



**POLITÉCNICO
DE LEIRIA**

ESCOLA SUPERIOR
DE ARTES E DESIGN

Performance e Desenho: entre memória, casa e corpo

Graziella Rodrigues Bonisolo

Dissertação

Mestrado em Artes Plásticas

Orientadoras

Prof. Dra. Teresa Margarida Luzio Morais

Prof. Dra. Alexandra Virgínia da Mota Pinto

Caldas da Rainha

2023

Agradecimentos

Aproveito esse espaço para agradecer àqueles que estiveram próximos a mim ao longo dos processos vividos nessa pesquisa de mestrado.

Aos meus pais, minha mãe Alzira Bonisolo e meu pai Jorge Bonisolo, que seguem me apoiando incondicionalmente, sendo grandes incentivadores dos meus sonhos.

À minha irmã Isabella Bonisolo, grande companheira de vida, agradeço por termos formado uma dupla disposta à arrumar a casa da avó, tornando aquele movimento algo especial. Sou grata aos mergulhos que fizemos – os literais feitos no mar; e os não literais feitos nas nossas lembranças. Considero as trocas que tivemos uma das grandes fontes que alimentaram o meu processo artístico e de vida.

A todas as mulheres da minha família e em especial à minha avó Irinéia, matriarca da família Bonisolo. Sigo aprendendo imensamente com cada uma.

Aos ancestrais que sempre me acompanham.

À minha orientadora Prof. Dra. Teresa Luzio que olhou para o meu trabalho com entusiasmo e aceitou orientar-me, tornando nossos encontros sempre valiosos. Também agradeço por ter mostrado caminhos que ajudaram abrir o meu corpo para a performance e por ter transmitido a segurança que precisava.

À minha orientadora Prof. Dra. Virgínia Mota que aceitou orientar-me e disponibilizou-se para me apoiar no processo da escrita da dissertação, abrindo para mim novas formas de reflexão sobre o meu trabalho.

Ao professor Samuel Rama que acompanhou a evolução do meu desenhar, sugerindo referências que foram peças chaves para essa pesquisa.

Às amigas Juliana Portela e Isadora Almeida pelas escutas atenciosas e cheias de afeto.

Aos integrantes da performance coletiva “o futuro é ancestral”. As conversas sobre estamos longe da nossa terra natal somado ao desejo comum de agir em performance, me mostrou a potência que corpos unidos podem ter em ação.

Índice

| | |
|---|-----|
| Resumo | 5 |
| Abstract | 6 |
| 1. Introdução | 7 |
| 1.1. Criar a partir da memória: a descoberta de um processo autobiográfico | 7 |
| 1.2. O Mapa Mental e os Conceitos | 10 |
| 2. Casa-memória | 14 |
| 2.1. A casa-natal e as memórias de infância | 14 |
| 2.2. A casa da avó e o reencontro com os objetos | 16 |
| 2.3. A mudança de país e a mala..... | 34 |
| 3. Corpo-memória | 43 |
| 3.1. A cor vermelha e as casas | 43 |
| 3.2. O desenho e o acesso à memória | 50 |
| 3.3. A performance como porta de acesso | 56 |
| 4. Corpo-casa | 67 |
| 4.1. Uma porta e as possíveis chaves | 67 |
| 4.2. A performance do corpo-casa | 75 |
| 4.3. Entre a performance e o desenho: a linha, o fio, o cordão | 82 |
| Conclusão ou ponto de situação | 110 |
| Bibliografia | 114 |
| Lista de Figuras | 117 |

Resumo

Esta investigação visa sobre a minha prática artística que desenvolvo desde o reencontro com a casa da minha avó no Rio de Janeiro na fase adulta. Nesta casa onde passei momentos de infância, crio agora novas relações com as matriarcas da família. Durante o longo período de arrumações e levantamentos de objetos, de lembranças e de linhas do tempo, trouxe comigo do Brasil para Portugal uma seleção destes elementos e álbuns de imagens. A partir desta nova morada, revisito essas memórias e ressignifico esses objetos com o meu corpo hoje, seguindo um trajeto multidisciplinar que vai do Desenho à Performance.

Ao longo da pesquisa encontrei conceitos de *casa*, *memória* e *corpo*, que proponho aprofundar em três relações possíveis (com o apoio de autores que contribuem para este trabalho): casa-memória, onde visito as casas que já habitei: Gaston Bachelard e a Poética do Espaço, Louise Bourgeois e sua relação com o desenho; corpo-memória, onde desenvolvo a relação com as casas através dos objetos e ações realizadas pelo corpo: Márcia X e a ressignificação dos objetos, Gilles Deleuze e Félix Guattari e o conceito de Corpo sem Órgãos; corpo-casa, onde o corpo torna-se o canal ativo, a veia que se conecta com as memórias – atuais e ancestrais ou individuais: Eleonora Fabião e o Programa Performativo, Ana Mendieta e a série *Siluetas*.

Proponho esclarecer os conceitos *casa-memória*, *corpo-memória* e *corpo-casa* criando conexões possíveis a reflexão teórica em torno da prática nomeadamente entre os objetos, os desenhos, os registos da performance e a performance.

Palavras-chaves: performance, desenho, memória, casa, corpo

Abstract

This investigation is about my artistic practice, which I've been developing since I found my grandmother's house in Rio de Janeiro as an adult. In this house where I spent my childhood, I am now creating new relationships with the matriarchs of the family. During the long period of tidying up and collecting objects, memories and timelines, I brought a selection of these elements and image albums with me from Brazil to Portugal. From this new home, I revisit these memories and re-signify these objects with my body today, following a multidisciplinary path that goes from Drawing to Performance.

In the course of my research, I came across concepts of *home*, *memory* and *body*, which I propose to explore in greater depth in three possible relationships (with the support of authors who contribute to this work): home-memory, where I visit the houses I have already lived in: Gaston Bachelard and the Poetics of Space, Louise Bourgeois and her relationship with drawing; body-memory, where I develop the relationship with the houses through the objects and actions carried out by the body: Márcia X and the resignification of objects, Gilles Deleuze and Félix Guattari and the concept of Body without Organs; body-home, where the body becomes the active channel, the vein that connects with memories – current and ancestral or individual: Eleonora Fabião and the Performative Program, Ana Mendieta and the Siluetas series.

I propose to clarify the concepts of *home-memory*, *body-memory* and *body-home*, creating possible connections for theoretical reflection around practice, namely between objects, drawings, performance records and performance.

Keywords: performance, drawing, memory, home, body

1. Introdução

1.1. Criar a partir da memória: a descoberta de um processo autobiográfico

Ter a memória boa: nunca sei se isso é uma benção ou uma maldição. A verdade é que isso faz com que meu trabalho artístico esteja relacionado com muitas dessas lembranças do passado: as memórias pessoais (como as da infância) e as memórias dos que vieram antes de mim (os ancestrais). Neste momento peço que imaginem a imagem de um fio esticado na horizontal para que eu possa falar da memória e da linha do tempo. O fio desenha a memória conectada com a linha do tempo. Nesse fio, eu, Graziella, apareço somente em algumas partes (desde 1993, ano do meu nascimento). Esse fio que me toca no presente e que estendido também toca no passado – naquele que eu existi de fato (infância) e naquele que não existi (ancestrais). Então, por consequência o passado me encosta e/ou me encontra, já que ele também pertence a essa extensa linha do tempo da qual também faço parte.

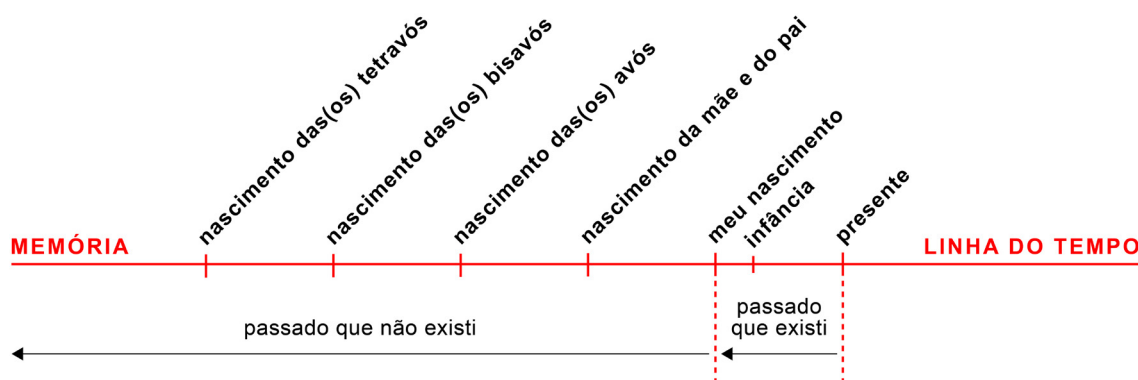


Fig. 1: Memória e Linha do Tempo: o passado que existi (infância) e o passado que não existi (ancestrais)

O entendimento do processo artístico como autobiográfico foi algo que tomou forma ao longo do tempo. Tratar de assuntos pessoais que partem do universo da minha memória sempre souu muito íntimo e colocá-los no mundo através da prática artística revelou desafios: como olhar para essas memórias enquanto parte do envolvimento criativo? Além disso, como esse universo

pessoal se desdobra em assuntos coletivos e chega ao outro? Revejo inicialmente as palavras da artista franco-americana Louise Bourgeois (1911-2010) sobre a memória e a sua criação:

Eu preciso das minhas memórias. São meus documentos. Eu os observo. Eles são minha privacidade e tenho ciúmes intensos deles. Cézanne disse: 'Tenho ciúmes de minhas pequenas sensações'. Relembrar e desvendar é negativo. Você tem que diferenciar entre memórias. Você está indo até elas ou elas estão vindo até você. Se você vai até elas, está perdendo tempo. A nostalgia não é produtiva. Se elas vierem até você, elas são as sementes para a escultura. (Bourgeois, 1992, p. 225)

Como a artista coloca, as memórias são documentos que expõe a privacidade. Se elas chegam até você, elas podem ser produtivas. Assim durante o meu processo comecei a perceber o valor das memórias no fazer artístico e trouxe-as para a prática. Entendo que a memória me ajuda a criar. Se a memória vem à tona e chega à superfície, torna-se necessário clarear os conteúdos e trazê-los para o presente. E por meio da linguagem é possível criar ficções do passado e o processo artístico ajuda a tornar essas ficções mais próximas de mim através das anotações nos diários, dos desenhos e das ideias para performance.

Nesta compreensão de perceber o valor da autobiografia na minha prática artística, tornou-se constante o voltar a mim e às minhas próprias histórias – como as memórias de infância na casa da avó. Porém, quando retornei àquela casa na fase adulta, encontrei as figuras de outras mulheres que habitaram a casa e que tiveram seus próprios costumes num passado onde não existi. O mergulho em assuntos e memórias tão íntimas que encontram as ancestrais revelam-se em matéria própria da minha prática artística.

Mesmo se evoco outras mulheres da família, são fatos que pertencem ao meu universo privado, e por isso questiono: qual o valor da casa da minha avó e das minhas vivências nessa casa, para o leitor? Então reflito: A infância e o passado, as lembranças, as memórias – carregadas de prazeres, desejos, ternura, junto com medos e traumas – estão presentes em todos nós. Não será o familiar, e estabelecer uma relação próxima com o outro, uma temática que cria relação com o outro?

Segundo Joan Gibbons o que é tratado no privado encontra com o individual do outro:

A autobiografia não depende de um eu autônomo, mas de um eu que é relacional. Essa contingência se estende à relacionalidade do eu com o contexto público no qual ou para o qual a autobiografia é produzida e consumida (Gibbons, 2007, p. 22).

Dessa forma, a pesquisa desenvolvida nessa dissertação gira em torno de assuntos privados que através da prática artística são capazes de se comunicar com o outro. As artistas que escolho como referência para me acompanhar nesse processo também se conectaram com suas próprias histórias ao longo de suas produções. A franco-americana Louise Bourgeois, a brasileira Márcia X. e a cubana Ana Mendieta são figuras que se tornaram presentes nesta pesquisa e me auxiliaram no entendimento do trabalho autobiográfico. As suas práticas que transitam entre o desenho, a performance e a instalação comunicam com o que trago para a minha prática artística e assim compreendo-as o como aliadas dentro dessa construção.

1.2. O Mapa Mental e os Conceitos

O Mapa Mental tem sido desde o início um meio de organizar relações possíveis entre os conceitos e a minha prática artística. Sou bacharela em Comunicação Visual Design (UFRJ, Brasil) e foi no design que tive as primeiras experiências com elaborações de mapas mentais. O Mapa Mental segue o seguinte raciocínio: centralizar um tema e escrevê-lo; a partir desse elemento central surgem ramificações e mais ramificações. Através da escrita de palavras que possuem relação é possível colocar tudo o que vier na mente. Segundo Tony Buzan, psicólogo e responsável pela sistematização dos Mapas Mentais, “um Mapa Mental é a maneira mais fácil de introduzir e de extrair informações do seu cérebro – é uma forma criativa e eficaz de anotar que literalmente mapeia os seus pensamentos” (Buzan, 2002, p. 24). Assim, escolho temas centrais e a partir deles as palavras surgem e imediatamente escrevo. Até que a mente começa a trabalhar de maneira fluida e encontra

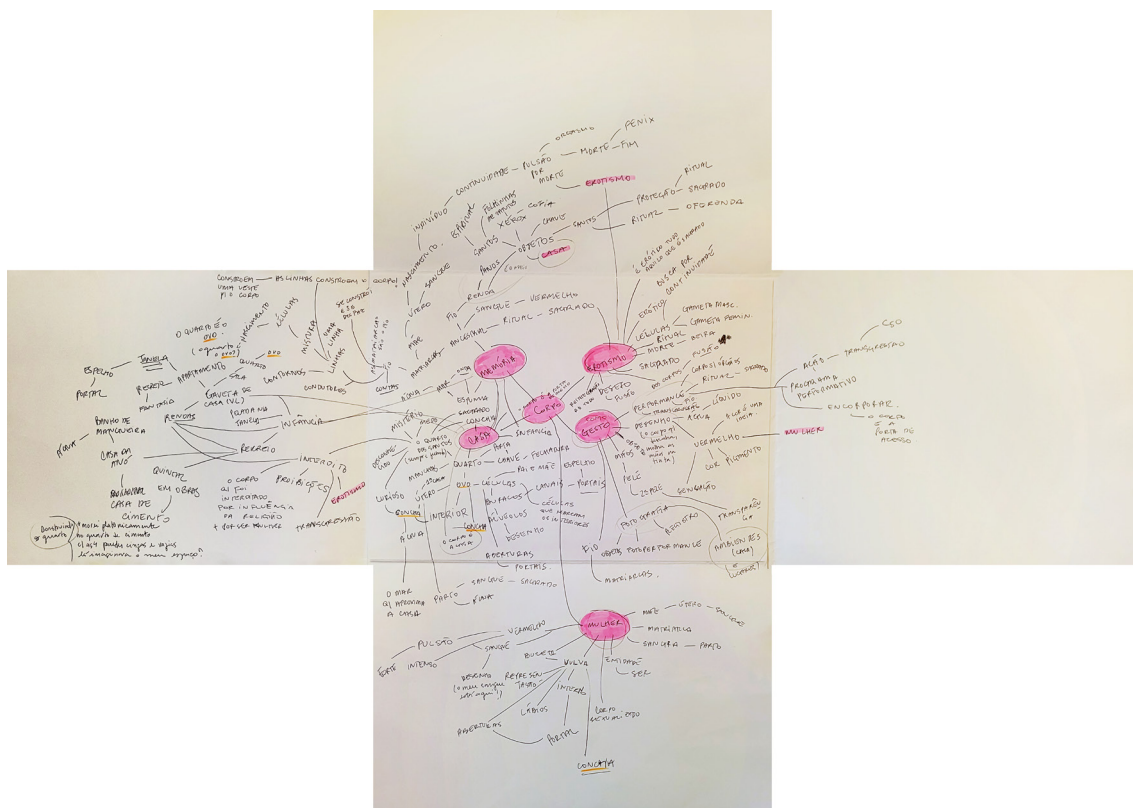


Fig. 2: Mapa Mental realizado em junho de 2022

as suas conexões. Como um bom Mapa Mental, inicialmente pode parecer confuso, mas ele lhe dará condições de saber onde esteve e para onde vai.

Faz anos que o mapa da atual pesquisa é atualizado. Ele já existia antes de começar o mestrado, existia na forma de palavras e conexões escritas nos diários e cadernos. Então, sempre que construo um novo mapa, tenho referências dos outros feitos anteriormente. Com isso percebo a evolução dos temas. Reconheço que ter diários e o hábito de “tirar notas” sobre si, sobre o trabalho, sobre a arte – a vida de uma forma geral – é algo muito valioso. Recorrer a esses diários são sempre momentos que revelam algum segredo ou informações que complementam outras e assim vai. Como é muito natural na vida, há coisas que só se entendem tempos depois – e com isso criam-se desdobramentos, assim como as palavras se desdobram dentro de um Mapa Mental.

A partir da relação com esses mapas, encontro temas recorrentes que estão comigo há anos. Chego à memória. Considero que tenho uma memória que me permite lembrar de coisas muito específicas de tempos do passado, como a infância. O tema do corpo já se encontrava vivo desde essa época, assim como o espaço seguro, que hoje leio como a casa.

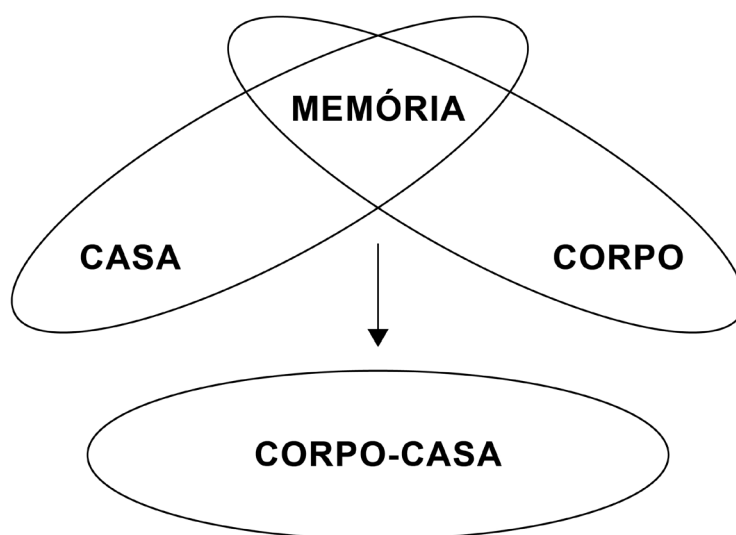


Fig. 3: Esquema que parte do Mapa Mental realizado em outubro de 2022

Segundo o filósofo Gaston Bachelard,

Memória e imaginação não se deixam dissociar. Uma e outra trabalham para seu aprofundamento mútuo. Uma e outra constituem, na ordem dos valores, a comunhão da lembrança e da imagem. Assim, a casa não vive somente o dia-a-dia, no fio de uma história, na narrativa de nossa história. Pelos sonhos, as diversas moradas de nossa vida se interpenetram e guardam os tesouros dos dias antigos. Quando, na nova casa, voltam as lembranças das antigas moradas, viajamos até o país da Infância Imóvel, imóvel como o Imemorial. Vivemos fixações, fixações de felicidade. Reconfortamo-nos revivendo lembranças de proteção.

(Bachelard, 1958, pp. 200-201)

Dessa forma, percebo que o corpo e a casa são pontos que partem da memória. Como se a memória fosse a grande atmosfera que paira nesse campo. Porém, o corpo e a casa parecem ser conceitos independentes, possuindo uma força própria dentro dessa linha do tempo. Penso na melhor forma de estabelecer essa relação. Seria *corpo-memória-casa* ou *memória-corpo-casa* ou *corpo-casa-memória*? A necessidade de entender bem as conexões entre esses conceitos torna-se essencial para poder aprofundar a atual pesquisa.

As relações que me pareciam ideais vieram com as observações da produção e pesquisa que venho desenvolvendo desde o Brasil, com a volta na casa da infância (a casa da avó) na fase adulta, até o mestrado em Portugal. Os Mapas Mentais e as notas dos diários/cadernos alinham-se com as referências artísticas e teóricas que escolho para me acompanhar dentro desse processo. Com isso, chego em três relações possíveis que me proponho aprofundar em três capítulos: *casa-memória*, *corpo-memória* e *corpo-casa*.

Em *casa-memória* falarei sobre as casas da minha vida e como esse tema exerce influência na minha prática artística. A casa resgata a memória, ela é o nosso primeiro universo. São muitas as lembranças das moradas que já tivemos e de certa forma sempre voltamos para esses espaços do passado, sendo eles reconfortantes ou não. Então, neste capítulo transito entre essas casas do passado (a casa natal e as memórias de infância e a casa da avó e o reencontro com os objetos) e o momento da nova casa (a mudança de país e a mala).

Em *corpo-memória* começarei pela relevância do que considero a nossa primeira casa, falo sobre o útero e outras formas que remetem ao corpo com o qual me identifico. Com isso, abordarei a relação que criei com a cor vermelha mostrando a importância desta cor dentro dos processos artísticos desenvolvidos. Ainda neste capítulo abordarei como a prática do desenho permite o acesso à memória e como o desenho me conecta com o gesto do corpo. Aproximo-me do conceito do Corpo sem Órgãos, e do entendimento do corpo como porta de acesso para a performance.

Já em *corpo-casa*, ao perceber o corpo como porta de acesso para realizar ações, me aprofundarei no corpo em performance. O conceito de Programa Performativo criado pela performer e teórica da performance Eleonora Fabião é apresentado e mostra-se como uma das chaves para o corpo agir. Por fim, falarei sobre o caminho percorrido entre a performance e o desenho, apresentando a linha, o fio e o cordão.

Tratando-se dos sentidos sensíveis da arte, encontrei durante o percurso dessa pesquisa alguns textos de filósofos, como Gaston Bachelard, Gilles Deleuze e Félix Guattari, que foram fundamentais para a construção do pensamento que se combinaram com os processos trabalhados.

Bachelard explorou a noção de epistemologia histórica, a influência da imaginação na produção do conhecimento e a importância dos símbolos e das imagens na compreensão da realidade. Acompanhar a obra de Bachelard fez com que me aproximasse das casas e entendesse as simbologias que as acompanhavam. Na *Poética do Espaço* (1958), seus pensamentos e as poesias citadas fizeram-me debruçar sobre a casa e o universo, o cofre, o ninho, a concha, os cantos. Transitei por esses símbolos para discorrer sobre as casas que são abordadas nessa pesquisa.

Deleuze e Guattari foram filósofos associados ao pensamento pós-estruturalista e desenvolveram a *esquizoanálise*, um campo de saberes e práticas. No que diz respeito a essa pesquisa, interessou-me principalmente as reflexões acerca do Corpo sem Órgãos utilizado nas obras *Anti-Édipo* e *Mil Platós*. O Corpo sem Órgãos é um termo que me fez refletir sobre o corpo e suas aberturas que recebem estímulos sensoriais, contribuindo para as práticas tanto do desenho, quanto da performance.

2. Casa-memória

2.1. A casa-natal e as memórias de infância

Antes da busca do refúgio, existiu a vivência dentro de uma casa turbulenta, somando memórias difíceis para uma criança e para a futura mulher adulta. A imagem desta criança recorre aos refúgios e se recorda da primeira casa em que morou. O apartamento onde morávamos eu, minha irmã mais velha, minha mãe e meu pai, foi o espaço onde passei toda a minha infância. Dentro daquele lugar, nos grandes períodos de tempo em que ficava sozinha, criei histórias, vontades e expectativas. Segundo Bachelard,

A casa da lembrança se torna psicologicamente complexa. A seus abrigos de solidão se associam o quarto e a sala em que reinaram os seres dominantes. A casa natal é uma casa habitada. Os valores de intimidade aí se dispersam, não se tornam estáveis, passam por dialéticas. Quantas narrativas de infância — se as narrativas de infância fossem sinceras — nos diriam que a criança, por falta de seu próprio quarto, vai aboletar-se em seu canto! (Bachelard, 1958, p. 206)

Cresci dividindo o quarto com a minha irmã mais velha e a nossa diferença de idades somada às brigas (as nossas, as dos nossos pais, as nossas com os nossos pais) fez com que eu crescesse desejando um espaço só meu. Aqui me recordo do “quarto da bagunça”, o cômodo que assim era nomeado por todos os habitantes da casa. O quarto da bagunça era o espaço de depósito que guardava um amontoado de coisas, umas em cima das outras. Eu costumava imaginar aquele quarto vazio e planeava como eu iria arrumá-lo do meu jeito. O quarto da bagunça era o meu canto preferido e lá eu vislumbrava uma possibilidade de refúgio. Ele era um canto proibido, não era um espaço para crianças – assim dizia a minha mãe – mas, como sempre tive longos momentos sozinha em casa, podia habitar aquele quarto sem que ninguém soubesse, como um esconderijo. De alguma forma eu me sentia confortável naquele amontoado de coisas – talvez me identificando com elas – sonhando e criando com meu próprio canto.

Durante a infância, lembro de outros momentos que surgiram para o refúgio: como montar cabanas feitas com duas cadeiras e um lençol, ou ir para o telhado do prédio escondida. Naquela altura tinha o projeto de construir uma espécie de torre – pensava: *quero uma casa dentro da casa!* Louise Bourgeois refere sobre Milan Kundera o seguinte:

Milan Kundera disse que quando você sai da infância, sua relação com o que você deixou se torna muito importante. Você desenvolve um certo apego a ela. Para afirmar sua identidade, você transforma o passado – que de certa forma você odeia – em uma coisa bonita. Mas quando você volta e vê o cheiro real do crime – estou brincando agora – o cheiro real de seus primeiros anos, você não o reconhece. Ou você o embelezou, ou o destruiu, ou o assassinou, ou o transformou em uma torta no céu. O que quer que você tenha feito, você não reconhece.

