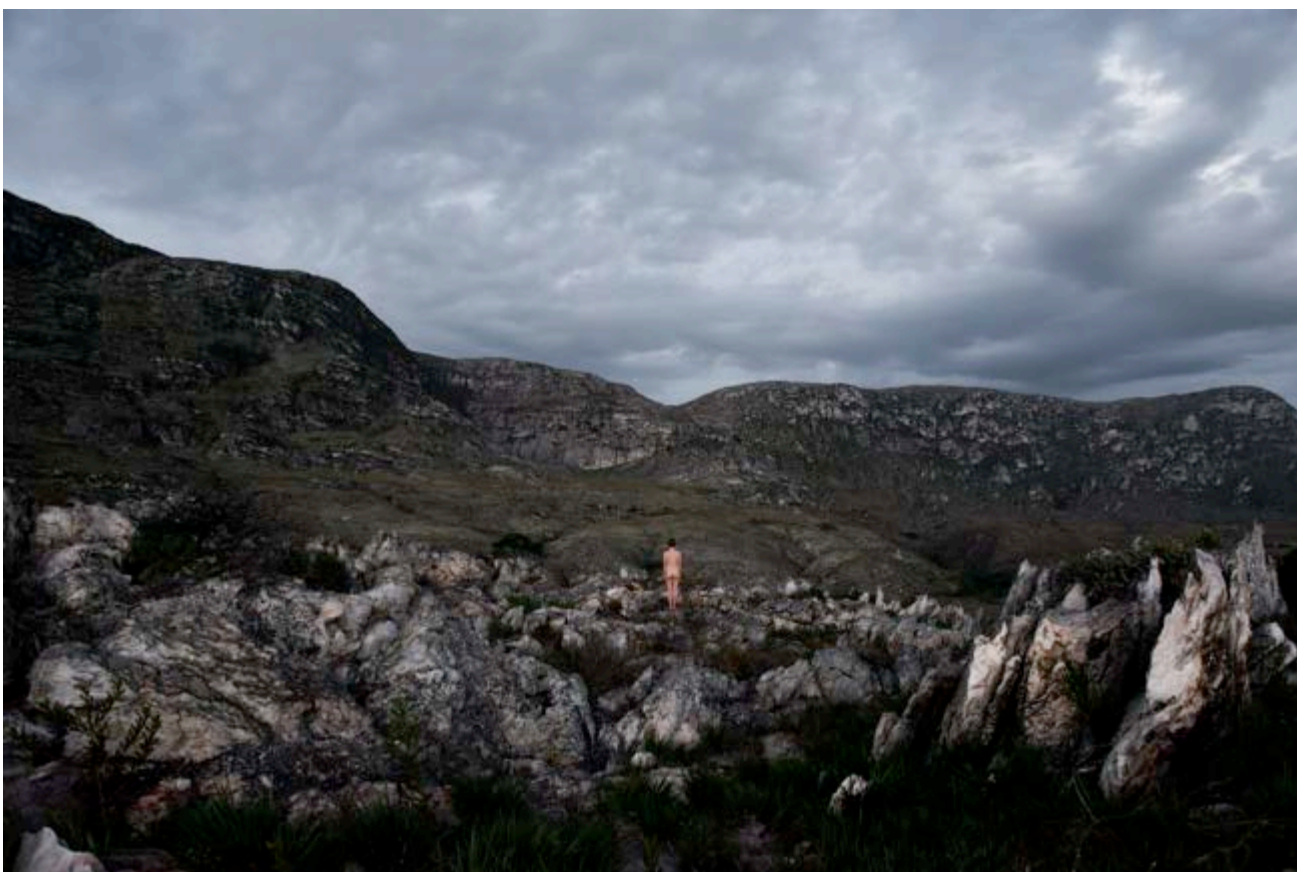
<sup>44</sup> SIMMEL, Georg. *A Filosofia da Paisagem(1)* IN Política e Trabalho, 1996, p.5

<sup>45</sup> CAUQUELIN, 2007, p.187

Ao se relacionar com novas paisagens, todo um conjunto de intensidades locais ainda não experimentados tocam o corpo. Diferentes condições climáticas e espaciais o ativam e produzem sensações específicas a cada paisagem ocupada, assim como novos obstáculos e receios: o vento frio, as alturas vertiginosas, a força das ondas, a instabilidade dos solos, os acidentes geográficos que impedem a passagem.

*Estâncias* funciona também como ponte e me abre caminho para outros trabalhos, a serem apresentados mais a frente no texto. Como um trabalho de transição que aponta para novas possibilidades e move o corpo não só pelo espaço físico, mas que desvela novos terrenos de experiência e fabulação.

Imagens 29 a 39 - *Estâncias*. Fotografia: 60x90cm



### 3 O DESEJO DE PERDER-SE: CORPO EM POTÊNCIA

Retomar o texto é como retomar a *vertigem*. Colocar-se novamente em movimento interno, mas como quem caminha com um espelho colado aos olhos, e vê sua própria imagem escapar-lhe, tornar-se outra e se formar de novo a cada instante. Trabalhar com o próprio corpo, o próprio eu, é correr atrás de si mesmo e nunca alcançar. Mas é nesse intervalo que encontramos a nossa autoficção. É ali que se forma a imagem, fugidia, em dissolução.

*Colocar-se em percurso* é render-se a um forte estado de *apreensão*. Apreensão no sentido de ter medo frente ao vazio, ao desconhecido (porvir); e *apreensão* no sentido de apreender e se deixar ser apreendido pelo espaço ou pelo ser que atravessa. *Atravessar* não é movimento contínuo, liso, mas irregular, interrupto, no qual o sujeito se perde algumas vezes para então prosseguir, enquanto *perder-se* é se deixar afetar, renunciar do domínio sobre si, abrir o corpo às forças do caos:

Perder-se significa que entre nós e o espaço não existe somente uma relação de domínio, de controle por parte do sujeito, mas também a possibilidade de o espaço nos dominar. São momentos da vida em que aprendemos a aprender do espaço que nos circunda.<sup>46</sup>

Quando assumo a proposta de construir meu processo artístico a partir da ideia de um corpo que se abre para a experiência do deslocamento e do abalo, eu me abro para um movimento de perda que leva a uma *reinvenção de si*. O confronto com outros mundos impulsiona o sujeito a recriar seus pontos de referência, a um esvaziamento de si que dá lugar à criação. Careri observa como essa experiência pode ser regenerante em nível psíquico, mas como hoje ninguém mais aconselha tal prática. Segundo o autor, em geral, nas culturas primitivas se alguém não se perdia não se tornava grande. Os espaços alcançados a partir de deslocamentos do indivíduo eram vistos como máquinas que possibilitavam ao homem atingir outros estados de consciência.

A experiência de criação por meio da *perda de si* me parece catalisada pelo desejo de abalo de um *eu* estabelecido, pré-afirmado (*eu-indivíduo*), para dar lugar a um *eu* que se integra a algo que o transcende (*eu-existência*). A partir dos autores Georges Bataille, Roger Caillois e Michel Leiris, proponho a seguir uma reflexão em torno dessa questão, buscando compreender em que medida a experiência do *perder-se* pode produzir uma *reinvenção de si*.

---

<sup>46</sup> CARERI, 2013. pos. 550-553

A escolha desses autores se dá em função da centralidade do corpo em suas teorias e do reconhecimento de uma potência poética que se aproxima estreitamente das questões trabalhadas nesta dissertação. Na leitura de suas obras observei conceitos capazes de equacionar com grande eficácia poética aquilo que há de mais crucial em meu processo criativo.

### 3.1 O perder-se em Georges Bataille, Roger Caillois e Michel Leiris

Em um contexto marcado por uma forte descrença social - legado da Primeira Guerra - e, ao mesmo tempo, pela consolidação da etnologia francesa e dos resquícios do surrealismo, Georges Bataille (1897-1962), Michel Leiris (1901-1990) e Roger Caillois (1913-1978), buscavam novas formas de pensar a sociedade e o indivíduo. São conhecidos como autores que se dedicaram a investigar práticas e valores difíceis de serem capturados e descritos, experiências que se encontram no limite do dizível e do inteligível, como o sagrado, o erotismo, o sacrifício, o ritual e a festa, temas que se definem, sobretudo, por seu caráter ambíguo. Os três autores parecem reconhecer no indivíduo um movimento interno ligado ao desejo de *perder-se*, de abrir mão de uma individualidade pré-estabelecida para assim conectar-se com algo que o transcenda. Essa passagem é, tanto em Bataille, como em Caillois e Leiris, mediada pelo corpo, em uma experiência que abala, que atravessa o sujeito, não se dando apenas como uma passagem filosófica, intelectual, mas que envolve a carne, a matéria, o sensorio e que coloca o corpo em questão. Passagem esta, que me parece ser sempre uma experiência vertiginosa, onde a perda é marcada por uma dualidade, um desejo paradoxal de vida e morte. Essa perda não é simplesmente a destruição, o aniquilamento, mas ela está ligada a um desejo de êxtase, expansão e potência. Considero, portanto, possível fazer uma aproximação, ao menos poética, entre o pensamento desses três autores buscando identificar como o *perder-se* é em todos eles, em alguma medida, caminho para a *reinvenção de si*.

Michel Leiris e Georges Bataille partilharam diversas experiências intelectuais em suas trajetórias. Certamente o encontro entre os dois que ocorreu pela primeira vez na Paris de 1924 foi essencial para a formulação de projetos que pautariam suas carreiras, além do *Collège de Sociologie* (1937-1939), criaram também a revista *Documents* (1929) que duraria apenas um ano e sete edições. Os autores divergiam em diversas questões, mas partilhavam ainda assim um mesmo campo de preocupações filosóficas e dilemas políticos, beberam em



fontes comuns e exerceram grande impacto no pensamento filosófico, político e artístico da época, tendo se desligado do movimento surrealista em 1929, após vários desentendimentos, para criar um novo pensamento, menos devaneante e mais conectado com a realidade e com as questões políticas do momento. Para eles, o surrealismo não era mais capaz de responder ao contexto que se apresentava e cumprir com sua promessa de transformação social. Roger Caillois, alguns anos mais jovem, também fazia parte do mesmo circuito, tendo ingressado no movimento surrealista tardiamente, apenas em 1932. Além disso elaborou vários projetos com os autores, principalmente com Bataille. O *Collège* era marcado por uma proposta que se distanciava do marxismo, estando os autores fartos de teorias utilitárias fundadas no determinismo econômico. O que interessava era estudar os instintos e as paixões que moviam o indivíduo e a sociedade: o jogo, a vertigem, o prestígio, o mito, o sagrado, o transe, a loucura e o poder.

### 3.1.1 Georges Bataille e a experiência erótica

Em *O Erotismo*, obra publicada em 1957, Bataille propõe que ao nascer o homem perderia o elo com o corpo onde foi gestado tornando-se um ser descontínuo, separado dos outros seres por um abismo profundo. A *nostalgia da continuidade perdida* acompanharia o indivíduo durante toda a sua existência, como uma pulsão, direcionando-o em busca de uma certa continuidade com o mundo ou, ao menos, de uma sensação que se aproximaria desse estado. O retorno absoluto à condição contínua só poderia ser efetivamente alcançado através do aniquilamento total do ser, isto é, de sua morte física, quando então, retornaria a um estado de comunhão com o todo.