(Bourgeois, 1995, pp. 24-25)

Hoje, quando olho para trás encontro a minha criança com o desejo de criar um espaço seguro a todo o custo. Contudo há uma força no apego da infância e nas memórias que precisam se transformar para afirmar a identidade e abrir espaço para o presente. Para Joan Gibbons, a síntese de passado e presente desempenha um papel importante no mapeamento da autobiografia na obra da artista francesa Louise Bourgeois, radicada nos EUA, na qual a função da memória não é apenas recordar, reconstituir ou reconciliar o passado, mas também construir e representar o presente (Gibbons, 2007, p. 31). Se não é possível esquecer, a memória volta para a superfície do presente. Se não é possível esquecer pois a memória volta para a superfície do presente, trabalho com ela e reúno um conjunto de memórias de infância que me revelam muitas coisas do passado, uma delas é que eu buscava refúgios dessa casa turbulenta. O que faço nos dias de hoje como mulher artista é voltar nos desconfortos para transformá-los. Posto isso, chego até à casa da avó, através dos objetos que marcam um lugar de refúgio, o principal espaço de refúgio da criança do passado. A casa da avó torna-se portanto um espaço de criação e imaginação, com alguns objetos que nela habitam.

2.2. A casa da avó e o reencontro com os objetos

Todo espaço verdadeiramente habitado traz a essência da noção de casa. (...) Em suma, na mais interminável dialética, o ser abrigado sensibiliza os limites de seu abrigo. Vive a casa em sua realidade e em sua virtualidade, através do pensamento e dos sonhos. (Bachelard, 1958, p. 200)

A casa da avó encontra-se no mesmo bairro da casa-natal e quando tinha 9 anos de idade comecei a frequentá-la mais. Ela fica no subúrbio do Rio de Janeiro, no Brasil, onde nasci e cresci. A casa da avó encontra-se num espaço com mais duas casas que dividem o mesmo terreno – uma casa para cada um dos três irmãos daquela geração: Irinéia (minha avó), Iriméia (minha tia-avó) e Irany (meu tio-avô). No passado, havia uma promessa de que nós quatro (eu, irmã mais velha, pai e mãe) iríamos morar numa daquelas casas. Comecei a sonhar com a ideia, pois assim finalmente teria o meu próprio canto e não precisaria mais dividi-lo com a minha irmã, além de ter um enorme quintal, jardins para brincar e lugares que uma criança adoraria se aventurar.

Nunca fomos morar lá, mas durante todas aquelas idas à casa da avó eu fazia de conta que já habitava aquele espaço. Enfim, encontrei um bom refúgio exterior à casa-natal. Por tanto imaginar e fantasiar que a casa da avó fosse a minha casa eu me apeguei a ela. Uma casa que não é a minha casa-natal, mas foi o espaço de momentos de recreio, de imaginação e de exploração, sendo uma espécie de casa natal desejada.

Voltamos sempre a esses lugares reconfortantes. O fato de eu ter amado aquele quintal, a curiosidade e até o medo de alguns cantos – toda essa memória – faz com que eu retorne a eles posteriormente.

Em fevereiro de 2021, voltei junto com a minha irmã para fazermos arrumações na casa da avó pois ela precisava ser esvaziada para ser ocupada por futuros moradores. Naquele momento o terreno composto com as três casas encontrava-se da seguinte maneira: a casa da tia-avó já fora esvaziada e havia uma nova família que morava lá; a casa do tio-avô já falecido estava em obras há mais de 20 anos, praticamente abandonada e inabitável; e a casa da avó foi o lugar escolhido para o depósito dos pertences desses três

irmãos – o que tornava a casa também inabitável, já que se configurou como um espaço amontoado de coisas e acumulações de uma série de objetos que pertenceram a gerações. Com isso, eu e minha irmã iniciámos um longo processo de limpeza dessa casa amontoada. Comparo o “quarto da bagunça” da casa-natal com a casa da avó bagunçada, e finalmente tive a chance de arruma-la! Dessa forma, as idas constantes àquele espaço se revelaram o trabalho de campo para a minha prática, onde me aproximaria dos objetos antigos, dos cantos interditos e das lembranças vividas naquele lugar quando criança.

O retorno na casa da avó também me aproximou dos meus ancestrais, em especial das matriarcas da família. Naquela casa, passaram gerações de mulheres e fui encontrando seus pertences, suas roupas, seus objetos, seus interesses manifestados em bordados, cadernos, imagens de santos, anotações de fé, receitas, entre outros elementos que de certa forma me permitiram ter acesso a uma memória que não era minha, mas que também fazia parte de mim e que, de alguma forma, procuro saber qual é. A linha do tempo das matriarcas da minha família encontra a minha própria linha do tempo, e então, na casa da avó, me deparo com um passado onde não existi, mas do qual eu faço parte. Segundo Bachelard, o espaço interior do armário é um espaço de intimidade, um espaço que não se abre à toa e completa:

O armário e suas prateleiras, a escrivaninha e suas gavetas, o cofre e seu fundo falso são verdadeiros órgãos da vida psicológica secreta. Sem esses “objetos” e alguns outros igualmente valorizados, nossa vida íntima não teria modelo de intimidade. São objetos mistos, objetos-sujeitos. Têm, como nós, para nós, por nós, uma intimidade. (Bachelard, 1958, p. 248)

Com as arrumações na casa da avó comecei a interessar-me por certos objetos e selecionar alguns deles para guardar. Alguns daqueles objetos se conectavam com o meu passado, outros eram curiosos ou apenas queridos. Naquele instante não sabia o que faria com eles, eu só precisava guardá-los pois não queria que se perdessem. Assim, o trabalho de arrumação da casa da avó variava entre separação e seleção. Aquele espaço tornou-se minha mina de ouro! *E o que fazer com essa mina de ouro?* – pensei eu; cercada pelas memórias (as da minha infância de quando habitava a casa da avó) e por fragmentos das histórias das matriarcas que ali viveram (através dos objetos).



Fig. 1: A Concha Gigante, 2021, Fotoperformance

Hoje eu quero contar uma lembrança minha. A Concha Gigante aos olhos de uma criança curiosa. Eu olhava aquela concha gigante e posso dizer que sentia até um certo medo. Aquela fenda profunda e escura... será que eu podia colocar a mão ali? Será que eu como criança podia tocar? Ela era um mistério na minha cabeça. Vários outros objetos também me eram estranhos ou curiosos e despertavam reações: como evitar passar perto pra não precisar olhar ou pegar escondida dos olhos adultos para ver os seus detalhes.

Essa é uma das relações que eu tenho com a Concha Gigante. Pode ser que eu tenha estado em contato com motivos marítimos desde sempre e só venha a perceber isso bem depois – hoje como mulher adulta. Sei que se eu fizer um esforço, reconheço a presença deles (os motivos marinhos) nos espaços das matriarcas. Espelhos, pentes, e muitas conchas. Nunca ninguém me explicou os significados, motivos ou intenções desses objetos. As imagens que eu via eram tabus – porque me foi ensinado para ser. A Mãe D'Água estava presente desde muito tempo e ela continua. Mais uma vez, marcas do feminino. Fenda escura, ameaçada e ameaçadora. Fenda escura, será que eu posso colocar a mão ali? E se a Concha Gigante fosse um portal?

Rio de Janeiro, Brasil, 29 de maio de 2021 / Anotações feitas no diário

Os objetos revelam-se como motores de criação na medida em que os vejo como uma memória a qual não consigo aceder a não ser por seu intermédio. Há um olhar sobre os objetos que existiu no passado da infância e depois um outro olhar que se apresenta no momento do reencontro com esse universo da casa quando adulta. Nesse hiato temporal, existe uma vida a qual não consigo chegar, embora seja a minha, e por isso preciso ligar-me a eles como fios de uma teia que constitui a minha história ainda que não consiga contar inteiramente. Na presença dos objetos me aproximo daquele espaço de refúgio da casa do passado, dos espaços proibidos, dos momentos de recreio e das figuras femininas que habitaram lá.

Toda tentativa de escrever – ou afirmar ter escrito – uma narrativa perfeita de uma vida real está fadada ao fracasso. Lacunas conscientes ou inconscientes na memória precisam ser superadas, e o resultado é um conflito interminável entre a pessoa que experimentou e atuou na vida do passado e a pessoa que agora narra e reflete no presente. (...) A narração autobiográfica tipicamente exhibe uma boa dose de omissão e interpretação, situando-se em algum lugar entre eventos reais e os embelezamentos ou suplementos da memória. (Steiner & Yang, 2004, p. 11)

Assim, os objetos partem do real, como os terços, as medalhas e as rendas achadas na casa da avó, e possuem o lado fatural da biografia: já que herdei esses objetos e eles pertencem à minha vida. Por outro lado, eu estou a ficcionar esse lado fatural quando revisito o espaço da casa junto com os objetos e crio através do desenho e da performance. Sendo a autobiografia produto de vários fatores – experiências reais, juntamente com coisas do coração, vistas, lidas, narradas e inventadas. (Steiner & Yang, 2004, p. 27) – construo a partir da memória que jamais será exatamente fiel aos acontecimentos reais do passado. Fato e ficção estão inextricavelmente entrelaçados (Steiner & Yang, 2004, p. 27). Com isso, entendo que a autobiografia é também resultado de uma ficção, porém, esta ficção diz mais sobre mim do que até aqui eu poderia saber ou lembrar.

Neste sentido, apresento a *Série Objetos*, constituída por fotografias feitas entre 2021 e 2023 dos objetos recolhidos na casa da avó que trouxe do Rio de Janeiro na mala junto comigo para Portugal. A *Série Objetos* possui três momentos apresentados através da imagem: *Artigos de Proteção*, *Peças de Tecido* e *Itens Pessoais*.

A *série Objetos* é um dos resultados do (r)encontro dos pertences das mulheres que viveram naquela casa que combinam com as memórias afetivas do meu passado, em especial, a infância. A partir das fotografias dos objetos, construí mosaicos com as imagens.



Fig. 2: *Série Objetos* – Artigos de Proteção, 2021-2023
Fotografia e Manipulação de Imagem

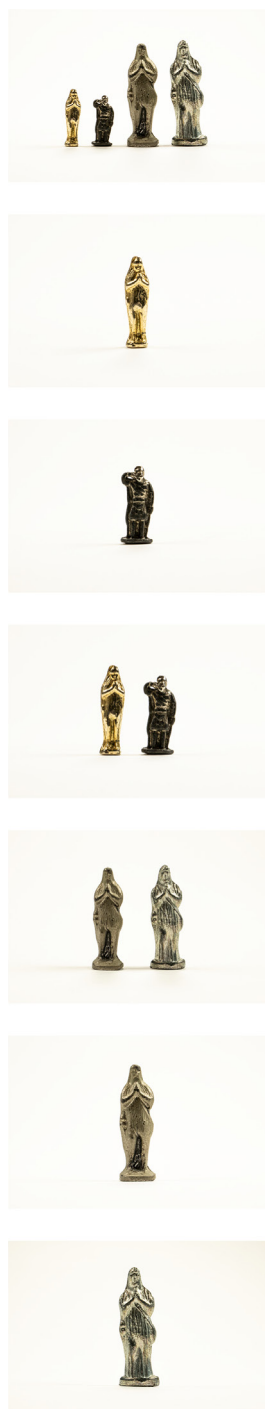


Fig. 3
Série Objetos – Artigos de Proteção
2021-2023
Fotografia e Manipulação de Imagem



Fig. 4 e Fig. 5
Série Objetos – Artigos de Proteção
2021-2023
Fotografia e Manipulação de Imagem



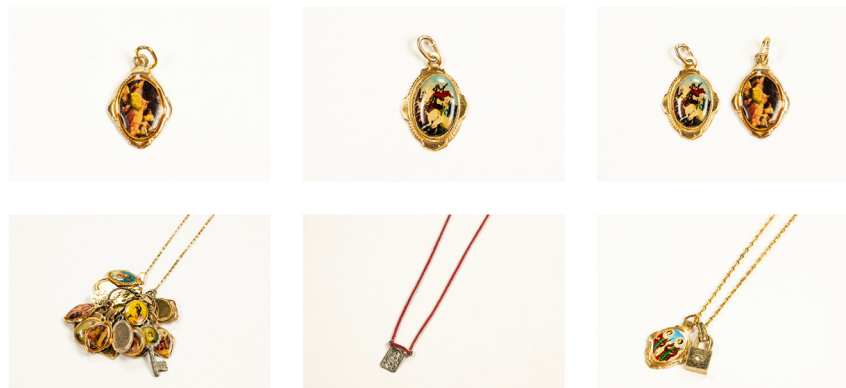
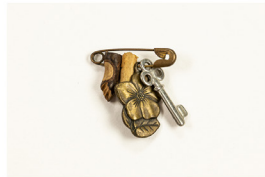


Fig. 6 e Fig. 7
Série Objetos – Artigos de Proteção
2021-2023
Fotografia e Manipulação de Imagem





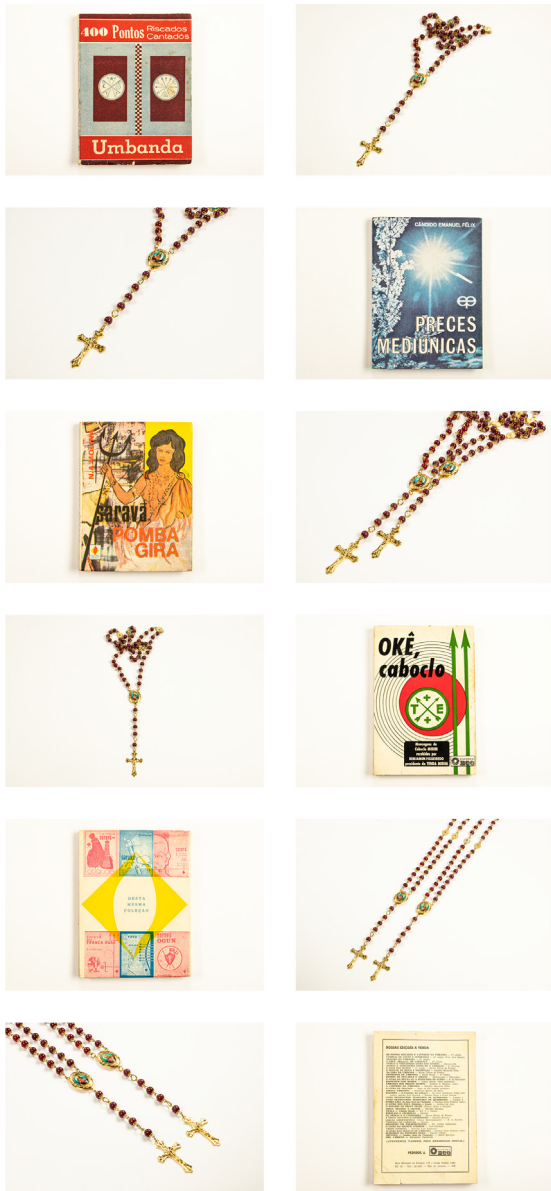


Fig. 8 e Fig. 9
Série Objetos – Artigos de Proteção
2021-2023
Fotografia e Manipulação de Imagem

Dentro daquela casa abarrotada de objetos, foram muitos os artigos de caráter religioso que encontrei. Muitos deles remetem diretamente à minha infância, como a *Concha Gigante*. Sempre fui presenteada com medalhas e folhinhas de santos pelas minhas avós e de certa forma quando volto na casa acumulada com esses objetos, volto nesses presentes. Em *Artigos de Proteção* apresento os objetos que se conectam com a espiritualidade passada por gerações.

O mosaico criado com as imagens quase forma um jogo da memória – daqueles que jogamos quando somos criança. Dado momento pensei que todos os objetos recolhidos na casa da avó tratavam-se de itens pessoais. Afinal, eram objetos que pertenceram a pessoas. Os artigos de proteção também são objetos pessoais, assim como as peças de tecido. Porém, na *Série Objetos – Item Pessoais* me aprofundi em objetos presentes no dia a dia, como as chaves, os espelhos, os óculos, o dente de ouro e a dentadura e outros objetos do cotidiano.

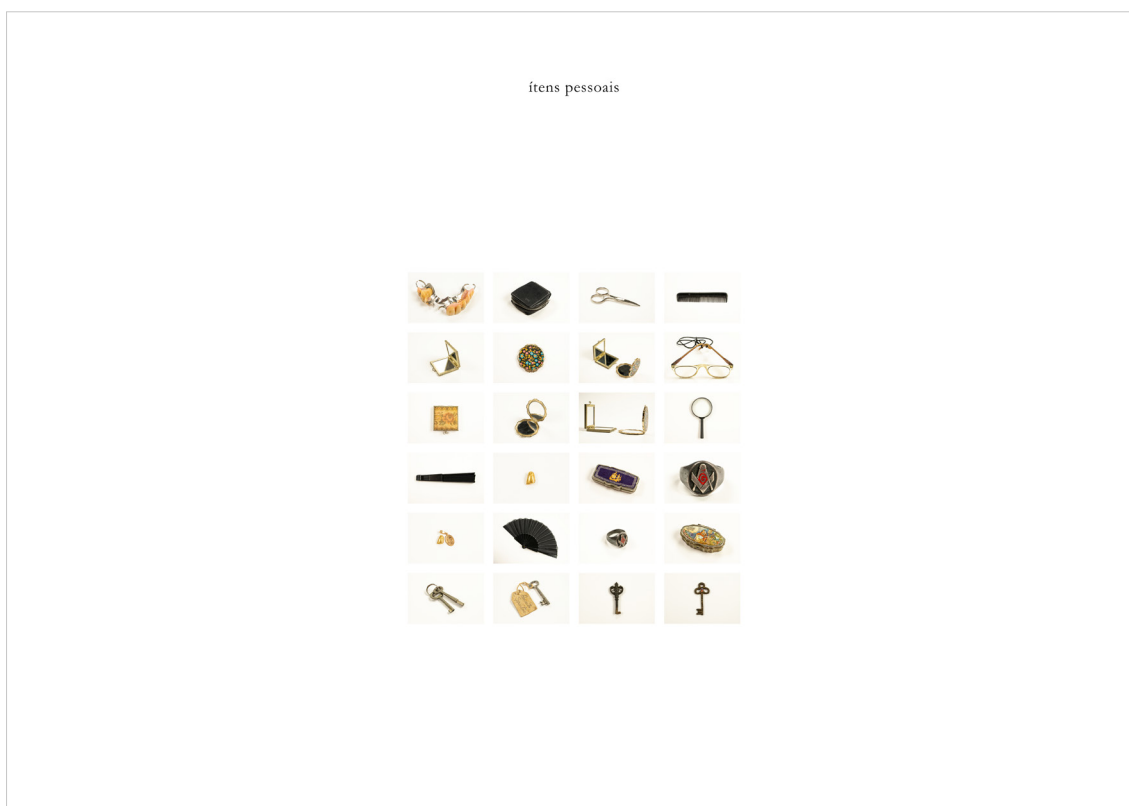


Fig. 10: Série Objetos – Itens Pessoais, 2021-2023

Fotografia e Manipulação de Imagem

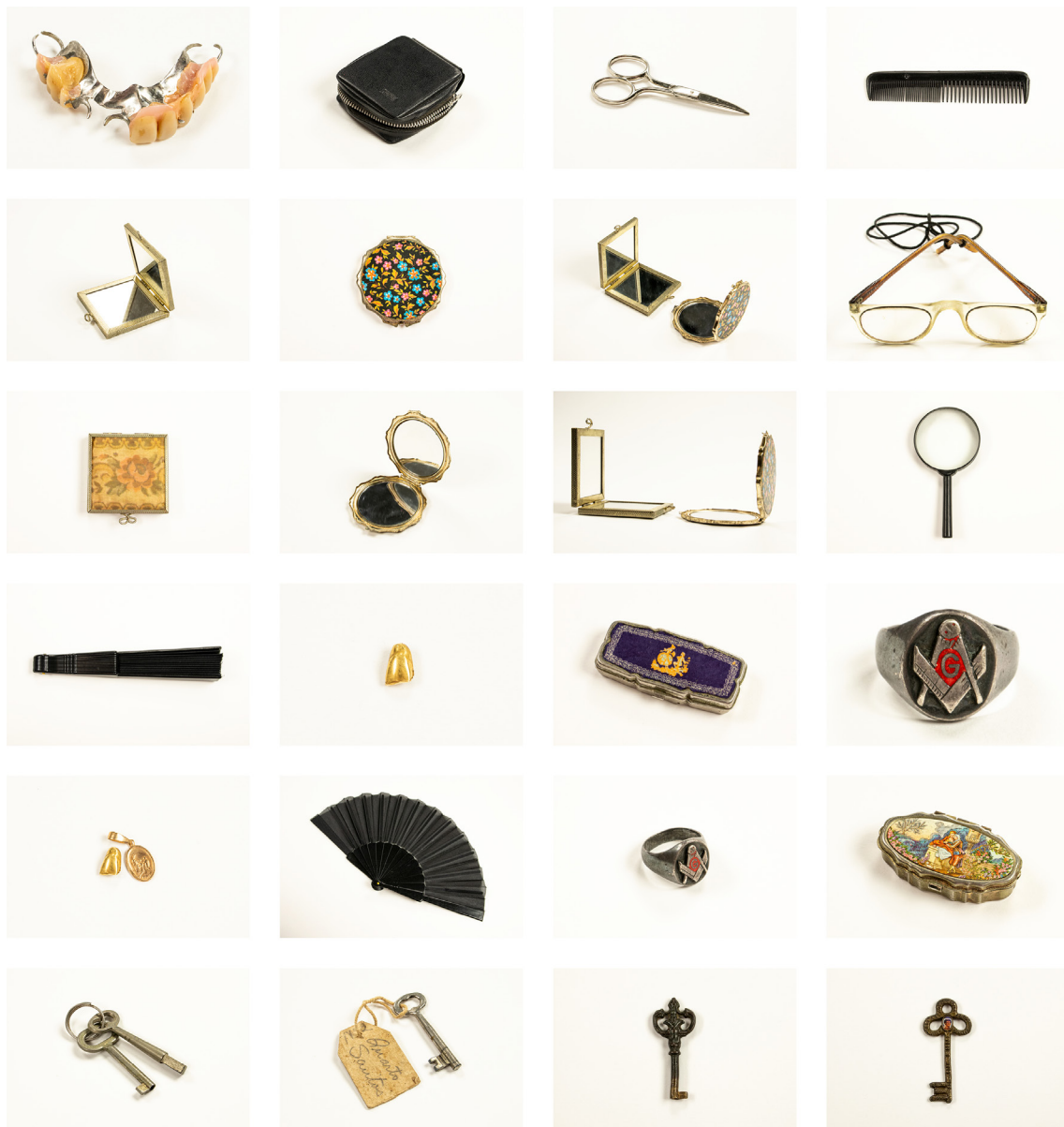


Fig. 11
Série Objetos – Itens Pessoais
2021-2023
Fotografia e Manipulação de Imagem

Em *Peças de Tecido* guardei muitos tecidos que foram das avós: rendas, fios, bordados, panos, roupas – caracterizo todo esse conjunto como *tecido*. Esse novo *tecido* logo começou a integrar-se com o fazer do desenho. Sendo este um material maleável e capaz de absorver água, o tecido começou a ser o objeto que mais me aproximei durante esse processo de pesquisa de mes-trado e prática artística.

A partir das peças de tecido, pude experimentar diferentes monotipias. Para este momento, apresento o mosaico com imagens das peças de tecido combinadas com imagens dos tecidos que foram alterados: recortados e/ou mergulhados em tinta vermelha.

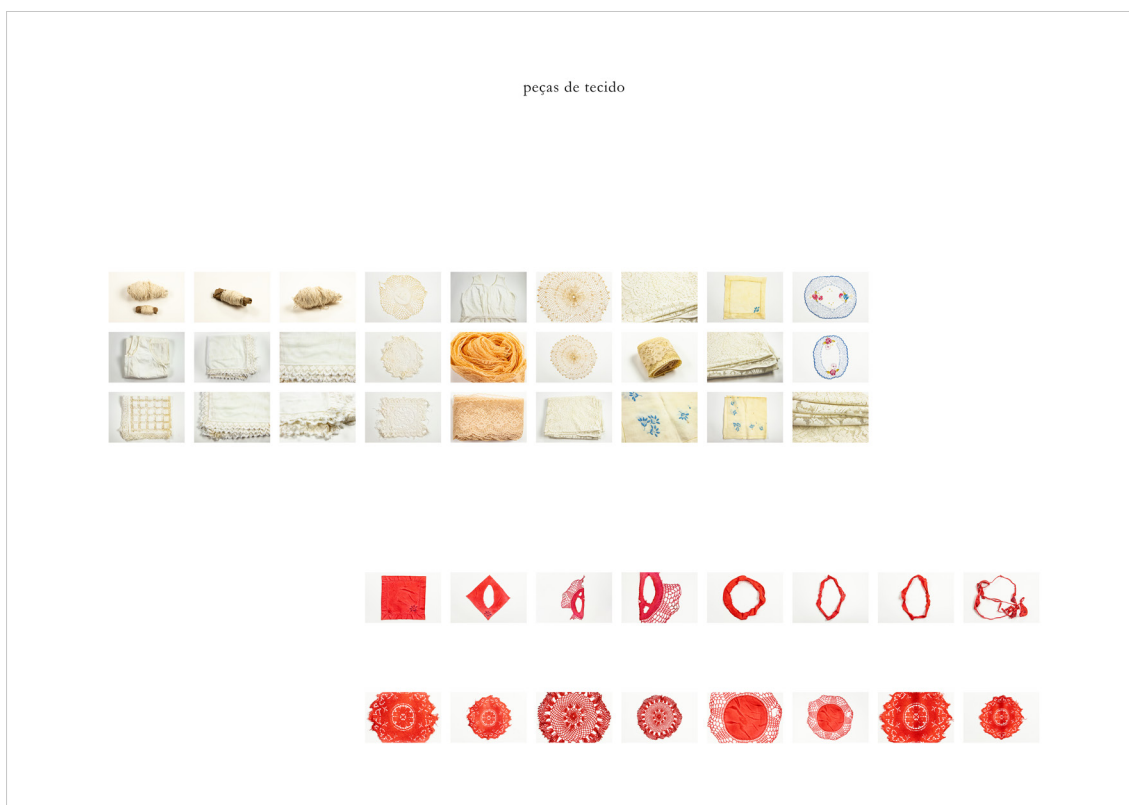


Fig. 12: Série Objetos – Peças de Tecido, 2021-2023

Fotografia e Manipulação de Imagem



Fig. 13

Série Objetos – Peças de Tecido

2021-2023

Fotografia e Manipulação de Imagem



Fig. 14 e Fig. 15

Série Objetos – Peças de Tecido

2021-2023

Fotografia e Manipulação de Imagem

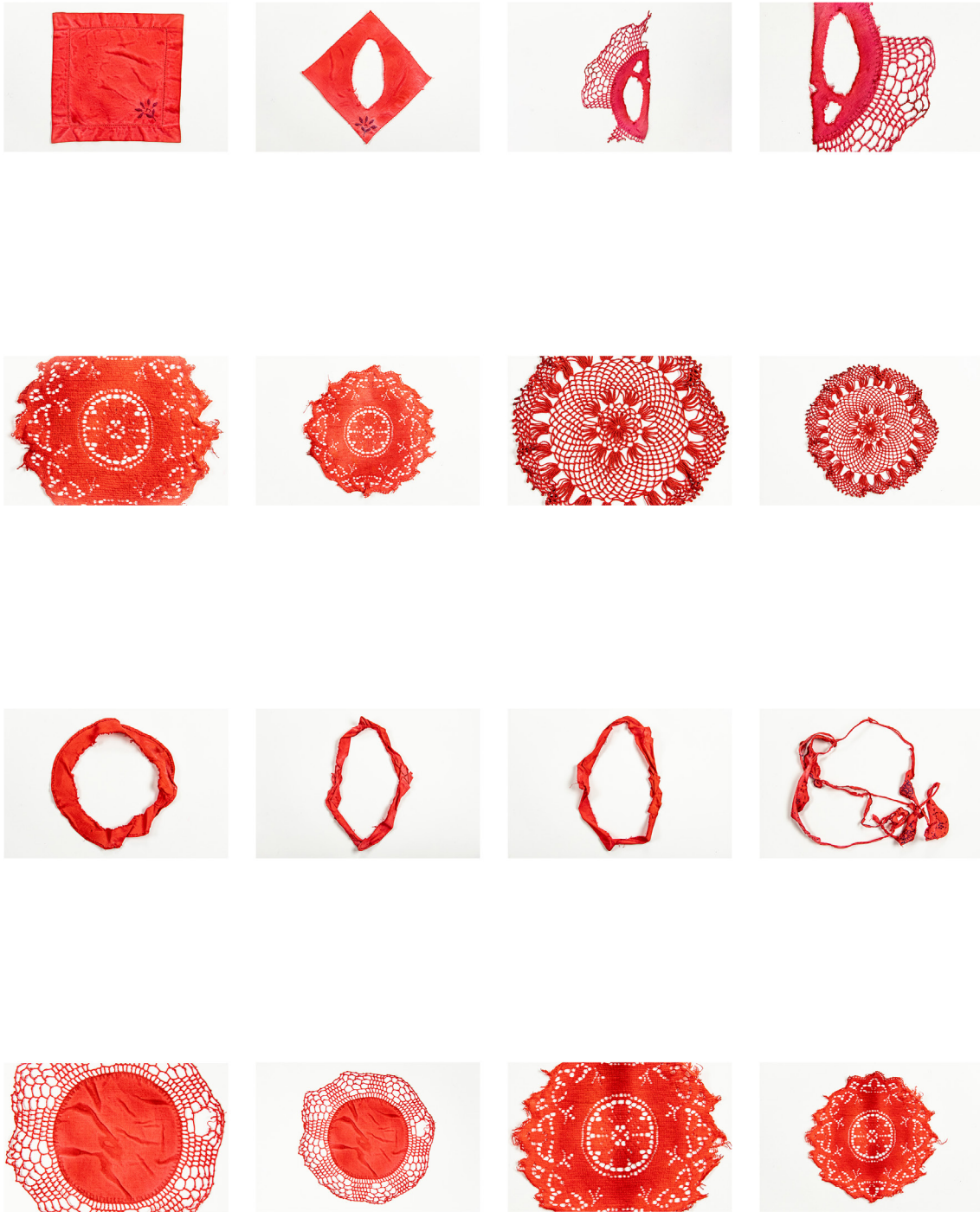


Fig. 16

Série Objetos – Peças de Tecido

2021-2023

Fotografia e Manipulação de Imagem

2.3. A mudança de país e a mala

Mas tenho que arrumar a mala,
Tenho por força que arrumar a mala,
A mala.
Não posso levar as camisas na hipótese e a mala na razão.
Sim, toda a vida tenho tido que arrumar a mala.
Mas também, toda a vida, tenho ficado sentado sobre o canto das camisas empilhadas,
A ruminar, como um boi que não chegou a Ápis, destino.

Tenho que arrumar a mala de ser.
Tenho que existir a arrumar malas.
A cinza do cigarro cai sobre a camisa de cima do monte.
Olho para o lado, verifico que estou a dormir.
Sei só que tenho que arrumar a mala,
E que os desertos são grandes e tudo é deserto,
E qualquer parábola a respeito disto, mas dessa é que já me esqueci.

(Pessoa, 1930)¹

Nos meses durante essa pesquisa tenho um sonho recorrente, daqueles que se repetem nas manhãs minutos antes de acordar. No sonho, eu estou atrasada para pegar o avião e o motivo principal do atraso é a mala que estou a fazer. De alguma forma quando leio o poema de Álvares de Campos sobre a mala eu me direciono para esse sonho. Ainda no sonho, ao me deparar com a mala, preciso escolher o que levarei comigo para essa viagem. No sonho sempre perco o avião pois o processo de arrumar a mala é caótico e demorado. Nas variações do mesmo sonho, por vezes eu consigo chegar ao aeroporto, mas a mala não está comigo: ou ela sumiu, ou eu cheguei lá sem ela e só percebo que não a tenho comigo quando estou na fila de embarque. A mala do sonho de certa forma conversa com a real mala que tive que fazer quando ainda estava no Brasil e com as malas feitas nas mudanças já morando em Portugal.

¹ Poesias de Álvaro de Campos. Fernando Pessoa. Lisboa: Ática, 1944 (imp. 1993).

Considero que antes de começar efetivamente o mestrado em artes plásticas em Portugal, pude experienciar vivamente a casa da avó durante o tempo que estava no Brasil. Com a mudança do Brasil para Portugal trouxe comigo, dentro da mala, o que gostaria para dar continuidade à prática artística que estava desenvolvendo desde o reencontro com a casa da avó e os objetos.

No início com a mudança de país, foi difícil me conectar com a bagagem que trouxe comigo. A bagagem cheia de objetos que tive que escolher minuciosamente para fazer caber na bagagem permitida para embarcar no avião.

Trouxe comigo os pertences físicos – os panos, as rendas, os livros, as folhinhas de Santos, as medalhinhas, os papéis mofados e rasgados com orações e crenças, as chaves de portas que não existem mais, a figa, o dente de ouro, os espelhos, a concha e mais outros objetos da casa da avó; e os pertences que não ocupam espaço físico e sim a memória do computador – fotografias da casa, dos objetos, performances, vídeos, gravações, textos, trabalhos já desenvolvidos e não concluídos, e as muitas pastas que somam gigabytes na memória do HD. Recorro às palavras de Bachelard sobre o cofre e tomo em consideração que essa mala com os objetos que trouxe do Brasil, é o meu cofre mencionado:

No cofre estão as coisas *inesquecíveis*, inescquecíveis para nós, mas inescquecíveis para aqueles a quem daremos nossos tesouros. O passado, o presente, um futuro estão aí condensados. E, assim, o cofre é a memória do imemorial.

(...)

O cofre, o pequeno cofre principalmente, de que temos um maior domínio, são *objetos que se abrem*. Quando o cofre se fecha, é devolvido à comunidade dos objetos; toma seu lugar no espaço exterior. Mas ele se abre! Então, esse objeto que se abre é, diria um filósofo matemático, a primeira diferencial da descoberta.

(Bachelard, 1958, p. 252)

Eu me desloquei do que mais estava conectada até então para uma vida completamente diferente em outro país. Aos poucos eu tomei a consciência da nova morada e a aproximação com os objetos selecionados que viajaram comigo até aqui, também contribuíram para ser um dos pontos de partida dessa pesquisa. Segundo Bachelard,

Às vezes, um móvel carinhosamente trabalhado tem perspectivas interiores constantemente modificadas pelo devaneio. Abre-se o móvel e descobre-se uma moradia. Uma casa está escondida no cofre. (Bachelard, 1958, p. 253)

Assim, os objetos tiveram um papel fundamental no processo de criação e transição de mudança de país. O conjunto dos objetos foi o fio que conectou os dois lados – a terra natal e a nova morada. A casa escondida na mala. Um exemplo que enxergo dessa transição está na relação entre duas performances que realizei nos dois países: a primeira feita em 2021 no Brasil dentro de um dos quartos da casa da avó, gravada em vídeo, chamada *O Ritual do Inventário Protetivo*; e a segunda apresentada em 2022 em Portugal para docentes e discentes da Escola de Artes e Design de Caldas da Rainha (ESAD.CR/IPL) chamada *O Nascimento do Altar*. As duas ações partiram do movimento de rompimento de um material fechado, onde após essa ruptura, foram tirados os elementos do seu interior e organizados sobre uma superfície. Ambas mostram os objetos que se abrem e se revelam e assim, a casa está escondida na mala.



Fig. 17: Ritual do Inventário Protetivo, 2021

Impressão sobre Papel Fotográfico Fine Arte Papel Photo Matte | Dimensões 84,1x52,74cm

Enrolada/Costurada/Misturada; viciada em Caos organizado, iniciei um caminho na memória (na minha e das outras mulheres). (R)Encontro elementos, faço deles o meu inventário (que nunca é só meu), crio pastas e divisórias para o que recolhi durante meses. Eu repito o que já foi feito; eu repito porque me foi ensinado, mas sem a intenção de obrigar. Na verdade, a repetição nasce da observação (das pastas cheias das fotocópias da avó, dos quartos “secretos” de santos, do silêncio dos cantos da casa). Eu repito porque eu me sinto livre e sinto que sou eu ali, tentando entender o que sou nesse mundo. Eu trago a proteção não só porque me foi ensinado – eu chamo a proteção porque me ultrapassa. Eu sigo os meus rituais e quero que sejam sinceros; eu sussurro coisas, segredos. O que se passa nas imagens são beiras desses sussurros; são as vontades de uma alma eterna aprendiz. Carrego comigo elementos que escolhi trazer pra cá. Também preciso escolher o que me cabe ou não, o que fica, o que teve que ficar. Os objetos têm significados múltiplos – me apego, mas também deixo ir.

Caldas da Rainha, Portugal, 12 de setembro de 2021 / Anotações feitas no diário

Ritual do Inventário Protetivo é resultado dos movimentos do meu corpo que se relacionam com os objetos ancestrais. Antes da imagem fotográfica existir, existiu o corpo em performance que desvendou aquele recipiente fechado. Na ação eu abri o recipiente que decidi chamar de *cumbuca* e retirei com as mãos os diversos elementos lá contidos: tramas, rendas, paninhos, linhas brancas e vermelhas, medalhas, conchas, folhinhas de santo e de anjo, terços, um pente, uma tesoura, um alfinete algumas pedras, um dente de ouro ao lado da medalha que repousa sobre papel amarelo, um rolo de linha branca, o cartão de sócia da tenda espírita que foi da minha bisavó e a imagem de uma mulher correndo para o mar.

Todos esses elementos foram repousados pouco a pouco na minha frente e distribuídos a partir da minha escolha espontânea, combinados seguindo fios imaginários, como linhas guia que me ajudaram no processo performativo. O tom da minha pele, os elementos e o pequeno pedaço do vestido branco contrastam com o cimento que compõe um fundo quase uniforme e neutro. Parte do meu corpo vestiu aquelas tramas, onde as linhas se entrelaçaram. A *cumbuca* virou o elemento central e minhas pernas abraçaram os objetos dispostos. A forma curva das duas pernas abertas revelou o formato de uma enorme concha que contorna, protege e dá à luz todo aquele conjunto.

A performance feita em julho de 2021, dentro de um dos quartos da casa da avó, marcou um momento onde já buscava me relacionar com os objetos recolhidos. A decisão de carregar os objetos na mala junto comigo confirma a intenção de estender essa relação. A performance *Ritual do Inventário Protetivo* possui relação com a performance *O Nascimento do Altar* feita com os objetos já em Portugal. Em ambas as performances, os objetos preciosos foram concentrados, selecionados e postos sobre uma superfície.

Dei voltas para poder me conectar com a nova realidade e entender o valor do deslocamento e afastamento da terra natal. Considero que *O Nascimento do Altar* partiu do momento em que pude voltar a sentir as conexões do meu corpo com os objetos que eu coloquei dentro daquela caixa. Meu corpo busca ficar confortável frente às novas realidades.

Antes da performance, coloquei todos os objetos dentro de uma caixa de papelão. A caixa foi fechada e finalizei o seu fechamento com um invólucro de fio vermelho. Tudo isso aconteceu antes de realizar a performance – *a performance que ninguém viu!* Durante o preparo dessa caixa, decidi chamá-la de *Mudança*. Assim, a caixa *Mudança*, que protege todos esses objetos, será o primeiro elemento principal da ação descrita em seguida.



Fig. 18
Tesoura e caixa chamada *Mudança* contendo todos os objetos da casa da avó trazidos do Brasil para Portugal

No espaço havia apenas um cordão vermelho posto sobre a parede. A performance começou quando entrei segurando o primeiro banco de madeira e o posicionei sobre o chão; repeti o movimento com o segundo banco de madeira e então ambos ficaram um ao lado do outro formando uma estrutura dupla. Carreguei a caixa envolvida pelo fio vermelho, a chamada *Mudança*, e a coloquei em cima da dupla de bancos. Em cima da caixa *Mudança* havia uma tesoura. O conjunto de bancos serviu como base para sustentar o meu corpo e a caixa. Subi em cima da dupla de bancos, que já formava uma mesa que nos sustentava. Posicionei-me em cima da caixa *Mudança* e de pernas abertas sobre ela, cortei o invólucro vermelho com a tesoura. Também usei a tesoura para cortar as fendas da caixa que estavam seladas com fita-cola. Tratou-se da ação do meu corpo sobre o outro corpo – a caixa *Mudança* – que guardava e protegia os objetos sagrados como um cofre.

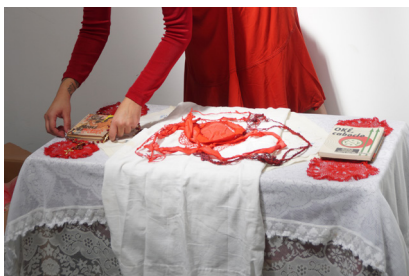
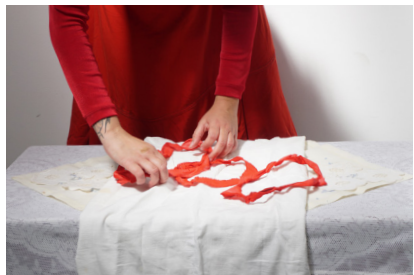




Fig. 19 a 30: Registros fotográficos da performance *O Nascimento do Altar* (2022)
Duração aproximada de 20' com registro em vídeo

Fig. 31: Instalação resultante da performance *O Nascimento do Altar* (2022)
Dimensões variáveis

A caixa foi aberta e colocada no chão. A partir disso, comecei a tirar o que havia de dentro da caixa e montar sobre a mesa. Os movimentos que se sucedem na ação foram o de pegar os elementos de dentro da caixa e posicioná-los sobre a mesa. Ao utilizar tais objetos, construí o que chamei de *Altar*.

Trouxe os objetos para a performance e os coloquei sobre a mesa para serem observados. Os artigos de proteção foram misturados com os itens pessoais e as peças de tecidos das mulheres da minha família, formando o *Altar* que eu mesma fiz nascer no ato da performance. O espaço precioso (do cofre, da mala, da caixa) foi aberto durante um ato público e o espectador passa a ter acesso àqueles símbolos. Mesmo tratando-se de elementos relacionados com o privado, eles foram diluídos no discurso apresentado. Tal discurso é estruturado não somente pelas ideias individuais, mas também é modificado a partir da observação do espectador.

A ação do corpo sobre a caixa desdobrou-se no “fazer nascer”: a caixa foi aberta pelas próprias mãos no ato de cortar o invólucro vermelho. Com a caixa aberta, pouco a pouco os objetos foram revelados e colocados sobre a superfície, como uma mala sendo desfeita. A performance colocou-me em contato direto com os objetos. Assim, a relação que tenho com os objetos se transforma. Se a mala foi desfeita, quer dizer que cheguei num lugar, me estabilizei. Se os objetos me conectam com as casas do passado, elevo eles para a casa do presente.

3. Corpo-memória

3.1. A cor vermelha e as casas

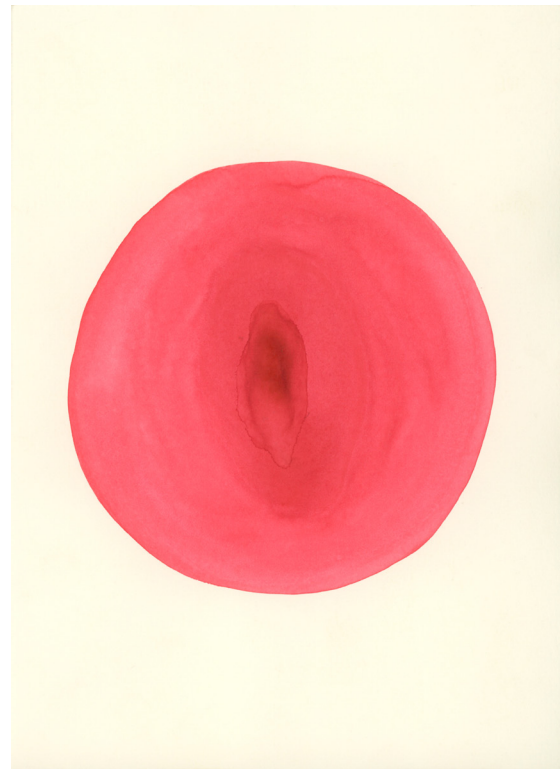
O ninho, como toda imagem de descanso, de tranquilidade, associa-se imediatamente à imagem da casa simples.

(...)

A casa-ninho nunca é nova. Poder-se-ia dizer, de uma maneira pedante, que ela é o lugar natural da função de habitar. A ela se volta, ou se sonha voltar, como o pássaro volta ao ninho, como o cordeiro volta ao aprisco. Este signo do retorno marca infinitos devaneios, pois os retornos humanos se fazem sobre o grande ritmo da vida humana, ritmo que atravessa os anos, que luta contra todas as ausências através do sonho. Sobre as imagens aproximadas do ninho e da casa repercute um componente de íntima fidelidade. (Bachelard, 1958, pp. 261-262)

Até o momento falei sobre as casas do passado da qual tenho lembranças, como a casa-natal e a casa da avó. São casas que ficaram no meu país de origem, vivas na minha memória e que carrego comigo para onde for. O meu corpo atravessa o oceano e chega em outra terra. É o meu corpo carrega a mala cheia de objetos que se conectam com as lembranças desses lugares.

A partir desse corpo de mulher com o qual me identifico, chego aos símbolos: o órgão reprodutor, a vulva, os lábios, o útero. Suas cavidades formam portais, são aberturas que pulsam vida – afinal são capazes de gerar vida. Do interior deste corpo surge o nascimento, o parto, o sangue, a mistura de fluidos, a cor vermelha. E assim me conecto com o que considero a minha primeira casa, o útero da mãe.



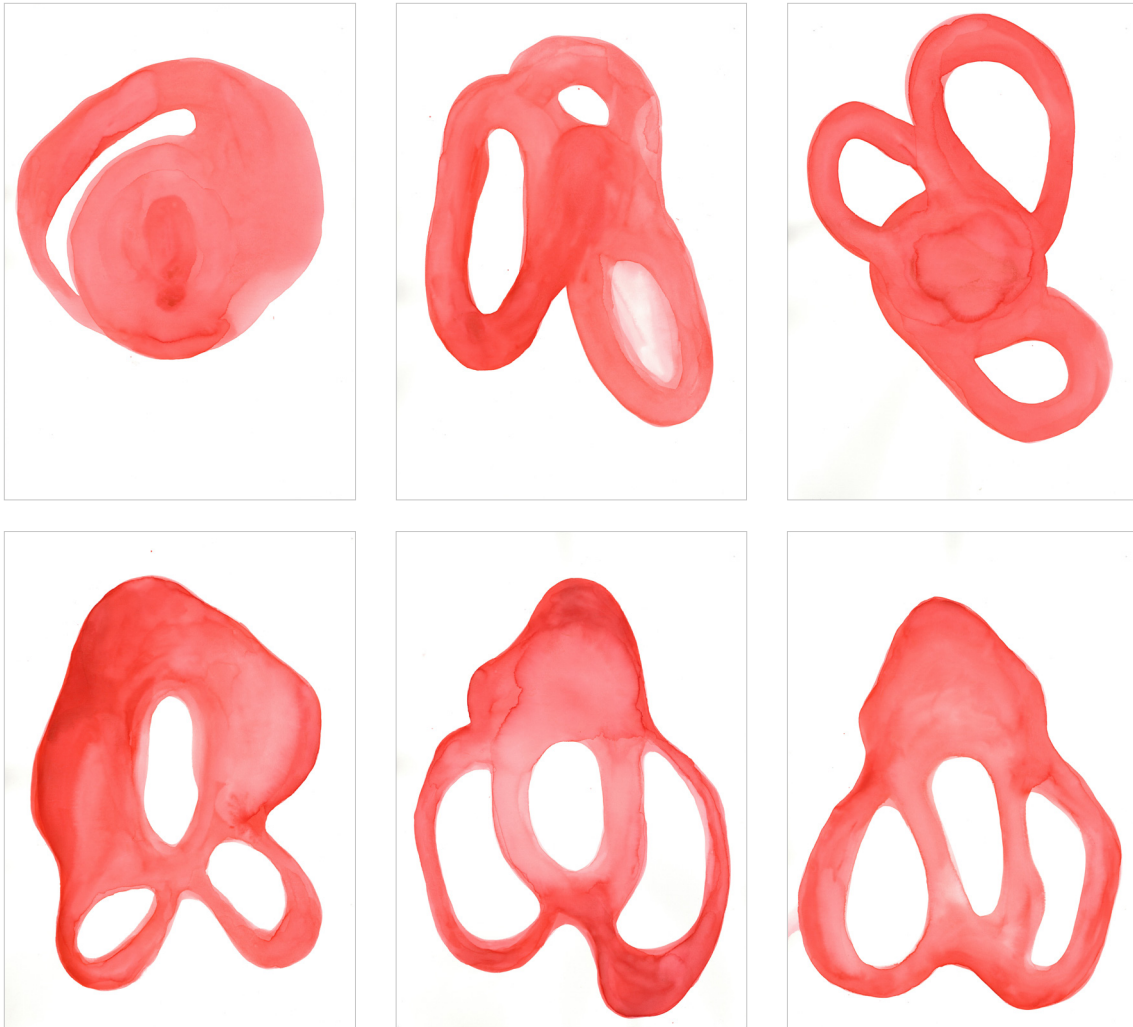
Figs. 1 a 11:
Série de Desenhos
Estudos com tinta da china, 2021
Dimensões: 14,8x21cm (todos)



Esta série foi sendo desenvolvida em desenho por meio de técnicas aguadas (tinta da china e aquarela). A associação da cor aguada com o sangue tornou-se imediata. Numa das pesquisas sobre essa cor que tanto me atrai, destaco a seguinte consideração feita por Michel Pastoureau (2019) em “Vermelho – História de uma cor”:

É inegável que o vermelho desempenhou durante muito tempo, mesmo muito, o papel principal, como se estivesse dotado de poderes mais ou menos mágicos que as outras cores não possuíam. Porquê? Uma resposta estará provavelmente nos dois principais ‘referentes’ dessa cor: o fogo e o sangue, dois elementos naturais que formam com o vermelho uma associação quase imediata, presente na maior parte das sociedades em qualquer época da história. (Pastoureau, 2019, p. 29)

Assim assumo o vermelho como o sangue presente no interior do útero, o sangue do parto, o sangue menstrual, o sangue das veias das mulheres. Com isso, o vermelho encontra conexão com a casa – a que eu chamo de primeira casa, o útero. A cor vem do útero das mães. Todos os seres humanos chegam banhados em sangue. Eu vim de dentro de uma mulher e o seu útero é a minha primeira casa. As formas que desenho me lembram a mãe: os seios, o interior, o seu afeto. Como mulher também sinto a fertilidade que existe em mim. Embora não sendo mãe, nesses desenhos eu me aproximo das mães, das matriarcas e de mim mesma. O encontro com as casas do passado (casa-natal e casa da avó) se desdobra no encontro com a primeira casa e através do desenho começo a pensar no corpo como potência e canal para criação.