Entre um ser e outro há um abismo, uma descontinuidade. Esse abismo é profundo e não vejo como suprimi-lo. Somente podemos sentir em comum sua vertigem. Ele nos pode fascinar. Este abismo, num sentido é a morte, e a morte é vertiginosa, fascinante.<sup>47</sup>

Essa pulsão nostálgica estaria estreitamente conectada ao erotismo, única experiência capaz de colocar em questão a descontinuidade do sujeito sem provocar sua morte. Conceito chave de sua obra, o erotismo, explica Bataille, teria "por princípio a destruição da estrutura

---

<sup>47</sup> BATAILLE, Georges. *O Erotismo*. Ed: L&PM. 2003. p. 11

do ser fechado" configurando-se como uma forma de "desequilíbrio em que o próprio ser se põe conscientemente em questão", não estando ligado tão somente à atividade sexual, mas às diversas atividades que aproximam o sujeito da destruição de sua condição individual e descontínua. O erotismo, sobretudo, só se realiza a partir de uma perda, ou melhor, de um *perder-se*, como afirmava Bataille: "No erotismo eu me perco." O erotismo seria, portanto, a experiência que permite o indivíduo ir além de si mesmo e superar sua descontinuidade - mesmo que provisoriamente - sem aniquilar-se. Em uma passagem do *eu-indivíduo* para o *eu-existência* que possibilita ao homem experimentar um esvaziamento de si para vivenciar o encontro com um novo eu. A potência do sujeito só se realiza, segundo Bataille, em vista de um encontro com algo que o transcende, de uma fusão entre homem e mundo, que restitui a ele sua capacidade de agir sobre si e sobre o outro - sua capacidade de afetar.

Observa-se ainda que a noção de perda aparece no autor, em seu livro *A parte maldita - Precedida de A noção de dispêndio* (1949) associada à ideia de despesa. Nele o autor divide as atividades humanas em produtivas e improdutivoas, sendo que a segunda categoria equivaleria ao conceito de erotismo elaborado quase dez anos depois. As atividades produtivas seriam aquelas em que o homem despenderia o mínimo necessário para a conservação da vida e da produção de bens. O campo das atividades improdutivoas se oporia radicalmente a isso, configurando-se como o domínio dos gastos inúteis que encontram um fim em si mesmo - a atividade sexual, o luxo, o ritual, o sacrifício, a arte, a festa. O princípio da perda ou de despesa incondicional tem a ver com uma energia que se gasta até o limite para atingir um êxtase, um "sentimento de estupefação"<sup>48</sup>, em que o perigo de morte não é evitado, mas ao contrário, se afirma como desejo inconsciente. É preciso notar que a morte, em Bataille, é aquilo que tonifica a vida. Ele afirma, em *A Literatura e o Mal*: "é necessária uma perda não menor que a morte para que o brilho da vida atravesse e transfigure a existência opaca."<sup>49</sup>

A experiência do erotismo seria justamente essa despesa, em que o indivíduo quase se aniquila, é colocado em questão e transgride os limites de sua própria natureza, para então reinventar-se. A arte faria parte do conjunto de atividades improdutivoas que exigem do indivíduo uma perda simbólica. A poesia, constata o autor, seria por excelência "a criação por meio da perda" e se aproximaria da ideia de sacrifício. A poesia, para Bataille, é capaz de negar e destruir o limite das coisas que apreende, provoca um desapossamento para então se

<sup>48</sup> BATAILLE, Georges. *A parte maldita - Precedida de A Noção de Dispêndio*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013. p. 21

<sup>49</sup> BATAILLE, Georges. *A Literatura e o Mal*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015.

apossar do objeto de outro modo. A despesa poética consagraria assim o indivíduo "às mais falazes formas de atividade, à miséria, ao desespero, à perseguição de sombras inconscientes que nada podem dar além da vertigem ou do furor."<sup>50</sup> Sendo assim, só restaria ao poeta utilizar de suas palavras para a própria perda, a qual o autor parece considerar como processo positivo, uma vez que, renunciar dessa atividade significaria subordinar-se a uma atividade medíocre para atender necessidades superficiais e vulgares. A arte parece então ser uma das possíveis formas de vivenciar a experiência erótica se entendemos que erótica é toda atividade inútil, improdutiva, que coloca o ser em risco de morte - mesmo que metafórica -, que é do domínio da violação, e que tem por princípio a dissolução das formas constituídas - social, física, psicológica - de tudo aquilo que funda em nós a ordem descontínua "das individualidades definidas que somos"<sup>51</sup>.

Não se pode deixar de notar que, em Bataille, o corpo é mediador desses processos, ele é dispositivo central na transgressão que sempre engaja a organicidade do ser. A exemplo da nudez que teria uma importante função no que concerne à experiência do erotismo, funcionando como um dos possíveis canais de conexão entre homem e mundo. Para Bataille, a nudez se oporia ao estado fechado, isto é, ao estado de existência descontínuo. Sendo pois, "um estado de continuação que revela a busca de uma continuidade possível do ser para além do voltar-se sobre si mesmo."<sup>52</sup> A escolha da nudez em *Exílio* e em *Estâncias* suscita algumas questões importantes em que a pele exposta, o corpo totalmente desnudo, sugere uma maior integração com o espaço, seja através de uma conexão primordial e orgânica, seja pela vulnerabilidade a qual se sujeita. O corpo não foge do encontro com a natureza por mais conflituoso que esse possa ser, mas ao contrário, aberto às forças exteriores ele se deixa tocar, permite que a dor, essencial à nossa existência, seja sentida sem mediações. A nudez expõe, assim, a fragilidade do corpo e seu desejo de entrega, seu estado de desposseção de si mesmo, sua abertura ao *perder-se*.

A violência elementar que move o indivíduo em busca da experiência de um estado de existência contínua parece ter uma conexão com a tentação mimética de que fala Caillois. Esse autor multidisciplinar também identifica no sujeito um desejo de reencontrar certa sensação pré-natal que o acompanharia como uma pulsão. Se Bataille nos aponta o erotismo como um dos possíveis canais conectivos, Caillois vem falar de um vestir-se de espaço. Em

---

<sup>50</sup> BATAILLE, 2013, p. 23

<sup>51</sup> BATAILLE, 2003, p.14

<sup>52</sup> BATAILLE, 2003, p.14

ambos, já adiantado, o *perder-se* está ligado a um descontrole do ser, a abrir mão da posse de si. Tem a ver com deixar-se enfeitiçar.

### 3.1.2 Roger Caillois e o desejo de *mimesis*

Roger Caillois, menos conectado às artes do que seus colegas, dedicou-se a rigorosos estudos envolvendo pesquisas científicas no campo da biologia para formular uma hipótese que, se não se confirma por experimentos empíricos, certamente se afirma como uma grande chave poética e filosófica para a compreensão do sujeito. O jovem pensador francês nos fala de uma sensação que seria inerente aos seres vivos: o *desejo de mimesis*, isto é, os corpos teriam uma tendência mimética em que desejam fortemente se integrar ao espaço ou se metamorfosear com outros seres. Essa formulação do autor me interessa na medida em que se assemelha à pulsão que move o ser em direção à busca da *continuidade perdida* em Bataille e envolve igualmente o *perder-se* como condição fundante desse processo. O mimetismo solicita também uma renúncia em que o indivíduo precisa abrir mão de uma parte de si, entendida, sobretudo nesses autores, como seu autodomínio.

Caillois propõe em seu texto *Mimetismo e Psicastenia Lendária* (1939) uma conceituação do mimetismo que exclui a ideia puramente funcional desse mecanismo. Ele não seria utilizado, como se acredita comumente, para a proteção do ser - podendo até colocá-lo em risco, mais do que protegê-lo - mas devido a uma tendência que os corpos teriam para a assimilação imaginária ao espaço, como se exercesse, nas palavras do autor, uma "verdadeira tentação do espaço".<sup>53</sup> Como se fossem tentados, capturados pela imagem que lhes assalta, a qual exerceria uma força com a qual o ser não pode lutar.

Desse processo, decorre uma perturbação da percepção do espaço em que o ser perde suas referências e já não sabe mais onde se encontra, ele não é mais a origem das coordenadas, mas um ponto como outro qualquer. O mimetismo é por excelência a desterritorialização do ser ou, como descreve Rosalind Krauss, um espasmo da natureza em que as distinções se apagam e os limites dos seres são fragmentados.<sup>54</sup> Esse abalo no referencial do sujeito provoca nele uma inversão de agente da visão para objeto do olhar, de

---

<sup>53</sup> CAILLOIS, Roger. *Mimetismo y Psicastenia Legendaria* IN *El mito y el hombre*. Buenos Aires: Sur Buenos Aires, 1939. p.139

<sup>54</sup> KRAUSS In RIVERA. *O Averso do Imaginário*. São Paulo: Cosac Naif, 2014, e-book pos. 303.

modo que o ser não ocupa mais o ponto de vista central e torna-se, portanto, parte da cena. Nas palavras de Tania Rivera:

É dessa reviravolta de agente da visão em objeto do olhar que se trata no mimetismo. Nele, a presença do corpo conjugar-se em ação e se submete ao olhar do outro, em uma tentação imagética que faz do sujeito, objeto.<sup>55</sup>

Interessante observar como tanto em *Exílio*, como em *Estâncias* esse processo ocorre. E a própria presença da câmera fotográfica parece potencializar essa experiência mimética na medida em que catalisa a inversão entre objeto do olhar e agente da visão. O corpo realiza sua performance justamente a partir de um mecanismo que implica em deixar-se invadir pelo espaço e projetar-se imageticamente como espaço.

Esse processo implica em uma perturbação da relação entre a personalidade do ser - sentimento de diferenciação do organismo no meio - e o espaço.<sup>56</sup> Para os esquizofrênicos, o espaço os persegue, os possui, os cerca e os digere a partir de uma força devoradora. No mimetismo o processo é similar, o corpo perde suas forças, para de lutar e se rende ao meio, perdendo a posse de si. Dissolve as fronteiras da pele e passa, nas belas palavras de Caillois, a habitar o outro lado dos sentidos.<sup>57</sup> O indivíduo sente-se assim transformar-se em espaço, tornando-se sua *possessão convulsiva*.