Figs. 12 a 17: Série de Desenhos – Estudos com tinta da china, 2021

Dimensões: 29,7x42cm (todos)

A casa simboliza a origem

A casa é a célula, é a criança

A casa que construo para a mulher

A casa está em mim

A casa é celular e cria caminhos e portais

A casa que quero construir para a minha mulher

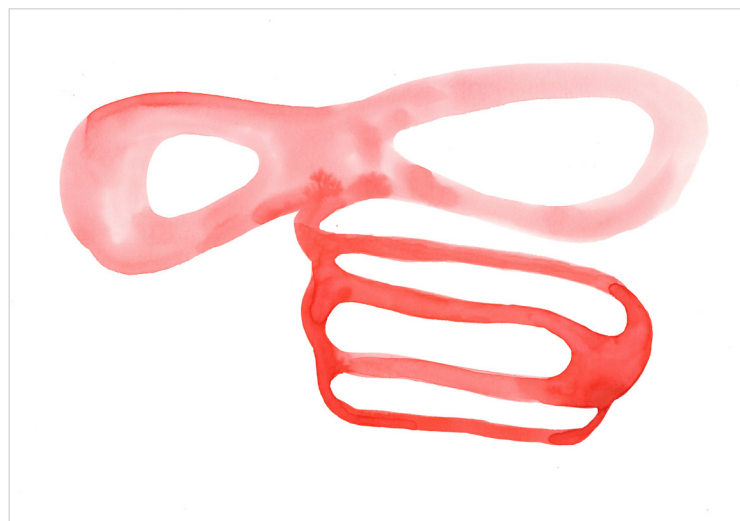
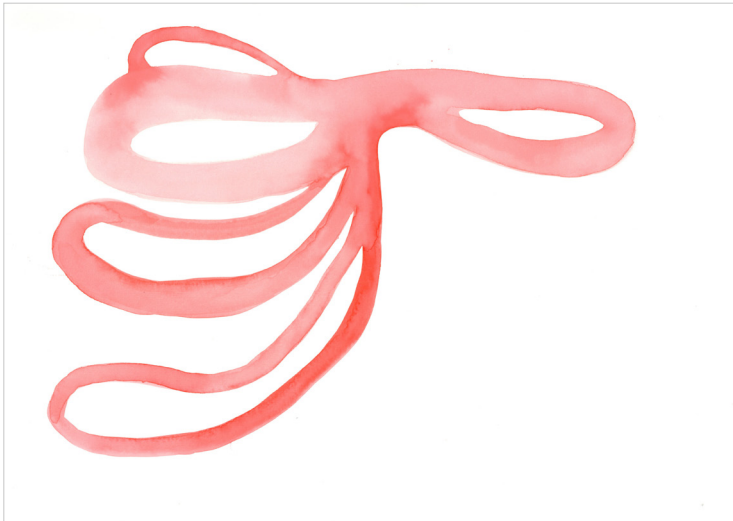
A matéria celular parte da minha origem

Do útero da minha mãe

Daquele círculo com sangue

O meu pai veio de um útero – da minha avó

Caldas da Rainha, Portugal, 03 de maio de 2022 / Anotações feitas no diário



Figs. 18 à 20: Série de Desenhos – Estudos com tinta da china, 2021
Dimensões: 42x29,7cm (todos)

Parece existir uma memória dentro de mim que vem à superfície através dos desenhos; a memória de estar dentro da barriga da minha mãe. As manchas que surgem dos desenhos me aproximam do que imagino ser essa cena como ser fértil e criativa. As formas presentes nos desenhos me aproximam de órgãos femininos, talvez do movimento do meu corpo dentro desse outro corpo, o da minha mãe. Aprendo a criar com a água e a tinta líquida vermelha – vejo como os pontos de água criam intensidades no papel. São matérias fluidas misturadas com a cor que criam pontos de energia, ora suaves, ora intensas. Assim, o vermelho interliga inextricavelmente o meu corpo à minha casa primeira.

3.2. O desenho e o acesso à memória

Os desenhos têm uma qualidade de pluma. Às vezes você pensa em algo e é tão leve, tão leve, que você não tem tempo de fazer anotações em seu diário. Tudo é passageiro, mas seu desenho servirá de lembrete; caso contrário, seria esquecido. (Bourgeois, 1995, p. 21)

A prática do desenho foi algo que se iniciou na minha vinda para Portugal. Antes, era mais conectada com a prática fotográfica e com as técnicas de impressão, como a serigrafia e a monotipia. A vivência no ateliê me aproximou do desenho e fui percebendo que existia uma velocidade entre o desenho e a velocidade das minhas lembranças.

Neste processo de escrita de dissertação percebi que a minha prática anterior da fotografia e a monotipia estiveram sempre presentes, visível na série *Objetos* e no ato de desenhar com o fio e com o tecido. Fui descobrindo que tal como a fotografia o desenho é um exercício constante para acessar a lembrança assim como a monotipia.

A minha relação com o desenho é um meio para acessar lembranças, além de ser um processo que acompanha o gesto do corpo – a mão que movimenta o pincel, a pressão que se faz com os dedos, a mão que carrega no botão do disparador da máquina. No caso da monotipia, o uso dos tecidos foram se combinando com o que estava a ser desenvolvido nos desenhos com as técnicas aguadas, que tornam presentes o elemento da casa no objeto que está a ser desenhado, assim como a presença das matriarcas, a criação feminina. Os desenhos aproximam-se dos corpos das mulheres – o meu, o das mães, o das ancestrais que habitaram as casas. Assim, os desenhos conectam as casas: a casa-natal, a casa da avó e a primeira casa.

No processo de mudança, já em Portugal, eu e os objetos que carreguei comigo – deparei-me com um bloqueio. O que fazer com a bagagem que trouxe comigo? Se as trouxe, quero mantê-las vivas e o desenho entrou nesse processo de desbloqueio, propondo uma nova forma de olhar para os objetos.



Fig. 21: Imagem de processo

No momento que mergulho no vermelho, sinto meu corpo como parte daquilo: o gesto das mãos que encaixam os elementos que eu chamo de portais. São portais manchados de uma cor que vibra dor e vida. Penso no livro sobre o Erotismo e nas inúmeras partes que ele fala sobre a morte. É fascinante sentir a quase fusão dos corpos e a beira da dissolução de si em prol de uma máxima maior. Não há cor que possa deixar mais forte a ideia de morte e nascimento do que essa que pulsa o sangue que pertence aos dois mundos. Confirmando, Vermelho, és tu.

Caldas da Rainha, Portugal, 24 de maio de 2022 / Anotações feitas no diário

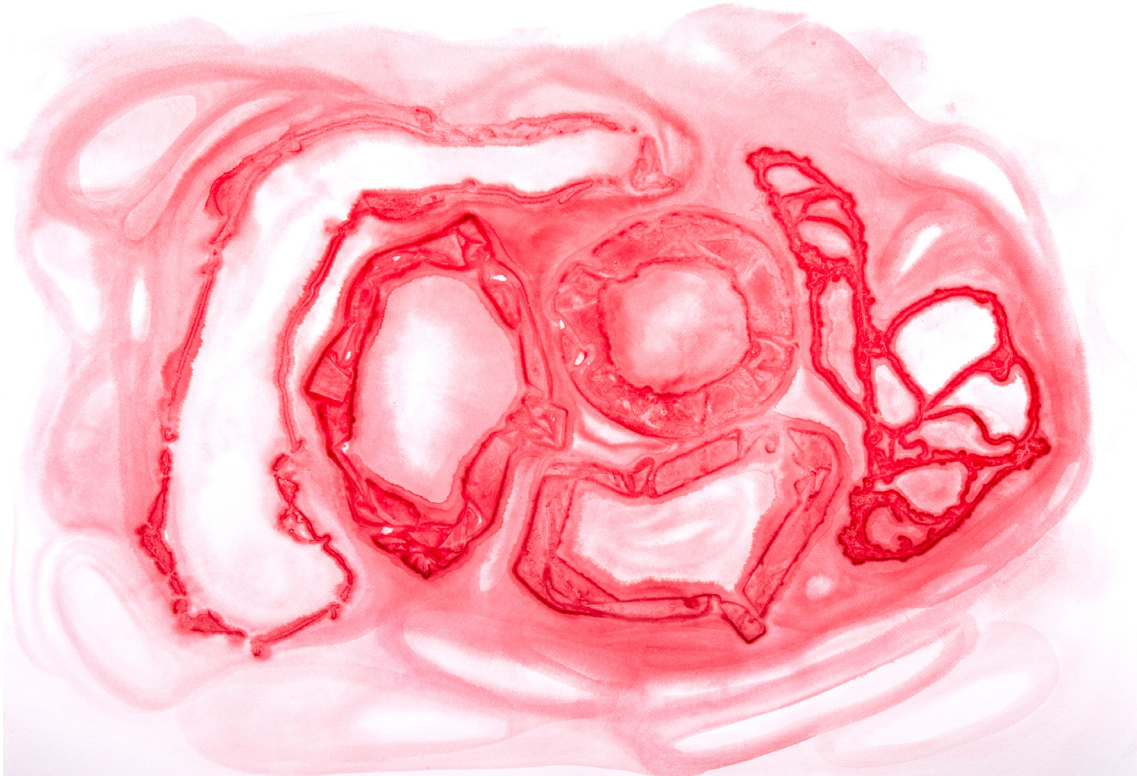


Fig. 22: Cordão I, 2022

Técnica mista: monotipia, tinta da china
e aquarela sobre papel

Dimensões: 91x63,3cm

Fig. 23: Cordão II, 2022

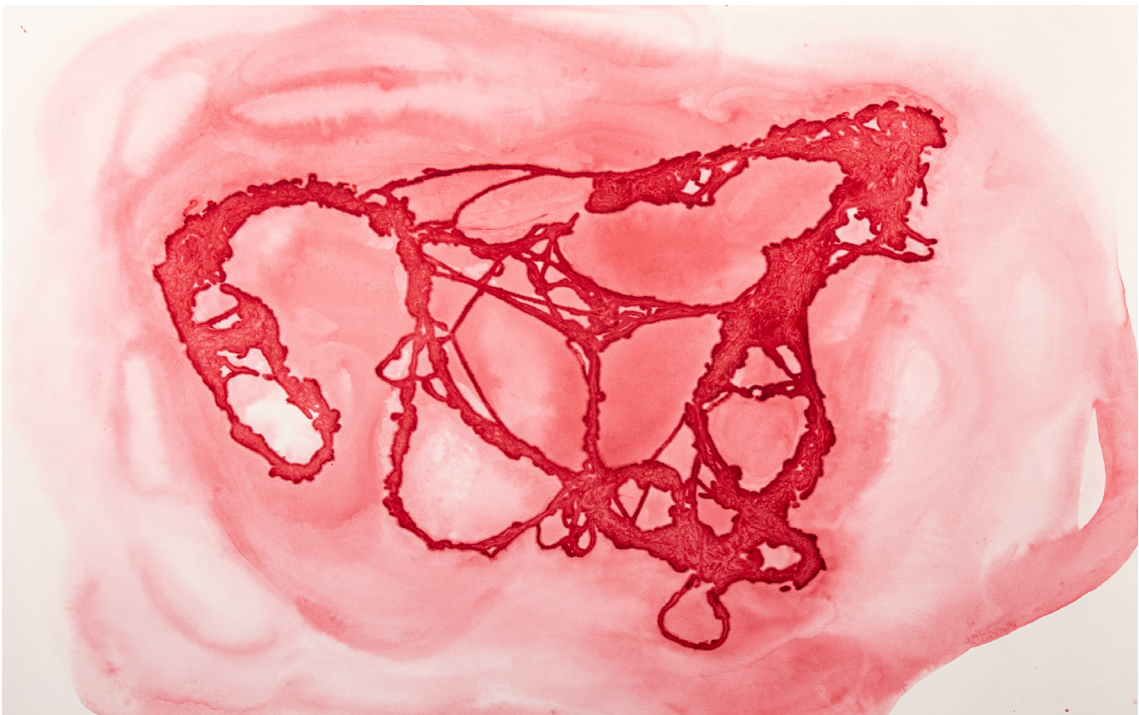
Técnica mista: monotipia, tinta da china
e aquarela sobre papel

Dimensões: 70,5x50cm

Fig. 24: Cordão III, 2022

Técnica mista: monotipia, tinta da china
e aquarela sobre papel

Dimensões: 93x59cm



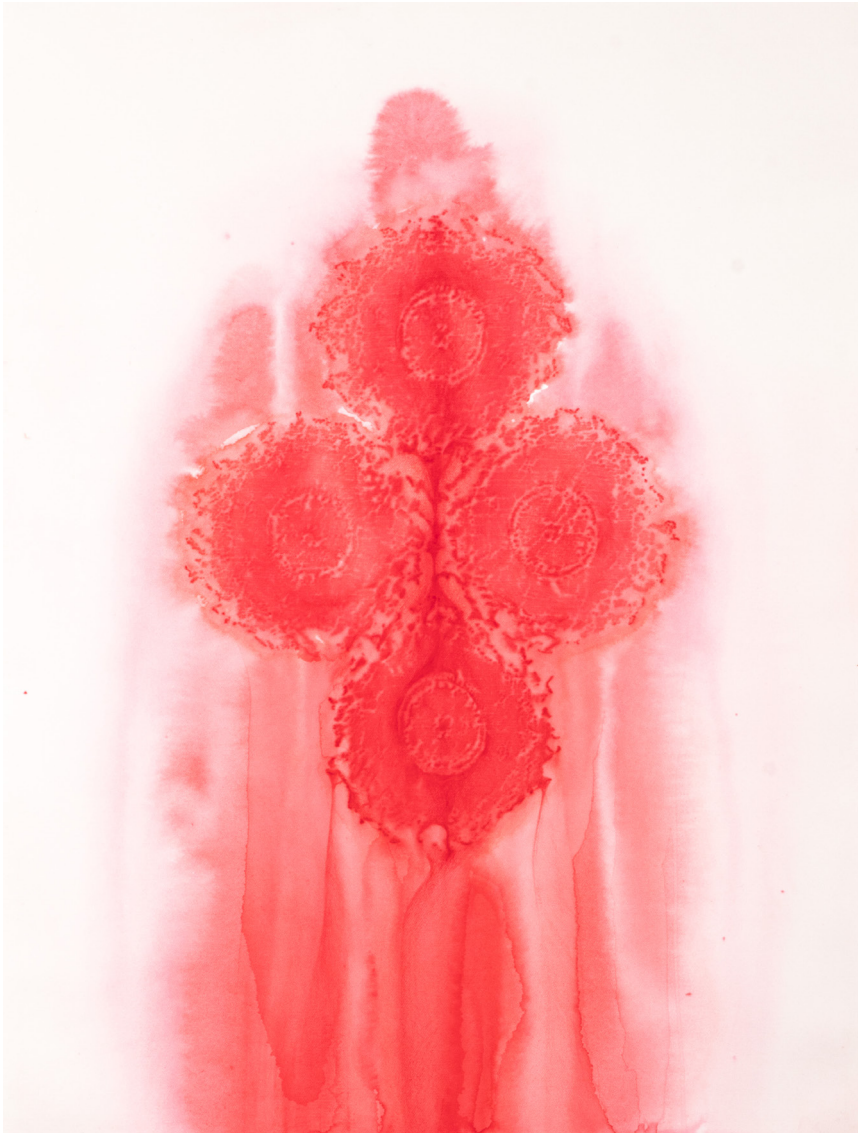


Fig. 25: Sem Título, 2023

Técnica mista: monotipia, tinta da china,
aquarela e lápis de cor sobre papel

Dimensões: 51x67,3cm

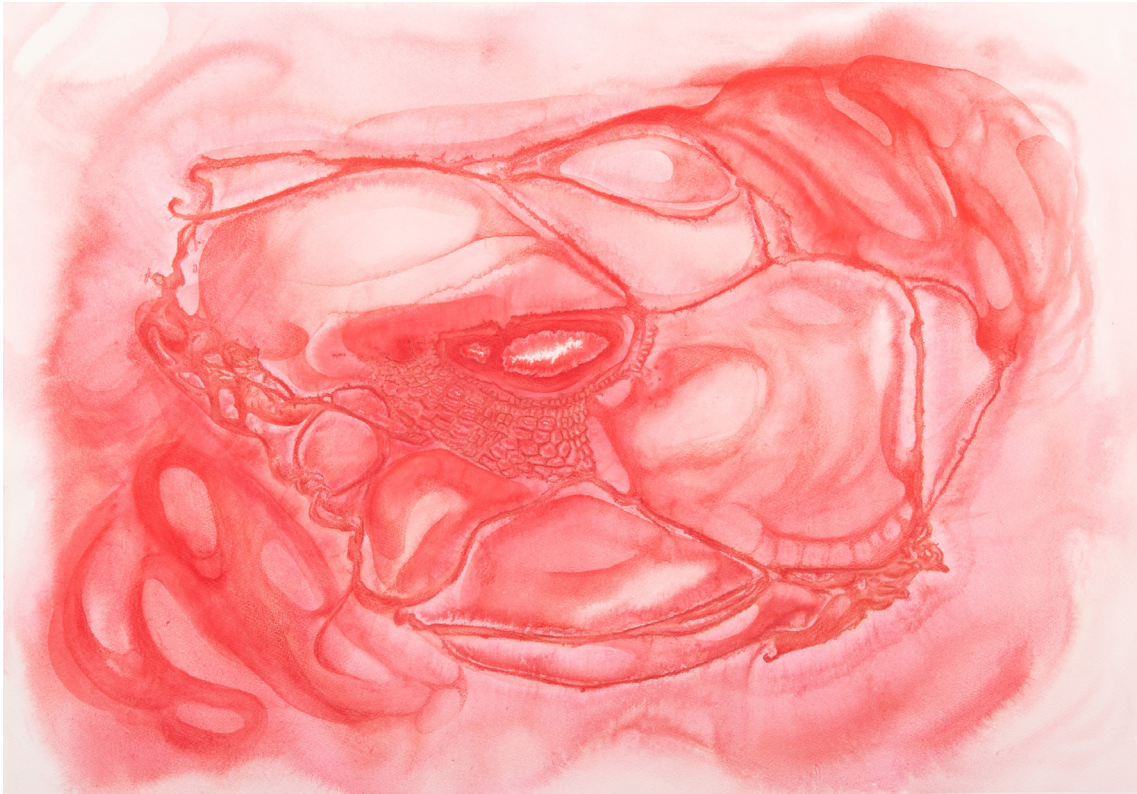


Fig. 26: Cordão e Descolamento, 2023
Técnica mista: monotipia, tinta da china,
aquarela e lápis de cor sobre papel
Dimensões: 76,5x56cm

Assim como a artista Louise Bourgeois reforça, o desenho é capaz de servir de lembrete. O processo de desenho experienciado no ateliê tornou-se constante e me aproximei cada vez mais da ação do desenhar. Com isso, pude acessar lembranças e também me conectar com o momento presente através da ação do corpo no momento do ato do desenho. Nos desenhos a presença da casa através dos objetos é reforçada e eles funcionam como lembretes que unem as lembranças e promovem a manifestação do gesto do corpo. Muitos gestos e ideias para performances surgiram no meio daquele espaço, cercada pelos objetos e pelos diversos materiais que ali estavam.

3.3. A performance como porta de acesso

O exercício do desenho através da monotipia colocou o meu corpo em contato direto com os objetos. A partir desse contato com os tecidos, os panos e as rendas banhadas no líquido vermelho, comecei a trabalhar com o que chamo de *cordão*. Os processos experienciados no ateliê revelaram gestos e trouxeram a consciência do corpo como porta de acesso, o canal que permite realizar ações.

Na altura do processo dos desenhos uma importante leitura se fez presente e com ela nasce um grande interesse pelo chamado Corpo sem Órgãos. O conceito, desenvolvido por Giles Deleuze e Félix Guattari (1980) representou um motor para levar o corpo a receber estímulos sensoriais e “esquecer” o corpo mecânico. Segundo os estudiosos,

Um CsO é feito de tal maneira que ele só pode ser ocupado, povoado por intensidades. Somente as intensidades passam e circulam. Mas o CsO não é uma cena, um lugar, nem mesmo um suporte onde aconteceria algo. Nada a ver com um fantasma, nada a interpretar. O CsO faz passar intensidades, ele as produz e as distribui num *spatium* ele mesmo intensivo, não extenso. Ele não é espaço e nem está no espaço, é matéria que ocupará o espaço em tal ou qual grau — grau que corresponde às intensidades produzidas. Ele é a matéria intensa e não formada, não estratificada, a matriz intensiva. (Deleuze & Guattari, 1980)

Encontro o meu corpo no seu gesto de criar – seja nas pressões que faço com o peso do meu corpo sobre o papel que encontra os fios emaranhados e mergulhados no líquido vermelho, seja quando tento achar o desenho que o cordão fará posteriormente no papel. Esse *cordão* não é um cordão apenas. Ele já existia antes como um material vivo. Porque ele foi construído a partir das mãos que deram os nós nos fios. Esse cordão acompanha a relação do corpo com o material. O cordão abre possibilidades para viver um Corpo sem Órgãos. Como não estaria vivo?



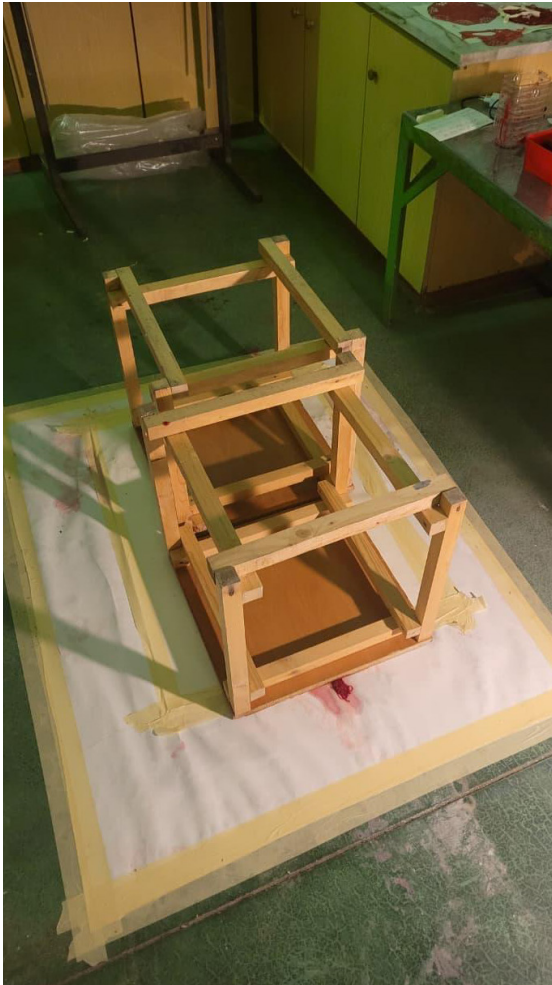
Instante-1 (corpo no desejo de caber)



Instante-2 (o corpo e o cordão)

Fig. 27 e Fig. 28: Instantes, 2022

Capturas de telas do telemóvel que mostram registros vividos no ateliê que funcionam como diário do processo – com o cordão, desenho, monotipia e gestos do corpo



Instante-3 (pressão com os bancos)



Se dar o prazer de só
ter q entender depois

Instante-4 (cordão no papel)

Fig. 29 e Fig. 30: Instantes, 2022

Capturas de telas do telemóvel que mostram registros vividos no ateliê que funcionam como diário do processo – com o cordão, desenho, monotipia e gestos do corpo



Instante-5-(papel molhado)



Instante-6 (cordão em dois momentos)

Fig. 31 e Fig. 32: Instantes, 2022
Capturas de telas do telemóvel que mostram registros vividos no ateliê que funcionam como diário do processo – com o cordão, desenho, monotipia e gestos do corpo



Fig. 33: Sem título, 2022

Técnica: Monotipia

Dimensões: 93x140cm

O corpo performático é capaz de experimentar e transgredir os interditos, ele busca extensões e cria expansões. Para discorrer sobre esse corpo que age em performance e sobre as expansões criadas a partir do uso de objetos, remeto para os trabalhos *Ação de Graças* (2002) e *Desenhando com Terços* (2000-2003), ambos realizados pela artista plástica brasileira Márcia X. (1959-2005).

Na performance *Ação de Graças* (2002) a artista encontra-se deitada com seus pés enfiados na cloaca de dois galos – noto como aqueles corpos mortos dos animais são capazes de tornarem-se prolongamentos do corpo vivo da artista que está ali. Corpo esse que estaria totalmente imóvel se não fossem os movimentos da cabeça da artista que pendula de um lado para o outro, para lá e para cá. Vestida com um vestido branco, suas pernas ficam abertas e cada pé contém o corpo de um galo coberto de pérolas, totalizando dois galos – um em cada pé – ambos usando uma coroa e que através de um fio dourado, são conectados com a parede, indicando a presença de dois baldes contendo um líquido perolado.



Fig. 34 e Fig. 35: Registros da performance *Ação de Graças* (2002) realizada por Márcia X. no Espaço Cultural Sérgio Porto, Rio de Janeiro; Duração de 2 horas



Fig. 36: Registros da performance *Ação de Graças* (2002) realizada por Márcia X.