O que acontece então no mimetismo é uma despersonalização do ser por assimilação ao espaço. Coincidindo mais uma vez com a ideia de Bataille em torno da experiência da *continuidade perdida* onde o indivíduo abre mão de sua individualidade e vai ao encontro de um *eu-existência*. O que acontece no mimetismo é claramente um processo de perda, um *perder-se* por completo, um abrir mão daquilo que diferencia o ser do mundo e lhe confere poder sobre si: sua personalidade. A psique desmancha, em um processo que Caillois associa a um sintoma de enfraquecimento psíquico em que as referências e limites nas relações do corpo com o espaço ficam alteradas. O sujeito é seduzido e captado pelo espaço, devendo renunciar à sua autonomia para fundir-se com o meio. Importante observar, contudo, que o fenômeno mimético absoluto entre dois seres atinge o ápice, mas jamais se completa, tal qual a experiência erótica descrita por Bataille, uma vez que a *continuidade perdida* seria alcançada plenamente apenas com a morte. Como explica Caillois em *O Mito e o Homem*

---

<sup>55</sup> RIVERA, 2014, pos. 292

<sup>56</sup> CAILLOIS, 1939, p.138

<sup>57</sup> CAILLOIS, 1939, p.139

(1939): “O mimetismo seria, pois, a definir corretamente, como que um encantamento fixado no seu ponto culminante e tendo apanhado o feiticeiro na sua própria armadilha.”<sup>58</sup>

Caillois aponta a experiência da escuridão como semelhante à possessão pelo espaço experimentada pelo sujeito no mimetismo. Ela é capaz de tocar o indivíduo, ela o envolve e o atravessa, mas sobretudo, o transtorna provocando a perda de suas referências. O exemplo da escuridão ilustra bem como a assimilação ao espaço enfraquece a conexão do sujeito com sua personalidade e sua própria vida tal como a experimenta cotidianamente. O espaço exerce uma sedução, uma hipnose sobre o ser, retendo-o e fazendo com que ele perca algo de si para obter equilíbrio entre o orgânico e o inorgânico.<sup>59</sup>

Não posso deixar de retomar aqui a experiência da alergia no processo de *Exílio*, narrada anteriormente. O conceito de mimetismo parece funcionar como chave para entender esse processo, em que meu corpo é completamente invadido, perde o domínio de si e aos poucos vai se tornando semelhante aos seres da mata, com a pele que enruga como um tronco de árvore. Sente o espaço negro lhe invadir, a respiração fraquejar, como se fosse pego no próprio feitiço.

Parece exercer-se aí o que o autor define como uma lei fundamental do universo em que as substâncias tendem à uniformidade. Se colocamos, por exemplo, um objeto quente em uma bacia com água fria, as temperaturas vão se equilibrar. O espaço também atrairia o ser para uma uniformidade que pede dele renunciar do domínio de si e perder-se para o meio. Nessa comunhão, o corpo experimenta sua semelhança substancial com a natureza, percebendo a ação das mesmas leis e a presença das mesmas estruturas.

O mimetismo nos permite ainda pensar em uma aproximação entre os seres que não se sustenta necessariamente por uma semelhança realista experimentada na superfície do ser. Mas como um movimento que se dá também como gesto, como encenação, que pode acontecer apenas enquanto imagem projetada. Apesar de Caillois desenvolver sua teoria a partir do estudo do mimetismo animal ele visa de fato, o homem. Nesse processo ele desocupa seu lugar estabelecido de sujeito e passa a ser objeto do olhar do outro. Como em uma performance ou uma peça teatral em que o indivíduo se oferece à visão, é desapossado de seu privilégio - daquele que vê -, e reinventa-se portanto a partir da sua condição de ser olhado.

Em *A máscara e a vertigem*, Caillois expande o conceito de mimetismo como uma estratégia de simulação teatral, e então chegamos a um ponto crucial: "o próprio ser é a

---

<sup>58</sup> CAILLOIS, 1939, p.139

<sup>59</sup> CAILLOIS, 1939, p.147

máscara, a textura que se coloca sobre o ambiente."<sup>60</sup> A transformação mimética tem a propriedade de enganar o olhar e apresentar o corpo como pura imagem. Em *Exílio*, novamente, observamos um corpo que se projeta sobre o ambiente, é um corpo disseminado no espaço, que se espalha até sua dissolução, até tornar-se outro. Ele veste a mata como uma máscara, um disfarce, transformando-se nela mesma.

O antropólogo James Frazer analisa em *O Ramo de Ouro* os diversos tipos de magia - imitativa e contagiosa. Segundo o autor, a magia não seria uma força humana, mas operaria através de leis universais, ou seja, os mesmos princípios que regulam a magia, regulariam a natureza inanimada. A magia imitativa parte da ideia de que o semelhante produz o semelhante. Ao reproduzir uma pequena escultura de um inimigo, o mágico ganha poder sobre a pessoa, atuando sobre a imagem do enfeitiçado. Outro exemplo interessante: em algumas sociedades é realizado um ritual em que a pessoa dá pulos para o alto para que as árvores cresçam mais rápido. A magia contagiosa pressupõe que as coisas que entram em contato continuam agindo sobre as outras, mesmo após separadas. Portanto, ao vestir a pele de um animal ou realizar um ritual antropofágico, obtém-se o poder do ser por contágio, dado que "contato ou contágio" significa comunicação, em que uma pessoa é capaz de se comunicar por qualquer uma de suas partes. Ambas formas de magia exigem para sua eficácia que exista um contato, seja ele literal ou metafórico (simbólico). Frazer explica:

Ambos os ramos da magia, o homeopático e o contagioso, podem ser incluídos convencionalmente sob a denominação geral de magia simpática, já que ambos supõem a possibilidade de interação entre coisas que estão distantes umas das outras, através de uma simpatia secreta, sendo o impulso transmitido de uma a outra por meio do que poderíamos conceber como um éter invisível, não muito diferente do que é postulado pela moderna ciência com um objetivo precisamente igual, ou seja, explicar como as coisas podem afetar fisicamente umas às outras através de um espaço que parece estar vazio.<sup>61</sup>

Podemos pensar aqui que o mimetismo em Caillois guarda uma relação com essas ideias, tendo ele mesmo recorrido a Frazer e ao conceito de magia para entender o mimetismo. Em *Exílio*, a paisagem, as plantas, o solo, as folhas e sombras parecem exercer essa força de contágio, despertando no corpo seu desejo mimético. O mimetismo é justamente essa potência de duas coisas se afetarem a partir de uma força invisível, de modo que no momento em que o corpo imita - magia imitativa/homeopática - uma árvore ele se transmuta nela mesma, ou que ao envolver-se de folhas, cobrir-se de terra - magia por contágio - ele

---

<sup>60</sup> MATA, Larissa Costa. *Mimetismo e metamorfose*. Revista do Instituto de Estudos Brasileiros, Brasil, n 61, ago/2015, p.108

<sup>61</sup> FRAZER, James. *O ramo de ouro*. Zahar Editores, 1982, p. N/A

adquire suas qualidades. Talvez meus trabalhos se tratem disso, um corpo que se deixa enfeitiçar. Pois o que significaria deixar-se enfeitiçar senão abrir mão da posse de si?

### 3.1.3 Michel Leiris e o passe tauromáquico

Em Michel Leiris também encontramos a referência a um certo desejo de *perder-se*, de abalar o próprio ser para obter algo que o supere. O encontro do homem com aquilo que o faz transcender só se dá a partir de experiências vertiginosas, em que o indivíduo vive uma mistura de medo e desejo, e se aproxima de algo que é ao mesmo tempo perigoso e atraente. A partir da leitura dos três filósofos a antropóloga Júlia Goyatá (2012) observa: "veremos como para Leiris o artista deve estar sempre afetado pelo risco, em última instância, pelo risco de morte, tal como no sacrifício do touro e na experiência erótica, que guarda em si o perigo da indissociabilidade."<sup>62</sup> Em Bataille e Caillois o *perder-se* também aparece como uma experiência que toca a morte, sem nunca porém concretizá-la. E em todos eles, inclusive para Leiris, o verdadeiro reencontro do homem com sua existência só se dá a partir da experiência do corpo, "ponto de encontro entre a vida humana e o que há em seu redor"<sup>63</sup>, sendo a arte uma das atividades capazes de produzir a experiência singular de um *eu*.

É interessante observar que Leiris se distancia do surrealismo e tem um forte apego à realidade, não no sentido de uma busca pelo real, mas pela experiência concreta no mundo. Motivado por tais ideias ele aceita o convite de seu amigo Marcel Griaule e embarca em 1931 em uma viagem por dois anos pelo continente africano, durante a qual mantém um diário de bordo que seria publicado em seu retorno com o nome de *A África Fantasma*. Leiris viaja em busca da desestabilização do seu *eu*, de transformar-se, acreditando que seria modificado pelo encontro com a alteridade, e que no retorno seria um homem curado de suas obsessões. A viagem apresentava-se a ele sobretudo como uma aventura poética. No entanto, ele mesmo reconhece no preâmbulo escrito para o livro em 1981 um distanciamento entre suas ilusões e o que de fato teria vivido: um reencontro consigo mesmo. Reencontro esse que acaba sendo menos romântico e mais perturbador do que poderia ter imaginado. Fernanda Areas Peixoto observa em seu texto introdutório ao livro:

---

<sup>62</sup> GOYATÁ, Júlia Villaça. *Georges Bataille e Michel Leiris: a experiência do sagrado (1930-1940)*.

Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós Graduação em Antropologia Social, USP. 2012. p.97

<sup>63</sup> GOYATÁ, 2012, p.114



Se o deslocamento no espaço prometia o encontro com o outro radicalmente distinto, ele toma a forma de um (re) encontro consigo mesmo, cujo desfecho incontornável é a volta ao começo (o retorno, destino de qualquer viagem, desenha um tempo cíclico não progressivo).<sup>64</sup>

A autora intitula sua análise em torno da obra de Leiris de *A Viagem como vocação*, onde demonstra como a viagem é matéria prima do relato para o autor, funcionando como recurso terapêutico diante de bloqueios criativos. Observa, aliás, que Leiris teria recorrido ao deslocamento espacial diversas vezes como forma de potencializar seu processo criativo e produção literária, e que ele mesmo em suas anotações reconhece a viagem como um movimento capaz de deslocar o sujeito de seus estados afirmados. Ela aponta ainda em seus cadernos observações que afirmam a viagem como um movimento que teria a particularidade de deslocar o sujeito. A viagem seria um dos mais antigos dispositivos de exposição do corpo às forças do fora, como experiência do *perder-se*, e é por mim utilizada como um dos métodos para a produção de meus trabalhos. Careri observa que "na base da viagem há muitas vezes um desejo de mudança existencial. Viajar é expiação de uma culpa, iniciação, incremento cultural, experiência."<sup>65</sup> Também Para Bashô, poeta japonês do século XVII, viajar parece ter um sentido de passagem estando muito mais ligado a um desejo de expor-se ao mundo do que ao de "se instruir ou se comover".

A relação do autor com a noção do *perder-se* enquanto desejo e fonte de potência no indivíduo me parece ainda mais presente na obra *Em Espelho da Tauromaquia* (2001). Um dos textos mais importantes do autor, ele apresenta a arte tauromáquica<sup>66</sup> como metáfora da dualidade que acompanha o homem, da combinação entre o que é belo e virtuoso, do que é violento e monstruoso. O conceito se aproxima da ideia de uma tendência do corpo a se colocar em risco de morte e ao mesmo tempo se esquivar da mesma. A substituição do alvo (o homem) por um pano vermelho na arena representaria, justamente, esse movimento de desvio. O touro quase acerta o corpo do toureiro, e é sempre por um triz que ele escapa. Essa morte é, portanto, metafórica, referindo-se ao risco do *perder-se*, de aniquilar-se no encontro com o outro e com o mundo. O touro não deve ser entendido como um mostro, mas como uma figura que agencia tudo aquilo que coloca o ser em cheque e desencadeia um aniquilamento de si que pode se dar, por exemplo, - e recorrentemente para Leiris - através da escrita.

---

<sup>64</sup> PEIXOTO, Fernanda. Viagem como vocação. In LEIRIS, Michel. *A África fantasma*. São Paulo: Cosac Naify, 2007

<sup>65</sup> CARERI, 2013, N/A

<sup>66</sup> A tauromaquia é a arte de tourar, ou seja, o espetáculo tradicional das touradas.