Ao observar a prolongação do corpo da artista – que entra e invade o corpo dos galos – é possível refletir nas tantas prolongações que nossos corpos são capazes. Os fios dourados que se prendem às coroas dos galos conduzem mais uma prolongação de seu corpo: agora o seu corpo possui metros e se conecta com a parede graças aos fios. Segundo o artista plástico Sérgio Bessa na matéria escrita para a Revista Item-4 (1996) sobre Márcia X.:

Este aspecto performático em seu trabalho é finalmente o que traz para primeiro plano o caráter pessoal de sua obra. A autora não se esconde, ou desaparece, por trás de uma cortina de fumaça (mistificação) ou de uma estruturação estética (desmistificação); pelo contrário, a questão da autoria é assumida como parte integral do trabalho. Os objetos são como extensões de seu próprio corpo, e seu corpo também é parte do trabalho. Sua presença de certa forma funciona como um elemento unificador de todo o trabalho. (Bessa, 1996, p. 83)

Pouco antes de finalizar a ação, Márcia X. retira os seus pés dos animais e desloca-se até as bacias: primeiro molha o pé esquerdo na bacia esquerda e em seguida derrama o líquido perolado em cima do galo esquerdo; e depois repete a ação com o pé direito na bacia direita e derrama o líquido em cima do galo direito. Ao escrever sobre os objetos utilizados nas suas performances, a artista declara:

Sabão em pó, grama, terços católicos, bacias, são materiais e objetos muito comuns, mas ao serem usados de forma deslocada, como os galos nos quais enfio meus pés (galos de verdade cravejados de pérolas) em “Ação de graças”, levam-nos a perceber como são absurdas imagens até então consideradas corriqueiras e inofensivas. (Márcia X, s.d., citada por Lins de Oliveira, 2014, pp. 18-19)

Márcia X. faz o uso dos objetos em suas ações, ressignificando-os. Em ação, os objetos passam a ter outras leituras do seu significado original. Os terços originalmente feitos para rezar se transformam sobre o chão. Dessa maneira, recorro ao trabalho de Márcia X., *Desenhando com Terços* (2000-2003) para observar o corpo que manifesta ação a partir dos objetos.

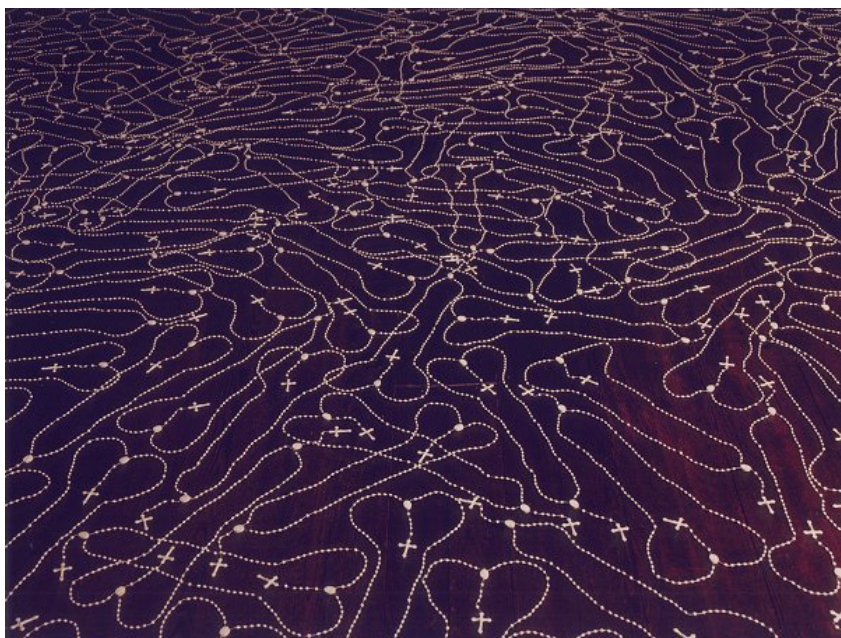


Fig. 37: Instalação resultante da performance *Desenhando com Terços* (2000) feito por Márcia X.



Fig. 38 e Fig. 39: As fotos retratam a performance/instalação realizada por Márcia X. na Casa de Petrópolis – Instituto de Cultura no Rio de Janeiro (Brasil) em julho de 2000 na sala de jantar em processo de restauro. Foram usados 500 terços (montados dois a dois). A sala mede 4x5m. Duração da performance: 6 horas.

Ao desenhar o formato de vários pênis com terços católicos, Márcia X. estabelece relações com o falo e a religião cristã. Vestida de branco e agachada sob o chão, a artista preenche o ambiente com símbolos sagrados da religião católica e eleva outro símbolo, o falo. Apesar desta performance ter sido vista como desrespeitosa e alvo de censura ao ter a sua exibição proibida em Brasília na mostra do CCBB Picasso, Paixão e Erotismo (2006), o falo tem sido um símbolo sagrado ligado a adoração de povos ancestrais, como um símbolo de fecundidade e de poder. O corpo que transgride muitas vezes gera incômodos.

4. Corpo-casa

4.1. Uma porta e as possíveis chaves

Onde a psicanálise diz: Pare, reencontre o seu eu, seria preciso dizer: vamos mais longe, não encontramos ainda nosso CsO, não desfizemos ainda suficientemente nosso eu. Substituir a anamnese pelo esquecimento, a interpretação pela experimentação. Encontre seu corpo sem órgãos, saiba fazê-lo, é uma questão de vida ou de morte, de juventude e de velhice, de tristeza e de alegria. É aí que tudo se decide. (Deleuze & Guattari, 1980)

O corpo é o canal ativo que se conecta com as memórias de infância e as ancestrais, capaz de se comunicar através de gestos: pela performance, pelo desenho, o corpo que experimenta é criativo em suas ações diárias e cotidianas. O gesto está na ação feita pelas mãos que mergulham no líquido com a tinta vermelha e tingem tecidos que mais tarde pousarão no papel. O gesto está nos fios que emaranham e enroscam no corpo na performance. Faço o uso da memória e da linha do tempo: volto àquele corpo lúdico de criança que se desdobrava e criava liberdades dentro de uma casa.

O corpo experimenta e através do gesto o corpo comunica. Então questionei-me: quais seriam as chaves que abrem a porta do corpo para a performance? Percebendo o corpo como porta de acesso, qual a ferramenta que abre esse canal? Posso dizer que pude experimentar não só uma, mas algumas ferramentas, algumas chaves que puderam abrir o meu corpo para a performance.

O corpo canal é um método de práticas somáticas usado por imensos dançarinos e coreógrafos. Ao participar da disciplina de performance, corpo e dispositivo da Professora Teresa Luzio Morais, tive o contato com alguns exercícios de *butô* – dança que surgiu no Japão pós-guerra criada pelo dançarino e coreógrafo Tatsumi Hijikata. A partir dos exercícios chego à experiência do corpo através dos gestos trabalhados. Dessa forma, os exercícios de *Butô* funcionaram como ferramentas para a abertura do corpo.

Tatsumi Hijikata se voltou ao corpo como a feixes de memórias. Ele deixou provisoriamente de lado argumentos sobre o corpo do butô e tentou reconstruir um corpo individual através de memórias. Naturalmente, recuperou o seu próprio passado, mas ao fazer isso viu pessoas, animais, objetos, fenômenos com os quais tinha crescido. E chegou a pensar que sua dança devia se incumbir de fazer ressurgir tudo isso. Em outras palavras, decidiu se livrar de si mesmo. (Goda, 1985, citado por Kuniichi Uno, 2018, p. 202)

Ainda, o japonês Tatsumi Hijikata afirma:

meu mestre de dança é a terra negra do Japão que, na minha infância, me ensinou a desaparecer” (Hijikata, s.d., citado por Kuniichi Uno, 2018, p. 33).

Hijikata volta nas suas memórias e seu corpo expressa elementos do passado através da dança. O corpo é o canal, é ferramenta que eleva e se conecta com os feixes de memórias, sendo capaz de transformar-se em movimentos.

Para me ajudar a compreender como poderia elaborar as minhas performances explorando o corpo como canal, encontrei o conceito de “Programa Performativo”, apresentado pela performer e teórica da performance Eleonora Fabião (2013). Para chegar no chamado Programa, Eleonora teve como inspiração a obra “28 de novembro de 1947 – como criar para si um Corpo sem Órgãos” (Deleuze & Guattari, 1980) que afirma o programa como um motor de experimentação. Assim, ela completa e elucida:

Programa é motor de experimentação porque a prática do programa cria corpo e relações entre corpos; deflagra negociações de pertencimento; ativa circulações afetivas impensáveis antes da formulação e execução do programa. Programa é motor de experimentação psicofísica e política.

O programa é o enunciado da performance: um conjunto de ações previamente estipuladas, claramente articuladas e conceitualmente polidas a ser realizado pelo artista, pelo público ou por ambos sem ensaio prévio (Fabião, 2013, p. 4).

A partir da proposta de exercício a ser realizada no ambiente da Mata Rainha D. Leonor nas Caldas da Rainha sugerida pela docente Teresa Fradique para a turma de Mestrado em Artes Plásticas da ESAD.CR, me deparei com estímulos para desenvolver uma nova ação e assim pensar como poderia desenvolver o meu próprio programa performativo. Ao deslocar-me para a mata, deixei-me afetar pelo ambiente do outono, pelo som que as folhas secas faziam ao entrar em contato com o peso do meu corpo e com as minhas mãos. Naquele momento, antes de conceber o Programa para a ação a ser realizada, eu precisava sentir o que o ambiente ao meu redor tinha para me oferecer, entendendo quais os laços que poderia criar com o que encontraria no caminho pela mata. Então avistei uma porta velha, mal cuidada e abandonada no meio daquele ambiente coberto pelas folhas secas de outono. Sobre esse encontro escrevi algumas anotações:

O cuidado com a casa é cuidar de si

Estamos na época da troca das folhas e isso já não é mais novidade pra mim, mas também sempre será (o meu corpo se acostuma com as novas temperaturas). Chego no meu segundo outono e nele acompanho as mudanças – chega o momento de limpeza. Limpeza da casa. Varrer o chão e com ele as folhas. Outro dia vi uma folha seca dentro do meu quarto. Ela me lembrou que estou mais próxima do chão – o rés do chão – e nesse andar tenho um pedaço de terra e luz. Isso me conecta com a terra. Seriam as raízes do meu mais novo lugar?

Crio conexões com o antigo e agora conexão com uma estação /outono/

Se somos feitas de ciclos, que eu possa me conectar com os ciclos da Grande Casa-natureza

Que eu possa também varrer as folhas e limpar

Arrumar os cantos

*Recolher a poeira
(e saber que ela vai voltar)*

A poeira sempre volta – e o passado também

Se somos feitas de ciclos, que esse seja o momento de voltar,

Mas principalmente seja o momento de estar

Escolher uma porta que dá pra fora foi serendipidade?

Caldas da Rainha, Portugal, 05 de outubro de 2022

Os processos descritos contribuíram para que eu pudesse me conectar com o lugar e chegar no esboço do Programa Performativo a ser apresentado para a turma de mestrado. Na altura em que foi feito tal caminho pela mata, eu havia acabado de me mudar para uma nova casa em Caldas da Rainha. Com a mudança, vi-me dentro do novo espaço que iria habitar pelos próximos meses. E assim, novamente me deparei com o deslocamento dos pertences que carrego comigo: malas sendo feitas e novos espaços ocupados. Cheguei na segunda casa de Portugal.

O fato de mudar de casa na mesma época da mudança de estação (do verão para o outono) também fez com que estivesse mais atenta às alterações na natureza. Durante o caminho feito pela mata, a porta abandonada logo se mostrou o elemento que mais prendeu a minha atenção dentro daquele sítio com cores terrosas de outono. Também estava atenta aos ventos que sopravam as folhas das árvores, ao barulho que os pés faziam sobre as folhas secas durante o caminhar e à mudança de temperatura, movimentos que não estava acostumada a acompanhar no meu país de origem, onde o outono não é uma estação bem definida. Com o deslocamento para a mata e o encontro daquela porta, o meu corpo criou relações com os estímulos exteriores e então nasceu o Programa Performativo definido como: Limpar a porta.

Antes do início da apresentação da performance, houve o preparo da porta: cheguei horas mais cedo na mata, recolhi folhas secas e as acumulei em frente à porta. Então a performance intitulada *Limpendo a Porta de Entrada* (2022) se iniciou: vestindo roupas de uma velha senhora que se assemelhavam às roupas das avós (seus tons marrons também aproximaram o meu corpo aos tons da porta e da estação do ano, o outono), com os pés descalços e segurando um pano vermelho.



Fig. 1: Quando o corpo entra em ação e encontra a porta
Registro da performance *Limpendo a Porta de Entrada* (2022)
realizada na Mata Rainha D. Leonor (Caldas da Rainha, Portugal)
com registro em vídeo de 7 minutos

A performance se desdobrou no movimento do corpo que limpava a porta por vezes usando o pano vermelho, por vezes usando os braços, as mãos, as pernas e os pés. Fiz círculos com as pernas e senti o movimento de dança do corpo com as folhas. Afastei as folhas, retirei a poeira, as teias de aranha e todo o pó ali acumulado. Abri caminho para aquela porta que cuidei e limpei por aproximadamente sete minutos. Ao fim, estendi o pano vermelho no caminho aberto pelo meu corpo e finalizei a ação.



Figs. 2 a 7: Registros da performance *Limpendo a Porta de Entrada* (2022) realizada em Caldas da Rainha, Portugal com registro em vídeo de 7 minutos

Se o Programa é definido como “limpar a porta”, quando o meu corpo está na performance, ele é capaz de tomar direções diversas guiadas pela ação de limpar e o que vai encontrando durante essa tarefa. Assim como na vida, durante a performance não dá para controlar as situações que acontecem no seu decorrer – como a poeira que cai nos meus olhos, os insetos que aparecem no meio das folhas secas e húmidas da chuva. Lidar com essa falta de controle permite que a performance encontre o seu próprio caminho, na medida em que coloco o corpo num estado de atenção, de abertura ao que está ao meu redor, como um canal.



Fig. 8: Porta de Entrada, 2022 | Instalação resultante da performance *Limpendo a Porta de Entrada* (2022)

Este estado de atenção abre espaço para o encontro com os outros; os espectadores. Segundo Eleonora, “em geral, performers não pretendem comunicar um conteúdo determinado a ser decodificado pelo público, mas promover uma experiência através da qual conteúdos serão elaborados” (Fabião, 2013, p. 2). O público é envolvido na performance porque há uma ação do corpo que se envolve e os envolve, e os corpos vão percorrendo em conjunta a ação que decorre sem tempo pré-definido. Após a apresentação, cada espectador que a presenciou foi capaz de criar dentro de si narrativas, sentidos, novas experiências. Conversar com o público depois da performance me deu o acesso às suas percepções.

Eu abri o caminho até a porta. Eu limpei e abri o caminho para a passagem. O pano vermelho, o mesmo que estava no meu corpo, é o mesmo que limpa, é o mesmo que direciona e serve como “tapete vermelho”. É o fio do sangue que tiro do meu corpo e deixo no caminho. O desapego do objeto, o pano vermelho estendido como um tapete – um convite para que os outros possam passar; possam arrumar a casa e um gesto de doação.

Caldas da Rainha, Portugal, 06 de outubro de 2022 / Anotações feitas no diário

A performance apresentada partiu da atmosfera da casa. O elemento “porta”, que encontrei na mata e que escolhi trabalhar, se comunicou com a pesquisa em desenvolvimento. Limpar a porta parece tratar de mudanças e de preparar caminhos. Os assuntos que levei para ação se relacionam com a minha história pessoal, com as casas do passado, com as mudanças e transições feitas ao longo das experiências vividas.

Após apresentar a ação para o público, tive o retorno dos espectadores através de seus comentários e as diferentes percepções mostram como a performance é capaz de criar extensões. Portanto, ao invés de ser uma voz isolada e voltada para si mesma, a narrativa autobiográfica na performance solo funciona como um instrumento público na criação de um senso de comunidade (Bernstein, 2001, p. 95). A performance é colocada em ação e depois que essa ação está no mundo, ela pode alcançar múltiplos desdobramentos, tomar direções próprias e ter uma continuação permanente dentro de cada indivíduo.

4.2. A performance do corpo-casa

O corpo atuante e quase sempre despido do artista tornou-se não apenas o veículo para o trabalho, mas o objeto de arte em si. (...) O corpo torna-se então o ponto de mediação entre uma série de relações binárias de oposição, tais como o interior e o exterior, sujeito e mundo, público e privado, subjetividade e objetividade. O corpo é o lugar em que essas contradições ocorrem. (Bernstein, 2001, p. 92)

Eu venho de um país tropical e de uma cidade conhecida pelas suas praias em cartões postais. Porém, o Rio de Janeiro que eu conheci na infância era bem diferente desses lugares. Não era perto da praia. A casa-natal onde morei era cercada por morros habitados por comunidades, pelo asfalto de uma grande avenida e estava próxima da casa da avó. Tenho sons, cheiros e cenas que traduzem para mim o que foi morar no subúrbio do Rio do meu nascimento até a adolescência. O que faço hoje são novas experimentações do meu corpo, agora já amadurecido. O corpo da mulher que se deslocou de país, de clima e das cenas conhecidas do seu país de origem. Eu posso falar das casas do passado porque elas sempre estarão vivas em mim nos meus deslocamentos, esteja eu onde estiver. E assim, a noção do corpo-casa surge quando percebo que O meu corpo é a própria casa – *eu sou a minha própria casa, eu sou a casa*.

Para Deleuze e Guattari, o Corpo sem Órgãos “é um exercício, uma experimentação [...] Não é uma noção, um conceito, mas antes uma prática, um conjunto de práticas” (1980). Afirmam que não se chega ao Corpo sem Órgãos, nunca se acaba de chegar a ele. Quando falo sobre a performance do corpo-casa, aproximo o corpo de práticas que o fazem experimentar.

Uma grande referência para esta pesquisa é a artista cubana Ana Mendieta (1948-1985) que também deparou-se com a realidade de ser imigrante. Os conteúdos dos seus trabalhos, presentes em desenhos, esculturas e performances estão intimamente ligados à sua biografia. Com o apoio da noção de *Corpo sem Órgãos* procuro conexões que possam ampliar a reflexão sobre a prática de performance e a autobiografia.

Ana Mendieta saiu de Cuba para morar nos EUA aos 12 anos com sua irmã. Ambas não falavam inglês e foram morar num orfanato católico comandado por freiras em Iowa através da operação “Peter Pan” – um êxodo clandestino em massa de mais de 14 mil menores cubanos não acompanhados de 6 a 18 anos para os EUA entre 1960 e 1962. Nas palavras da artista:

No meio oeste, as pessoas olhavam para mim como um ser erótico (o mito da latina ardente), agressivo e de certa forma diabólico. Isso criou em mim uma atitude muito rebelde, até que, por assim dizer, explodiu dentro de mim e tomei consciência do meu ser, da minha existência como um ser particular e singular. Essa descoberta foi uma maneira de me ver separada dos outros, sozinha. (Mendieta, s.d., citada por Avendaño, 2012, p. 2)

É possível compreender o contexto em que estava inserida e que certamente influenciou seus processos criativos. Segundo Mendieta numa entrevista publicada em “Performance artists talking in the eighties”, de Linda Montano (2000), a mudança drástica de Cuba para os Estados Unidos foi uma experiência arrasadora, pois se sentiu distante de tudo e absolutamente deslocada. Assim, a tentativa de encontrar um lugar na terra e de definir-se surgiu daquela experiência de descobrir diferenças. Revela ainda:

Em 1973 realizei meu primeiro trabalho numa tumba asteca invadida por ervas daninhas e mato – o crescimento daquelas plantas me levou a lembrar do tempo. Comprei flores no mercado, deitei-me sobre a tumba e cobri-me com flores brancas. A analogia era a de que estava coberta pelo tempo e pela história. (Mendieta, 1988)

Em *Imagen de Yágul* (1973), Mendieta explora as experimentações do seu corpo, uma vez que coloca o seu corpo nu em contato com a natureza, livre para estar em devir com a terra e os organismos vivos e mortos – como as flores mortas que cobrem o corpo da mulher. Ela se camufla com a paisagem e torna-se parte dela, torna-se ela mesma – a própria natureza.



Fig. 9: Imagen de Yágul, 1973 – Fotografia da performance feita por Ana Mendieta que pertence à série Siluetas (1973-1980)

Esse corpo que forma uma silhueta mesclada na terra coberta por pedras e matéria vegetal é o corpo com o organismo desfeito – a sua estrutura não corresponde à sua utilidade habitual, para estar em pé ou deitado cumprindo funções como sustentar, descansar ou dormir. Ele está ali não para descansar, mas para agir, mesmo na inércia e no silêncio. Ana Mendieta trabalha em fusão com a terra, entra em conexão com a natureza e com a sua ancestralidade latino-americana. Sendo o Corpo sem Órgãos um corpo que desliza, que trabalha na transformação dos estratos do organismo, destruindo-os, pode-se notar que Ana Mendieta caminha entre situações que trazem a memória da falta de pertencimento, a disciplina imposta no orfanato católico

onde passa a viver a vida aos 12 anos, em outro país, longe de sua terra, de seus costumes, língua e da cultura a que lhe era comum. No documentário “Fuego De Tierra” (1987), Ana Mendieta relata:

A minha arte fundamenta-se na crença, em uma energia universal que percorre todas as coisas. Do inseto ao ser humano; do ser humano ao espectro; do espectro à planta; da planta à galáxia. Minhas obras são as veias de irrigação desse universo fluido. Através deles ascendem a seiva ancestral, as crenças originais, as acumulações primordiais, os pensamentos inconscientes que animam o mundo. Não há passado original a redimir, há o vazio, a orfandade, a terra não batizada no começo, o tempo que de dentro da terra nos olha. Há sobretudo a busca da origem.
(Mendieta, 1987)

A artista revela que a sua arte é o meio possível para expressar e criar os laços que a conectam com o universo. Tendo sido arrancada da sua terra natal durante a infância, ela é oprimida pela sensação de ter sido expulsa do útero. De certo que residir em um orfanato católico, longe de seu país e língua contribuíram para que ela fosse colocada dentro de limites que impõe maneiras de pensar e perceber. A sua obra e vida podem servir de exemplo. Sobretudo como situações de vida a atormentaram e por via do corpo a artista foi capaz de experimentar (não sabemos se os ultrapassou). Deleuze e Guattari referem:

Eis então o que seria necessário fazer: instalar-se sobre um estrato, experimentar as oportunidades que ele nos oferece, buscar aí um lugar favorável, eventuais movimentos de desterritorialização, linhas de fuga possíveis, vivenciá-las, assegurar aqui e ali conjunções de fluxos, experimentar segmento por segmento dos contínuos de intensidades, ter sempre um pequeno pedaço de uma nova terra. (Deleuze & Guattari, 1980)

Dessa forma, com base na *Imagen de Yágul*, é possível partir para outras situações onde Mendieta trabalha a forma do seu corpo em uma série de imagens de silhuetas. A *Imagen de Yágul*, ou a ação de se deitar em ambientes de natureza, pode ser compreendida um modelo para performances que a seguem, como *Burial Pyramid* (1974).



Fig. 10: Burial Pyramid, 1974 – Fotografia da performance feita por Ana Mendieta que pertence à série Siluetas (1973-1980)

Em *Burial Pyramid*, Mendieta desloca os materiais que a recobrem, libertando seu corpo, com a fisicalidade de sua respiração ativa. As pedras movem-se com a sua respiração. Já em outra ação, semelhante à *Burial Pyramid*, Mendieta diz: “quase morri porque tinha minhocas agarradas a mim”. Como refere Genevieve Hyacinthe sobre tais ações da artista:

Isso nos dá a sensação do seu poder de resistência. Esse reconhecimento aponta novamente para a centralidade da luta e da perseverança em suas performances e contraria a noção de que seu trabalho foi criado para “desaparecimento fácil” ou entropia suave. (Hyacinthe, 2019, p. 91)

O período que passa em suas viagens de estudos a Oaxaca, México, Mendieta entrou em contato com sítios arqueológicos pré-colombianos e desenvolveu uma nova relação com o sagrado, com as culturas originárias e a natureza. As viagens para o México, o contato com as culturas pré-colom-

bianas e a utilização do seu corpo em condição de mulher latina nos EUA contribuíram para a série *Siluetas*, feita durante os anos 1973 e 1980.



Figs. 11 a 14: Imagens da série *Siluetas* (feito por Ana Mendieta entre os anos 1973 e 1980)

Ana Mendieta aprofundou estes símbolos de forma que os atravessou, os transcendeu. Como resultado disso, ela começou a criar o seu próprio simbolismo, o seu próprio imaginário. A artista deitou-se em diferentes tipos de solo, criou uma série de silhuetas – umas preenchidas por flores, folhas, fogo, outras o contorno ou somente o vazio da forma, o índice do que já esteve ali. Também fez esculturas em paisagens – talha pedras, barro, árvores e madeira. A conexão com a terra ancestral fez com que ela fosse atraída pela natureza e por essas repetições de silhuetas que marcam a presença no espaço.

Deleuze e Guattari afirmam que “é seguindo uma relação metódica com os estratos que se consegue liberar as linhas de fuga, fazer passar e fugir os fluxos conjugados, desprender intensidades contínuas para um Corpo sem Órgãos” (1980). Entendendo um dos estratos como o desconforto de estar longe da sua terra natal, Ana Mendieta abordou a busca pela casa e pelo próprio pertencimento. A performance do corpo-casa está mais do que ocupar lugares – transita entre eles.

Baseando-se nas obras apresentadas de Ana Mendieta é notável perceber um corpo que vibra intensidade, que se esvazia para que outras forças possam deslizar e agir. As repetições das silhuetas que Mendieta propõe, entram no processo da prática e de mergulho em seu próprio imaginário. Assim, a sua potência privada – desobediente e indisciplinar, que se liberta e experimenta – ramifica-se em demais potências coletivas.

4.3. Entre a performance e o desenho: a linha, o fio e o cordão

Tanto a autobiografia quanto a performance são processos abertos, compreendendo uma miríade de formas possíveis. talvez por esta razão, a performance solo tenha se tornado um meio tão privilegiado para investigações autobiográficas, abrindo novas possibilidades de representação do sujeito. (Bernstein, 2001, p. 102)

Este último subcapítulo abordará duas ações que me colocaram em contato com as memórias pessoais e com todo o contexto já apresentado das casas e os objetos desta comunhão com o fazer artístico: o desenho e a performance. Percebo a performance e o desenho como os meios para que a investigação desses processos autobiográficos ocorram.