Em Bataille e em Caillois observamos, igualmente, a referência a esse risco de morte que nunca se concretiza mas é essencial para a efetivação da experiência da vida em sua potência máxima. É nesse ritual vertiginoso que o homem transcende sua individualidade. Se o toureiro não arriscasse sua vida na arena, não passaria portanto de um simples combate. O que dá a dimensão do sagrado para a tourada é justamente o risco de morte, a vertigem da destruição total.

Leiris afirma que no passe tauromáquico, momento em que o touro e o toureiro se tangenciam mas não se tocam, se dá um movimento em direção à plenitude que logo é repellido através de uma divergência que sucede ao íntimo contato, como acontece no mimetismo entre dois seres que atinge o ápice mas nunca se concretiza por completo, uma vez que isso significaria a morte, em ambos os casos. Leiris aponta a ideia de vertigem que perpassaria esse movimento, muito semelhante à vertigem erótica: "como antes da crise final do ato amoroso, ficamos todos em suspenso, na angústia de que tudo termine, no êxtase maravilhado de que tudo continue."<sup>67</sup> A sensação de estar em perigo é intrínseca. O erotismo em Bataille como experiência que aproxima o homem de sua *continuidade perdida* implica também nessa vertigem, nesse perigo, nessa iminência de morte constante. Leiris afirma, tal como Bataille, que a fusão completa com outro ser só pode se dar com a morte - acontecimento de maior descontrolo e excesso em uma vida. Assim como na tauromaquia, também no amor e no erotismo a comunhão total impõe o aniquilamento dos seres. Leiris atribui a incapacidade de comunhão do ser humano à presença de uma falha, uma rachadura, um abismo intransponível imposto por nós mesmos, seja por temor ou lucidez. Como um grão de areia que nos falta e que produz essa distância entre o *aquém* e o *além*. E que nos impede, por exemplo, de alcançar a plenitude do amor só nos restando "contemplar o objeto amado como um objeto, passada a identidade ofuscante."<sup>68</sup>

A tauromaquia é uma metáfora para o ser humano que remete ao sagrado e ao divino, ao humano e ao animal, a bestialidade e ao amor, funcionando como um espelho do homem capaz de representar sua existência de forma total, incluindo tudo que há nele de desvairado, miserável ou vicioso.

Nessa experiência tauromáquica observamos, portanto, que o *perder-se* aparece na forma do colocar-se em risco, o que implica em abrir mão do controle de si para então produzir um reencontro com um outro eu, reinventado. Ou como nas palavras de Leiris: "toda dilaceração sentimental assumirá reciprocamente a figura de caminho aberto, de preço pago

<sup>67</sup> LEIRIS, Michel. *O Espelho da tauromaquia*. São Paulo: Cosac & Naify, 2001. p.47

<sup>68</sup> LEIRIS, 2001. p.50

para nova partida e novo alento, ao mesmo tempo em que, medida de nosso vácuo - isto é, de nosso infinito -, deverá aparecer como uma revelação."<sup>69</sup> Essa rachadura que trespassa o íntimo do indivíduo deve, para o autor, ser matéria de toda criação artística, uma vez que é ela que introduz o infortúnio na beleza perfeita:

Nenhum prazer estético será então possível sem que haja violação, transgressão, excesso, pecado em relação a uma ordem ideal que faz as vezes de regra, não obstante, uma licença absoluta, uma ordem absoluta, não terá como ser mais que uma abstração insípida e desprovida de sentido.<sup>70</sup>

O touro representa, portanto, no homem tudo aquilo que é obscuro, disforme, que desvia da razão, o desejo que move em direção a experiências que o desconcertam. O toureiro beira a queda, flerta com a morte, revela a pulsão no homem em superar, inutilmente, um abismo - "brecha aberta à nossa perdição"- impossível de transpor.

A viagem, a escrita e o amor parecem ser em Leiris formas de *perder-se*. Experiências tauromáquicas em que o ser é confrontado com seus próprios demônios - ou minotauros - que o encaram e o atravessam em um convite à vertigem.

\*\*\*

Ainda que por caminhos distintos, os pensadores propostos convergem à noção de *perda de si* que aparece como fundante das experiências erótica, mimética e tauromáquica. Pois, o que seria o desejo de *perder-se* se não a vertigem da queda? Que se dá como um jogo de aproximação e afastamento na intensidade daquilo que é ao mesmo tempo atraente e perigoso. As experiências descritas pelos autores funcionam como *linhas de fuga* que apesar de não conduzirem necessariamente à morte, se manifestam como um processo experimental perigoso que "atua na matéria, que a faz variar, que a modifica"<sup>71</sup>, que abalam o corpo e derivam de um mesmo desejo: desfazer o organismo estruturado para abrir o corpo a novas conexões, operar a passagem de um eu individual, fechado em si, para um eu aberto ao encontro radical com o mundo, com o outro e com si mesmo.

O corpo é central em todas as experiências e metáforas propostas pelos autores. Ele é sempre objeto do abalo, do descontrole, do risco, do desejo, de modo que esses processos não passam pela dimensão da razão, do intelecto, mas são corpóreos, emocionais, e sempre

---

<sup>69</sup> LEIRIS, 2001, p.52

<sup>70</sup> LEIRIS, 2001, p.39

<sup>71</sup> PANADÉS, Júlia. *Desenho corpo porque vivo*. UFMG. 2007. p.27

engajam a materialidade do sujeito. Na palavras de Bataille: "É tempo de abandonar o mundo dos civilizados e sua luz. É tarde demais para querer ser razoável e instruído... Aquele que se recusa a conhecer o êxtase é um ser incompleto cujo pensamento está reduzido à análise."<sup>72</sup>

A arte parece nos propor experiências vertiginosas, ao produzir uma proximidade poética entre nossos corpos e tudo aquilo que não podemos alcançar apenas com nossa materialidade física. Ela nos oferece a experiência poética do sagrado, do mimetismo, do êxtase, da continuidade perdida; a perda provisória e subjetiva de nossos estados pré-afirmados. Dando espaço, em alguma medida, ao desejo violento que nos anima, as forças internas que nos movem em direção a experiências que são na vida cotidiana, muitas vezes, interditas - pela morte ou pela moral. Realizando aquilo que em nós é reprimido por uma existência social regrada e fisicamente perecível.

Nos três trabalhos - *Neguin*, *Exílio* e *Estâncias* - apresentados anteriormente configura-se a ideia de uma tentativa de fusão, de encontro com algo que transcende o indivíduo, uma busca por destruir a estrutura do ser fechado e reinventar-se. Considero pois, possível enxergar os trabalhos apresentados, assim como meu processo criativo a partir da ótica desses autores, em que o *perder-se* carrega a potência da criação.

Em *Neguin* o desejo de perda se dá em relação a outro corpo, desejo de comunhão, do encontro como experiência tauromáquica, que questiona e abala o sujeito. Seria também em Bataille o amor uma forma de busca pela experiência sagrada, uma experiência mística, que coloca o ser em estado de transcendência e transforma o *eu*. Aqui o erotismo dos corações parece se afirmar, em um movimento guiado pelo desejo de encontro, um desejo fusional, em que o corpo se deixa invadir por um afeto e é dominado por seu movimento. Há que se operar uma perda, abrir mão de uma parte de si para dar espaço ao verdadeiro encontro, se permitindo ser afetado. A tentativa mimética se revela não como mimetismo visual, mas afetivo. Em um desejo de contaminar o outro e se deixar contaminar. Forma de magia que se dá por contágio, contaminação.

Interessante observar como a ideia de despesa poética também se afirma nesse trabalho. Relembramos que Jonathan só permitia que o momento de fotografar começasse quando ele estivesse exausto, ao fim do treino, ponto então no qual em suas palavras "me entrego à dança, só quando eu estiver exausto é que o treino vai começar". É justamente a exaustão total que leva ao transe segundo Bataille. A perda é potencializadora, a queda é ascensão e todo o gasto transforma-se em êxtase. A mim também era colocada tal condição,

---

<sup>72</sup> BATAILLE, Georges. *A conjuração sagrada*. Revista n1 Acéphale. Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2013.

dançar para entender, para não perturbar, para pertencer, para exaurir e ser outra. Encontra-se em estado mimético o ser que abre mão do primado da visão, transforma-se em cena, objeto do olhar. O ritual que me propunham era justamente esse, o aniquilamento do controle do olhar, a destituição do poder daquele que detêm a câmera, a desproteção do corpo que o ato fotográfico assegura. Nas primeiras três horas evidenciava-se minha posição de aprendiz, eu assumia o lugar do iniciante, mas sobretudo, daquele que é iniciado. Para então equilibrar a balança dos afetos e efeitos, não apenas afetar, mas antes de qualquer coisa, ser afetado.

Em *Exílio* o desejo de perda se daria em relação ao espaço e seus elementos específicos. Nesse processo o que se afirma é a força de um corpo que se dissolve e não podemos conter. Corpo que procede a partir de uma dupla captura: se deixa contaminar, se deixa enfeitiçar ao mesmo tempo em que se espalha, transborda no solo, se desordena e se dissemina pelo espaço. Tomando emprestado as palavras de Ana Mendieta sobre seu próprio trabalho: "Converto-me em uma extensão da natureza e a natureza em uma extensão do meu corpo."<sup>73</sup> Essa conversão parece porém, ser temporária e impermanente em *Exílio*, e o que se sustenta na imagem é apenas a vertigem do encontro.

O corpo afetado aqui pelo espaço no qual intervêm é também exaurido de suas forças, de seu controle, de sua segurança e de seu fôlego, sobretudo quando invadido pela natureza. A máxima de Leiris de que todo artista deve estar sempre afetado pelo risco, se dá aqui em sua forma mais literal, como no passe tauromáquico em que o toureiro flerta com a morte, mas por fim se esquiva dela. É isso que o corpo parece produzir: um movimento de desvio. A entrega chega a um ápice, momento contra o qual é preciso se levantar. "Cria ou morre" afirma Bataille. Parece então ser por isso que o mimetismo desejado nunca se dá por completo como observa Priscilla Menezes sobre o ensaio:

Não há comunhão com o meio, um possível retorno à natureza edêmica, há antes a impermanência de si e de todas as coisas como possibilidade do exilar-se de suas estruturas fundadoras e apresentar a si própria como lampejante matéria de sua invenção.<sup>74</sup>

Apenas o desejo de *mimesis*, o desejo de reestabelecer a *continuidade perdida* é que pode ser fixado. Captura desse corpo desejante que aciona o passe tauromáquico para (re) criar-se. Aqui o corpo não está a serviço de um propósito ecológico ou um desejo de retorno ao Éden, mas é uma luta ao mesmo tempo em direção e contra às forças entrópicas que nos atraem e habitam dentro de nós, implacáveis.

<sup>73</sup> MENDIETA In PANADÉS, 2007.

<sup>74</sup> MENEZES, 2015.

O exílio estaria para Edward Said (1935) ligado justamente a uma perda de algo que se deixa para trás, no entanto ele não seria, em sua visão, uma questão de escolha: ou nascemos nele ou ele nos acontece. É uma força que perturba o indivíduo incessantemente: "O Exílio é a vida levada fora da ordem habitual. É nômade, descentrada, contrapontística, mas assim que nos acostumamos a ela, sua força desestabilizadora entra em erupção novamente."<sup>75</sup> Longe de querer sobrepor aqui a noção de *exílio* poético do corpo formulada no ensaio ao seu conceito histórico-político, o que proponho é pensar esse *exílio* como uma invasão da perda que sempre retorna e deve ser enfrentada.