O principal elemento que conecta as duas ações – a performance e o desenho – é a linha. O corpo que desenha acompanha o mesmo corpo que performa. A linha surge como um elemento vivo e tangível, nos fios vermelhos de lã que pelo gesto do corpo são manuseados, enrolados e esticados tantas vezes até resultar um novo objeto. A este novo objeto passei a chamar *cordão*. No meio do processo em que me debruço sobre os objetos que reencontrei na casa da avó que trouxe comigo do Brasil para Portugal, nasceu o *cordão*, o novo objeto que passa a ser um importante motor de trabalho.

O cordão é uma linha que simboliza um processo evolutivo e de crescimento dos objetos que vieram da casa da avó. Pode ser entendido como uma extensão desses objetos que encontrei lá, que alcança uma força própria e passa a ser lido como o novo objeto. O cordão também possui relação com o fio que conecta a linha do tempo dos meus ancestrais com a minha. O cordão ora é apego e sufoca, ora é desfeito e liberta, transitando entre desconforto e conforto. Assim, a linha, o fio e o cordão são elementos que começam a participar das ações do corpo que enxerga a possibilidade de ser a sua própria casa, esteja onde estiver; e do corpo que sempre levará consigo as memórias do passado.

A performance intitulada *Os Três Corpos e o Cordão Vermelho I* foi desenvolvida durante a disciplina de performance, corpo e dispositivo da Professora Teresa Luzio Moraes, da qual fiz parte. Esta performance foi apresentada durante a Mostra de performances, em dezembro de 2022, nas Caldas da

Rainha. A ação surge a partir dos estudos de corpo feitos com o cordão vermelho. O Programa Performativo desenvolvido para a performance em dezembro foi o seguinte:

1º momento:

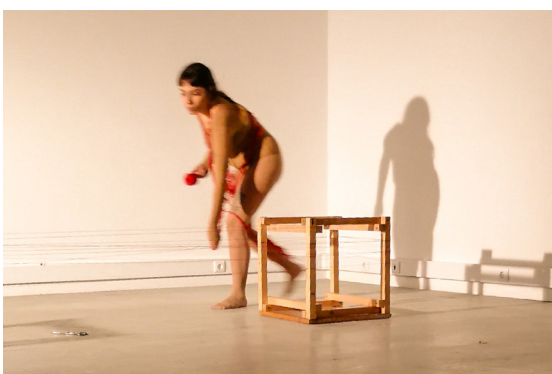
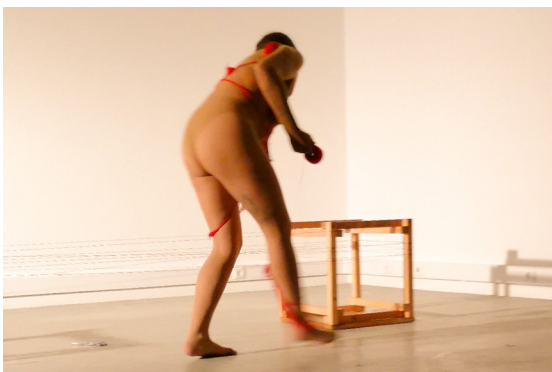
- Dar voltas em torno dos dois bancos (os corpos)
- Circular os dois bancos (dois corpos) com a linha vermelha

2º momento:

- Entrar no círculo formado
- Sentir o corpo com o cordão vermelho

Antes da performance começar, os dois corpos já tinham sido postos no ambiente: dois bancos (estruturas feitas de madeira) foram posicionados um em frente ao outro, com uma distância entre eles (usei a medida do meu corpo esticado para calcular essa distância). Entre esses corpos, estava um rolo de linha vermelha e uma tesoura pousados no chão. Com isso, a imagem que se tem é de dois bancos, que eu decidi chamar de dois corpos, distantes entre si, com a linha vermelha e a tesoura no centro. Ainda antes do terceiro corpo entrar nesse ambiente e dar início à performance, o corpo foi preparado: vesti uma segunda pele e em seguida vesti o cordão vermelho.

A performance iniciou-se quando comecei a andar em círculos, circulando os dois corpos. Esse movimento durou alguns minutos até que peguei o rolo de linha que estava no centro. Amarrei em um dos corpos a ponta do fio do novelo. Continuei a andar em círculos, circulando com o fio vermelho os dois corpos separados. Esse movimento repetitivo durou até o rolo de linha vermelha acabar. Então os dois corpos no chão ficaram circulados por uma espécie de parede flexível formada por fios. Assim tive um espaço onde o meu corpo pôde entrar. Um espaço seguro, porém, instável. Os fios que enrolavam os dois corpos eram flexíveis e formavam paredes abertas. A formação desse espaço classifiquei como o primeiro momento da performance.



Figs. 15 a 22: Registros da performance *Os Três Corpos e o Cordão Vermelho I* (2022)
1º momento do Programa Performativo; O corpo circula os outros dois corpos usando a linha vermelha

O segundo momento sucedeu quando entrei no espaço formado entre os dois corpos circundados pelo fio. O meu corpo, deitou-se no centro dos dois outros corpos. Com isso, comecei a habitar aquele espaço com o corpo vestido pelo cordão vermelho. Então, ao entrar em contato com o cordão, me enrolei e o senti contra a minha pele, criando tensões. Criei movimentos com o cordão vermelho que fizeram contrair o meu corpo. Minhas pernas foram para o alto e meus braços ora estavam soltos, oras presos – assim como a minha cabeça. Meu tronco manteve-se no chão, mas os membros do meu corpo estavam no ar, em movimento de tensão com o cordão vermelho. Houve um instante em que tentei alcançar os outros dois corpos, só que estava tão contraída junto ao cordão, que foi impossível tocá-los. Fiquei com vontade de encostarme nos dois corpos, mas senti o meu corpo incapaz de alcançá-los. Houve momentos que também interagi com o fio que formava a parede flexível que contornava o espaço onde estava. Minhas mãos tocaram os fios finos que contornavam os dois corpos. O que formava aquela parede era feito do mesmo material do cordão que vestia: a linha vermelha.



Fig. 23 e Fig. 24: Registros da performance *Os Três Corpos e o Cordão Vermelho I* (2022) 2º momento do Programa Performativo; Um corpo entre dois corpos



Figs. 25 a 27
Registro da
performance *Os Três
Corpos e o Cordão
Vermelho I* (2022)
2º momento do
Programa Performativo:
em contato com o
cordão vermelho

O meu corpo estava cansado desse confronto com o cordão, então decidi afastar-me do objeto, o desenrolei do meu corpo e em seguida, coloquei-o na direção do meu ventre. O cordão vermelho naquele momento era uma massa de fios, uma matéria posicionada sobre mim. Levantei o tronco, fiquei em pé e deixei o cordão que havia virado uma massa de fios no chão, posicionando-o no centro dos dois bancos. Em pé observei aquelas paredes flexíveis formadas pelo fio. Vi o que ficou deixado para trás – o cordão. Então com a tesoura cortei aquela parede frágil. A performance terminou com o meu afastamento depois de aproximadamente 40 minutos.



Fig. 28 e Fig. 29: Registros da performance *Os Três Corpos e o Cordão Vermelho I* (2022)

2º momento do Programa Performativo:
tiro o cordão e o coloco na direção do ventre





Fig. 30: Instalação que provém da performance *Os Três Corpos e o Cordão Vermelho I* (2022)

Os dois bancos, os dois corpos que coloquei na performance representam pai e mãe e a distância que sempre senti entre os dois. Segundo a doutora em estudos da performance (New York University), Ana Bernstein,

A autobiografia é geralmente entendida em termos de um movimento de singularização de uma vida exemplar, uma vida que por suas qualidades individuais e seu caráter único é merecedora de ser distinguida de outras vidas mais ordinárias. A narrativa de uma vida exemplar permite aos leitores/receptores reconhecer o particular no universal, a humanidade no sujeito individual. Por trás desta ideia está a suposição de que o sujeito em questão é um sujeito universal. (Bernstein, 2001, p. 102)

Com isso, compreendo que ao partir da atmosfera privada através da performance é possível alcançar o outro, tornando-se sujeito universal. No entanto há algo que parece dificultar a separação entre o artista como sujeito próprio de ação:

A razão dessa dificuldade em distanciar o performer de sua linguagem e gestos reside precisamente no fato de que na performance as funções do artista, autor e persona estão fundidas. Além disso, a fusão do autor e performer é ainda mais complicada pela imbricação do sujeito e do objeto, tanto pelo uso do corpo como um lugar de representação quanto pelo emprego frequente de material autobiográfico (Bernstein, 2001, pp. 91-92)

O performer é capaz de transitar pela sua experiência individual e através de ações do corpo coloca-se em contato com o outro, sendo capaz de alcançar a esfera pública. Assim, o que foi transmitido para o espectador toma uma nova forma. A história de vida de cada indivíduo permite que ele absorva tal informação e crie novas camadas de leitura para a ação promovida pelo corpo em performance.

o corpo apresentado é sempre um corpo representado, por nele se investir uma pluralidade de representações do que um corpo é, ou de como um corpo funciona, mesmo quando a apresentação do corpo ocorre em tempo real na presença do espectador. Um corpo em arte é, portanto, sempre a representação das condições de possibilidade do que um corpo pode ser em determinado momento.

(Sardo, 2017, p. 315)

Há algo que acontece durante a performance que transcende o método, o artista e o espectador. A performance é da ordem do acontecimento, do inesperado. Podemos partir da própria história e memória para chegar à performance; e quando o corpo está em ação encontra outros corpos – cada um com seu repositório de memórias e histórias. Cruzam-se as linhas do tempo no momento da performance.

Viagem ao Brasil: 22 de Janeiro de 2023 à 20 de Março de 2023
Dois meses de Rio de Janeiro

A viagem de dois meses para o Brasil marcou um novo deslocamento. Voltei ao meu país de origem para passar um breve período. Saí do inverno de Portugal e cheguei no verão tropical do Rio de Janeiro. Voltei para o que já foi a minha casa um dia. No lugar que um dia já foi o meu quarto, escrevi uma carta aos pais e contei-lhes sobre a performance *Os Três Corpos e o Cordão Vermelho I*.

Voltei para Portugal no primeiro dia de primavera. Encontrei o ateliê depois de dois meses. Com esse retorno, a vivência no ateliê voltou a ser constante. Retornei para os desenhos que naquele momento começaram a se formar a partir das linhas feitas de lápis de cor e pastel oleoso. Essas linhas conectaram-se com os objetos da casa da avó e com a vibração do corpo fértil. A visita feita à minha terra natal me nutriu de uma forma que quando voltei para a morada em Portugal pude dar continuidade aos processos de desenho que resultaram em novas séries. A ação do desenho estimulou o gesto do meu corpo sobre o papel. Foi o momento que a linha atravessou o corpo e chegou no papel. Assim, comecei a fazer o uso de materiais firmes, como o lápis de cor, para construir linhas através do desenho. Isso logo se tornou uma ação constante que resultou em quatro séries de desenhos que nomei por:

Artigos de Proteção / Peças de Tecido / Corpos no Altar / Linha e Corpo

As séries *Artigos de Proteção* e *Peças de Tecido* estão diretamente relacionadas com os objetos da casa da avó. Os nomes dessas duas séries se comunicam com as fotografias apresentadas no capítulo 2 *Casa-memória* no item 2.2. *A casa da avó e o reencontro com os objetos*. São desenhos que têm como ponto de partida as imagens dos objetos que estavam naquela casa. As fotografias serviram como base para poder desenhar a partir da observação das imagens dos objetos.

Fig. 31 e Fig. 32: Fotografias dos objetos que pertencem à Série *Objetos – Artigos de proteção* (2021-2023)



Fig. 33
Série Artigos de Proteção – Estátua de Nossa Senhora, 2023
Técnica: Lápis de cor sobre papel
Dimensões: 36x49,5cm

Fig. 34
Série Artigos de Proteção – Medalha de São Jorge I, 2023
Técnica: Lápis de cor sobre papel
Dimensões: 36x49,5cm



Fig. 35 e Fig. 36: Fotografias dos objetos que pertencem à Série *Objetos – Artigos de proteção* (2021-2023)



Fig. 37
Série Artigos de Proteção – Medalha de São Jorge II, 2023
Técnica: Lápis de cor sobre papel
Dimensões: 36x49,5cm

Fig. 38
Série Artigos de Proteção – Figa de Madeira
ou Figa do Amor, 2023
Técnica: Lápis de cor sobre papel
Dimensões: 36x49,5cm

Fig. 39 e Fig. 40: Fotografias dos objetos que pertencem à Série *Objetos* – *Peças de Tecido* (2021-2023)

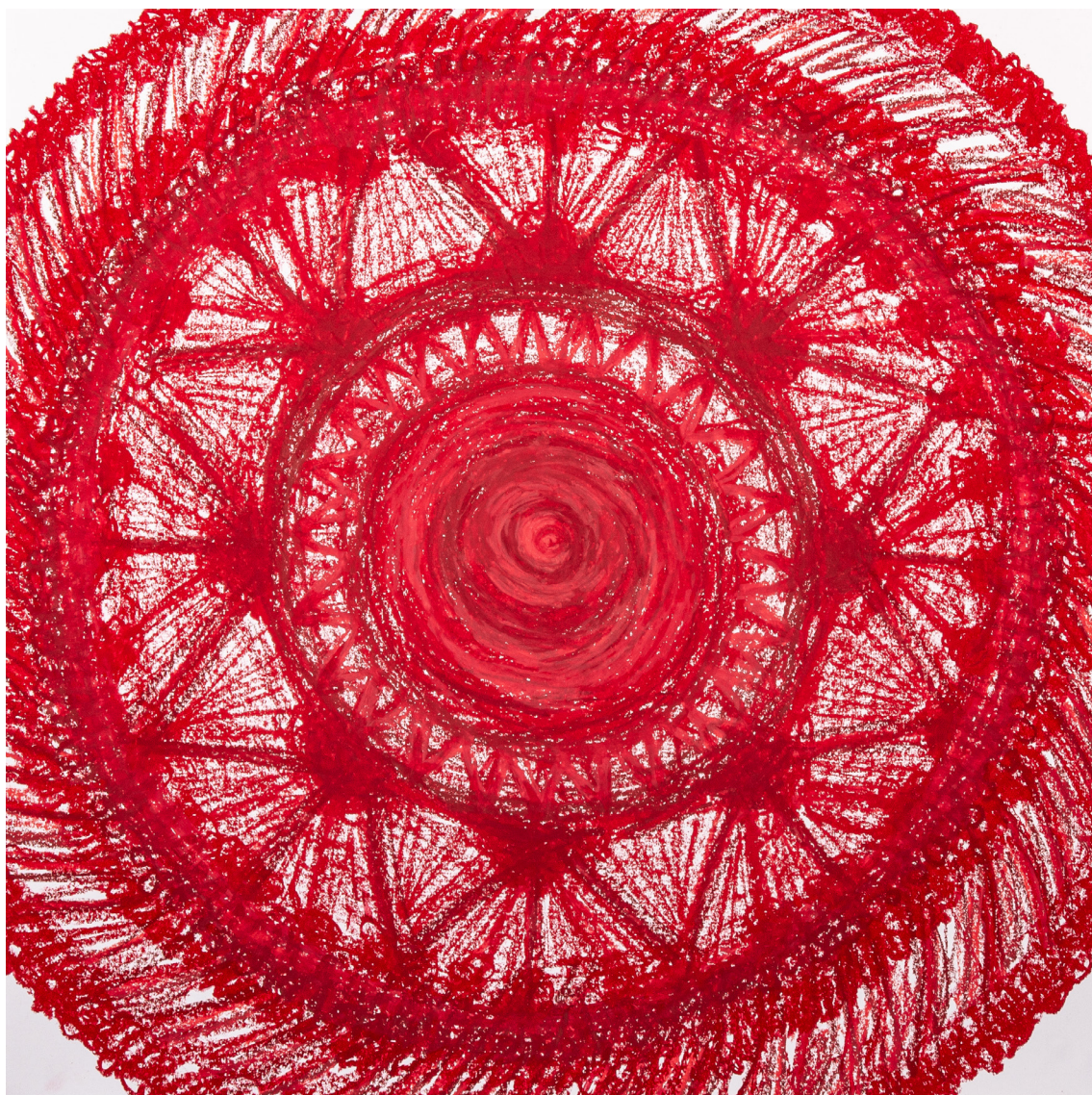


Fig. 41: Série *Peças de Tecido*, 2023
Técnica: Pastel oleoso sobre papel
Dimensões: 70,5x70,5cm

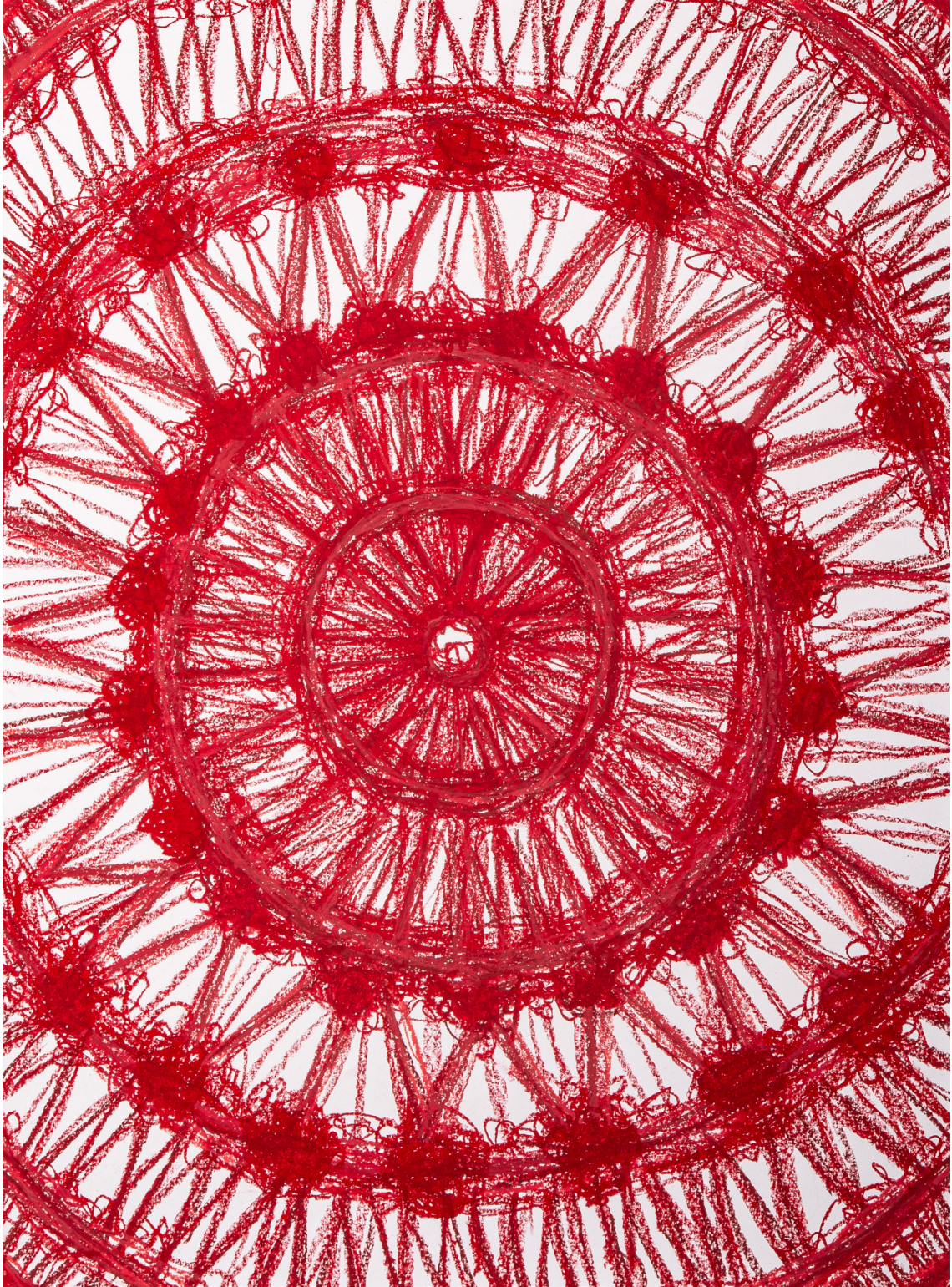


Fig. 42: Série Peças de Tecido, 2023

Técnica: Pastel oleoso sobre papel

Dimensões: 70,5x95,5cm

As séries *Corpos no Altar* e *Linha e Corpo* são desenhos que ligam o corpo aos objetos, às memórias e à força feminina. A linha começa a ganhar a energia do corpo e o que chega ao papel é o resultado do gesto corporal somado ao vínculo com o vermelho e outras pulsões. Aqui está a noção do *corpo-casa*. O corpo que transita, que volta para as memórias, às casas do passado, ao útero. O corpo que vive o constante deslocamento – atravessa o oceano, muda de país, revisita o seu país, volta a ser imigrante, muda de cidade, muda de casa. No meu corpo há gerações, há presença das matriarcas, há o desconforto dos traumas e das questões de vida, há o momento presente.

O fio é corpo – torna-se material concentrado na cor vermelha, marca a intensidade, é a matéria que pulsa. Os objetos estão presentes e combinam-se com as linhas no desenho.