Em *Estâncias*, desdobramento direto de *Exílio*, o corpo parece travar uma relação particular com a paisagem. Integra-se a um todo muito maior - em potência e grandeza - do que ele. Encara o touro: a consciência de sua finitude, de sua fugacidade, de sua condição passageira e mortal. O processo de entrega do corpo é porém atravessado por certo impasse. O corpo rígido cravado ao chão ostenta sua presença, confronta aquilo que lhe assombra e produz uma manutenção da diferença. Ele não se dissolve como em *Exílio* ou se deixa abalar de forma tão visceral. Mas ainda assim, vivencia nesse encontro a experiência erótica: o questionamento de sua existência, o encontro vertiginoso e delirante com a vida.

Em todos esses trabalhos observa-se um corpo que se abre ao fora e aceita a *perda de si* como condição para experienciar um *eu* mais potente. Na construção de uma *poética de si*, canais secretos de conexão entre o corpo e o fora vão sendo descobertos. Deslocando-se até "lá enfim, onde colocamos a cada instante nossa vida em jogo, para perdê-la e reganhá-la a cada instante."<sup>76</sup>

O que proponho em vista do cruzamento desses autores com meu processo criativo é um sujeito-visceral, que se deixa afetar, sujeito que Bataille convoca:

É tempo de abandonar o mundo dos civilizados e sua luz. É tarde demais para querer ser razoável e instruído - o que levou a uma vida sem nenhum atrativo. Secretamente, ou não, é necessário devir totalmente outros ou cessar de ser.<sup>77</sup>

Trata-se de um sujeito que se deixa capturar e que assume o *perder-se* como potência criadora. Que utiliza a experiência do corpo em risco como método para produzir a perda, colocando-se constantemente à prova, a fim de disparar sua potência absoluta: a de criar. Como na lenda da *Fênix*, pássaro da mitologia grega fadado a morrer todos os dias consumido

---

<sup>75</sup> SAID, Edward W. *Reflexões sobre o exílio e outros ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003, e-book, pos.953

<sup>76</sup> BATAILLE, Georges. In Acéphale n3-4. *Dionisos*. Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2013. p. 35

<sup>77</sup> BATAILLE, Georges. In Acéphale n1. *A Conjuração Sagrada*. Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2013. p. 2

por suas próprias chamas e capaz de renascer de suas cinzas todas as manhãs. Metáfora da existência que exige que tudo aquilo que é vivo "se dê e se aniquile sem cessar."<sup>78</sup>

Julles Monnerot observa: "O Cristianismo decretou que o casal excitação-êxtase seria separado, que o êxtase faria parte de um mundo, de uma ordem para além da carne."<sup>79</sup> Vejo aqui a possibilidade de resgate do corpo extático, desautomatizado, que se destrói e se cria conjuntamente, como quem cria contra aquilo que existe para dar lugar a uma potência adormecida.

### 3.2 Sobre outros abalos: Marise Maués, Paulo Nazareth e Rodrigo Braga

É possível também, a partir dessas reflexões, nos aproximar da obra de diversos artistas contemporâneos que trabalham com o próprio corpo e se lançam na experiência da perda provisória e subjetiva de seus estados pré-afirmados, dando espaço, em alguma medida, ao desejo violento de queda que anima o ser. São vários os trabalhos que remetem a um corpo que se expõe ao risco do descontrole, se abre à vontade do público, ao caráter intempestivo da viagem, às forças da natureza, à potência desestabilizadora da nudez. Como afirma Paulo Herkeinhoff: "a arte pode nos fazer pensar sobre a perda. E essa é sua potencialidade política mais radical."<sup>80</sup> Dentre tantos trabalhos que podem ser analisados a partir da perspectiva apresentada, escolho, aqui os três artistas contemporâneos Marise Maués, Paulo Nazareth e Rodrigo Braga. Proponho a seguir uma breve análise de algumas obras em um exercício de extrapolar a discussão apresentada para além dos meus trabalhos, expandindo assim o terreno em que algumas noções aqui desenvolvidas podem operar.

Marise Maués (PA) em sua obra intitulada *Loess* registra uma performance feita exclusivamente para a câmera, através do recurso de *timelapse*. A artista se instala em um leito de igarapé e lá permanece imóvel por sete horas seguidas, tempo em que o volume de água do rio sobe até quase cobri-la por completo e então volta a esvaziar até seus pés. Marise usa um vestido branco e longo, que, ao fim da performance evidencia as marcas da natureza somando-se aos rastros deixados em sua pele. Marise expõe seu corpo à natureza, é invadida pelas águas e coleta com o próprio corpo os sedimentos do rio. Em suas palavras:

<sup>78</sup> BATAILLE, 2015.

<sup>79</sup> Revista Acéphale n3-4. *Dionisos*. Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2013, p.11

<sup>80</sup> HERKENHOFF, Paulo. *Rodrigo Braga - um modo de ver*. [artigo na internet] Rio de Janeiro, 2011. [acesso em 2016 jul 15] Disponível em em: <http://www.rodrigobraga.com.br/texts>

Adentrar em um igarapé em um ato performático, passível a ação de agentes naturais possibilitou a materialização imagética de ter meu corpo tecido em camadas que se sobrepunham com o passar das horas, utilizando como cenário o lugar que me viu nascer, crescer e com quem até hoje tenho laços estreitos de convivência, portanto um lugar de afeto.<sup>81</sup>

Marise transforma-se em paisagem e a ela resiste fisicamente. Experimenta as intensidades específicas daquele espaço: as mudanças na temperatura, a presença de outros corpos, as oscilações de luz e de vento, os sons que se alteram de acordo com o passar do dia. Testemunha, simultaneamente, o ápice do volume das águas e a extinção de sua própria respiração, e então retorna, marcada, potente, outra. É atravessada pelo rio, e o encara em silêncio, de frente, contra o fluxo, um corpo que enfrenta. Ela mesma parece se ver como um pé de Mututi, espécie encontrada no leito do Igarapé que resiste à força das águas: "sua aparência esguia e sinuosa revelada pela maré baixa me suscitou a aparência de um corpo feminino desnudo (...) Chegará o dia em que o velho pé de Mututi quedar-se-á no leito do igarapé em obediência a lei que rege qualquer ser vivo."

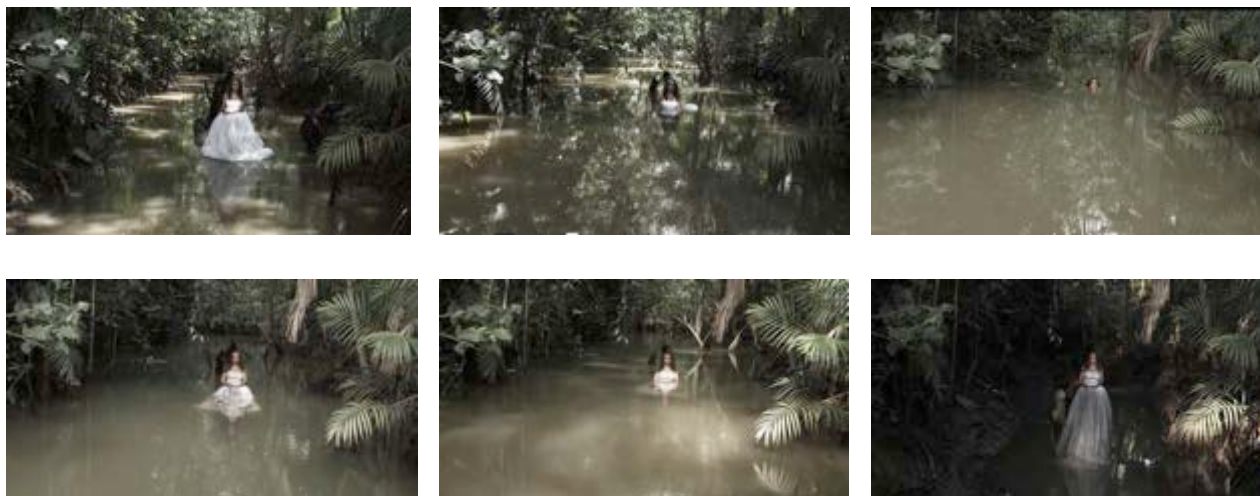
Em sua resistência estática ela atesta a transitoriedade da natureza, a transformação cíclica inerente à toda vida. Acessa sua própria fragilidade transformando-a em potência. Perde e ganha, destrói e cria a cada movimento que a trespassa. O desejo de retorno a uma continuidade perdida parece latente, e a experiência erótica se afirma enquanto aquilo que introduz no ser, mesmo que brevemente, o sentimento de integrar-se a algo maior. No entanto em *Loess*, quem esquivava da morte não é Marise, mas é a própria natureza que, no limite, desvia-se. Como se entre a artista e o meio fosse firmado um pacto fundado na poética da tangência.

---

<sup>81</sup> MAUÉS, Marise. Em entrevista ao Diário Contemporâneo. Disponível em: <http://www.diariocontemporaneo.com.br/2016/05/29/o-corpo-que-habita-a-floresta-ou-a-floresta-como-parte-constitutiva-do-corpo/>



Imagem 40 a 45- *Still* da obra *Loess*, Marise Maués. 2013. Vídeo



Fonte: Google, 2016

O artista Paulo Nazareth (MG), em suas longas caminhadas do Brasil para os Estados Unidos também dispara - intencionalmente ou não - um processo radical de *perda de si*.

Ele se abre às forças do mundo, coloca o corpo em risco, dispende suas energias ao máximo e produz, sobretudo, um tensionamento da dinâmica entre sujeito e objeto do olhar, quando, durante suas viagens, se oferece como objeto de contemplação aos transeuntes.

O deslocamento físico potencializa a criação, uma vez que é elemento fundante de seus trabalhos. Ao mesmo tempo que o artista se autodetermina utilizando de clichês como *Vendo mi imagem de hombre exótico* ele se desconstrói, ironizando a construção do olhar estigmatizado. Ainda em placas como *I clean your bathroom for a fair price* Nazareth confunde biografia e ficção, reinventando-se e desconstruindo-se a cada deslocamento de acordo com o olhar do outro e das próprias adversidades da viagem.

Em um de seus deslocamentos, Paulo fica “seis meses e 15 dias sem lavar os pés”, para que a poeira de todo o percurso ficasse neles e ele chegasse nos Estados Unidos “impregnado de América Latina.” Como quem coleta com o próprio corpo elementos da paisagem, se deixa marcar, impregna-se de fora, intensificando o efeito daquilo que o afeta e o modifica. Destituído de seus bens, incluindo seu passaporte, perdido em uma de suas viagens - a perda total da identidade - Paulo Nazareth é livre para inventar suas autoficções, tensionar os limites de sua identidade, desterritorializando-se para então se fixar - mesmo que temporariamente - outro. Como um *eu* ainda não definido, que transforma-se a cada fronteira cruzada:

Com essa história de ser mestiço e viajar por América, mudo de cor todos os dias...  
Tem dia que sou niger/preto/negro, mas não posso abrir a boca porque assim posso

mudar de cor, tem dia que sou árabe, paquistanês, índio e outros tantos adjetivos que podem mudar de acordo com os olhos dos outros e as palavras da minha boca. Seja como for, às vezes nos Estados Unidos da América, quando eu entro em lojas de « brancos » todos ficam com medo, incluindo eu.<sup>82</sup>

Imagem 46- Paulo Nazareth, *Vendo mi Imagen de Hombre Exotico*. Da série *Notícias de América*, 2011, Fotografia.