Fig. 43

Série Corpos no Altar, 2023

Técnica mista: Tinta da china, corante e lápis de cor sobre papel

Dimensões: 60x91,5cm

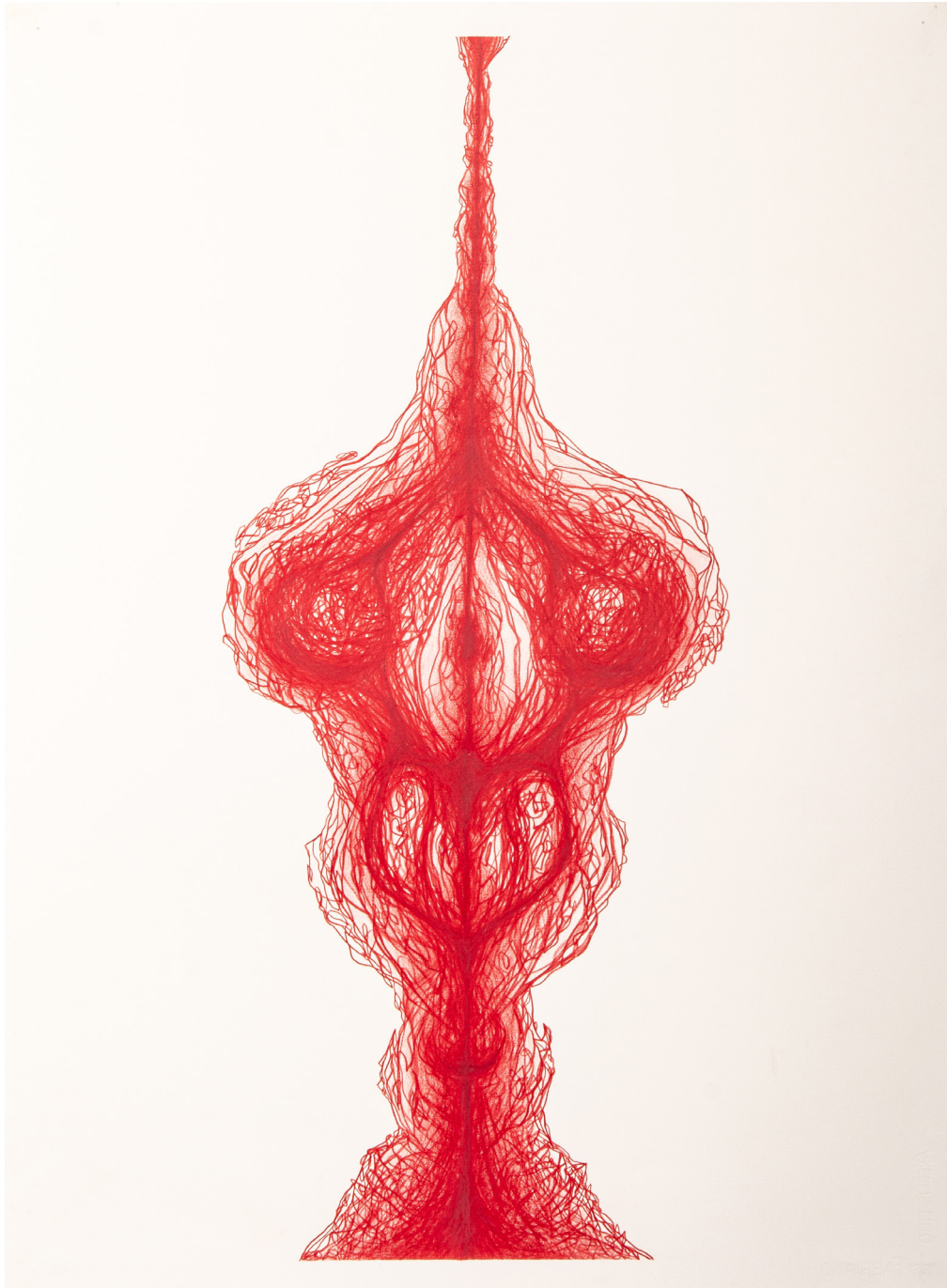


Fig. 44

Série Corpos no Altar, 2023

Técnica: Lápis de cor sobre papel

Dimensões: 56,5x77cm

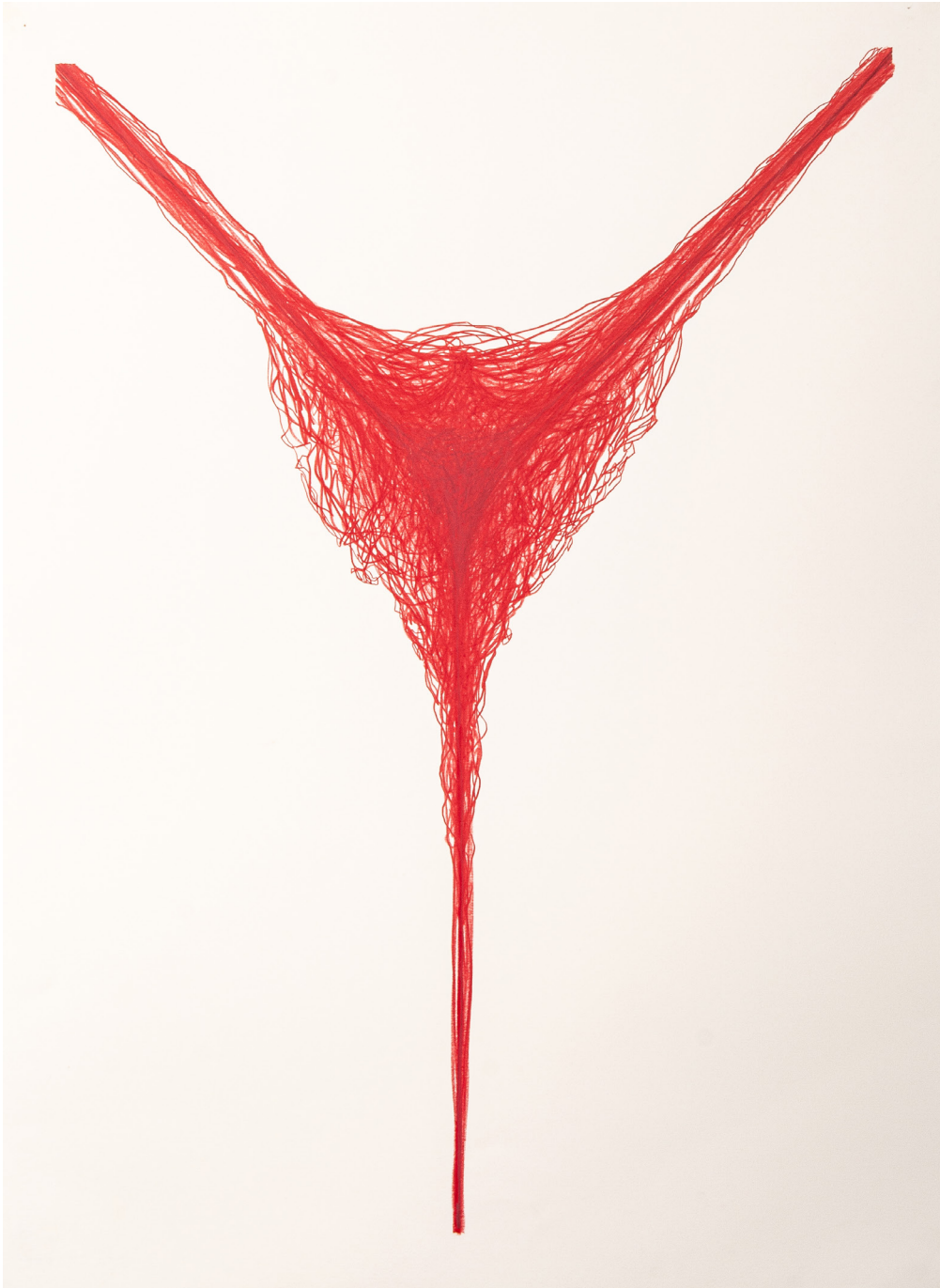


Fig. 45

Série Corpos no Altar, 2023

Técnica: Lápis de cor sobre papel

Dimensões: 56x76,5cm

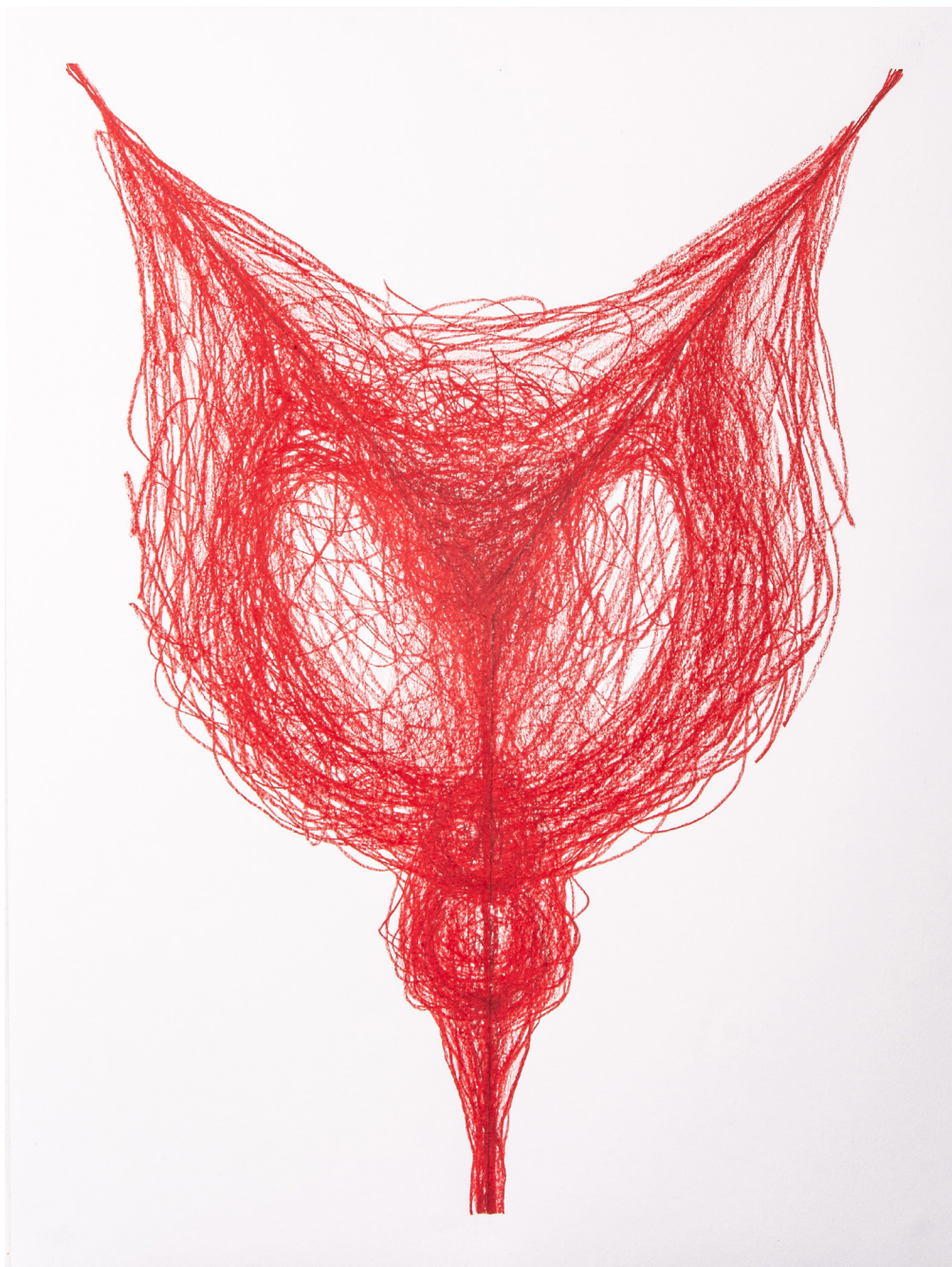


Fig. 46

Série Corpos no Altar, 2023

Técnica: Lápis de cor sobre papel

Dimensões: 37,5x50cm

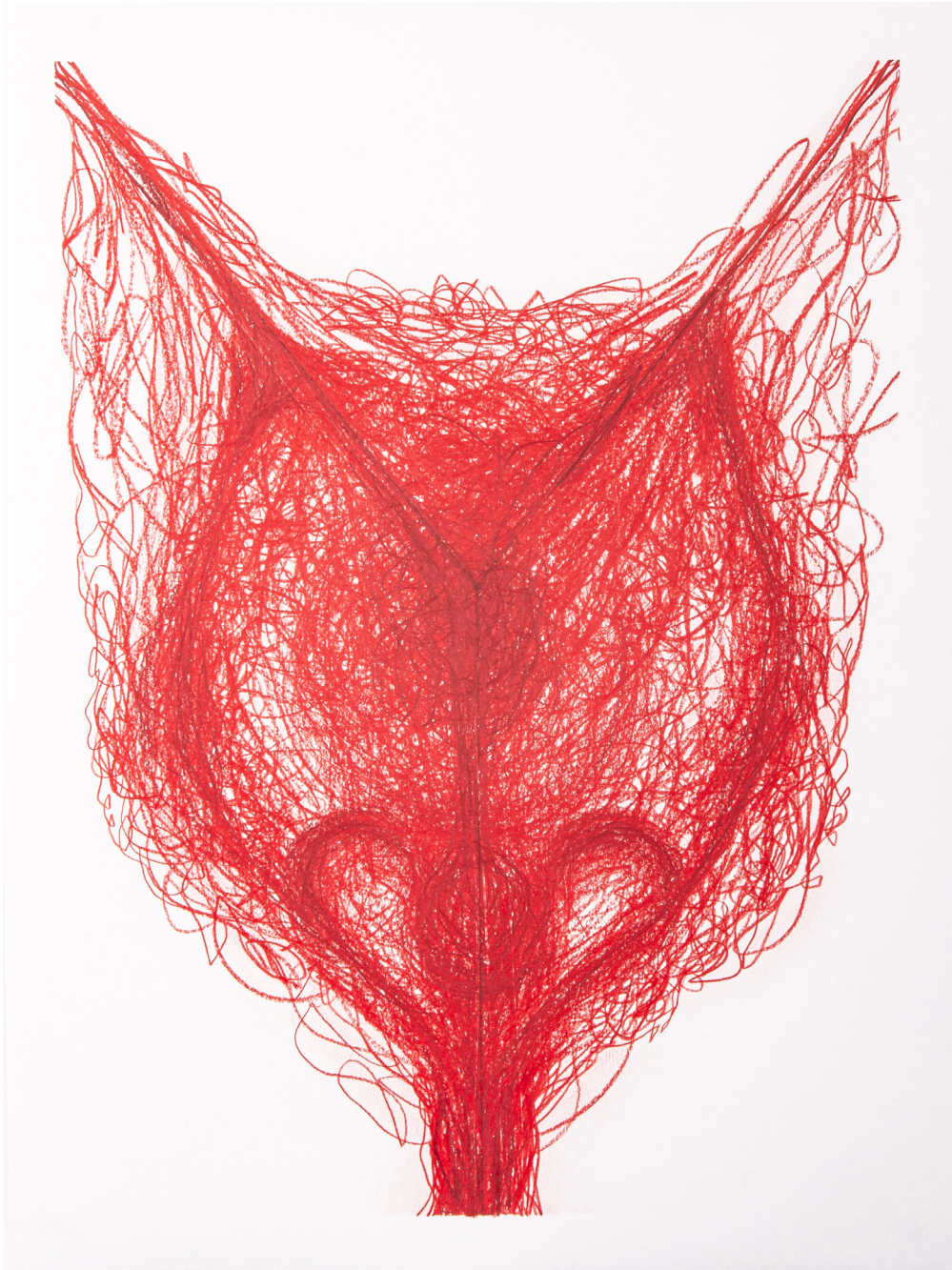


Fig. 47

Série Corpos no Altar, 2023

Técnica: Lápis de cor sobre papel

Dimensões: 37,5x50cm



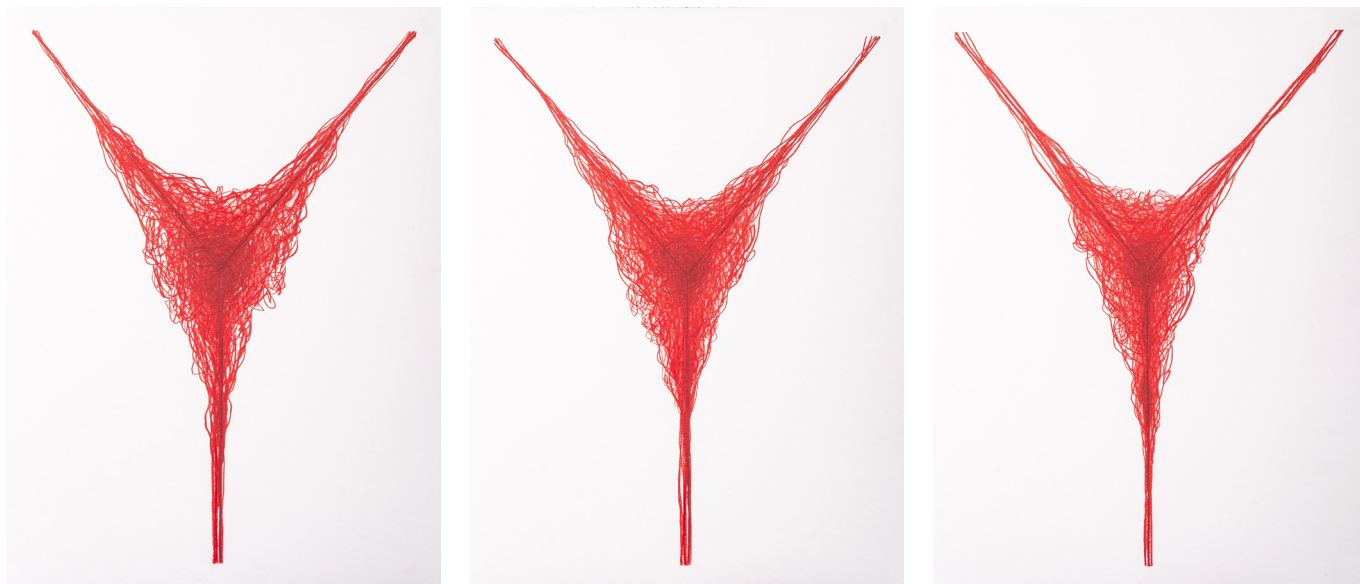
Fig. 48: Casal de Chaves, 2023

Técnica: Lápis de cor sobre papel | Dimensões: 66x92cm (Díptico)



Fig. 49: Casal de Chaves, 2023

Técnica: Lápis de cor sobre papel | Dimensões: 66x92cm (Díptico)



Figs. 50 à 52

Série Linha e Corpo; Três Gerações, 2023

Técnica: Lápis de cor sobre papel

Dimensões: 37,5x50cm, 37,5x50cm e
37,5x50cm (Tríptico)

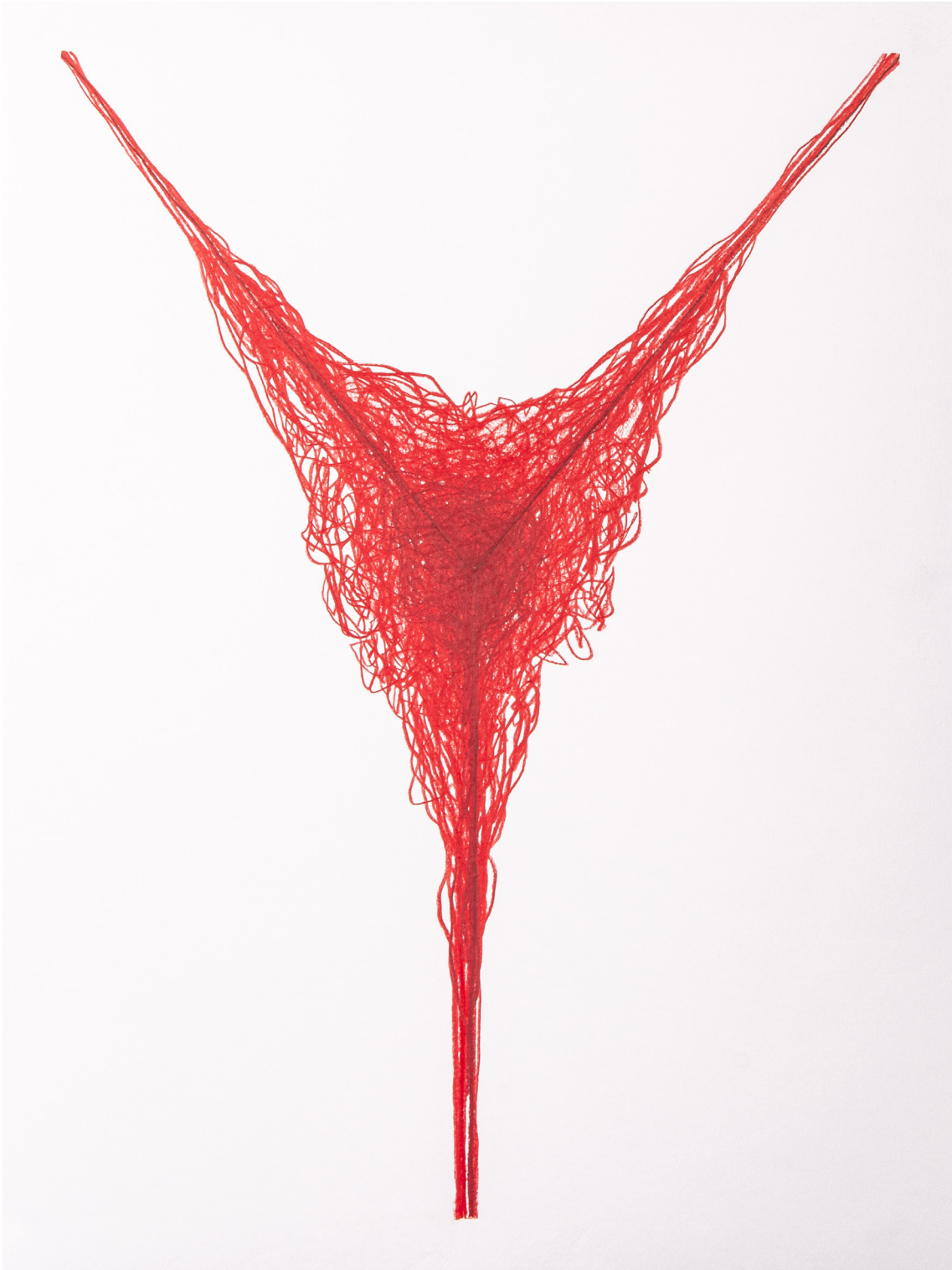


Fig. 53: Série Linha e Corpo;
Três Gerações, 2023
Técnica: Lápis de cor sobre papel
Dimensões: 37,5x50cm



Fig. 54

Série Linha e Corpo; Gerações, 2023

Técnica: Lápis de cor sobre papel

Dimensões: 37,5x50cm e 37,5x50cm (Díptico)

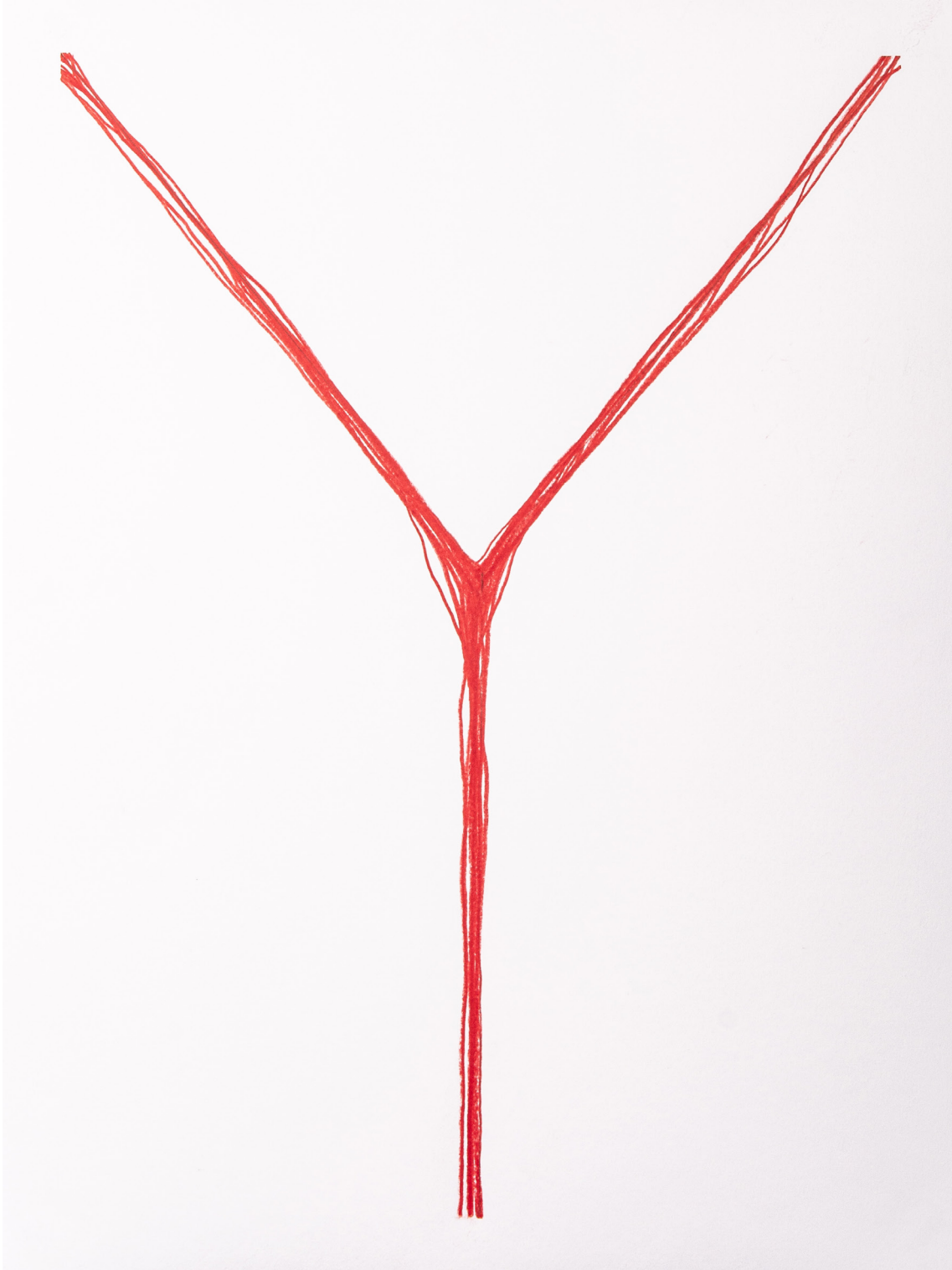


Fig. 55

Série Linha e Corpo; Gerações, 2023

Técnica: Lápis de cor sobre papel

Dimensões: 37,5x50cm e 37,5x50cm (Díptico)

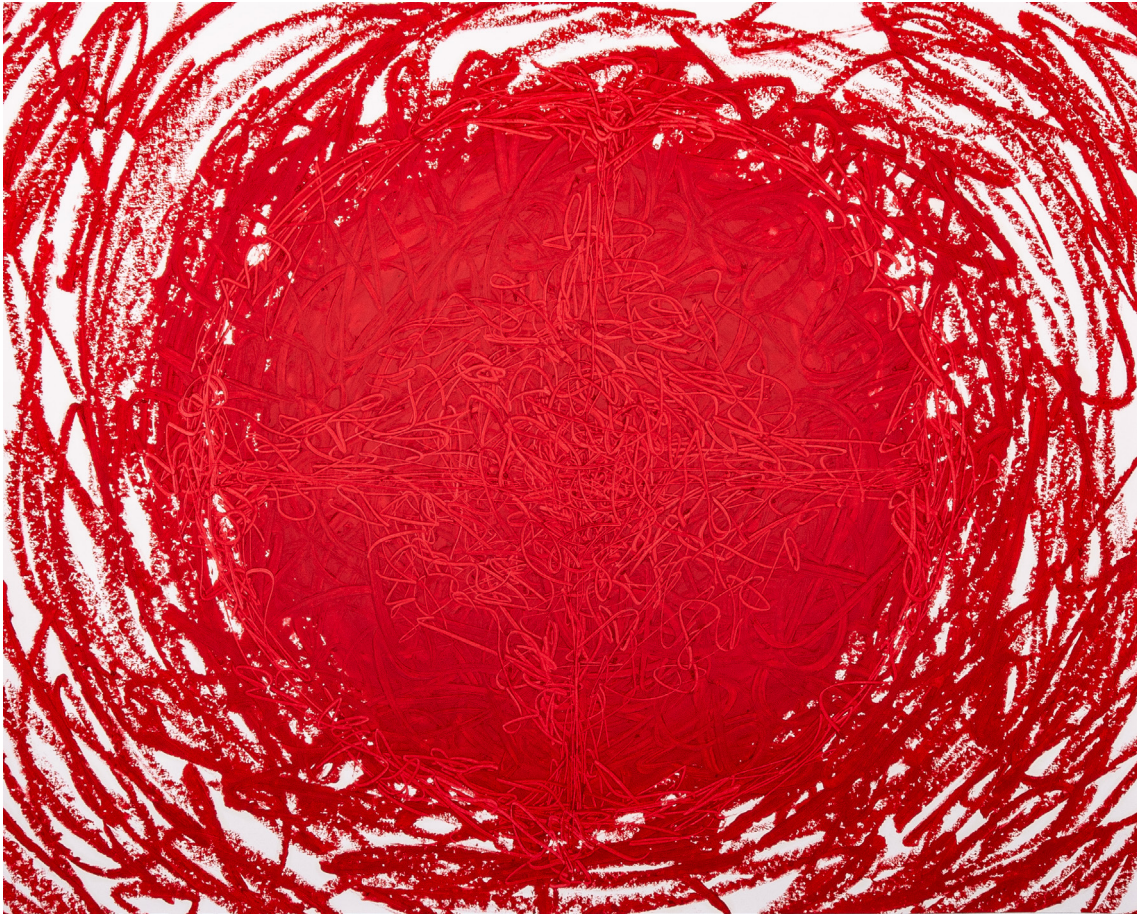


Fig. 56: Série Linha e Corpo;
Nascimento do Corpo-casa I, 2023
Técnica: Barra de óleo sobre papel
Dimensões: 69,5x87cm

Fig. 57: Série Linha e Corpo;
Nascimento do Corpo-casa II, 2023
Técnica: Barra de óleo sobre papel
Dimensões: 27x38,8cm

Fig. 58: Série Linha e Corpo;
Corpo e Cordão, 2023
Técnica: Barra de óleo sobre papel
Dimensões: 23,5x35,5cm



Conclusão ou ponto de situação

Escrever esta dissertação foi sem dúvida a continuação de uma viagem interior que percorri e sigo percorrendo. Viajei entre dois países para viajar para o meu interior de uma forma totalmente nova. Como disse José Saramago em *O Conto da Ilha Desconhecida* (1997), “é necessário sair da ilha para ver a ilha, não nos vemos se não saímos de nós”. Enxergo que o deslocamento foi parte constante deste trabalho. Ainda no Brasil, na época da pandemia do covid-19, o confinamento colocou-me concentrada dentro de casa. As idas na casa da avó com a irmã para fazer as arrumações partem desse contexto. Ou seja, naquela altura, o deslocar-se para a casa da avó tornou-se um refúgio daquela realidade. Mudança de país, fiz as malas, cheguei em Portugal. Mais um deslocar, saí da ilha para ver a ilha. Saí da ilha e trouxe comigo pedaços dessa ilha: os objetos que estavam na casa da avó, que foi refúgio.