Fonte: Google, 2015

Imagem 47- Paulo Nazareth, *I clean your bathroom for a fair price*, *Notícias de América*, 2011. Fotografia.



Fonte: Google, 2016

<sup>82</sup>NAZARETH, Paulo, 2013. Disponível em: <http://www.buala.org/pt/corpo/o-homem-com-solas-de-poeira>

Algumas obras de Rodrigo Braga (AM) também podem ser analisadas sob a ótica do *perder-se*. Destaco aqui o trabalho *Mentira Repetida* (2011), um vídeo de 5 minutos, no qual Braga em meio à floresta amazônica, encostado ao tronco de uma árvore centenária, grita sem parar até perder o fôlego, a voz e, por fim, suas forças. A natureza a sua volta permanece inabalável enquanto Braga desaba no chão, vermelho, em choro, exaurido de suas energias. Aqui, me vem o seguinte trecho de Bataille: "Abandono-me à paz até o aniquilamento. Os ruídos de luta se perdem na morte como os rios no mar, como o brilhos das estrelas na noite. A potência do combate se consoma no silêncio de toda ação." <sup>83</sup> Braga aos poucos, se rende à consciência de sua fragilidade, é desapossado de seus estados afirmados, de sua pretensa significância. Em uma tentativa de comunicação com essa força natureza-exterior, desnudado de suas representações, o que se revela é apenas uma pura violência, "uma pura queda num abismo ilimitado"<sup>84</sup> Por fim ele sai da cena em silêncio. Transformado, Braga não é mais o homem que triunfa sobre a natureza, em última instância sobre a própria morte, mas aquele que revela uma condição e nos desafia a penetrá-la. Nas palavras de Herkeinhoff: "Ele trabalha com a morte como o fator inexorável da vida. É a partir de estados de abandono e entropia que se deslinda a positividade de sua ação: onde é possível deslocar pulsão de morte para pulsão de vida?"

Imagem 48- Rodrigo Braga, *Mentira Repetida*, 2011. Fotografia.



Fonte: Google, 2016

<sup>83</sup>Acéphale n5. *Loucura, guerra e morte*. Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2013. p16

<sup>84</sup>Acéphale n5, 2013. p.21

#### 4 APANHADOR PARA GRANDEZAS IMPALPÁVEIS

Abordei no capítulo anterior o desejo de *perder-se* que move o indivíduo em direção ao desconhecido, que o impulsiona rumo a uma destruição criadora e o coloca em marcha interna, levando-o a uma experiência de *reinvenção de si*. Trato agora das *forças externas* ao corpo que o estimulam, dos elementos que despertam um corpo desejante, vertiginoso, em queda. Entendo como *forças externas* os elementos de fora que o ativam – as *forças do mundo* - que o provocam e o capturam. Trabalharei aqui, em particular, com aquilo que toca o ser poeticamente: a tentação do espaço, o toque do vento, a hipnose dos abismos, o calor de outros corpos, o breu, a neblina, a umidade, o lusco-fusco, os movimentos de sombra e de luz.

A busca por espaços na natureza se estabelece nos últimos tempos em meu trabalho como forma de realizar o desejo movente do corpo que busca se integrar a algo maior, se perder, se deslocar. O deslocar-se em direção a situações novas, espaços desconhecidos, se afirma como método para encontrar essas *forças do fora*. O desejo de entrega por si só não basta se a conexão deve ser feita com aquilo que está fora do sujeito, que o supera e o destrói em certa medida. Como observa Tatiana Levy: "Se o encontro com o fora é traumático é porque ele rompe com todas as nossas referências cognitivas. E perder a referência com o mundo e consigo mesmo é sempre traumático."<sup>85</sup> Para se expor ao *fora* é preciso ativar um movimento de perda que se dá no distanciamento daquilo que nos é familiar, do conforto da casa, de nossas redes de apoio, daquilo que sabemos sobre nós mesmos, experimentar uma "violência que nos tira do campo da reconhecimento e nos lança diante do acaso, onde nada é previsível, onde nossas relações com o senso comum são rompidas, abalando certezas e verdades."<sup>86</sup>

Para desenvolver essa última sessão, apresento um novo trabalho que denomino de *Apanhador para grandezas impalpáveis*. O que denomino de *apanhador* seriam dispositivos para capturar elementos intangíveis da natureza, as *forças externas* que tocam o corpo poeticamente em seu deslocamento. Esses *apanhadores* tem como base constitutiva o meu próprio corpo, podendo ser compostos de outros elementos inseridos ou encontrados na paisagem. Para atuar como dispositivo que mede e evidencia os efeitos dessas *forças externas*, o corpo torna-se matéria-prima da própria experiência e se deixa afetar, praticando o *abalamento de si*, o *perder-se* e a potência de uma autoinvenção. Nele reverberam o vento, a luz, a

---

<sup>85</sup> LEVY, Tatiana Salem. *A experiência do fora: Blanchot, Foucault e Deleuze*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011. p.100

<sup>86</sup> LEVY, 2011. p 100

temperatura e a vertigem que essas grandezas provocam. Ele é atingido por sensações táteis que transtornam sua estrutura rígida e estabelecida.

Esses elementos da natureza são pouco percebidos no ambiente urbano. Não se sente o vento na pele, a gravidade de um penhasco, o efeito invisibilizante da neblina, a umidade do ar, a imensidão da paisagem, o movimento de luzes, o gosto amargo de terra vermelha, a pele que encarde de pó, a luminosidade prateada da lua. Os *apanhadores de grandezas impalpáveis* processam a expansão do tempo, a experiência descontrolada do espaço, a desautomatização do corpo e a redescoberta dos sentidos.

"Tenho medo do espaço, mas a partir dele me reconstruo"<sup>87</sup>, afirma Lygia Clark, assumindo o poder de transformação daquilo que se encontra no fora e que nos possibilita um re-inventar a partir da perturbação de nossos corpos. Meu relato é o das pernas que tremem, da visão embaçada, dos picos de adrenalina, da tontura das alturas, da pele que arde ao contato com a água gelada, da carne atravessada pelo frio, do corpo que afunda em terrenos movediços. Minha experiência não é a do corpo destemido, ágil em seu deslocamento, resistente ao cansaço. Meu corpo é constituído de melancolia, de temor e devaneio. É um corpo que sente medo, e se incomoda com a própria carne. Mas que descobre no medo e na perda sua maior potência, que se descobre em outro extremo, como um corpo extático, que aceita o desafio de se experimentar.

Aquilo que coloca o corpo em movimento mais intenso é também o que lhe exaure. Um excesso de sentido que perturba: corpo em excesso. A exaustão produz uma espécie de êxtase anestésico que derruba no corpo um distanciamento auto imposto com aquilo que está além da pele. O corpo participa então da dinâmica dos efeitos e se deixa afetar, cede à tentação do espaço e supera aos poucos a diferença que instaura a distância. Na volta de cada campo chego em casa com as pernas arranhadas, espinhos nos pés, os dedos encardidos, olhos ardentes, nariz irritado, garganta seca. Mas são os melhores banhos, os descansos mais gratificantes, as noites mais bem dormidas. Sinto cada parte do corpo, antes esquecida.

Os trabalhos apresentados a seguir são para mim ponto de interseção entre algo que termina e começa. Como fechamento dessa dissertação, mas sobretudo como lugar para onde a pesquisa me leva. E que se afirma como início, rascunho de algo que está por vir. Suspensão de um final. Esgotamento que transforma-se em nova partida.

---

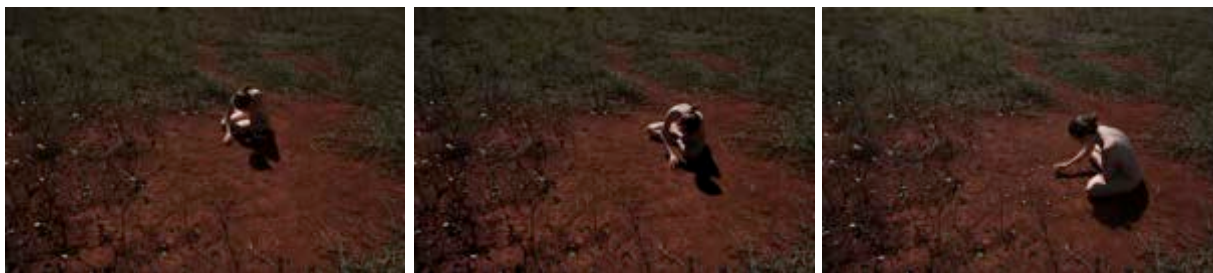
<sup>87</sup> CLARK, Lygia. *Do ato*. Rio de Janeiro: Associação Cultural O Mundo de Lygia Clark, 1965, p.4 disponível em: [https://issuu.com/lygiac Clark/docs/1965-do-ato\\_p](https://issuu.com/lygiac Clark/docs/1965-do-ato_p)



### Apanhador para grandezas impalpáveis #1

Capturar a terra vermelha, o calor do sol, o reflexo das altas luzes. Repetir o gesto luminoso dos vaga-lumes. Produzir lampejos de desejo. Sonhar um céu debaixo dos pés. Enterrar espelhos para desenterrar o céu.

Imagem 49 a 52- *Apanhador para grandezas impalpáveis #1*, 2016. Fotografia.



Fonte: A autora, 2016

### Apanhador para grandezas impalpáveis #2

Atravessar o rio. Tangenciar a correnteza. Capturar o vento. Expor-se ao profundo desconhecido. Das coisas que nos separam com abismos. Medir a profundidade da distância. Tentei por diversas vezes atravessar o rio. O vento de invento é cortante, meus ouvidos doem

e não escuto mais nada. Coloco meus pés na água. O frio faz o corpo todo doer. Mas o que mais desorienta é o solo movediço. Meus pés se afundam. Não há equilíbrio. Enterram-se de uma só vez. Ensaio um primeiro passo. Um segundo passo e a água chega acima dos joelhos. Me desequilibro e afundo ainda mais, como se a cada passo o solo de argila me puxasse mais para dentro. Outro passo e sinto uma nova camada de matéria orgânica. Meu corpo reluta. Piso em falso a cada movimento. Perco o chão e a minha habilidade de caminhar. A água é turva, preta, não vejo o solo, mas é certo que afunda de repente. Reluto. Não passo. Volto. Tento novamente. Caminho pela margem. Busco um terreno mais firme. Falho. Escorrego. O frio anestesia minhas pernas. O sol começa a esquentar. Ainda venta muito. Ganho confiança. Vou novamente. Chego até a cintura. Sou incapaz de enfrentar o chão. Desisto. Me fixo em meu ponto de guerra, minha trincheira contra a outra margem. A argila finca meus pés. Recebo o vento, o movimento da água e apenas encaro o outro lado desse rio intransponível.

Imagens 53 e 54- *Apanhador para grandezas impalpáveis #2*, 2016. Fotografia.



Fonte: A autora, 2016



### Apanhador para grandezas impalpáveis #3

Capturar com o corpo sedimentos de tempo. Pedra decomposta por ventos antigos. A pele resseca no contato com o pó. Deixar-se invadir de branco. Mastigar a fina areia que se deposita em minha boca. Meus dentes rangem. Sentir na boca o gosto da terra branca. Entre meus lábios um deserto inteiro. Sou pura areia de dentro para fora. Esvazio as mãos em um gesto. Sobre os olhos o peso da paisagem.

Imagem 56, 57 e 58 - *Apanhador para grandezas impalpáveis #3*, 2016. Fotografia



Fonte: A autora, 2016

### Apanhador para grandezas impalpáveis #4

Em uma grade de 3x3 apresento 9 câmeras paradas que registram em vídeo situações diversas em que o corpo é tentado pelo espaço, tangenciado por sombras e luzes, atravessado pelo vento e por movimentos de vertigem. Em ações diversas o corpo dialoga com as forças



externas e as evidencia. Em alguns resiste, em outros torna-se presa e se entrega ao espaço. Atendo às imprevisibilidades do acaso, às percepções da experiência. Com o balanço das árvores, o jogo de luz e sombras altera dinamicamente o desenho que se forma em minha pele. As nuvens se movem com o vento serrano. Apagam e acendem meu corpo. Mimetizo o escuro. O vento produz em mim uma torção e quase me derruba. Me equilíbrio em pedras de lodo. Caminho para fora do poço. A água é negra. O fundo indecifrável. Tateio com os pés. Mantenho o corpo ereto. Sigo o movimento das águas. Hipnose das correntezas. A lua cheia se esconde atrás das nuvens e o vento corta minha pele. Resisto ao breu e à baixa temperatura. Caminho para as profundezas do lago na água gélida e negra, perco a respiração, sinto o pulmão pulsar involuntariamente. Tentada pelas águas caminho novamente. Me desconstruo e me reconheço no medo. Resisto. Meus pulmões se enchem de ar e me fazem subir. Conspiro e desço. Expulso o ar. Meu corpo contrai e inspiro o lago para dentro de mim. Retorno à superfície, contra minha vontade. Sou água de dentro para fora. Subo no cume mais alto. Habito uma pedra. Vértice da paisagem. Sinto o corpo enorme e sou incapaz de equilibrar. Tonteio, agacho. Insustentável leveza. Vertigem dos abismos. Entre eu e a paisagem, meu corpo em queda dentro de mim.

Imagem 60. *Still* de políptico de vídeo *Apanhador para grandezas impalpáveis*, 2016



Fonte: A autora, 2016

Observo como um trabalho desdobra-se em outro. *Exílio* me leva a *Estâncias* que me leva ao *Apanhador para grandezas impalpáveis* onde o corpo relaciona-se com elementos da natureza, resiste à imensidão, segue em hipnose rumo ao desaparecimento, captura grandezas ou é por elas invadido. Esse corpo atesta as variações do vento, da luz, da temperatura, dos movimentos e de seus próprios desejos. Ele atesta um ser reativo, que responde aos elementos que o tocam de fora, e à violência do desejo que o atinge de dentro: desejo de ser outro. Me apropriado daquilo que Marguerite Yourcenar descreve como sendo uma faculdade japonesa: o ato de expor-se. A potência de produzir "emoção e o conhecimento" no poeta Bashô, afirma a autora, "nasce dessa submissão ao acontecimento ou ao acidente. À chuva, ao vento, as longas caminhadas, as subidas pelas sendas geladas das montanhas (...)"<sup>88</sup> Acrescento porém à submissão e à entrega um movimento também de resistência do corpo, pois submeter-se por completo, como já vimos em Bataille, Caillois e Leiris, nos levaria à morte. É preciso em algum ponto resistir e retornar. É preciso produzir um desvio na queda, realizar o passe tauromáquico, para então ascender em direção a algo novo e potente.

---

<sup>88</sup> YOURCENAR, Marguerite. *A volta da prisão*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1991, p.5

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

A cada que termino um trabalho me pergunto: e o que virá agora? Meu anseio é o de saber por onde meus pés vão correr, quais forças vão me tirar do tédio cotidiano, por quais corpos - humanos ou inumanos - serei atravessada. E a cada conclusão sinto saudades do processo anterior. Sinto saudades do bairro Concórdia, da pele negra que brotava aos meus olhos, dos corpos ágeis que estalavam no tatame, dos movimentos que nos ritmavam. Sinto saudades da mata densa, do vento fresco das manhãs calmas, do silêncio do homem, das marcas que ficavam no meu corpo, da terra vermelha que encardia a pele, da (re)descoberta da nudez, da surpresa da imagem.

Escrever esse texto é reviver esses processos, reinventá-los e entender a importância daquilo que está por trás de meus trabalhos. O desejo de deslocar meu corpo em busca de experiências de abalo e ir de encontro às forças do mundo inicia-se com a antropologia e cresce para além do desejo do encontro humano. Volta-se para a natureza, o espaço, a paisagem.

Em *Neguin*, meu corpo desaloja-se de todos espaços familiares, cruza fronteiras urbanas para viver o encontro com a alteridade, que o fascina, que o coloca em estado constante de vertigem. Em *Exílio*, meu corpo vai em direção à natureza, exilando-se de outros corpos humanos, para viver um encontro com a própria estrutura, para reinventar-se, associar-se a outras forças e descobrir-se outro. No trabalho *Estâncias* um novo corpo surge, ele caminha em êxodo, buscando habitar novas paisagens, propondo um outro corpo possível e novas formas de conexão com o espaço. Enfim, em *Apanhador para grandezas impalpáveis* um novo caminho começa a ser traçado, expandindo a lógica dos ensaios fotográficos e abrindo meu processo à *imagem-movimento*, instaura-se um corpo que experimenta o espaço a partir de um outro tempo. Que se engaja com elementos mais sutis, intangíveis da natureza, em uma relação menos telúrica e menos vegetal, interessa-se agora por aquilo que é impalpável e se desfaz em movimento: a forças dos ventos e correntezas, o movimentos de luzes e sombras, o reflexo do céu, a hipnose dos abismos e dos poços profundos.

O corpo não se perde em um voyeurismo de si, o que o tenta não é a possibilidade de uma autocontemplação, nem mesmo a de uma autorrepresentação. Os trabalhos aqui apresentados são, antes de mais nada, lugar de passagem, que permite experimentar a ficção e não apenas sonhá-la. Fazer do fictício acontecimento é conferir-lhe potência política, é permitir que a ficção invada os corpos e os espaços, transformando-os. A construção de uma

autoficção em meus trabalhos não corresponde à ilusão de revelar um *eu* essencial, ou à tentativa de fixar uma autoimagem, mas antes à possibilidade de experimentar novas potências.

Cada trabalho é um movimento diverso, contínuo, em fluxo, no qual o corpo entra, como uma correnteza na qual se joga e se deixa levar a fim de descobrir em si outros corpos possíveis, outras forças e formas de conexão consigo e com o mundo.

O aprofundamento nas formas processuais dos meus trabalhos vem acompanhado do diálogo com autores que fornecem chaves para acessar as memórias de processo de forma reflexiva. A antropologia aparece no primeiro capítulo revelando aquilo que funda a prática: o trabalho de campo como forma primeira do abalo, como método de deslocamento que opera a partir da lógica do *ser afetado*, pela relativização do corpo que acontece no encontro com o fora e, sobretudo, com o outro. Primeiro movimento de perda de si. Traz à tona a importância do tempo, do envolvimento afetivo e do engajamento do corpo para experimentar as intensidades daquilo que se quer alcançar.

Em seguida, ativamos teorias que refletem as linguagens utilizadas e que reforçam, por sua natureza, a dimensão do abalo e a solicitação do corpo presente. Linguagens que produzem o testemunho do corpo e do olhar, performance e fotografia articuladas rompem com a noção de real para aprofundar a noção de experiência e potencializar a reinvenção de si a partir de um fictício possível, uma vez que partem de uma forma experiencial. Por fim, em um terceiro movimento, já tendo passado pelo método e pela linguagem, alcançamos mais a fundo as intensidades que habitam o corpo ao chegar em Bataille, Caillois e Leiris, autores do êxtase, do desejo, das potências, da vertigem e do abalo. Na leitura de suas obras, descubro diálogos profundos com minhas questões. Elaboram teorias que ao invés de organizar, estancar e racionalizar, golpeiam, ativam e inflamam, funcionando aqui como impulso poético. Para além de um desejo histórico de se estabelecer uma teoria do sujeito, mergulhar nessas obras textuais é instrumentalizar poeticamente ficções, vivências e proposições desencadeadoras do processo criativo.

A escrita da dissertação se revelou a mim como um processo muito similar àquele que utilizo para a produção de meus trabalhos visuais. Um texto do susto, que se descobre no caminho e desdobra-se. Desvia daquilo que para ele foi traçado, *perde-se* para encontrar sua força. O percurso do texto é semelhante ao percurso das imagens. Labiríntico, desejante, desnorteado. Um texto que não expõe um conhecimento já acessado, mas que revela. Não produz comunicação no sentido de transformar em linguagem um saber acumulado, um

processo conhecido. Mas acessa as intensidades vividas e reativa suas potências, produzindo novos desdobramentos, afetos e efeitos no encontro das diversas camadas da pesquisa.

O gesto coletor do corpo que recolhe elementos do espaço se reproduz também aqui, em um movimento de coletar palavras e aplicá-las na narrativa, como quem espera uma reverberação, um desdobramento poético. A autoperformance instauradora das imagens é aquilo que instaura também essa dissertação, e desencadeia um processo duplo de escrita de si - pela imagem e pela palavra. Parte de si para retornar a si mesmo, mas no percurso atravessa corpos, espaços, paisagens, intensidades e afetos.

Novas perguntas e, sobretudo, novos desejos se desenham ao fim desse processo. Não cessa aqui a vontade de descobrir por onde a escrita pode correr, com quais autores e artistas ainda é possível produzir um encontro.

Finalizo com uma espera, na crença de que são os processos por vir que vão me indicar os abismos, produzir os choques, derivar as viagens, desvelar as paixões, desencadear as perdas. Como lugares de passagem que nos confrontam com a beleza e o horror, com a melancolia e o êxtase, que nos colocam em risco constante em nossas travessias.

## REFERÊNCIAS

- AGAMBEM, Giorgio. *O que é o contemporâneo?: e outros ensaios*. Chapecó: Argos, 2009.
- ASSUNTO, Rosario. *Paisagem–Ambiente–Território. Filosofia da paisagem*. Uma Antologia, 2011. p. 126-130.
- AUGÉ, Marc. *Não-Lugares: introdução a uma antropologia da supermodernidade*. São Paulo: Papyrus, 2007.
- BARBOSA, Andréa; DA CUNHA, Teodoro Edgar. *Antropologia e imagem*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.
- BAZIN, André. Antologia da imagem fotográfica. In: *O Cinema*. Ensaios. São Paulo: Brasiliense, 1991.
- BENTES, Ivana. *Prefácio de Antropologia da Face Gloriosa*. São Paulo: Cosac Naify, 1997.
- BARTHES, Roland. *A Câmara clara*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008
- BATAILLE, Georges. *O erotismo*. Ed: L&PM, 2003.
- \_\_\_\_\_. *A parte maldita precedida de "a noção de dispêndio"*. Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2013.
- \_\_\_\_\_. *História do olho*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003
- \_\_\_\_\_. La conjuration sacrée. In: \_\_\_\_\_. *Oeuvres complètes*. Tome I. Premiers Écrits. Paris: Gallimard, 1970.
- \_\_\_\_\_. L'apprenti sorcier. In: HOLLIER, D. (Org.). *Le Collège de Sociologie*. Paris: Gallimard, 1995.
- \_\_\_\_\_. Le surrealisme au jour le jour. In: \_\_\_\_\_. *Échanges et correspondences*. Paris: Gallimard, 2004.
- \_\_\_\_\_. La publication d'Un cadavre. In: \_\_\_\_\_. *Échanges et correspondences*. Paris: Gallimard, 2004.
- \_\_\_\_\_. *A literatura e o mal*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015.
- BLANCHOT, Maurice. *O livro por vir*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- BRESSON, Henri Cartier. *L'instant Decisif*. 1952. Disponível em: <[http://www.zintv.org/IMG/pdf/Henri\\_Cartier\\_Bresson\\_-\\_l\\_instant\\_decisif\\_.pdf](http://www.zintv.org/IMG/pdf/Henri_Cartier_Bresson_-_l_instant_decisif_.pdf)>. Acesso em: 14 out. 2015.