Olhei para mim e para as mulheres da minha família. Reconheci fronteiras entre corpos femininos. Quis insistir nos objetos e nos símbolos que estiveram presentes nas nossas vidas. Os objetos foram voltando e insistindo também eles na sua presença. Assim, a descoberta do processo autobiográfico foi algo que se revelou na nova casa, já em outro país e no contexto dessa pesquisa.

O percurso académico que percorri entre as diferentes disciplinas do mestrado junto com outras formas de adquirir conhecimento, ajudaram-me a escrever, a desenhar, a duvidar e principalmente nas preparações e apresentações das performances que realizei durante o mestrado. Observo que olhar para si é uma forma de olhar para o mundo, sendo possível sair de um eu para um nós.

Houve vários momentos de dificuldade, de entender relações possíveis entre os conceitos casa, memória e corpo. O Mapa Mental e as anotações desenvolvidas nos cadernos possibilitaram o encontro com os conceitos criados e reconhecer a possibilidade de poder transitar entre estas noções: casa-me-

mória, corpo-memória e corpo-casa. Casa-memória foi o momento de citar as casas que ficaram no meu país de origem, as casas do passado. A casa se une com a memória: está conectada com o que foi vivido. Corpo-memória revelou o gesto do meu corpo em fusão com o fazer do desenho; transitei por imagens que passam pelas mulheres e o útero da mãe, pela cor vermelha, chegando na performance. O corpo carrega a memória. Corpo-casa mostrou-me o corpo como canal para realizar ações. O corpo e a casa caminham juntos, e assim chego na compreensão de ser a casa onde estiver – o corpo como casa.

Novos campos de pensamento se abriram no meu trabalho. Através das referências de Ana Mendieta e Márcia X. fui desenvolvendo um caminho de compreensão do Corpo sem Orgãos também na relação da minha prática da performance. Reconhecer no trabalho artístico de outras artistas, afinidades processuais, foi sendo algo que foi moldando e dando estrutura também a esta dissertação.

Fiz parte de várias exposições em que apresentei performance e desenho, a título de exemplo a participação na exposição coletiva na Cooperativa de Comunicação e Cultura de Torres Vedras, chamada “Mãos nas Mãos, o Futuro”. Na Câmara Escura da Cooperativa realizei a apresentação pública da performance *Os Três Corpos e o Cordão Vermelho II*. Reconheço estas experiências como fundamentais durante o meu trabalho de ateliê e de trabalho realizado durante as aulas, porque abriram a minha capacidade de me reconhecer como um corpo canal, reparar nos meus gestos e na percepção de público; sentir a energia do público durante o meu ato, energia de que tanto fala Marina Abramović² nos seus diversos trabalhos, e que apesar de não ser uma referência direta no meu trabalho de dissertação, foi sendo uma presença nas aulas através de exercícios e documentários.

Torna-se mais fácil agora perceber o caminho desta dissertação, que foi sendo percorrido com evidente relação com a oferta formativa do curso de Mestrado e que fui aproveitando como apoio para desenvolver esta dissertação. Sublinho também a frequência da disciplina de Performance, Corpo e Dispositivo oferecida pela Licenciatura de Artes Plásticas como um extra no meu percurso académico onde eu pude experimentar a prática da performance

de uma forma mais orientada. Neste percurso académico sublinho também alguns momentos importantes como o contacto com os exercícios de Butô que experimentei nas aulas de Performance, Corpo e Dispositivo, ao mesmo tempo em que lia o livro “A Poética do Espaço” de Bachelard, sincronicidade que acabou por me ajudar a ir ao encontro da noção de corpo como casa. Não obstante fui também olhando para o meu processo artístico com o apoio das lembranças das mulheres da minha família. Por intermédio dos objetos, das casas, dos símbolos que estiveram presentes nas nossas vidas.

Opto por pensar este momento como um *ponto de situação*, menos conclusivo assumo, na medida em que o trabalho se encontra em desenvolvimento como é possível ver pela série de desenhos em corpo-casa nomeados Artigos de Proteção, Peças de Tecido, Corpos no Altar e Linha e Corpo. Estes desenhos marcam o momento mais atual da prática que venho desenvolvendo.

Apesar do meu trabalho performativo estar bastante relacionado com a minha prática de desenho e os objetos de família serem uma espécie de mediadores e provocadores para a continuidade da prática que se afirma intimista e autobiográfica, este pode ser pensado como um ponto frágil, mas singular. A fragilidade está na confrontação entre um discurso escrito sobre uma prática que é individual e que parte de memórias proporcionadas por objetos de vida, vivida pela artista, por familiares da artista, portanto de mim. Será impossível escapar desta condição. A performance tem sido a par com a prática do desenho a disciplina que neste percurso me possibilitou atravessar com o meu corpo outro nível de relação com os objetos, a minha memória, o espaço envolvente, e o meu próprio corpo. Nas palavras de Catherine Wood “a performance arte é representada por um ato singular experimental e anárquico. Envolve com frequência a nudez, vulnerabilidade, e risco, invariavelmente coloca o artista-performer cara a cara com uma audiência” (Wood, 2022, p. 34). O aparente lugar experimental que a performance parece ocupar possibilita aprofundar outros níveis de relação, mais humanas

² não cito a Marina Abramović mas inspiro-me livremente nas suas ideias e no seu pensamento sobre a arte da performance. A presença da energia da qual me refiro e me inspiro a partir da fala da artista diz respeito no meu caso à presença da força do feminino, que consigo ver nas minhas performances e nos meus desenhos.

creio, com o mundo e com os outros. Mas não só. Nas performances que apresentei nesta dissertação, pela natureza e relação com os objetos de família propus-me experimentar pela performance um processo de auto-conhecimento, tal como refere a artista e minha professora Teresa Luzio na sua Tese de Doutoramento, quando aborda uma tipologia de performance autobiográfica que procura o “desprendimento de situações da vida, objetos pessoais, ou relacionais. Um meio para praticar o auto-conhecimento” (Luzio, 2017, p. 32).

Reconheço que os trabalhos (O nascimento do altar, Limpando a porta de entrada e Os três corpos e o cordão vermelho I e II) que foram dominantes para a compreensão do meu corpo como um canal e são portadores de um processo artístico relacionado com a revelação de algo sobre mim própria que só é possível de ser revelado na performance enquanto ela decorre.

Bibliografia

Avendaño Santana, L. E. (2012). *Ana Mendieta, trazas de cuerpo-huellas que obliteran improntas*. Consultado em 12 set. 2023. Disponível em <https://art-globalizationinterculturality.com/es/articles-es/ana-mendieta-trazas-de-cuerpo-huellas-que-obliteran-improntas/>

Bachelard, Gaston. (1958). *A Poética do Espaço*. Tradução: António da Costa Leal e Lúcia do Valle Santos Leal. São Paulo: Abril Cultural.

Bataille, Georges. (1957). *O Erotismo*. Tradução: Antônio Carlos Viana. Porto Alegre: L&PM Editores S/A.

Bernstein, Ana. (2001). *A Performance Solo e o Sujeito Autobiográfico*. São Paulo: Sala Preta (USP). Consultado em 3 fev. 2023. Disponível em <https://doi.org/10.11606/issn.2238-3867.v1i0p91-103>

Bessa, Sérgio. (1996). *X-Rated*. Revista Item-4 – Sexualidade, 79-83. Consultado em 30 mai. 2022. Disponível em <http://marciax.art.br/mxText.asp?s-Menu=4&sText=4>

Bourgeois, Louise. (1998). *Destruction of the father/Reconstruction of the father – writings and interviews, 1923-1997*. The MIT Press, Cambridge, Massachusetts In association with Violette Editions, London.

Bourgeois, Louise; Rinder, Lawrence. (1995). *Louise Bourgeois: Drawings & Observations*. University Art Museum and Pacific Film Archive, University of California, Berkeley, and Bulfinch Press.

Buzan, Tony. (2002). *Mapas Mentais e Sua Elaboração*. Tradução: Euclides Luiz Calloni e Vleusa Margô Wosgrau. São Paulo: Editora Cultrix.

Deleuze, Gilles; Guattari, Félix. (1980). *18 de novembro de 1947 – como criar para si um Corpo sem Órgãos?*. Tradução: Aurélio Guerra Neto. In: Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia, vol. 3. São Paulo: Editora 34.

Fabião, Eleonora. (2008). *Performance e Teatro – Poéticas e Políticas da Cena Contemporânea*. São Paulo: Sala Preta.

_____. (2013). *Programa Performativo: o corpo-em-experiência*. Revista do LUME - Núcleo Interdisciplinar de Pesquisas Teatrais – UNICAMP, n. 4. São Paulo: ILINX Revista do LUME – UNICAMP.

Garcia-Ferraz, Nereida; Horsfield, Kate; Miller, Branda (direção). (1987). *Ana Mendieta, Fuego De Tierra* [Filme]. EUA: Video Data Bank e Women Make Movies. Consultado em 10 jan. 2022. Disponível em https://www.youtube.com/watch?v=py4Zzdc3AzA&ab_channel=TheMet

Gibbons, Joan. (2007). *Contemporary Art and Memory – Images of Recollection and Remembrance*. London, New York: I.B.Tauris & Co Ltd.

Hyacinthe, Genevieve. (2019). *Radical Virtuosity: Ana Mendieta and The Black Atlantic*. Cambridge, MA: The MIT Press.

Kuniichi Uno. 2018. *Hijikata Tatsumi – Pensar Um Corpo Esgotado*. São Paulo: n-1 Edições.

Lins de Oliveira, Paola. *A Iconoclastia Sagrada de Márcia X.: Arte Contemporânea, Performance e Religião*. Ponto Urbe [Online], 15 | 2014. Consultado em 12 set. 2022. URL: <https://journals.openedition.org/pontourbe/2245>

Márcia X. (s.d.). Consultado em 30 mai. 2022. Disponível em <http://marciax.art.br/mxText.asp?sMenu=3&sText=26>

Montano, Linda Mary. (2000). *Performance Artists Talking in the Eighties*. EUA: University Of California Press.

Morais Luzio, Teresa, (2017). *A Metaperformance como operador de construção autobiográfica. Uma Investigação teórico-prática*. Consultado em 17 set. 2023. Disponível em <https://repositorio-aberto.up.pt/handle/10216/111834>

Pastoureau, Michel. (2019). *Vermelho – História de Uma Cor*. Tradução: José Alfaro. Lisboa: Orfeu Negro.

Pessoa, Fernando. *Grandes são os desertos, e tudo é deserto. Poesias de Álvaro de Campos*. Lisboa: Ática, 1944 (imp. 1993) - 43. (4-10-1930). Consultado em 10 jul. 2023. Disponível em <http://arquivopessoa.net/textos/2556>

Saramago, José. (1997). *O Conto da Ilha Desconhecida*. São Paulo: Companhia das Letras.

Wood, Catherine, (2022). *Performance in Contemporary Art*. Nova Iorque: Tate publishing

Yang, Jun; Steiner, Barbara. (2004). *Art Works Autobiography*. London: Thames & Hudson.

Lista de Figuras

1. Introdução

Fig. 1 - Memória e Linha do Tempo: o passado que existi (infância) e o passado que não existi (ancestrais). Fonte: registro da autora.

Fig. 2 - Mapa Mental realizado em junho de 2022. Fonte: registro da autora.

Fig. 3 - Esquema que parte do Mapa Mental realizado em outubro de 2022. Fonte: registro da autora.

2. Casa-memória

Fig. 1 - A Concha Gigante, 2021, Fotoperformance. Fonte: arquivos da artista.

Fig. 2 - Série Objetos – Artigos de Proteção, 2021-2023; Fotografia e Manipulação de Imagem. Fonte: arquivos da artista.

Fig. 3 - Série Objetos – Artigos de Proteção, 2021-2023; Fotografia e Manipulação de Imagem. Fonte: arquivos da artista.

Fig. 4 e Fig. 5 - Série Objetos – Artigos de Proteção, 2021-2023; Fotografia e Manipulação de Imagem. Fonte: arquivos da artista.

Fig. 6 e Fig. 7 - Série Objetos – Artigos de Proteção, 2021-2023; Fotografia e Manipulação de Imagem. Fonte: arquivos da artista.

Fig. 8 e Fig. 9 - Série Objetos – Artigos de Proteção, 2021-2023; Fotografia e Manipulação de Imagem. Fonte: arquivos da artista.

Fig. 10 - Série Objetos – Itens Pessoais, 2021-2023; Fotografia e Manipulação de Imagem. Fonte: arquivos da artista.

Fig. 11 - Série Objetos – Itens Pessoais, 2021-2023; Fotografia e Manipulação de Imagem. Fonte: arquivos da artista.

Fig. 12 - Série Objetos – Peças de Tecido, 2021-2023; Fotografia e Manipulação de Imagem. Fonte: arquivos da artista.

Fig. 13 - Série Objetos – Peças de Tecido, 2021-2023; Fotografia e Manipulação de Imagem. Fonte: arquivos da artista.

Fig. 14 e Fig. 15 - Série Objetos – Peças de Tecido, 2021-2023; Fotografia e Manipulação de Imagem. Fonte: arquivos da artista.

Fig. 16 - Série Objetos – Peças de Tecido, 2021-2023; Fotografia e Manipulação de Imagem. Fonte: arquivos da artista.

Fig. 17 - Ritual do Inventário Protetivo, 2021; Impressão sobre Papel Fotográfico Fine Arte Papel Photo Matte; Dimensões 84,1x52,74cm. Fonte: arquivos da artista.

Fig. 18 - Tesoura e caixa chamada Mudança contendo todos os objetos da casa da avó trazidos do Brasil para Portugal. Fonte: arquivos da artista.

Fig. 19 a 30 - Registros fotográficos da performance O Nascimento do Altar (2022); Duração aproximada de 20' com registro em vídeo. Fonte: arquivos da artista.

Fig. 31 - Instalação resultante da performance O Nascimento do Altar (2022); Dimensões variáveis. Fonte: arquivos da artista.

3. Corpo-memória

Figs. 1 a 11 - Série de Desenhos – Estudos com tinta da china, 2021; Dimensões: 14,8x21cm (todos). Fonte: arquivos da artista.

Figs. 12 a 17 - Série de Desenhos – Estudos com tinta da china, 2021; Dimensões: 29,7x42cm (todos). Fonte: arquivos da artista.

Figs. 18 a 20 - Série de Desenhos – Estudos com tinta da china, 2021; Dimensões: 42x29,7cm (todos). Fonte: arquivos da artista.

Fig. 21 - Imagem de processo. Fonte: registro da autora.

Fig. 22 - Cordão I, 2022; Técnica mista: monotipia, tinta da china e aquarela sobre papel; Dimensões: 91x63,3cm. Fonte: arquivos da artista.

Fig. 23 - Cordão II, 2022; Técnica mista: monotipia, tinta da china e aquarela sobre papel; Dimensões: 70,5x50cm. Fonte: arquivos da artista.

Fig. 24 - Cordão III, 2022; Técnica mista: monotipia, tinta da china e aquarela sobre papel; Dimensões: 93x59cm. Fonte: arquivos da artista.

Fig. 25 - Sem Título, 2023; Técnica mista: monotipia, tinta da china, aquarela e lápis de cor sobre papel; Dimensões: 51x67,3cm. Fonte: arquivos da artista.

Fig. 26 - Cordão e Descolamento, 2023; Técnica mista: monotipia, tinta da china, aquarela e lápis de cor sobre papel; Dimensões: 76,5x56cm. Fonte: arquivos da artista.

Fig. 27 e Fig. 28 - Instantes, 2022; Capturas de telas do telemóvel que mostram registros vividos no ateliê que funcionam como diário do processo – com o coração, desenho, monotipia e gestos do corpo. Fonte: registro da autora.

Fig. 29 e Fig. 30 - Instantes, 2022; Capturas de telas do telemóvel que mostram registros vividos no ateliê que funcionam como diário do processo – com o coração, desenho, monotipia e gestos do corpo. Fonte: registro da autora.

Fig. 31 e Fig. 32 - Instantes, 2022; Capturas de telas do telemóvel que mostram registros vividos no ateliê que funcionam como diário do processo – com o coração, desenho, monotipia e gestos do corpo. Fonte: registro da autora.

Fig. 33 - Sem título, 2022; Técnica: Monotipia; Dimensões: 93x140cm. Fonte: arquivos da artista. Fig. 34 e Fig. 35 - Registros da performance Ação de Graças (2002) realizada por Márcia X. no Espaço Cultural Sérgio Porto, Rio de Janeiro; Duração de 2 horas. Fonte: <http://marciax.uol.com.br> [última consulta: 30/05/2022]

Fig. 36 - Registros da performance Ação de Graças (2002) realizada por Márcia X. Fonte: <https://journals.openedition.org/pontourbe/2245?lang=en> [última consulta: 27/08/2023]

Fig. 37 - Instalação resultante da performance Desenhando com Terços (2000) feito por Márcia X. Fonte: <https://journals.openedition.org/pontourbe/2245?lang=en> [última consulta: 27/08/2023]

Fig. 38 e Fig. 39 - As fotos retratam a performance/instalação realizada por Márcia X. na Casa de Petrópolis – Instituto de Cultura no Rio de Janeiro (Brasil) em julho de 2000 na sala de jantar em processo de restauro. Foram usados 500 terços (montados dois a dois). A sala mede 4x5m. Duração da performance: 6 horas. Fonte: <http://marciax.uol.com.br> [última consulta: 30/05/2022]

4. Corpo-casa

Fig. 1 - Quando o corpo entra em ação e encontra a porta; Registro da performance Limpando a Porta de Entrada (2022) realizada na Mata Rainha D. Leonor (Caldas da Rainha, Portugal) com registro em vídeo de 7 minutos. Fonte: arquivos da artista.

Figs. 2 a 7 - Registros da performance Limpando a Porta de Entrada (2022) realizada em Caldas da Rainha, Portugal com registro em vídeo de 7 minutos. Fonte: arquivos da artista.

Fig. 8 - Porta de Entrada, 2022; Instalação resultante da performance Limpando a Porta de Entrada (2022). Fonte: arquivos da artista.

Fig. 9 - Imagen de Yágul, 1973 – Fotografia da performance feita por Ana Mendieta que pertence à série Siluetas (1973-1980). Fonte: <https://www.anamendietaartist.com> [última consulta: 02/02/2022]

Fig. 10 - Burial Pyramid, 1974 – Fotografia da performance feita por Ana Mendieta que pertence à série Siluetas (1973-1980). Fonte: <https://www.anamendietaartist.com> [última consulta: 02/02/2022]

Figs. 11 a 14: Imagens da série Siluetas (feito por Ana Mendieta entre os anos 1973 e 1980). Fonte: <https://www.anamendietaartist.com> [última consulta: 02/02/2022]

Figs. 15 a 22: Registros da performance Os Três Corpos e o Cordão Vermelho I (2022); 1º momento do Programa Performativo; O corpo circula os outros dois corpos usando a linha vermelha. Fonte: arquivos da artista.

Fig. 23 e Fig. 24: Registros da performance Os Três Corpos e o Cordão Vermelho I (2022); 2º momento do Programa Performativo; Um corpo entre dois corpos. Fonte: arquivos da artista.

Figs. 25 a 27 - Registro da performance Os Três Corpos e o Cordão Vermelho I (2022); 2º momento do Programa Performativo: em contato com o cordão vermelho. Fonte: arquivos da artista.

Fig. 28 e Fig. 29 - Registros da performance Os Três Corpos e o Cordão Vermelho I (2022); 2º momento do Programa Performativo: tiro o cordão e o coloco na direção do ventre. Fonte: arquivos da artista.

Fig. 30 - Instalação que provém da performance Os Três Corpos e o Cordão Vermelho I (2022). Fonte: arquivos da artista.

Fig. 31 e Fig. 32 - Fotografias dos objetos que pertencem à Série Objetos – Artigos de proteção (2021-2023). Fonte: arquivos da artista.

Fig. 33 - Série Artigos de Proteção – Estátua de Nossa . Senhora, 2023; Técnica: Lápis de cor sobre papel; Dimensões: 36x49,5cm. Fonte: arquivos da artista.

Fig. 34 - Série Artigos de Proteção – Medalha de São Jorge I, 2023; Técnica: Lápis de cor sobre papel; Dimensões: 36x49,5cm. Fonte: arquivos da artista.

Fig. 35 e Fig. 36 - Fotografias dos objetos que pertencem à Série Objetos – Artigos de proteção (2021-2023). Fonte: arquivos da artista.

Fig. 37 - Série Artigos de Proteção – Medalha de São Jorge II, 2023; Técnica: Lápis de cor sobre papel; Dimensões: 36x49,5cm. Fonte: arquivos da artista.

Fig. 38 - Série Artigos de Proteção – Figa de Madeira ou Figa do Amor, 2023; Técnica: Lápis de cor sobre papel; Dimensões: 36x49,5cm. Fonte: arquivos da artista.

Fig. 39 e Fig. 40 - Fotografias dos objetos que pertencem à Série Objetos – Peças de Tecido (2021-2023). Fonte: arquivos da artista.

Fig. 41 - Série Peças de Tecido, 2023; Técnica: Pastel oleoso sobre papel; Dimensões: 70,5x70,5cm. Fonte: arquivos da artista.

Fig. 42 - Série Peças de Tecido, 2023; Técnica: Pastel oleoso sobre papel; Dimensões: 70,5x95,5cm. Fonte: arquivos da artista.

Fig. 43: Série Corpos no Altar, 2023; Técnica mista: Tinta da china, corante e lápis de cor sobre papel; Dimensões: 60x91,5cm. Fonte: arquivos da artista.

Fig. 44 - Série Corpos no Altar, 2023; Técnica: Lápis de cor sobre papel; Dimensões: 56,5x77cm. Fonte: arquivos da artista.

Fig. 45 - Série Corpos no Altar, 2023; Técnica: Lápis de cor sobre papel; Dimensões: 56x76,5cm. Fonte: arquivos da artista.

Fig. 46 - Série Corpos no Altar, 2023; Técnica: Lápis de cor sobre papel; Dimensões: 37,5x50cm. Fonte: arquivos da artista.

Fig. 47 - Série Corpos no Altar, 2023; Técnica: Lápis de cor sobre papel; Dimensões: 37,5x50cm. Fonte: arquivos da artista.

Fig. 48 - Casal de Chaves, 2023; Técnica: Lápis de cor sobre papel; Dimensões: 66x92cm (Díptico). Fonte: arquivos da artista.

Fig. 49 - Casal de Chaves, 2023; Técnica: Lápis de cor sobre papel; Dimensões: 66x92cm (Díptico). Fonte: arquivos da artista.

Figs. 50 a 52 - Série Linha e Corpo; Três Gerações, 2023; Técnica: Lápis de cor sobre papel Dimensões: 37,5x50cm, 37,5x50cm e 37,5x50cm (Tríptico). Fonte: arquivos da artista.

Fig. 53: Série Linha e Corpo; Três Gerações, 2023; Técnica: Lápis de cor sobre papel; Dimensões: 37,5x50cm. Fonte: arquivos da artista.

Fig. 54 - Série Linha e Corpo; Gerações, 2023; Técnica: Lápis de cor sobre papel; Dimensões: 37,5x50cm e 37,5x50cm (Díptico). Fonte: arquivos da artista.

Fig. 55 - Série Linha e Corpo; Gerações, 2023; Técnica: Lápis de cor sobre papel; Dimensões: 37,5x50cm e 37,5x50cm (Díptico). Fonte: arquivos da artista.

Fig. 56 - Série Linha e Corpo; Nascimento do Corpo-casa I, 2023; Técnica: Barra de óleo sobre papel; Dimensões: 69,5x87cm. Fonte: arquivos da artista.

Fig. 57 - Série Linha e Corpo; Nascimento do Corpo-casa II, 2023; Técnica: Barra de óleo sobre papel; Dimensões: 27x38,8cm. Fonte: arquivos da artista.

Fig. 58 - Série Linha e Corpo; Corpo e Cordão, 2023; Técnica: Barra de óleo sobre papel; Dimensões: 23,5x35,5cm. Fonte: arquivos da artista.