BRITES, Branca. *Perversa Natureza Sedutora*, 2003. Texto crítico para o artista Walmor Corrêa. Disponível em: <<http://www.walmorcorrea.com.br/texto/perversa-natureza-sedutora/>>. Acesso em: 01 jun. 2015.

CAILLOIS, Roger. Mimetismo y Psicastenia Legendaria. In: \_\_\_\_\_. *El mito y el hombre*. Buenos Aires: Sur Buenos Aires, 1939.

\_\_\_\_\_. *L' homme et le sacré*. Paris: Gallimard, 1939.

\_\_\_\_\_. *Approches de l'imaginaire*. Paris: Gallimard, 1974.

\_\_\_\_\_. *Mimicry and Legendary Psychashtenia*. [S.l.]: Ed.Gallimard, [19--].

\_\_\_\_\_. Mimetismo y Psicastenia Legendaria. In: \_\_\_\_\_. *El mito y el hombre*. Buenos Aires: Sur Buenos Aires, 1939.

CARERI, Francesco. *Walkscapes: o caminhar como prática estética*. São Paulo: Gustavo Gili, 2013. [e-book].

CASTILHO, João. *A fotografia entrópica de Robert Smithson*. Dissertação (Mestrado) - Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2011.

CAUQUELIN, Anne. *A invenção da paisagem*. São Paulo: Martins Fontes, 2007. Disponível em: <[http://www.macba.es/uploads/20080408/Georges\\_Didi\\_Huberman\\_Cuando\\_las\\_imagenes\\_tocan\\_lo\\_real.pdf](http://www.macba.es/uploads/20080408/Georges_Didi_Huberman_Cuando_las_imagenes_tocan_lo_real.pdf)>. Acesso em: 01 mar. 2014.

CLARK, Lygia. *Do ato*. Rio de Janeiro: Associação Cultural O Mundo de Lygia Clark, 1965. Disponível em: <[https://issuu.com/lygiac Clark/docs/1965-do-ato\\_p](https://issuu.com/lygiac Clark/docs/1965-do-ato_p)>. Acesso em: 01 abr. 2015.

COSGROVE, Denis. The idea of landscape (1998). In: MOYAO, Arely Ramirez. (Org.) *Cyclorama*. Cidade do México: Fundación Olga y Rufino Tamayo, 2013.

COTRIM, Cecília; FERREIRA, Glória (Org.). *Escritos de artistas: anos 60/70*. Rio de Janeiro: Zahar, 2006.

COTTON, Charlotte. *La photographie dans l'art contemporain*. Trad. Pierre Saint-Jean. Paris: Thames & Hudson, 2005.

CYPRIANO, F. Eu vou ser o seu espelho. *Folha de São Paulo*, 24 de nov. de 2008

DARDEL, Eric. *O homem e a terra: a natureza da realidade geográfica*. [S.l.]: Perspectiva, 2011.

DAWSEY, Jonh C. Turner e Antropologia da Experiência. *Cadernos de Campo- Revista dos Alunos de Pós-Graduação em Antropologia Social da USP*, São Paulo, n 13, 2005.

DELEUZE, Gilles. *A imagem-movimento e a imagem tempo*. São Paulo: Brasiliense, 1990.

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

\_\_\_\_\_. Quando as imagens tocam o real. *PÓS - Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes da EBA/UFMG*, Belo Horizonte, v. 2, n. 4, p. 204-219, nov. 2012.

\_\_\_\_\_. *Sobrevivência dos vaga-lumes*. Belo Horizonte: Editora UFMG,

EISENSTEIN, Serguei. *O sentido do filme*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1990.

FAVRET-SAADA, Jeanne. Ser afetado. *Cadernos de Campo - Revista dos Alunos de Pós-Graduação em Antropologia Social da USP*, São Paulo, n 13, 2005.

FISCHER, Mark; LEE Matt. *Deleuze et la brujeria*. Buenos Aires: Las Cuarenta, 2009.

FONTCUBERTA, Joan. *O beijo de Judas: fotografia e verdade*. Barcelona: Ed.Gustavo Gili, 2010.

FOSTER, Hal. O artista como etnógrafo. *Arte e Ensaios*, Rio de Janeiro, n. 12, 2005.

FOULCAUT, Michel. A escrita de si. In: \_\_\_\_\_. *O que é um autor?* Lisboa: Passagens, 1992. p. 129-160.

FREUD, Sigmund. *O Estranho*. Edição Standard Brasileiras das Obras Completas de Sigmund Freud, v. 17. Rio de Janeiro: Imago, 1974.

GOLDMAN, Marcio. Jeanne Favret-Saada, os afetos, a etnografia. *Cadernos de Campo - Revista dos Alunos de Pós-Graduação em Antropologia Social da USP*, São Paulo, n 1, p.150, 2005.

GOYATÁ, Júlia Villaça. *Georges Bataille e Michel Leiris: a experiência do sagrado (1930-1940)*. 2012. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) - Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012.

HEATHFIELD, A. *Live: art and performance*. New York: Routledge, 2004

HERKENHOFF, Paulo. *Rodrigo Braga: um modo de ver*. Rio de Janeiro, 2011. Disponível em: <<http://www.rodrigobraga.com.br/texts>>. Acesso em: 15 jul. 2016.

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

KINGLER, Diana Irene. *Escritas de si, escritas do outro: autoficção e etnografia na narrativa latino americana contemporânea*. 2006. Tese (Doutorado) - Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2006.

KUNDERA, Milan. *A insustentável leveza do ser*. São Paulo: Companhia de Bolso, 2008.

LEIRIS, Michel. *A África fantasma*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.



- LEIRIS, Michel. *O espelho da tauromaquia*. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.
- \_\_\_\_\_. *Nuits sans nuits et quelques jours sans jour*. Paris: Gallimard, 1961.
- \_\_\_\_\_. *L'homme sans honneur – notes sur le sacré dans la vie quotidienne*. Editon établie, présentée et annotée par Jean Jamin. Paris: Jean Michel Place, 1994.
- \_\_\_\_\_. Le sacré dans la vie quotidienne. In: HOLLIER, D. (Org.). *Le Collège de Sociologie*. Paris: Gallimard, 1938.
- LEVY, Tatiana Salem. *A experiência do fora: Blanchot, Foucault e Deleuze*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.
- MATA, Larissa Costa. Mimetismo e metamorfose. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, n. 61, p 103-1021, ago. 2015.
- MACDOUGALL, David. *The Corporeal Image – Film, ethnography, and the senses*. New Jersey: Princeton University Press, 2006. 312p.
- MELLO, Christine. Vídeo e corpo em tempo real. *Concinnitas - Revista do Instituto de Artes da UERJ*, Rio de Janeiro, ano 4, n. 4, mar. 2003.
- MELO, Mendes. A transgressão do corpo nu na fotografia: o retorno dos corpos decadentes. *Revista UFMG*, Belo Horizonte, v.19, n. 1 e 2, p.58-75, jan./dez. 2012.
- MENDIETA, Ana. Arte e política. *Arte & Ensaios*, ano 14, n.15, 2007.
- MENEZES, Priscilla. Outra para si. In: *Exílio*. São Paulo: [s.n.], 2015.
- MORAIS, Frederico. Contra a arte afluyente: o corpo é o motor da obra. *Revista de Cultura Vozes*, n.64, 45-59, 2001.
- MORRIS, Robert. O tempo presente do espaço. In: COTRIM, Cecília; FERREIRA, Glória (Org.). *Escritos de artistas*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.
- ONFRAY, Michel. *Teoria da viagem*. [S.l.]: Ed. L&PM, 2009.
- RECLUS, Elisée. *L'homme et la terre*. Paris: Librairie Universelle, 1905
- RIBEIRO, Marília Andrés. Fiz do meu corpo a minha própria arte: entrevista Teresinha Soares. *Revista UFMG*, Belo Horizonte, v.19, n. 1 e 2, p.130-139, jan./dez. 2012.
- RIVERA, Tania. *O avesso do imaginário*. São Paulo: Cosac Naify, 2014. E-book.
- ROLLA, Marco Paulo. O corpo da performance. *Revista UFMG*, Belo Horizonte, v.19, n. 1 e 2, p.124-129, jan./dez. 2012.
- ROLNIK, Suely. *Cartografia sentimental: transformações contemporâneas do desejo*. Porto Alegre: Ed da UFRGS, 2014.

ROUILLE, André. *A Fotografia entre documento e arte contemporânea*. São Paulo: SENAC, 2005.

VISO, Olga M. *Ana Mendieta earth body: sculpture and performance, 1972-1985*. Alemanha: Hisshorn Museum and Sculpture Garden, 2004

WALL, Jeff. Aspects of photography in, or as, conceptual art. In: GOLDSTEIN, Ann; RORIMER, Anne. *Reconsidering The Object of Art. 1965-1975*, exh. cat. Los Angeles: Museum of Contemporary Art, 1995. p.247-267.

WARR, T; JONES. *The artist's body*. London: Phaidon Press, 2000

SAID, Edward W. *Reflexões sobre o exílio e outros ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003. E-book.

SOULAGES, François. *Estética da fotografia: perda e permanência*. São Paulo: Editora SENAC, 2010. 380p.

SAMAIN, Etienne. *O fotográfico*. 2. ed. São Paulo: HUCITEC/SENAC, 2005. 349 p.

SIMMEL, Georg. A filosofia da paisagem. *Revista de Ciências Sociais-Política & Trabalho*, n.12, (1996).

SONTAG, Susan. *Sobre a fotografia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004. 239p.

SOULAGES, François. *Estética da fotografia: perda e permanência*. São Paulo: Editora SENAC, 2010.

TRÍAS, Eugenio. *Lo Bello y lo Siniestro*. [S.l.]: Ed. Ariel, 2006.

VERGINE, Lea. *Body art and performance: the body as language*. Milão: Skira, 2007.

YOURCENAR, Marguerite. *A volta da prisão*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1991.

### **Revistas:**

Acéphale n1. *A conjuração sagrada*. Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2013.

Acéphale n2. *Nietzsche e os facistas*. Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2013.

Acéphale n3-4. *Dionisos*. Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2013.

Acéphale n5. *Loucura, guerra e morte*. Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2013.

Documents n1-7. 1929 Carl Einstein. Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2016.